

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

A experiência do tempo em dois romances africanos

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra
e
Mãe, materno mar

Sueli da Silva Saraiva

São Paulo

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

A experiência do tempo em dois romances africanos

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra
e
Mãe, materno mar

Sueli da Silva Saraiva

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: **Prof^a. Dr^a. Rita de Cássia Natal Chaves**

São Paulo

2008

Para José Carlos Siqueira,

τὸ Α καὶ τὸ Ω

Agradecimentos

Chego ao final desta jornada de pós-graduação com a plena satisfação de ter confirmado o espírito de universidade que me abraça desde a graduação no curso de Letras da Universidade de São Paulo. Uma conquista possibilitada pela instituição e efetivada pela convivência enriquecedora com professores e colegas, aos quais expresso meus agradecimentos.

Essa pesquisa não se realizaria sem a confiança que recebi da querida Prof^ª. Dr^ª. Rita Chaves, que aceitou orientar minha pesquisa e, ao longo deste percurso, consolidou minha opção rumo às literaturas africanas. Agradeço-lhe ainda por, no mais elevado espírito acadêmico, ter incentivado o meu diálogo com outros mestres, os quais, generosamente, contribuíram para o desenvolvimento do meu trabalho.

Neste sentido, quero expressar minha eterna gratidão a Ana Mafalda Leite (Portugal); Fernanda Cavacas (Portugal); José Luís Cabaço (Moçambique); Laura Padilha (UFF-RJ); Lourenço do Rosário (Moçambique); Marcos Piason Natali (USP); Sandra Vasconcelos (USP); Tania Macêdo (USP); Vima Lia Martin (USP); e a Lynn Mario Menezes de Souza (USP) e Omar Ribeiro Thomaz (UNICAMP) por cancelarem o resultado de meus esforços no processo de qualificação.

Às amigas e doutorandas Débora Leite David e Érica Antunes, obrigada por compartilharem experiência e amizade.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de estudos no Brasil, imprescindível para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao meu marido, José Carlos Siqueira, agradeço por estar sempre ao meu lado no caminho do conhecimento, do amor e da vida.

Resumo: Nossa pesquisa teve como objeto de estudo os romances *Mãe, materno mar* (2001), do angolano Boaventura Cardoso (1944-), e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), do moçambicano Mia Couto (António Emílio Leite Couto [1955-]). O estudo centrou-se na análise comparativa dos dois romances, procurando desvendar, através da forma, as estratégias empregadas na construção temporal de suas narrativas, e a capacidade de as mesmas refletirem e iluminarem o conflito modernidade versus tradição na experiência social onde as obras se produziram. E, conseqüentemente, apontar o quanto tais estratégias revelam das peculiaridades do gênero romanesco em sua versão africana. Para embasar a hipótese do “tempo” como elemento-chave em nosso estudo, elegemos alguns recursos teóricos e interpretativos de Norbert Elias, Paul Ricoeur e Leda Martins, além das contribuições gerais da crítica literária africana e africanista.

Palavras-chave: Romance africano; Mia Couto; Boaventura Cardoso; tempo na narrativa; modernidade e tradição.

Abstract: The object of our study are the novels *Mãe, materno mar* (2001) by the Angolan writer Boaventura Cardoso (1944-), and *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) by the Mozambiquean writer Mia Couto (António Emílio Leite Couto [1955-]). The research focuses upon a comparative analysis of these novels by pointing to the strategies applied to temporal constructions into these narratives, as well as their capacity of reflecting and illuminating the conflict between modernity versus tradition in the social experience where these works have been produced. And therefore, to discover how such strategies would reveal the peculiarities of the genre novel in its African version. In order to base the hypothesis of "time" as a key-element in our study, we elected some theoretical and interpretative resources from Norbert Elias, Paul Ricoeur, and Leda Martins; as well as general contributions from African and Africanist literary criticism.

Keywords: African novel; Mia Couto; Boaventura Cardoso; narrative time; modernity and tradition.

Sumário

Agradecimentos	4
Introdução	7
Tempo, modernidade e tradição.....	12
A forma narrativa e o tempo.....	15
Sobre os romances.....	16
Sobre o plano da dissertação	19
Capítulo 1. Partidas e chegadas.....	21
1.1. <i>Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra</i>	21
1.1.1. Um mosaico de tempos.....	23
1.1.2. Tecendo a narrativa.....	26
1.1.3. Novo <i>griô</i> : entre oralidade e escrita.....	32
1.1.4. Cartas intertemporais	38
1.1.5. A morte e o tempo em <i>Um rio</i>	41
1.2. <i>Mãe, materno mar</i>	43
1.2.1. Uma casa em trânsito.....	50
1.2.2. A soma das partes.....	56
1.2.3. Um grande missosso.....	64
1.2.4. Terra, fogo, água e... tempo	67
Capítulo 2. O homem e seus tempos.....	73
2.1. Tempo e discurso literário	73
2.2. A experiência do tempo social.....	76
2.2.1. Passado, presente e futuro: uma síntese humana	78
2.2.2. <i>Habitus</i> social e vivência temporal	80
2.2.3. O tempo como “processo civilizador”	83
2.3. A experiência do tempo na narrativa.....	85
2.3.2. As <i>mimeses</i> do tempo na tessitura da intriga	87
2.3.3. Tempo e outros tempos	90
2.4. Nas espirais do tempo	92
Capítulo 3. Tempo e romance.....	96
3.1. A abolição do tempo-ilusão	99
3.2. Viajantes no tempo	104
3.3. Tempo e forma articulando diferenças	110
3.4. Mais-velhos e mais-novos entre canções e cartas.....	120
Conclusão	135
Bibliografia.....	141

Introdução

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 misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente. (...) não existe pureza quando se fala da espécie humana. (...) não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma.

Mia Couto, *Pensatempos*

As literaturas dos países africanos de língua portuguesa, que floresceram paralelamente ao período de independência de suas nações, têm sido aclamadas por estudiosos, seja em países de língua oficial portuguesa ou não; levando pesquisadores, professores e críticos a se debruçarem sobre essas obras, buscando compreender tanto suas origens quanto as linhas de força que as caracterizam na atualidade.

De natureza tão complexa quanto a sua literatura são as próprias culturas dos povos africanos, cuja referência jamais deve ser feita no singular, considerando as distintas culturas que integram o continente, com especificidades inclusive dentro dos próprios limites de cada território nacional — fato que, não raro, o Ocidente tende a ignorar. E, recordando nossa posição dentro deste mesmo Ocidente, ou pelo menos em sua face brasileira, e ciente das implicações subjacentes ao adentramento do universo alheio, fazemos da epígrafe de abertura a insígnia deste nosso exercício.

Por motivos metodológicos e pelas restrições próprias deste tipo de pesquisa, nosso estudo se restringirá a dois países, Angola e Moçambique, e duas obras romanescas representativas de seu jovem e fecundo patrimônio literário, cujas especificidades conteudísticas e formais procuraremos vislumbrar.

A respeito das especificidades e dificuldades no desenvolvimento dessas literaturas, podemos mencionar, para ficar num exemplo, a questão da língua em que elas se expressam: como se poderiam registrar no idioma dos colonizadores as novas verdades de uma independência conquistada em guerra contra esse mesmo colonizador? A questão do uso da língua do opressor alimenta debates. Rita Chaves (2005:71) recorda que a formação da

literatura angolana, no mesmo berço das lutas de libertação, associa-se ao “projeto que se pode chamar de angolanização da literatura, [...] tentativa configurada também como uma tradução local do sentimento de africanidade que percorria todo o continente...”. A estudiosa afirma: “Aos sentidos atentos uma indagação logo se abriu: como exprimir uma cultura nova, identificada com a libertação, através de um código [língua portuguesa] que foi também instrumento de dominação?”. O mesmo se aplica a Moçambique, para não dizer dos demais países africanos.

Para a solução deste impasse, Chaves continua, “o escritor prefere encontrar caminhos concretos”, e então:

Considerando a língua como um fator de cultura, que reflete e produz, a um só tempo, um conjunto de condicionamentos internos e externos, o artista procura recursos que lhe permitam utilizar o português sem que um tal uso implique a perda da identidade de seu projeto sócio-político-cultural (2005:72).

O fato é que, segundo Luandino Vieira, ainda no dizer de Chaves, a “língua portuguesa deve ser assumida como um despojo de guerra”. Um patrimônio do povo angolano [por exemplo] que o soube conquistar juntamente com a sua independência política (Chaves, *ibid.*).

Focalizando especificamente o campo do romance, que ainda arrasta consigo a questão da língua, é possível que se abra uma semelhante indagação sobre esse gênero, igualmente um dos códigos da cultura imperialista européia, pensando no romance moderno. Sendo o romance, segundo Lukács (2000:55), citando Hegel, a “epopéia burguesa”, como poderia ele servir à literatura de países cujas sociedades estão majoritariamente afastadas do modelo ocidentalizado burguês, sem dizer que conquistaram sua independência, não raro, amparados pela utopia socialista?

Acreditamos caber aqui uma abordagem que ressuscite a estratégia “antropofágica”, tão cara aos nossos modernistas brasileiros, e certamente disponível aos autores africanos (e, ironia histórica, dessa vez usando inclusive o Brasil como modelo a ser canibalizado — lembrando a presença de Guimarães Rosa, Jorge Amado e outros romancistas brasileiros nas literaturas angolanas e moçambicanas). Sem esquecer que uma tal antropofagia, no caso do romance africano, é uma via de mão dupla: tanto os elementos externos

podem ser canibalizados pelo modelo romanesco africano, quanto os seus elementos peculiares podem se dar à canibalização ao modelo “de fora”; as contribuições da “periferia” para o “centro”.

Pensando assim, podemos ainda questionar quais determinantes influenciariam a antropofagia do romance africano na seleção dos elementos estrangeiros cabíveis à sua realidade, e quais forças o levariam a preencher com elementos originais as lacunas que os modelos de fora não poderiam suprir. Parafraçando a citação anterior de Rita Chaves, é válido questionar quais recursos permitem o romancista africano fazer uso do gênero romance ocidental, sem que um tal uso implique a perda da identidade de seu projeto literário, o qual por sua vez, embebe-se no projeto sócio-político-cultural. Na elucidação de questão como essa, poderia se descortinar o processo de uma valiosa “africanização do romance”.

Ampliando essa linha de raciocínio, podemos pensar as categorias do gênero romance numa relação dialética com um ambiente literário consistentemente diferente daquele em que tal forma literária se originou. A Teoria Crítica vem em nosso auxílio neste ponto. Iná Camargo Costa (1998:55) referindo-se a Peter Szondi acerca do drama moderno, escreve:

Ele [Szondi] lembra que todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma. Enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal.

Tomando de empréstimo essa teoria para pensar o romance africano de língua portuguesa, confiamos na possibilidade de que o estudo da categoria “tempo” das obras *Mãe, materno mar*, de Boaventura Cardoso, e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, nos forneça uma chave para compreender a estrutura e especificidades desses romances. Essas narrativas são representativas, respectivamente, da literatura angolana e da moçambicana do período pós-independência, emancipação ocorrida tardiamente nos dois países, já na segunda metade do século XX. A representação literária do elemento tempo constituiria uma expressão dessa “relação dialética entre o enunciado do conteúdo [os conflitos específicos da

realidade sociocultural africana] e o enunciado formal [o gênero romance em seu viés temporal]”.

Os conflitos sociais refletidos na obra de arte seriam de natureza endógena e exógena. No primeiro tipo, as sociedades buscam um entendimento dos novos tempos, da sua participação na comunidade global capitalista, mas sem abrir mão de seu patrimônio cultural. O segundo tipo são os conflitos que não são gerados necessariamente “de dentro”. São aqueles que afluem da chamada “comunidade internacional”, que se arroga o privilégio de pintar com as suas cores toda a cartografia mundial.

Nesse sentido, Mia Couto, tanto em sua ficção quanto em sua reflexão crítica, aponta para o confronto entre as “questões africanas” e o Ocidente. É iluminador o texto por ele apresentado em junho de 2005, em uma conferência em Deza Traverse, Suíça, por ocasião dos trinta anos de independência de Moçambique. A palestra, posteriormente publicada, trazia no subtítulo uma questão pertinente: “... no passado, o futuro era melhor?”. Destacamos um excerto da seção intitulada “Como a Europa vê África”:

Os continentes são, sobretudo, representações feitas e refeitas de acordo com os tempos. A África de hoje é uma co-produção euro-afro-americana. A versão mais recente dessa co-produção é marcada pela morte e decadência. [...] O excesso de imagens dos dramas de África teve um efeito perverso: o continente deixou de ser visível. Perdeu visibilidade porque tudo parece estar já visto. [...] Do mapa cor-de-rosa se passou ao monocromático mapa do desespero (2005:194).

A conveniência do romance, enquanto forma "heterogênea", para expressar artisticamente os dilemas da realidade africana na contemporaneidade foi afirmado pelo escritor angolano Boaventura Cardoso no contexto de uma entrevista:

Pergunta: Acha que o romance é a sua forma de expressão? A que melhor vai ao encontro de seus objetivos?

BC: Cada vez mais penso dessa maneira, porque a partir do romance enquanto forma consigo explicar melhor a visão que eu tenho hoje do mundo, da realidade angolana e, já que o romance é um espaço em que tudo pode acontecer, nele estou cada vez mais à vontade...¹

¹ Entrevista com Boaventura Cardoso realizada em Luanda, no dia 23 de fevereiro de 2005. In Chaves. 2005b:27.

Não obstante todas essas instigantes questões acerca do gênero, alguém poderia lembrar de um tema latente e recorrente: a “crise do romance” ou a sua própria “morte”. Donald Schüler (1989:8-9), manifestando uma voz profética nos idos de 1980, renovava sua confiança no gênero apontando para romancistas da língua portuguesa, com destaque para os africanos:

Quando o realismo mágico já não causa o impacto do princípio, mencionam-se com respeito prosadores de Portugal, (...) nomes como Virgílio Ferreira, José Saramago, Augustina Bessa Luís e Lobo Antunes. (...) Em breve não teremos mais o direito de ignorar os romancistas das novas repúblicas africanas.

Acreditamos ser significativo o fato de abordarmos neste estudo obras de dois autores africanos de literaturas em língua portuguesa, visto que, de um modo geral, os estudos comparativos neste campo têm se voltado (muito eficazmente) para a análise de obras entre um autor africano e um outro português ou brasileiro. Além da irmandade lingüística — no que concerne à língua oficial portuguesa —, algumas outras questões se apresentam particularmente instigantes sobre os dois países de origem de nossos autores. Quais seriam os pontos de contatos e os distanciamentos de suas literaturas na representação/reflexão do conflito tradição/modernidade? Quais estratégias literárias estão sendo adotadas para essa representação? Como se apresentam as experiências do tempo tanto em termos sociais quanto literários no interior dessas obras? Sem dúvida, a busca de algumas respostas nesse sentido perpassa nosso interesse neste estudo.

Sobre os autores, cujas obras escolhemos como objeto de estudo, o angolano Boaventura Cardoso, africano negro, suas obras refletem o panorama histórico-cultural de uma nação politicamente nova, porém incrustada num continente que os evolucionistas afirmam ser a origem da humanidade. Angola e Moçambique realizam uma travessia, metaforizada nos romances pela viagem: parte-se de um modo de vida recém-liberto do estigma da colonização européia, rumo a um outro que ainda procura firmar os alicerces de sua identidade nacional.

Na obra de Boaventura Cardoso, essa travessia alegorizada em uma viagem de trem, se faz pelo deslocamento espacial e seu desdobramento temporal. Segundo o próprio escritor, referindo-se aos romances *Maio, mês de*

Maria (1997) e *Mãe, materno mar*: “A viagem é uma constante, tornando-se o deslocamento espacial, a travessia, um dado marcante; e isso não apenas nestes textos, mas em toda a minha ficção”.²

Quanto a Mia Couto, africano de ascendência portuguesa, ele não somente decodifica e retrata artisticamente as mazelas que afligem a sua terra natal, como também é um intelectual participante, com ampla publicação de “textos de opinião”. As obras dos contemporâneos Boaventura Cardoso e Mia buscam retratar a realidade de países que conquistaram a independência em meio à velocidade máxima do trem da história ocidental, cujas locomotivas teimam em rebocar seus vagões de volta às terras africanas; quase sempre vazios de ideais, mas ávidos por retornarem carregados de riquezas.

Tempo, modernidade e tradição

Nosso estudo, portanto, se propõe a uma análise comparativa das duas obras escolhidas, e com base nos trabalhos teóricos acerca do gênero romanesco, enfatizando, *a priori*, o elemento “tempo” — a nosso ver, um conceito-chave não apenas para a interpretação dessas literaturas, mas também para a compreensão em grande medida das culturas que lhes dão conteúdo. Ao longo da análise buscaremos identificar os modos de utilização e concepções sobre esse elemento, repassando os estudos das teorias literárias que o conceituaram e instrumentalizaram.

Contudo, não deixaremos de atentar para o fato de que as teorias em voga foram formatadas a partir do cânone ocidental; por isso a necessidade de uma leitura dialética por meio de suas lentes. Com relação a isso, vale lembrar a advertência de Inocência Mata acerca da “obsessão da universalidade”, uma tendência de se acreditar “que a literatura africana ganha se se adaptar aos modelos críticos vigentes”, quando,

na verdade, esquece-se que tais modelos e formulações se fizeram a partir do cânone literário vigente, sem levar em conta as particularidades de outras literaturas de outros universos culturais e civilizacionais.³

² *Ibid.*, p. 28.

³ “Na ciência não pode haver ‘nacionalismos’ estreitos”. In União dos Escritores Angolanos. On-

Anotado esse cuidado exegético, adotaremos algumas teorias da experiência literária ocidental, as quais podem servir de apoio ou mesmo se mostrarem insuficientes na tarefa de análise e interpretação das narrativas em estudo, tendo em vista a dinâmica social específica dessas culturas e o embate tradição *versus* modernidade que dela emerge.

Sobre o significado de “tradição” na dinâmica sociocultural africana, é essencial a explicação do antropólogo e escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho:

A tradição não é esse bloco maciço e persistente, viscoso e agarradiço, que se imagina e teme quando se projectam as ideias ocidentais de desenvolvimento. Não é um peso, é antes um instrumento de que se serve o dinamismo social para avançar. As estruturas mais sedimentadas (o parentesco, por exemplo) podem revelar-se um instrumento de invenção colectiva (2003:175).

Também nas palavras de Boaventura Cardoso, “... a tradição não é imobilismo total. Ela, a tradição, tem uma função passiva, conservadora, mas também dinâmica. A própria tradição sofre alterações ao longo dos tempos”. (Chaves 2005b:31).

Pensando nessa tradição — e na sua contraposição, a modernidade — em termos temporais, teríamos, por exemplo, de um lado o tempo da tradição que se insere no *tempo vivido* (infância, adolescência, maturidade e velhice), no tempo das estações do ano, da natureza e da sabedoria acumulada. Por outro, o tempo da modernidade, que é o *tempo medido*, cronometrado; o tempo da indústria, da artificialidade noturna da luz elétrica, dos trens de alta velocidade, do homem subordinado ao relógio. A convivência e simultaneidade de ambas as experiências temporais no cotidiano africano criaria o que poderíamos chamar de um paradoxo temporal representado na literatura, pois conforme recorda Laura Padilha:

A leitura de uma série expressiva de romances editados nos últimos anos do século passado e nos iniciais do XXI comprova, quando os recortamos pelo viés do espaço, acoplado ao do tempo, que a tradição ainda permanece sendo um elemento produtor de sentidos dos mais

line: http://www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=552.

instigantes. Isso se explica pelo fato mesmo de que os sujeitos africanos, nesse tempo marcado pela intensa tempestade da globalização, não abdicam de reforçar o seu próprio repertório cultural.⁴

Numa semelhante configuração social pode-se argumentar com toda a justiça que os “sujeitos africanos”, numa veia utópica, estariam de certo modo se contrapondo à “reificação capitalista”, à “estandardização do modo de vida” e ao “nivelamento do indivíduo”, conforme formulação de Lukács (1999:104). Ou, ainda, trazendo à tona com maior intensidade, neste início de século, “o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas” (Adorno 2003:58) da sociedade contemporânea. Pois, no cenário atual, as novas nações africanas — dialogando agora com Stuart Hall (2003) — têm “suas formas de subsistência destruídas, seus povos estruturalmente ajustados a uma pobreza moderna devastadora” (p. 40).

Interessa verificar, a partir deste quadro sócio-econômico-cultural, como se configuram nos romances em questão, de um lado, as contradições inerentes ao desenvolvimento do modo de produção capitalista — o moderno (nos espaços mais urbanizados, minoria em ambos os países) — e, de outro, o repertório cultural específico expresso na religiosidade, culto aos antepassados, ritos fúnebres e crenças diversas — o tradicional (nos espaços mais rurais, maioria em ambos os países). É em função do conteúdo resultante desse choque de valores tão distintos que o romance de gênese burguesa precisa encontrar uma forma apropriada para abrigar essas novas literaturas. Assim, o enunciado do conteúdo vai colocando em questão o enunciado formal “estabelecido”, segundo Peter Szondi (2001:25-26).

Laura Padilha, ao analisar a “modernidade” na forma da ficção angolana, tomando como exemplo a escrita de Boaventura Cardoso, recorda expressão do mexicano Octávio Paz: “O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra” (apud Padilha 2002:19). No caso de nosso gênero de estudo, o romance, podemos considerar que este “velho” atinge sua modernidade sempre que elementos originais, ou pelo menos diferentes,

⁴ “A tradição e a transformação em textos romanescos africanos 1”. In: União dos Escritores Angolanos. On line: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=585>.

entram na sua forma, por exemplo, a questão da oralidade, e em nosso caso, no tratamento do elemento “tempo” nessas literaturas africanas.

O importante, afirma Padilha retomando Octávio Paz, é que neste moto-contínuo, o novo nos seduza não pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora (2002:25). E essa diferença, essa peculiaridade do romance africano poderia ser, entre outras possibilidades, o reflexo do embate entre modernidade e tradição na experiência temporal de suas sociedades.

A forma narrativa e o tempo

Nas obras em estudo se destaca o elemento *tempo* como um importante sintetizador da experiência social (conteúdo) e, por conseguinte, um dos fatores estruturantes da forma narrativa. Na conjuntura social, a experiência tempo se apresenta, de um lado, nas situações de natureza mítica, por exemplo, no culto aos antepassados: “passado, presente e futuro se identificam, [...] o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado”; e, de outro lado, nas demandas do mundo capitalista, “um mundo temporal e espacial posto como real e absoluto”.

As citações acima foram enunciadas por Anatol Rosenfeld (1996:90 e 81) para explicar a importância dessas categorias (tempo e espaço) na mudança da forma do gênero em relação ao tratamento que os autores do século XX deram àquilo que Virgínia Woolf chamou de “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente” (*ibid.*, p. 82). Em nosso caso, a questão do tempo não se dá entre o tempo no relógio e o tempo na mente; mas entre o tempo no relógio e o tempo da tradição, ou seja, aqui os dois pólos dizem respeito ao tempo social, ou cultural. Rosenfeld declara: “Sabemos que o homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico” (p. 82, *itálico do autor*), e que, na dissolução da forma do romance realista, “espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade” (p. 85).

Numa outra chave, esse desmascaramento do “tempo” se daria na forma como um dos reflexos da imposição de uma ordem fictícia por parte da

modernidade capitalista a uma realidade que de fato se dá, em grande medida, no contexto da tradição.

Sobre os romances

Na narrativa do angolano Boaventura Cardoso, o “paradoxo temporal” fica bastante evidente na viagem de trem que demora 15 anos para percorrer um trecho que demandaria algumas horas. No trem, toda a sociedade angolana está representada pelos passageiros (individuais e grupos), simbolizando, por um lado, a tradição cultural (pessoas do povo e os mais velhos, principalmente) e, por outro, a modernidade dos novos capitalistas angolanos, viajantes da primeira classe do trem (pastores evangélicos, altos funcionários, homens de negócios). Os eventos que geram o atraso provocam uma necessária convivência, ainda que involuntária, entre as diferentes classes sociais. Nesse ponto, o autor cria uma alegoria do conflito existente no “tempo funcional” nessa sociedade, isto é, entre o tempo demandado pela dinâmica tradicional e o dos passageiros representantes da burguesia angolana, aqueles que almejam chegar rapidamente ao tão sonhado destino: a modernidade.

Na viagem, a personagem central, o jovem Manecas, sai de sua terra no interior rumo à capital, Luanda (onde converge a chamada modernidade angolana), em busca de emprego e da realização de seu sonho de conhecer o mar. Alegoricamente, tal mudança parece significar um movimento de afastamento da “cultura profunda” do país, ou seja, daquela em que mais fortemente se verifica a preservação dos traços da tradição, e de aproximação da modernidade: do emprego na economia capitalista e do imaginado mar sem fim, portal para novos mundos. Nesse percurso, o tempo parece trabalhar contra a chegada ao destino, os eventos extraordinários ligados aos ritos da tradição aparecem em contraposição aos apelos da modernidade e à inútil tentativa do poder do dinheiro dos mais ricos em fazer funcionar a locomotiva. O retardamento da viagem apresenta-se como uma oportunidade de rearticulação de alguns elos perdidos do que foi um dia o sustentáculo de uma identificação cultural.

Sobre a personagem Manecas, lê-se no prefácio ao livro, feito pela prof^a. Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco:

Representante de gerações crescidas durante a época do Partido único [MPLA], que subira ao poder após o 11 de Novembro de 1975, Manecas não tinha religião e quase nada sabia das tradições culturais do seu povo. A viagem para ele se converterá, portanto, em aprendizagem e travessia identitária rumo às raízes africanas que tanto o colonialismo, como o marxismo ortodoxo dos primeiros tempos da Independência não cultivaram e, muitas vezes, reprimiram. (2001:16-17).

Nesse cenário, é a personagem de Ti Lucas, uma espécie de Tirésias, quem ordena a narrativa. Ele é o velho cego que tudo percebe, “percebe, do mais claro ao mais denso dos mistérios alto nos céus ou rasteiro na terra (...) mesmo sem poder ver”, recordando as palavras do Édipo rei sobre o adivinho grego. Ele representa a tradição e com sua sabedoria interage com todas as classes sociais ali representadas, sendo respeitado por todos, até pelos ditos modernos. É ele quem será sempre chamado para dar a última palavra nos conflitos e é o conselheiro dos viajantes durante a fatídica viagem. Num momento de desânimo, ele consola:

Melhor solução para todas aquelas contrariedades da viagem era não dar muita importância ao assunto, fazer de conta que a viagem tinha sido programada para durar toda aquela muita sentida eternidade. Ver o tempo passar e estar nele. Estar no tempo de outro tempo. (MMM, p. 208).

A autora do prefácio comenta: “[Ti Lucas] propunha a reinvenção do tempo – um supra-tempo existencial que servisse de antídoto às agruras do real, aos maus tempos sociais” (*ibid.*, p. 28).

No romance moçambicano de Mia Couto, há por sua vez um movimento de deslocamento em sentido contrário ao vivenciado pelo jovem Manecas. Aqui, o jovem Mariano, igualmente desenraizado de sua tradição, parte de sua moderna vida na cidade, onde é estudante universitário, rumo à sua terra natal, uma ilha, por ocasião do falecimento do seu avô. Digna de nota é a passagem onde a personagem afirma: “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” (p. 18). Em nosso estudo analisaremos semelhantes tipos de imagem espacial sob a luz do tempo.

O tempo que decorre entre a chegada de Mariano e o efetivo enterro é a oportunidade para a experiência da sua “travessia identitária rumo às raízes africanas”. Sua estada na terra natal é igualmente mediada por eventos “extraordinários” advindos da forte tradição local, em contraposição à força da modernidade que ele próprio trouxe consigo da cidade, e que ali também se encontra representada, por exemplo, por um tio rico, político e corrupto; e também por acontecimentos relacionados à criminalidade alimentada pela economia capitalista. Por um lado, o tempo da modernidade exige que a celebração da morte seja feita o mais rapidamente possível, a fim de que todos “voltem às suas rotinas” e que a velha casa do avô, conforme sugestão do tio rico, seja, em favor do progresso, vendida e transformada (a extinção de um símbolo do tempo passado e de um reservatório de memórias e histórias individuais e coletivas). Por outro lado, a tradição pede que todos os ritos sejam cumpridos e mais, que o jovem Mariano faça com que a tradição seja para sempre preservada. “Cabe ao rapaz resistir à velocidade do tempo, fazendo com que emergam os espíritos que habitam o rio Madzimi”.⁵

Vê-se mais uma vez o “paradoxo temporal” emergir do embate entre a força da tradição e a imposição da modernidade. O tempo se manifesta já no título do romance, além de marcar o início e o fechamento do romance com os capítulos intitulados “Na véspera do tempo” e “A última carta”, respectivamente. A epígrafe do capítulo 14 sintetiza aquele “tempo sem tempo” que a tradição impõe como sabedoria: “A lua anda devagar, mas atravessa o mundo – Provérbio africano”.

Independentemente do sentido que os jovens de ambos os romances se deslocam nessa viagem de renascimento (do interior para o litoral ou vice-versa), eles se deparam com a tensão entre a força centrífuga da modernidade e a força centrípeta da tradição.

Podemos citar, a título de analogia, as palavras do gramático Celso Cunha que, ao referir-se à língua, fala da ação de forças antagônicas: “Numa língua existe, pois, ao lado da força centrífuga da inovação, a força centrípeta da conservação, que, contra-regrando a primeira, garante a superior unidade

⁵ Nota de orelha da edição da Companhia das Letras, São Paulo, 2005.

de um idioma como o português”.⁶ Na situação das sociedades africanas aqui estudadas, poderíamos pensar na força centrífuga da inovação (modernidade) e na força centrípeta da conservação (tradição) que atuam na dinâmica sociocultural, sendo que esta última tenderia a “contra-regrar” a primeira, garantindo a “superior unidade” de uma cultura como a africana.

Sobre o plano da dissertação

Diferente da disposição convencional encontrada na redação de pesquisas acadêmicas, optamos por dividir nossa exposição da seguinte forma: Capítulo 1, análise individual de cada romance; Capítulo 2, apresentação das teorias e conceitos sobre o tempo; e Capítulo 3, estudo comparativo dos dois romances. Nossa intenção foi possibilitar ao leitor, no capítulo inicial, um contato e uma compreensão mais detida sobre as obras, permitindo a identificação dos elementos constitutivos desses romances, construindo assim um quadro referencial a fim de amparar o estudo comparativista posterior. Para tanto, lançamos mão de algumas teorias gerais da análise literária contemporâneas.

No Capítulo 2, apresentamos a abordagem teórica específica para o estudo comparativista do capítulo seguinte. Como esse instrumental teórico não foi utilizado no capítulo inicial, pareceu-nos mais elegante e natural deixá-lo antecedendo a parte em que seria de fato posto em movimento. Fizemos então neste segundo capítulo uma exposição sucinta das teorias e conceitos sobre o tempo na sociedade e na narrativa, de acordo com a concepção de Norbert Elias, Paul Ricoeur e Leda Martins. O primeiro oferece um arcabouço conceitual para o estudo da experiência social do tempo. O filósofo e hermeneuta Paul Ricoeur faz uma ponte entre essa experiência social e a sua configuração na narrativa. Enquanto Leda Martins investe no conceito de tempo espiralar.

No Capítulo Três, de posse dessa instrumentação teórica, procedemos ao estudo comparado dos romances em pauta. Aqui, estruturamos o texto dentro da concepção das três *mimeses* de Ricoeur, exposta no capítulo

⁶ Cunha & Cintra 1985:3.

anterior. Primeiro procuramos apresentar a *pré-configuração* do tempo nas realidades angolana e moçambicana, para depois compreender como estas foram *configuradas* na obras em estudo. Na Conclusão oferecemos a *refiguração* dessas experiências adotando as idéias de tempo espiralar encontradas em Leda Martins.

Capítulo 1. Partidas e chegadas

1.1. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*

A terra ficou no teu peito e parece entrou no teu coração. A minha terra. Dela tu gostou. Sente nos bocadinhos que tu escreveu quando contas só como é.

Fernando Fonseca Santos

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra (RCT) trata da história de uma viagem. Marianinho, jovem estudante universitário, sai da cidade onde mora e estuda, e retorna depois de muitos anos à ilha fluvial onde nasceu, para os funerais de seu avô, Dito Mariano. O jovem é a personagem central do romance, inclusive sendo o próprio narrador da história. O enredo se desenvolve por cerca de onze dias, tempo de permanência do rapaz na ilha, a qual, tudo leva a crer, deveria ser bem mais curta não fosse por uma situação absolutamente inusitada, o morto Mariano não pode ser enterrado e, assim, não se podem cumprir os ritos fúnebres, pois o defunto não pode ser declarado oficialmente morto.

O corpo do velho Mariano jaz durante todos esses dias na sala da ancestral casa da família dos Marianos, e a falta de enterro cria uma série de inconvenientes, principalmente para a parte dos familiares que se deslocara para a ilha a fim de prestar a última homenagem ao patriarca. Mas, no caso de Marianinho, a permanência forçada será oportunidade para, através de vários contatos com parentes e conhecidos, reconstruir sua história pessoal, a de sua família e, por extensão, a da comunidade em que estão inseridos.

O clímax, ou melhor, os clímaxes do romance se dão através da correspondência que o jovem Marianinho vai recebendo nesse período: cartas enviadas pelo avô defunto, e escritas, não quando ainda estava vivo, mas já nesse estado de semimorto. Numa dessas mensagens é revelado que Marianinho, na verdade, é filho do defunto Dito Mariano, fruto do adultério com a cunhada, irmã de sua esposa. Num típico arranjo familiar, Marianinho fora criado pelo filho do meio do patriarca, Fulano Malta, cuja mulher era estéril, e

tratado como filho legítimo pelo casal, aparentemente com a concordância dos demais familiares.

Apesar de central e bombástica, tal revelação se insere num conjunto de outras descobertas da história familiar, as quais indicam que o real interesse do romance recai sobre a saga daqueles indivíduos vistos como um todo orgânico que forma a ilha.

A teimosia do defunto em não ser enterrado, como os episódios dão a entender, se deve à necessidade do avô de que o neto descobrisse suas reais origens. Não se trata apenas de sua verdadeira filiação, mas ainda de sua inserção na cultura daquele lugar e daquele povo. Conforme o avô lhe revela: “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” (RCT, p. 64).

A preocupação do avô é restabelecer os laços familiares, o respeito pelo patrimônio, pela memória cultural, e mesmo a preservação física dessa comunidade, desmantelada pela ganância dos novos mandantes. Ao mesmo tempo, o velho Mariano precisa acertar contas com sua própria história e valores, por ele mesmo desrespeitados: a mentira sobre a paternidade de Marianinho e, além disso, o roubo e a venda da arma que matara seu amigo Juca Sabão, seguido do acobertamento do fato para proteger a si mesmo e sua família:

Preferia assim: acreditar no que disseram os tribunais, ficar de bem com as aparências. Mas essa ilusão nunca me apaziguou. Nem a mim nem aos meus antepassados que residem no chão do tempo. A terra não aceita o espinho dessa mentira (RCT, p. 237).

Tal é a magnitude da tarefa que o mais-velho atribui ao mais-novo: conhecer a si mesmo, conhecer os segredos da ilha e de sua gente e trazer para a ilha um necessário entendimento do complexo processo de mudanças sociais instaurado na colonização e posteriores lutas de independência e seus rescaldos que culminaram nas novas bases de poder.

Deste modo, a jornada será ocasião para que Marianinho (o que veio de fora, mas era de dentro [RCT, p. 173]) restabeleça elos e preencha a lacuna entre sua partida ainda criança e seu retorno já adulto à ilha. Aprenderá com o

avô, Dito Mariano, que “cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os vivos. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos” (RCT, p. 56). No seu aprendizado espiritual ele ouvirá todas as vozes, dispensando igual atenção aos vivos e aos mortos.

1.1.1. Um mosaico de tempos

*O importante não é a casa onde moramos.
Mas onde, em nós, a casa mora.*

Avô Mariano (RCT)

Ao chegar a Luar-do-Chão, o que chama a atenção do narrador Marianinho são as marcas da destruição, ruínas: “Dói-me a ilha como está, a decadência das casas, a miséria derramada pelas ruas. (...) À primeira vista, tudo definha”. Mas, o narrador acrescenta imediatamente: “No entanto, mais além, à mão de um olhar, a vida reverbera, cheirosa como um fruto em verão: enxames de crianças atravessam os caminhos, mulheres dançam e cantam, homens falam alto, donos do tempo” (RCT, p. 28).

Essa resistência da vida em meio à decadência sugere o rastro de utopia (sem o qual não haveria motivo da tarefa empreendida pelo narrador). Este espaço insular, que engloba a grande casa da família, é local de “renascimento e pacificação das origens”, parafraseando expressão de Ana Mafalda Leite (1998:78).

A casa da família se afigura um espaço de refúgio em meio à decadência da ilha. A “decadência das casas, a miséria derramada pelas ruas...” contrasta com a figura imponente da casa, que merece admiração e respeito do narrador, a casa, personificada, parece estar ela própria à espera de Marianinho: “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. (...) Eu teria residências, sim, mas casa seria aquela, única, indisputável” (RCT, p. 29).

A casa, afirma Laura Padilha, citando Gaston Bachelard, é o espaço-do-viver que “retém o tempo comprimido”, sendo, portanto,

um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem (...). O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. (...) Ela é corpo e alma (Padilha 2002:79).

Nyumba-Kaya, cujo nome homenageia os familiares do norte e do sul, simboliza o corpo e a alma da família Mariano, é o espaço de integração: “Nyumba” é como se denomina “casa” nas línguas do norte, e “Kaya” é como se faz no sul. Ou seja, é um símbolo de união entre os pólos deste lugar ficcional que metaforiza a nação Moçambique em suas múltiplas faces. A reunião da família para o funeral revela as muitas faces dos Marianos: “Os convidados não paravam de desembarcar. (...) haviam chegado os mulatos — é o ramo da família que foi para o Norte” (RCT, p. 59).

A velha casa que “se ergue de encontro ao tempo” parece enraizada na ilha, ou ainda, uma casa construída sobre a rocha, para nos referir à tradição judaico-cristã.¹ É essa solidez e resistência que Marianinho deverá incorporar, recuperando os elementos que faltam ao mosaico incompleto que é Luar-do-Chão, suas gentes e sua própria existência. Caso contrário, corre-se o risco de se realizar a visão de Marianinho: “Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando vôo (...). E eu olhando a velha morada, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvem entre nuvens” (RCT, p. 29).

Em outras palavras, a vinda do mais-jovem Mariano ao seu espaço de nascença, ao seio de sua família e seus antigos fantasmas, será oportunidade para uma confrontação e “acerto de contas” com aquele sentimento de perda irremediável predita no momento de sua partida para a cidade:

– Eu volto Avô. Esta é a nossa casa [disse Marianinho].
– 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 retorna. Aquele não seria o lugar de minhas cinzas. Assim fora com os outros, assim seria comigo (RCT, p. 45).

¹ “[Um homem prudente] edificou a sua casa sobre a rocha. E desceu a chuva, e correram rios, e assopraram ventos, e combateram aquela casa, e não caiu, porque estava edificada sobre a rocha. [...] [Um homem insensato] edificou a sua casa sobre a areia. E desceu a chuva, e correram rios, e assopraram ventos, e combateram aquela casa, e caiu, e foi grande a sua queda” (Mateus 27.24-27).

O receio do velho Mariano pela partida do neto se baseava na possibilidade de que o tempo corroesse os laços entre os Marianos e Nyumba-Kaya. Marianinho retorna então em busca da

casa histórico-cultural [moçambicana], implantada no terreno de uma realidade temporal onde não é mais possível sonhar com qualquer espécie de volta às origens, mas onde o presente se deixa emprenhar por reminiscências, pelas quais se podem ressignificar o coração da terra e as centelhas de sua esperança (Padilha 2002:82).

O jovem, representante do presente-futuro, retorna à casa para ressignificar o coração de sua terra e as centelhas de sua esperança. Para tanto irá retomar a íntima relação com o espaço-casa, revisitá-lo, procurar portas para as chaves que recebera:

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 nada. Eram fechaduras antigas, há muito mudadas (RCT, p. 111).

A casa e seu velho patriarca formam o elo que mantém a família unida, e a morte deste provoca o questionamento sobre o futuro: “Desaparece o velho Mariano e o que é que mais nos vai unir?” (RCT, p. 147). A casa e o patriarca são como um só corpo: o patrimônio cultural que se está perdendo, um tempo que se está esgotando e que precisa voltar a ter contato com o presente para sobreviver no futuro.

Deste modo, Nyumba-Kaya e Luar-do-Chão afiguram-se como espaços dispostos naquele “mosaico incompleto”, um termo caro a Rita Chaves, “no qual as peças se perderam e/ou foram inadequadamente colocadas. O desenho, portanto, revela-se confuso...” (Chaves 2005:215). Por extensão de sentido, essa incompletude se revela também no espaço interior, na subjetividade de cada uma das personagens que optou pelo total ou parcial apagamento de seu patrimônio histórico-cultural, para quem o desenho, na atualidade, se mostra confuso. É preciso retornar ao ventre de Nyumba-Kaya, reencontrar antigas fechaduras nos interstícios dessa atmosfera sombria.

Ao mesmo tempo, o espaço insular, de limitação e contenção (mas também de varandas que se abrem para as águas), é propício à representação ficcional de um país em processo de trans/formação, como é o caso de Moçambique. Segundo nos explica Ana Mafalda Leite:

A escolha (involuntária?) deste processo temático da insularização permite problematizar outros temas, como a idéia 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 (1998:69).

Salientemos nesta breve apreciação sobre o espaço em RCT as características temporais que este elemento revela: a casa como entidade atemporal ou trans-temporal, enquanto a ilha retém traços históricos notáveis, algo a que retornaremos no Capítulo 3 desta dissertação.

1.1.2. Tecendo a narrativa

Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens.

Gide

Os dias em que o narrador Marianinho passa em sua terra natal, enquanto não se definia a condição moribunda do avô Mariano, possibilitaram a revelação de sua imbricada genealogia, junto com outros mistérios da ilha. Através dos depoimentos de seus familiares, de outros membros da comunidade e, principalmente, de sua comunicação com o avô por meio das cartas, constitui-se uma narrativa polifônica, engendrada pela memória, aquela que é a mais épica de todas as faculdades, no dizer de Walter Benjamin (1985:210).

No entanto, mais do que se reconstituir pela memória um tempo passado, o que se vai narrar é uma temporalidade ininterrupta e pulsante do tempo vivido e não acabado. A narrativa chamará ao banco de testemunhas cada uma das vozes e ecos, dos vivos e dos mortos, que fazem a história de Luar-do-Chão. O desfile das personagens começa no barco que leva

Marianinho à ilha. Ali, o narrador apresenta tio Abstinência, o filho mais velho de Dito Mariano e por isso incumbido de anunciar a sua morte.

Abstinência é um ex-funcionário público, cuja penumbra da repartição “adentrou-se nele como um bolor e acabou ficando saudoso de um tempo nunca havido...”. Seu nome resume sua caracterização, um abstinente da vida: “Há anos que nada fazia Tio Abstinência sair de casa...”. E quando o narrador o questiona: “O avô está morrendo ou já morreu?”, ele responde “É a mesma coisa” (RCT, p. 18). Vida e morte para esta personagem estão num mesmo plano temporal, o tempo verbal gerúndio ou pretérito são indiferentes.

Ainda na travessia para a ilha, Marianinho encontra uma velha indigente e misteriosa — que mais tarde se revelará sua parente, a viúva do irmão de sua avó, e uma das ex-amantes de Dito Mariano. Seu nome antecipa e resume a caracterização que se fará dela: *Miserinha*. Sua semivida acontecia, após um destino de tragédia e abandono, de forma monocromática: “Já não vejo brancos nem pretos, tudo para mim são mulatos” (RCT, p. 20).

Chegando à ilha, Marianinho encontra o pai, Fulano Malta, um nome que não nomeia, já que “fulano” significa um sujeito qualquer, sem importância, e “malta” designa um coletivo de seres anônimos, a multidão; aqui podemos desconsiderar a extrema negatividade na acepção da palavra (vadiagem, malandragem, pessoas de má índole etc), tomando-a, no contexto, com o significado de coletividade. Logo, o nome Fulano Malta se revelará no decorrer da história, metáfora da sociedade moçambicana que acreditou, lutou e se decepcionou com os rumos tomados no pós-independência. Assim ele é descrito: “Meu pai (...) tinha a alma à flor da pele. Já fora guerrilheiro, revolucionário, oposto à injustiça colonial (...). Meu velho Fulano Malta transpirava o coração em cada gesto” (RCT, p. 16). Mas, o que Marianinho reencontra é a triste figura de uma alma que perdeu o vigor: “Quando me vê, deixa-se ficar imovente, fosse demasiado o esforço de simplesmente estar ali” (RCT, p. 25).

O outro membro da família, que junto com Abstinência e Fulano Malta formam o trio de filhos de Dito Mariano, é o tio Último, o mais “moderno” dos Marianos, sujeito envolvido nas trapaças da vida pública, “não freqüentava mais a sua ilha natal, ocupado entre os poderes e seus corredores. Nenhum dos irmãos se dava, cada um em individual conformidade” (RCT, p. 16).

No desfile de personagens é apresentado o doutor Amílcar Mascarenha, goês, médico da ilha, que não consegue definir se Dito Mariano está vivo ou morto. É uma personagem sempre em trânsito: “O médico divide-se entre Luar-do-Chão e a cidade” (RCT, p. 25). Ele, apesar de habitar e sentir-se em território estrangeiro, já sustentara sua ideologia: “ABAIXO A EXPLORAÇÃO DO HOMEM PELO HOMEM” [em versalete no original], o médico aponta a pichação que fizera num muro da ilha em tempos idos: “Ainda se orgulha (...). Sacode a cabeça e, enquanto se afasta, vai olhando para trás como quem se despedisse de um tempo” (RCT, p. 114).

Em seguida, vêm as mulheres da família. Primeiro, a tia Admirança, meia-irmã, muito mais nova, da avó Dulcineusa, ou na explicação do narrador: “Irmã afastada. Em Luar-do-Chão não há palavra para dizer meia-irmã. Todos são irmãos na totalidade” (RCT, p. 29). O nome Admirança remete à admirável exuberância de sua beleza, o que levou Dito Mariano, marido de Dulcineusa, em cuja casa a menina cresceu, a se apaixonar e seduzi-la quando ela era muito jovem. A relação adúltera culminou na gravidez secreta de Marianinho. No entanto, ela, talvez por remorso, assumira o que todos diziam de si, que recaía sobre ela “o maior peso que, neste lado do mundo, uma mulher pode carregar: ser estéril” (RCT, p. 146).

A viúva de Dito Mariano, a avó Dulcineusa, é a esposa devotada, católica fervorosa e sofrida pelas múltiplas traições de Dito Mariano. Assim, apesar de ser descrita pelo narrador como a mais autêntica matriarca: “Entramos, nos respeitos. A avó está sentada no cadeirão, parece estatuada em deusa” (RCT, p. 31), essa figura se esvai diante da eterna incerteza sobre o sentimento do marido. Sendo mulher, recebia menos atenção do marido do que o neto Marianinho, um sempre confidente do avô. Por isso, ela lhe pergunta: “Alguma vez Mariano lhe falou no amor que ele tinha por mim?” (RCT, p. 46).

Por fim, as palavras do próprio Dito Mariano resumem as características dos “vivos” de sua família:

Seu pai [Fulano Malta], com suas amarguras, seu sonho coxeado. Abstinêncio com seus medos, tão amarrado a seus fantasmas. Últímo que não sabe de onde vem e só respeita os grandes. Sua Tia Admirança que é alegre só por mentira. Dulcineusa com seus delírios, coitada (RCT, p. 126).

A última personagem da família a ser referida é Mariavilhosa, a falecida mãe-postiça de Marianinho. Personagem ausente, cuja presença se faz sentir tanto quanto os vivos. Seu nome perpassa diferentes momentos da narrativa, e é caracterizada como uma heroína trágica, cuja saga comporta os seguintes episódios: quando adolescente foi violentada pelo patrão português, engravidou, fez um aborto e adoeceu gravemente, vivia numa parte afastada do rio que poucos visitavam, precisava se tratar em Luar-do-Chão, mas na época os negros eram proibidos de viajar no barco, ela então se travestiu e foi trabalhar de marinheiro, pois eram os únicos autorizados a embarcar. Mas, seus olhos profundos levaram o também adolescente Fulano Malta à paixão, sentimento confuso por se tratar de um outro homem; a angústia do jovem se dissipou após seguir o marinheiro, às escondidas, até o consultório do médico Mascarenha e descobrir, finalmente, que se tratava de uma moça. Casaram-se. E o narrador, que até este ponto da narrativa desconhecia a sua verdadeira origem, prossegue reproduzindo o que ouvira:

O ventre dessa mulher adoecera para sempre. (...) Mariavilhosa tivera-me a mim, no meio de frustradas tentativas. Uma angústia, porém, permanecia como âncora, amarrando para sempre a capacidade de ser feliz. E isso me torturava. Me parecia que eu era um insuficiente filho (RCT, p. 104-105).

A história de Mariavilhosa foi testemunhada e contada ao narrador pelo português padre Nunes, muito depois do narrador ter reclamado, alguns capítulos atrás:

Ninguém nunca me contou como ele [Fulano Malta] e minha mãe se conheceram. Era assunto interdito em nossa casa. Como também era proibido falar-se no modo como a mãe veio a falecer. Que se tinha afogado, isso sabia-se vagamente (RCT, p. 71).

O espectro de Mariavilhosa ronda pela narrativa como uma outra morte indefinida, fornecendo mais peças para o quebra-cabeça que Marianinho precisa completar. O narrador prossegue na descrição do que ouviu sobre a morte incerta da mãe:

Afogada era um modo de dizer. Ela suicidara-se então? A Avó escolhe cuidadosamente as palavras. Não seria suicídio também. O que ela fez,

uma certa tarde, foi desatar a entrar pelo rio até desaparecer, engolida pela corrente. Morrera? Duvidava-se (RCT, p. 105).

Além do médico Amílcar Mascarenha, que participa mais intimamente do núcleo familiar e acompanha a inusitada morte de Dito Mariano, outras personagens serão arroladas como testemunhas dos eventos narrados, dando depoimentos, citando ou sendo citadas no discurso de outras personagens. São elas: o casal português, dona Conceição e Frederico Lopes, padrinhos e benfeitores de Marianinho, na cidade. No entanto, o casal guarda segredos sobre coisas que haviam alterado o curso da vida dos Marianos. Frederico fora o patrão que causara toda a desgraça à Mariavilhosa, ainda que ninguém, ou poucos, na família o soubesse. A esposa, dona Conceição, condenara o ato do marido contra sua protegida Mariavilhosa e punia-o deixando o retrato da moça à cabeceira da cama do casal. Enquanto odiava o marido, amava o negro Abstinência, sendo por ele correspondida: "... paixão mais que proibida" (RCT, p. 121). Outra personagem enredada na história de Mariavilhosa é Nunes, o padre português que não suportava a culpa pelas sucessivas absolvições ao malfeitor Frederico Lopes, entre as de outros "bons cristãos":

Afinal, um padre confessa-se a quem? Fala directo com Deus? Confessar-se a outro padre, o nosso Nunes não podia, sozinho que estava. A questão é que (...) o sacerdote tinha pecados graves a confessar... (RCT, p. 207).

Outras personagens secundárias, mas não menos relevantes, são o sapateiro Carlito Araldito, primo de Dito Mariano; o mulato Tuzébio, dono do bar onde os homens da ilha se reúnem para discutir as questões locais; o mecânico João Celestioso; a enigmática jovem Nyembeti, a própria encarnação do lugar e que será a chave final no aprendizado de Marianinho; o coveiro Curozero Muando, irmão de Nyembeti, que não consegue cavar a sepultura de Dito Mariano, pois a terra se fechara; Juca Sabão, o bom homem que fora assassinado por ter ingenuamente se apropriado de um carregamento de drogas (talvez cocaína) para com ele adubar a terra, pois os malfeitores que o trouxeram afirmavam que aquilo "enriqueceria a terra"; o feiticeiro Muana Wa Nweti, representante da versão tradicional da religião local, que fora solicitado

pela católica Dulcineusa a, assim como o padre Nunes, abençoar o morto Dito Mariano.

Deste último grupo, é preciso destacar Nyembeti — nome que significa “lágrima”, na língua ronga.² É a irmã do coveiro Curozero Muando e filha do assassinado Juca Sabão. A jovem, ao nascer, fora picada por uma cobra venenosa, mas, em vez de matá-la, o veneno teve um efeito contrário e a fez ficar mais forte. Quando criança brincara eventualmente com Marianinho e, ao crescer se transformou numa linda jovem, que despertou o interesse amoroso do mais novo dos Marianos neste seu retorno à ilha.

A linda Nyembeti, no entanto, é deficiente em relação ao dom da fala. A única frase que sabia repetir aos que encontrava era “*Mali! Ni kumbela mali!*”, que, conforme explicou seu irmão, é um pedido de dinheiro: “Ela está pedir dinheiro. É a única coisa que sabe falar! (...) É o que fala, agora: os dialectos da miséria” (RCT, p. 161). Não é difícil perceber nesta personagem uma representação alegórica de Moçambique e sua miséria social.

A jovem é cobiçada por Último, o Mariano mais rico, poderoso e corrupto, que tenta fazer dela mais uma de suas amantes, dominá-la. No entanto, ela o recusa, devolvendo-lhe a grande quantia em dinheiro que deste recebera. Em compensação, é para Marianinho que ela “deixa cair a capulana” (RCT, p. 161), revelando-lhe a sua nudez, o “seu desnudamento absoluto”, no dizer de Patraquim. Sendo a última personagem a participar do aprendizado de Marianinho, este conclui, após um enlace amoroso: “Afinal, entendo: eu não podia possuir aquela mulher enquanto não tomasse posse daquela terra. Nyembeti era Luar-do-Chão” (RCT, p. 253).

O papel de cada uma das personagens será importante no enredamento dos variados fios da narrativa em torno da personagem central, ou seja, o narrador Marianinho, visto que na história passada em Luar-do-Chão, cada homem é todos os outros, e todos são irmãos na totalidade.

² Sobre essa personagem observa-se: “Nyembeti (lágrima), a grácil e feminina corporização de um tecido social, com suas vozes e seus silêncios, suas hierarquizações e pertencas, assim visível em sua pele vergastada, em sua deriva excêntrica, em seu desnudamento absoluto” (Patraquim 2004:193-206).

1.1.3. Novo *grîô*: entre oralidade e escrita

Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram as asas no meu vôo de escrever.

Mia Couto (nota introdutória de *Vozes anoitecidas*)

E como o narrador se posiciona para contar sua experiência? A princípio, ele narra como alguém que já conhece o quadro geral da narrativa, ou seja, já conhece o enredo e o íntimo das personagens sobre quem vai falar. Uma condição que só poderia se dar ao final da jornada, pois, como ficamos sabendo em diversos momentos do relato, ele, no início da narrativa, se encontrava desenraizado do mundo da ilha. Por exemplo, na chegada à ilha, no primeiro encontro com a velha matriarca, trava-se o seguinte diálogo, em que ela o inquire sobre o quanto ele mantém os costumes tradicionais:

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 *you não entende nada. You ficou muito tempo fora.*
- Está certo, Avó (RCT, p. 32, itálicos nossos).

E ainda em outros episódios:

Ter um avô assim era para mim mais que um parentesco. Era um laço de orgulho nas raízes mais antigas. (...) *deslocado que estou dos meus*, necessitava dessa ligação como quem carece de um Deus (RCT, p. 44, itálicos nossos).

(...)

Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar os métodos da tradição: você já está longe dos Malinanes e seus xicuembos. A escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos. Uma primeira ponte entre os Malinanes e os Marianos (RCT, p. 126)

Para ouvir os ecos dos distantes “xicuembos”, o narrador precisaria entregar-se, estar muito atento, conforme adverte o avô na segunda carta:

“Estas cartas, Mariano, não são escritos. São falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute” (RCT, p. 64). Saber escutar é, no limite, esquecer-se de si mesmo, para que mais profundamente seja gravado o que é ouvido (Benjamin 1985:205).

O narrador, portanto, é alguém que escutou atentamente as vozes e os ecos e, por isso, tem “o que narrar”, conforme Walter Benjamin. E ele não narra sozinho: seu discurso é fruto dos relatos que lhe chegaram pelas diversas vozes com quem interagiu, inclusive, neste caso, a voz das extraordinárias cartas.

De fato, Marianinho narra como alguém que já viveu plenamente a experiência que comunica, ou seja, no momento em que narra, ele está em paz com o mundo de suas origens, já possui um entendimento da psicologia de seus familiares e a vida das demais personagens de quem fala. Apenas para comprovar que o rapaz narra num tempo ulterior ao dos acontecimentos, lembremos o episódio em que, espionando a avó seduzindo o marido defunto, ele revela uma informação que ainda não poderia dispor naquele exato momento e, por isso, se explica: “Dulcineusa me confessou *mais tarde*: era assim que o marido gostava de iniciar as intimidades” (RCT, p. 128, itálicos nossos).

A apresentação dessa evidência se faz necessária, porque o romance possui a peculiaridade de narrar os “eventos já por si inteiramente conhecidos” no tempo verbal presente, em vez de no pretérito: “A bordo do barco que *me* leva à ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que *me* vai ditando suas ordens. (...) *abandono* a cidade e *faço* a viagem: *vou* ao enterro de *meu* Avô Dito Mariano” (RCT, p. 15, itálicos nossos).

A questão é: qual a importância desse tempo narrativo, porque narrar no tempo gramatical presente os fatos que não estão acontecendo enquanto o jovem Mariano narra, que não estão “*in statu nascendi*, e que não se [poderiam] representar senão pelo presente” (Bourneuf e Ouellet 1976:177)?³ Por ora, fiquemos com essa conhecida teoria do romance que, sobre tal matéria, pondera:

³ Recordamos, como ilustração de uma narrativa “*in statu nascendi*”, a novela francesa *O último dia de um condenado*, de Vitor Hugo, cujos eventos presentes se dão ao mesmo tempo da escrita, inclusive o momento do suplício do narrador.

o emprego dum tempo em vez dum outro (...) corresponde a necessidades e objectivos particulares. Por exemplo, o emprego do presente para contar o passado visa, como o teatro histórico, atualizar um problema, uma situação, dar à aventura o estremecimento, a incerteza do presente. (...) Mais do que o emprego dos tempos da gramática, é a própria substância de cada tempo romanesco que deve ser captada (*ibid.*, p. 178).

Isso demonstra a dificuldade de categorizar os narradores das literaturas africanas numa tipologia padrão. Este fato levou estudiosos, a exemplo da moçambicana Ilda Rodolfo Trigo Raivoso, a se dedicarem à análise do estatuto do narrador. Ao final da pesquisa de Raivoso — não abrangente por tratar apenas de livros de contos e crônicas, mas pertinente para os nossos objetivos —, ela chegou à seguinte conclusão, da qual partiremos para compreender o narrador de *Um rio*:

... consideramos o narrador de Mia Couto como esquivo, na medida em que ele vem contrariar essa noção de colocação fora ou dentro da estória narrada, pois, em vez de demarcar rigidamente estas duas posições, concilia-as de forma airosa, dando às suas narrativas maior vivacidade (2005:90).

Essa “forma airosa” de narrar apontada pela pesquisadora vai ao encontro de nossas avaliações a respeito do narrador em primeira pessoa do romance em estudo. Em primeiro lugar, observamos nele um narrador autodiegético, isto é, ele relata em primeira pessoa as suas próprias experiências; lembrando que numa narrativa autodiegética, “o narrador aparece colocado num tempo ulterior em relação à história que relata, dando a conhecer eventos já por si inteiramente conhecidos” (*ibid.*, p. 30).

Em segundo lugar, ele elabora o seu discurso “airoso” alternando sua posição: ora dentro, ora fora da narrativa; ora fazendo digressões sobre o narrado — a partir de uma onisciência parcial —, ora dando voz às próprias personagens. Por exemplo, em alguns momentos sua posição é intrusiva, na qual as personagens são descritas segundo o seu próprio ponto de vista:

Meu tio Abstinência está encostado na amurada, fato completo, escuro envergando escuridão. A gravata cinza semelha uma corda ao despendurão num poço que é o seu peito escavado. Rasando o convés

do barco, as andorinhas parecem entregar-lhe secretos recados (RCT, p. 15).

Porém, tal estratégia é apenas parte do processo narrativo, pois, se por um lado, Marianinho faz digressões comentando a vida e ações das personagens, por outro, suas opiniões muitas vezes são amparadas em outras vozes. Por exemplo, numa caracterização ambígua da mesma personagem, Tio Abstinêncio, em que sua postura física reproduz tanto o caráter servil do “assimilado”,⁴ aliada a uma personalidade melancólica, quanto um profundo respeito pela vida. Mas, em adição à descrição do narrador, a própria personagem toma a palavra para justificar seu comportamento:

Fomos pela cidade, ele um pouco à frente, com seu andar empinado mas tropeçando de salamaleques. Sempre foi assim: ao mínimo pretexto, Abstinêncio se dobrava, fazendo vénia no torto e no direito. Não é respeito, não, *explicava ele*. É que em todo o lado, mesmo no invisível, há uma porta. Longe ou perto, não somos donos mas simples convidados. A vida, por respeito, requer constante licença (RCT, p. 16, *itálicos nossos*).

Vê-se por esse exemplo que o narrador não se atribui uma onisciência “divina”, mas “parcial”. Ainda sobre Abstinêncio, o narrador afirma: “O Tio Abstinêncio (...) sempre assim se apresentou: magro e engomado, ocupado em trançar lembranças”. Mas, em vez de descrever oniscientemente quais seriam as lembranças da personagem, o narrador, na seqüência imediata, recorre a outras personagens para descrever o comportamento do tio: “Um certo dia, se exilou dentro de casa. *Acreditaram* se arremesso de humores (...). Com o tempo *acabaram* estranhando a ausência. *Visitaram-no*. *Sacudiram-no*, ele nada” (RCT, p. 17, *itálicos nossos*).

Aqui se verifica a existência de uma teia narrativa em operação: as informações sobre fatos e personagens já não partem nem da boca do narrador, nem do próprio sujeito em questão, os quais podem se calar em

⁴ Na perspectiva de Franz Fanon, “para assimilar a cultura do opressor e aventurar-se nela, o colonizado teve de fornecer garantias. Entre outras coisas, teve de fazer suas as formas de pensamento da burguesia colonial” (1968:36-37). Rita Chaves argumenta sobre esse e outros processos de inferiorização do dominado descritos por Fanon que, “nesse espírito, o processo de submissão demanda ações que conduzam a uma total desvalorização do patrimônio cultural do dominado. No limite, ele deve ser desligado de seu passado, o que significa dizer, exilado de sua própria história” (Chaves 2005:46-47).

determinados momentos (“o Tio nada mais falou, afivelado em si” [p. 16]), permitindo que, de forma indireta, outras personagens dêem testemunhos de sua vida, como foi o caso acima.

O narrador de *Um rio*, portanto, não tem a liberdade de narrar à vontade, pois depende, e permite, participações, testemunhos e reflexões das demais personagens, num processo que podemos chamar, com Laura Padilha, de “processo de reduplicação”, em que “personagens e narrador trocam seus papéis, mudam seu estatuto e, em certa medida, se fazem mais transparentes naquilo que normalmente é opacidade na cena narrativa” (Padilha 1995:28).

Logo, tal alternância de posição nos impede de categorizá-lo meramente como um narrador-testemunha (“*I* as witness, de Friedman),⁵ visto que ele não narra apenas aquilo que testemunhou, a partir da periferia dos acontecimentos, com um ângulo de visão necessariamente mais limitado. De outro modo, também não é conveniente caracterizá-lo como um típico “narrador-protagonista” (“*I* as protagonist), pois, ao contrário dessa categoria de Friedman, a narrativa de Marianinho não está circunscrita às suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Antes prevalece, como já dissemos, um jogo dramático com trocas de papéis entre narrador e personagens, encaixes e até textos dentro do texto (as cartas do avô Mariano).

E ainda, apesar de o enredo de *Um rio* nem de longe sugerir um total desaparecimento do narrador, não é de todo indevido aproximá-lo da categoria “*The camera*”, conforme mais uma vez Friedman. Trata-se de uma estratégia para se contar uma história de forma imediata, de mostrá-la como através de uma filmagem. A trama narrativa de *Um rio* se dá por seqüências de cenas, alternando-se entre a apresentação de ações das personagens, *travellings*, *flashbacks* e antecipações. Nesse sentido, a decisão de narrar a história central no tempo verbal presente poderia muito bem mimetizar o caráter imediato do “olhar da câmera”.

Vou pelo corredor, alma enroscada como se a casa fosse um ventre e eu retornasse à primeira interioridade. O molho de chaves que a Avô me dera retilinta em minha mão. (...)

⁵ Sobre a tipologia do narrador elaborada por Friedman, valemo-nos aqui de Chiappini 1999:25-70.

Agora confirmo: nenhuma chave se ajusta em nenhuma fechadura. Excepto uma, no sótão, que abre a porta do quarto de arrumos. Entro nesse aposento obscuro, não há lâmpada, um cheiro húmido recobre tudo como um manto. Deixo a porta entreaberta, para receber uma nesga de claridade.

De rompante, a porta se fecha. Sou engolido pelo escuro ao mesmo tempo que um corpo me aperta, com violência... (RCT, p. 111).

Nessa cena, a presença explícita do narrador em primeiro plano vai se diluindo à medida que “assistimos” aos quadros num movimento de tensão crescente: a passagem pelo corredor, o ruído das chaves, o suspense das chaves que não se ajustam às fechaduras, a entrada no sótão, o ambiente claro-escuro, o ataque no escuro. Percorremos os ambientes juntamente com um “olho-câmera”, focalizando, a partir do presente, ora descrições de lugares, ora impressões sobre pessoas e sentimentos.

Na mesma chave interpretativa, essa forma imediata, presentificada, de narrar, que coloca o leitor / espectador no tempo presente do texto, remete à hipótese de uma narrativa “tributária do *griotismo*, seja por sua concepção como *falescrita*, seja por sua intenção crítica aliada ao ludismo, (...), um modo de intervir no real, no melhor estilo da tradição ancestral [africana]” (Padilha 2002:53).

Na verdade, Marianinho está re-contando, à maneira dos contadores africanos, os *griôs*, a experiência de viajante à sua ilha-natal, no sentido de que “quem viaja tem muito que contar”, segundo Walter Benjamin, que ainda acrescenta na mesma direção:

A experiência que passa de pessoa a pessoa [no caso, de personagem a personagem] é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (1985:198).

A aproximação entre narrativas escritas e oralidade tem se revelado muito proveitosa no caso das literaturas africanas. Assim, em RCT, a comunhão de vozes discursivas, a do velho Mariano, como o narrador oral, e a de Marianinho, como o narrador “por escrito” (“eu dou as vozes, você dá a escritura” [RCT, p. 65]), representam aquela *falescrita*, no dizer de Laura Padilha, que traz para a escrita as narrativas orais numa espécie de “missosso”

ou “maka”,⁶ encontrados na cultura angolana e, cujos traços característicos perpassam a literatura africana moderna, conferindo-lhe um caráter de “missosso [ou maka] dos novos tempos” (Padilha, 1995:41).

O narrador, o Mariano mais-novo, primeiro aprende pela voz do Mariano mais-velho e depois re-conta, como “narrador da letra, *griô* do mundo africano moderno” (Padilha, 2002, p. 41). Essa “*griotização* da narrativa escrita” (que também contribui com o caráter “esquivo” do narrador) figura, emprestando palavras de Ana Mafalda Leite, como um certo “ *fingimento* dos modos de narração oral, do seu contexto de dramatização” (in Raivoso 2005:6).

1.1.4. Cartas intertemporais

Tem a kinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga — adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas.

Luandino Vieira

A manifestação do semimorto Mariano ocorre num campo intermediário entre a oralidade e a escrita. As revelações e confissões do velho, que são lições ao jovem Marianinho, chegam na forma de bilhetes, depois em pequenas cartas, até terminarem em cartas mais extensas. Essa correspondência irá mediar o discurso polifônico no corpo da narrativa, através da relação simbiótica entre avô e neto, conforme explica o mais-velho:

... visitará estas cartas e encontrará não a folha escrita mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias. (...) feridas da boca se curam com a própria saliva. Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, você e eu, de um e outro lado das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura (RCT, p. 65).

⁶ Na tradição angolana, missosso “é aquela forma narrativa percebida pelo natural como sendo totalmente ficcional, no sentido em que vê nela um produto apenas do imaginário, algo não acontecido no real empírico, pois pertencente apenas à ordem da fantasia. Opõe-se, por isso, à maka, na origem, outra forma de narrativa que relatava um acontecimento representado como vivido, ou pelo contador, ou por alguém de sua intimidade, ou por pessoas de que ouviu falar” (Padilha 1995:19).

O velho apresenta dessa maneira uma situação inusitada para os padrões arquetípicos africanos, no que concerne à relação geracional. O mais-velho, que na tradição hierárquica deve ensinar ao mais-novo, propõe uma associação de vozes num denominador comum, a sua e a do jovem. Isso já ilustra a proposta de RCT no que diz respeito à confluência do novo e do velho, da modernidade e da tradição, conforme veremos adiante.

Este exercício de ruptura, ou de “desfazer de cristalizações”, que já se encontra no coutiano *Terra sonâmbula*, conforme aponta Laura Padilha, onde um menino e um velho partilham de uma experiência mediada pela voz de um e o letramento de outro: o menino Muidinga “*lê*, contando a estória para o velho adormecer, ao invés do usual contrário” (Padilha 2002:41), se atualiza em RCT, colocando a voz e a escrita, não em oposição, mas em comunhão, “Eu dou as vozes, você dá a escritura”.

Ao operar como ruptura de valores da tradição, as cartas representam uma diluição de distância temporal entre o passado e o presente, a velha e a nova geração. Aqui parafraseamos Maria Lúcia Lepecki (1988:173) para resumir que, em RCT, estamos diante de uma amálgama narrativa que tem como fio condutor um conjunto epistolar onde figuram, em mesmo plano, a voz de um narrador oral (avô Mariano) e de um narrador “por escrito” (Marianinho). Lepecki afirma:

As vozes dos narradores orais e a do Narrador por escrito, ligando-se, formam superfície contínua. Logo a seguir surge uma *amálgama*. Todas as vozes se juntam numa só e partilham a experiência do contar e do refletir sobre o contado (1988:178).

O primeiro escrito epistolar aparece quando a narrativa já havia percorrido três capítulos. Trata-se, na verdade, de um bilhete que Marianinho encontra no início do segundo dia de sua estada na ilha, cujo conteúdo dizia:

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. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si.

Sempre que for o caso, escreverei algo para si. Faça de conta são cartas que nunca antes lhe escrevi. Leia mas não mostre nem conte a ninguém (RCT, p. 56)

Marianinho é, assim, avisado que terá o desafio de colocar em harmonia um mundo em conflito. Terá a missão de religar os elos familiares, tornando cada homem “todos os outros”, sem esquecer os antepassados que ecoam nas vozes dos vivos. Para isso, deverá “incorporar” a casa de seus ancestrais à realidade do tempo presente, do seu próprio tempo. Enfim, provocar a “emergência de um novo tempo, de um espaço cultural pluralizado, resultado da simbiose...” (Leite 1998:76).

Para efeito de análise, denominaremos o conjunto de textos por “cartas”, as quais são inconscientemente escritas pelo próprio narrador, numa espécie de psicografia. Isso surge na narrativa, em um momento em que Marianinho decide escrever, a esmo, e ocorre o seguinte:

Vou anotando idéias, frases soltas. É então que sucede o que não é de acreditar: a minha letra desobedece da mão que a engendra. Aquilo que estou escrevendo se transfigura em outro escrito. Uma outra carta me vai surgindo, involuntária, das minhas mãos (RCT, p. 170).

Tal fato fica patente na sexta carta. Nas anteriores, ele reconhecia a sua caligrafia, mas não sabia o modo como tudo ocorria. Assim, caberá ao narrador, afastado que está do mundo das tradições, aceitar esses eventos extraordinários, dissipar as dúvidas e o medo, e confiar na veracidade das cartas, ainda que racionalmente inexplicáveis.

Porém, antes disso, quando recebe a primeira carta, Marianinho esboça uma explicação racional. Na segunda, sente pavor. Na terceira, surge a dúvida. Na quarta, expõe suas dúvidas: “Não é o senhor; não pode ser o Avô que escreve isto”. A quinta carta já é lida sem espanto. Da sexta mensagem, em que reconhece a “psicografia” por suas próprias mãos, até a nona e última carta, há um progressivo e total desaparecimento de hesitação, ou melhor, um acomodamento dos sentimentos em relação extraordinário.

Antes da última carta, que encerra a narrativa, o narrador vai lamentar: “Sinto falta, sim, da nossa secreta correspondência. (...) As cartas instalavam em mim o sentimento de estar transgredindo a minha humana condição” (RCT,

p. 257). Tal fala demonstra o final do “rito de passagem” e o reconhecimento de que a experiência imprimiu um sentido à sua existência. Na última reflexão, ele reconhece: “Já não me importa esclarecer o modo como Mariano redigira aquelas linhas...” (RCT, p. 258).

As cartas, do modo como as conhecemos, são instrumentos de comunicação que “movem-se entre presença e ausência, ao mesmo tempo em que, à distância, mantêm vínculos”, conforme nos recorda Bastos (2002:5). No sentido geral, as cartas têm, portanto, a função de estabelecer a comunicação entre indivíduos circunscritos numa mesma época, mas distanciados no espaço. Mas, em *Um rio*, a correspondência entre um avô semimorto (em transição do presente para o passado) e seu neto-filho (vivo no presente e em transição para o futuro) nos leva a presumir uma outra chave de interpretação, isto é, elas vinculariam personagens próximas no espaço (avô e neto estão numa mesma casa, mesma ilha), mas separadas no tempo, o tempo passado, tradicional, do avô e o tempo presente, moderno, do neto.

Uma última consideração: pelo tom pedagógico de tal discurso epistolar, Marianinho passa a ser, na verdade, mais um ouvinte do que um leitor. No entanto, importante observar, sua participação como par epistolar é efetiva; pois, lembramos, se trata de “psicografia”, o remetente e destinatário formam, simbioticamente, uma só pessoa. Por isso, o narrador não figura nesta relação como um leitor/ouvinte passivo; ao contrário, ele dá escritura à voz, num jogo temporal espiralar, do qual trataremos no Capítulo 3.

1.1.5. A morte e o tempo em *Um rio*...

A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência.

RCT (p. 15)

A perspectiva narrativa e a organização do enredo em *Um rio* interessam, particularmente, pela não fixação da posição do narrador Marianinho, o que lhe possibilita um movimento entre dois planos temporais de narrativa: o plano da experiência vivida (o tempo passado) e a experiência contada (o tempo presente).

Algo que depende da situação de vida-e-morte do avô Mariano que se espalha pela narrativa, indicando sua primazia na condução do enredo, instaurando o desequilíbrio gerador da própria narrativa, para usar palavras de Laura Padilha (1995:36). A epígrafe acima, que marca o início do romance, continua com a reflexão do narrador: “A bordo do barco que me leva à ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que me vai ditando suas ordens” (RCT, p. 15).

O substantivo “morte” aqui não é tratado como antônimo de “vida”, antes ele significa renascimento: “A morte pode ser o elemento que leva a narrativa para adiante, na busca do equilíbrio perdido” (Padilha 1995:36). A forma gerundial do verbo “ditar” (“a morte que me vai ditando...”), ao mesmo tempo em que personifica a morte, sugere essa possibilidade de ela, paradoxalmente, trazer vida àqueles que “estão morrendo (...) por desmérito do viver”; pois, também o verbo “morrer”, no gerúndio, indica uma ação inacabada, logo, passível de mudança.

Em uma das comunicações do avô ao neto, na terceira carta, o falecido adverte sobre a resistência que Marianinho enfrentaria por parte dos familiares durante o cumprimento de sua missão:

Alguns destes parentes vão querer abreviar este momento. Vão impor seus andamentos sobre o nosso tempo. Não deixe que isso aconteça. Não deixe. A sua tarefa é repor as vidas, direitar os destinos dessa nossa gente. Cada um tem seus segredos, seus conflitos (RCT, p. 126).

As descrições imagéticas ao longo da história revelam essa atmosfera de incompletude, incertezas e conflitos. Por exemplo, a travessia de barco da cidade para a ilha ocorre num momento de ocaso do dia: “Cruzo o rio, é já quase noite. Vejo o poente como o desbotar do último sol” (RCT, p. 15). E então recorda o avô nesse momento de melancolia:

A voz antiga do avô parece dizer-me: depois deste poente não haverá mais dia. E o gesto gasto de Mariano aponta para o horizonte: ali onde se afunda o astro é o mpela djambo, o umbigo celeste. A cicatriz tão longe de uma ferida tão dentro: a ausente permanência de quem morreu. No avô Mariano confirmo: morto amado nunca mais pára de morrer (RCT, p. 15).

O oximoro “ausente permanência” perpassa a narrativa, a começar pela morte “indefinida” do avô, cujo corpo insepulto permanece na casa, deitado na sala funérea: “Aquela não era uma morte, o comum fim da viagem. O falecido estava com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos” (RCT, p. 41).

Quanto à relação entre a história e o discurso narrativo, *Um rio* organiza sua temporalidade interna em dois planos: o plano do passado e o plano do presente, sendo que o uso que o narrador em primeira pessoa faz das digressões, retrocessos (*flashbacks*), *antecipações (flashforwards)* e outros recursos comporão uma rede temporal que transcende a narrativa (aproximando-se de uma temporalidade na concepção humana).

Deste modo, sem definir seu pertencimento ao passado ou ao presente, a semimorte do patriarca vai conduzindo a temporalidade do enredo, na medida em que o estar na fronteira entre dois mundos, dos vivos e dos mortos, dá a narrativa um caráter de indefinição: de que tempo se está narrando? De um tempo passado, morto, acabado ou de um tempo presente, vivo, ativo?

Morte e tempo se unem aqui a um espaço de temporalidade ambígua, configurando uma narrativa esquiva e polifônica, cunhada na simbiose entre oralidade e escrita, que se desdobra na representação do embate tradição e modernidade. Desse cadinho emergem estratégias literárias que tentaremos explicitar e interpretar no decorrer deste texto.

1.2. *Mãe, materno mar*

A verdade não é desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação que lhe faz justiça.

Walter Benjamin

Apesar de temporariamente empoleirado no ramo do embondeiro, o pássaro esquece que o ninho dele está no arbusto?

(MMM, p. 52)

Mãe, materno mar (MMM) conta a história de uma viagem. Manecas, jovem que acabara de concluir o quinto ano do liceu, parte de forma voluntária e planejada de sua cidade natal, Malange, no interior de Angola, em busca de

emprego em Luanda, cidade onde primeiro o pai fora funcionário público, sendo depois transferido para Malange. Manecas, deste modo, está fazendo o caminho contrário ao de seu pai, numa mudança, que tudo indica, é definitiva. A viagem de trem de Malange a Luanda, no entanto, vai levar muito mais tempo que o previsto: serão exatos quinze anos para percorrer um trecho que normalmente seria percorrido em horas. A falta de soluções para os problemas que surgem no caminho mudam o destino de todos a bordo do trem, cujo atraso vai transcender tempos e espaços, e refletir os aspectos histórico, cultural, mítico e social da nação angolana.

Os cerca de duzentos passageiros representam metaforicamente o espaço-nação angolano e sua sociedade de classes. A primeira classe é o espaço dos novos burgueses e seus sinais exteriores de riqueza: são eles religiosos (pastores evangélicos pentecostais), altos funcionários do Estado, membros do Partido (referência ao MPLA), grandes comerciantes e homens de negócios em geral. Os demais passageiros seguem nos outros compartimentos: a segunda classe, onde viaja Manecas, é o espaço da classe média: políticos, professores, comerciantes, atletas profissionais (futebolistas), estudantes; e por fim, na terceira classe viajam operários em geral, os trabalhadores da empresa ferroviária, vendedores ambulantes, as prostitutas e demais membros da base da pirâmide social.

O romance se divide em três partes denominadas “A Terra”, “O Fogo” e “A Água”,⁷ que, por sua vez, se subdividem em capítulos sem título.

Na primeira parte da viagem, “A Terra”, o trem percorre o trecho de Malange a Ndalatando e, no meio do caminho, em Cacuso, ocorre a primeira avaria que resulta numa parada de cerca de três anos. Em seguida, ainda com a locomotiva não totalmente recuperada, o trem segue em velocidade reduzidíssima até Ndalatando, onde permanece mais seis meses para revisão da máquina. A segunda parte da narrativa, “O Fogo”, é a mais longa e subdivide-se em cinco capítulos. Inicia com o trem partindo de Ndalatando na mesma velocidade lenta até parar novamente, dessa vez não em uma estação, mas num trecho de mata, entre as cidades de Canhoca e Luinha, ali

⁷ “Três dos quatro elementos primordiais, sem os quais, de acordo com as ancestrais cosmogonias africanas, é rompida a harmonia cósmica da natureza, essencial às manifestações da força vital” (Secco, In MMM, p. 17).

permanecem por quase oito anos. Dessa vez, o motivo não foi a locomotiva, mas danos na via férrea. O final dessa parte se mistura com o início da terceira, intitulada “A Água”, em que o trem parte em direção à próxima estação: Luinha.

Nessa terceira parte, depois de permanecer em Luinha dois dias, em função de fortes chuvas, o trem chega em Beira Alta, a cinco quilômetros dali, onde pára por um ano e meio, agora em razão do alvoroço da população local em torno da figura do passageiro mais importante, o Profeta Simon Ntangu António, “o enviado de Deus, o salvador dos pobres, dos desfavorecidos, o milagreiro Profeta” (p. 255). E só quando o profeta recebe “um ultimato” de Luanda, que exigia a sua presença para atender aos milhares de fiéis que se aglomeravam à sua espera, é que o comboio se move em direção ao destino final. No entanto, o profeta ainda decide fazer mais uma parada antes de Luanda, mais um ano e meio, agora em Zenza do Itombe, de onde, finalmente, o trem chega a Luanda, após quinze anos desde a partida de Malange.

A viagem é pintada, então, com as cores vivas da alegoria de uma sociedade que se faz por contrastes sociais, culturais e religiosos. Os novos-ricos capitalistas tentarão fazer a locomotiva funcionar pela força do dinheiro (por ex., o abastado pai da noiva que vinha com toda a família para o casamento na cidade seguinte); no entanto, essa mesma classe “moderna” não abdica das tradições culturais quando essas lhe são convenientes. Comparecem ainda os jovens, que não se identificam com a memória cultural de seu povo e são seduzidos pelos “novos tempos”. Os líderes religiosos cristãos, ávidos por manter o poder sobre a massa de fiéis e obter os conseqüentes lucros, igualmente não dispensam as sagradas forças tradicionais quando necessário: “E então os líderes religiosos se reuniram para perscrutar as vozes da Terra, esses secretos ares da natureza” (MMM, p. 76). Aliás, o sincretismo religioso comparece como peça-chave no jogo de poderes que perpassa a história.

A visão da sociedade de classes compartimentada num trem de passageiros remete a um quadro simbólico bastante específico. Se considerarmos o trem como o espaço metafórico resultante da história recente do país, as misteriosas avarias seriam alegoricamente a ação das forças da natureza, ou “dos espíritos” encarnados pelos elementos cósmicos (terra, fogo

e água) para re-harmonizar um mundo em convulsão, restituindo-lhe a força vital. Para tanto, os passageiros, e particularmente Manecas, terão o tempo necessário para “recolocar o mundo no devido lugar”, no dizer do Avô Mariano, no romance de Mia Couto. Portanto, “a jornada se inicia (...) como uma forma de conhecer uma realidade que, agora, precisa atar as pontas entre o passado e o presente” (Vecchia 2007:326).

A narrativa vem denunciar, inclusive pelo recurso da paródia,⁸ as mazelas sociais que, para além da luta de classes, dificultam o compartilhamento de um patrimônio cultural comum. O procedimento paródico, — explica Inocência Mata sobre esse mesmo recurso utilizado em outra obra do autor, *Maio, mês de Maria* — “permite o diálogo entre passado e presente, com vistas à libertação, ainda que provisória, das relações hierárquicas, de regras e preceitos morais e éticos” (Mata 2005:156).

Liberto, pela paródia, das amarras da censura formalista, o enredo de MMM lança luzes sobre o cenário angolano finissecular, cuja estrutura social apresenta-se, para usar um recurso imagético, a forma de um triângulo escaleno, imperfeito, com ângulos diferentes entre si — mas nem por isso, menos triângulo. Embora, é preciso salientar, uma sociedade “triangular” ou “piramidal” seja a marca de quaisquer sociedades de classes, aqui a especificidade está no jogo dialético que organiza o grupo social: os lados desse triângulo imperfeito são compostos da elite de homens e mulheres orgulhosos de suas origens assimiladas; dos que se aproveitaram dos momentos de mudança sociopolítica para obter ganhos pessoais, a exemplo dos líderes religiosos e dos homens do “Partido”; e por último, daqueles imprescindíveis para a existência do triângulo, os outrora chamados de “indígenas”: a massa popular.

Essa histórica compartimentação social é refletida na ficção em estudo logo na primeira parada imprevista, quando os passageiros começam a se dar conta de seu infortúnio:

⁸ Para Linda Hutcheon, recorda Inocência Mata, a paródia pressupõe “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (Mata 2005:156).

Que algumas mulheres foram descendo com os seus filhos às costas, outras com esteiras e luandos que foram estendendo debaixo das árvores que haviam por perto (p. 40).

Que os cavalheiros e as damas vinham todos pinocas, pipis, as bangas todas, ih! Só o estilo!, os brilhantes ouros, hum! As pulseiras e os fios, hum! (...) as muitas damas nos seus vestidos brocados em tecidos marrocaín, taftás, chifons, piquets, tas a brincar ó quê! ... (p. 41)

No primeiro quadro retratam-se as mulheres em seus modos de vida representativos de uma cultura transmitida ao longo de gerações e preservada no comportamento social; no segundo vêem-se os mesmos sujeitos africanos, mas carnavalizados com as cores e texturas de uma cultura adquirida pelas gerações mais recentes, “assimiladas” pelo regime colonial, que demonstram um comportamento social farsesco, cuja performance só pode ser narrada em tom de paródia, ilustrado pela figura burlesca do pai da noiva que ao tentar, em vão, fazer as coisas funcionarem pela força de seu dinheiro, o resultado é uma mistura do novo-rico do século XXI com o burguês fidalgo do século XVII:

Pai da noiva, um senhor gordo e baixo, de bigode farto, que cachimbava todo o tempo, barafustava, falava mal do Caminho-de-Ferro de Luanda, que, se soubesse, tinha alugado um avião para levar toda a família dele de Malange a Ndalatando, vocês acham que não tenho dinheiro?, que sou um desgraçado qualquer?, que não estaria ali a perder tempo e dinheiro, misturado com aquela gentalha (...) que o casamento da filhinha dele estava a correr os sérios riscos, que se o noivo mudasse de idéias ele ia protestar publicamente, ora gaita mé?, onde é que já se viu isto? ... (MMM, p. 43)

Tomado o devido cuidado exegético, pela distância e contexto histórico que separam as duas obras, é oportuno visitar uma cena de Molière:

O maldito alfaiate está-me fazendo esperar demais num dia em que tenho tanto o que fazer! Fico louco da vida. Possa a febre quartã fazer sofrer o carrasco do alfaiate! Diabos carreguem o alfaiate! A peste sufoque o alfaiate! Se eu tivesse nas mãos, agora, esse detestável alfaiate, esse cachorro de alfaiate, esse traidor de alfaiate, eu... (O *burguês fidalgo*, Ato I, Cena IV)

Ambas as cenas mostram o caráter egocêntrico das personagens, em seus esforços para distinguir-se socialmente. Tanto o termo “gentilha” usado pelo pai da noiva, quanto a repetição pejorativa da palavra “alfaiate” pelo

fidalgo são demonstrações da arrogância e reprodução de comportamentos imitados de seus ex-opressores, por parte daqueles que ascenderam na escala social. Por exemplo, o mesmo pai da noiva em relação aos funcionários da ferrovia exigindo o reparo imediato das avarias: “... pai da noiva parecia era o capataz, os olhos todos neles, a lhes verem agitados, uns de troncos nus, falando estranhas línguas entre si...” (MMM, p. 45).

Verifica-se, portanto, no jogo das relações sociais, no caso angolano, a reprodução de comportamentos outrora condenados na empresa colonialista. Este fenômeno, reproduzido ficcionalmente, é observado no plano da realidade pelo historiador brasileiro Marcelo Bittencourt, referindo-se à persistência, no cotidiano angolano, de antigas categorias que revelam a “dificuldade dos que lutaram contra o colonialismo em se livrarem dos esquemas coloniais”. Para exemplificar ele dá como exemplo a persistência de um termo pejorativo no cotidiano angolano: “matumbo”. Esse termo era usado pelas autoridades coloniais com forte conotação cultural, civilizacional, para referir-se, principalmente aos africanos negros e mulatos, nunca aos brancos, como “incivilizados”, “boçais” ou “atrasados”. Observa o historiador:

E não é que o termo permanece?! Andando pelas ruas das cidades, em especial Luanda, observando os xingamentos, as repreensões do dia-a-dia, as discussões no trânsito, ou mesmo fazendo uma consulta aos comentários dos angolanos às matérias dos sites de notícias, podemos ver a persistência do termo “matumbo”. Ele continua a designar o angolano do interior, de poucos ou nenhum ano de estudo formal, desconhecedor das modernidades da vida urbana, pouco à vontade com o português rápido e dinâmico das cidades, só que agora não mais em oposição ao colono, mas sim aos angolanos urbanizados há algumas gerações, antenados literalmente com as novidades no campo da tecnologia, da língua, da moda e da política, com seus novos palavreados de democracia, partidos, cidadania, direitos civis, ONG’s e tudo o mais que comporta um mundo em rápida aceleração.

O termo “matumbo”, definidor de barreiras cada vez mais intransponíveis para os que ficaram para trás na passagem dos diferentes comboios da vida angolana — mudanças na economia colonial nos anos 1960, independência, partido único, socialismo, multipartidarismo, eleições, nova guerra, neoliberalismo, globalização e por ai vai —, continua a persistir, assim como uma Angola dividida.⁹

⁹ Bittencourt, Marcelo. Angola: Influências e persistências indesejáveis. In: XI Assembléia Geral do Conselho para o Desenvolvimento da Pesquisa em Ciências Sociais em África, Maputo: 2005. On line:

É preciso salientar que, lá como cá, a reprodução de termos pejorativos “herdados” da situação de colonização se fixa na língua e no léxico nacional, chegando a ter seu sentido diluído na dinâmica do falar cotidiano. O próprio termo “mulato” e seus derivados, disseminado no Brasil e em outras ex-colônias portuguesas, que carrega em sua etimologia uma grande carga de preconceitos pode ser ilustrativo neste ponto. Segundo consta no trabalho de Emília Viotti da Costa (2007), para Joaquim Nabuco, a despeito de seu engajamento abolicionista, era uma grande ofensa chamar Machado de Assis, de ascendência negra, de “mulato”.¹⁰

De volta ao termo “matumbo”. Em Angola ele exemplifica um nível de depreciação cuja origem está não apenas na ascendência e no tom da pele, mas na própria exclusão daqueles que “ficaram para trás na passagem dos diferentes comboios da vida angolana”. E aponta ainda para um outro problema perene nas sociedades africanas: a questão da identidade cultural.

Rita Chaves fala do processo de constituição das “identidades angolanas”, com uso do substantivo no plural, pois, afirma: “a convicção de que a noção de identidades parcelares, utilizadas por alguns estudiosos, no caso angolano é mesmo um conceito que se impõe”; e conforme postula Ruy Duarte de Carvalho:

Para um país africano a afirmação de uma identidade cultural, estrategicamente indispensável ao exercício do poder, passa obrigatoriamente pela afirmação de uma diferença que será, por sua vez, a expressão da convergência de várias diferenças correspondentes a outras tantas identidades culturais parcelares (1997:81).

http://www.codesria.org/Links/conferences/general_assembly11/papers/bittencourt.pdf

¹⁰ “Quando Machado de Assis morreu, um de seus amigos, José Veríssimo, escreveu um artigo em sua homenagem. Numa explosão de admiração pelo homem de origens modestas e ancestrais negros que se tornara um dos maiores romancistas do século, Veríssimo violou uma convenção social e referiu-se a Machado como *o mulato* Machado de Assis. Joaquim Nabuco, que leu o artigo, rapidamente percebeu o *faux-pas* e recomendou a supressão da palavra, insistindo que Machado não teria gostado dela. ‘Seu artigo no jornal está bellissimo’ — escreveu a Veríssimo — ‘mas esta frase causou-se arrepio: “Mulato, foi de fato grego da melhor época”. Eu não teria chamado o Machado de mulato e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese. Rogo-lhe que tire isso quando reduzir os artigos a páginas permanentes. A palavra não é literária e é pejorativa, basta ver-lhe a etimologia. O Machado para mim era um branco e creio que por tal se tomava...’ ” (apud Viotti da Costa, 2007, p. 378).

É também dessa convergência de várias diferenças identitárias que fala *Mãe, materno mar*. Embora sobressaia principalmente o conflito de classes, a questão da identidade está latente por todo o romance.

1.2.1. Uma casa em trânsito

Mãe, materno mar tem a peculiaridade de narrar um espaço, ou espaços, fora da capital Luanda, reduto recorrente na prosa e poesia angolana. Pode-se dizer sobre a opção de Boaventura Cardoso em MMM, o mesmo que Rita Chaves afirmou de Ruy Duarte: ele apresenta “um universo específico, situado num espaço particular da geografia de Angola” (Chaves 2007:114). No caso, esse espaço particular abarca as cidades, e mesmo um trecho de mata, ao longo do percurso ferroviário Malange-Luanda. No entanto, em vez de revelar a especificidade de cada localidade, a narrativa desenrola-se em torno da vida dos passageiros do comboio, em sua passagem por tais lugares. Na verdade, aqui “o espaço desenhado é uma casa em movimento”, conforme observa Rejane Vecchia (2007:328).

Deste modo, tem-se um espaço central, o trem, o qual se transforma em verdadeira casa sobre trilhos e, na vagareza de seu deslocamento vai possibilitando o “detalhamento da terra” (Vecchia, *ibid.*), e por extensão o detalhamento de uma dinâmica social que envolve o interior do trem, as estações e seus arredores em uma profusão de espaços coletivos, onde os viajantes se organizam, se solidarizam, se conflitam e se conformam:

Todos os passageiros tinham percebido que era melhor permanecer ali na estação de Cacuso, apesar de sem nenhum conforto, a se aventurarem a andar por aí com o risco de perderem a vida. Todos foram assim se conformando com aquela situação (MMM, p. 75).

No entanto, os espaços relatados, antes de serem meras descrições cartográficas de Angola, organizam o movimento dos viajantes, apontando os processos sociais, políticos e religiosos que compõem um mapa relatado “como percurso”, na concepção de Michel de Certeau:

(...) Os relatos que mapeiam (...) são aqueles que dão a ver, que apresentam um quadro, que visam conhecer a ordem dos lugares. Os

outros [como percursos] são aqueles que organizam movimentos, que nos apontam os processos, podemos assim dizer, que nos fazem experimentar os durantes (*apud* Resende 2008 p. 142).

São esses “durantes”¹¹ na dinâmica social que os espaços da narrativa revelam em cada uma das várias cenas ou episódios: nas intermitentes marchas, frustradas por problemas técnicos, se repetem os lamentos, mas também se nota a esperança de chegada ao destino. E então, vai-se criando uma inusitada comunidade, em que o dinamismo contrasta com a imobilidade do trem: onde quer que os viajantes cheguem, os espaços se metamorfoseiam, ganham novas formas, cores, cheiros, vida; e isso se dá principalmente pelas ações da chamada “terceira classe”. Foi assim que na primeira parada forçada em Cacuso, após uma inevitável noite mal-dormida no interior do trem, o dia amanhece, a tarde chega, e não ocorrendo o concerto da locomotiva, o espaço começa a se transfigurar:

Três da tarde a estação parecia uma praça, as mulheres tinham montado trempes por todo o lado e de as panelas fumarentas vinham gostosos cheiros anunciando os pratos que daí a pouco iam ser servidos em mesas de chão estendido, os coloridos panos a servirem de toalhas, os comensais agachados ou deitados debaixo das árvores. (...)

Que se via, os passageiros bem falantes das primeiras carruagens estavam pouco à vontade, as mulheres tinham encomendado às senhoras da terra a confecção dos alimentos, que elas não estavam habituadas a cozinhar ao ar livre, sem fogão a gaz, água canalizada, as prateleiras recheadas com tudo o que fosse necessário para as panelas. Depois, estavam com etiquetas para comer, as finuras, não tinham o hábito de se sentar no chão (MMM, p. 46).

A (des)organização espacial faz sobressair o processo de divisão social: os passageiros, talvez da segunda, mas certamente, os da terceira classe, ainda imbuídos dos costumes da vida cultural tradicional estavam “à vontade”; enquanto os da primeira classe, a burguesia angolana, já distanciada de seu

¹¹ Associamos livremente essa experimentação de “durantes” (instância temporal), relacionada à organização espacial de movimentos, com a concepção bakhtiniana de “cronotopo artístico-literário” onde, segundo seu proponente “ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. (...) o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (Bakhtin 1988:211).

patrimônio ancestral, necessário para a vida naquele espaço do lado de fora da primeira classe, sentia-se pouco à vontade. E, assim, os espaços vão organizando os movimentos e apontando os processos, no dizer de Michel Certeau. Dessa forma, nos movimentos narrativos, notam-se as faces de uma sociedade que, a despeito de seus compartimentos classistas, compartilham um espaço comum, a saber, o angolano: “Ao descrever o espaço do comboio e o modo de ser de seus personagens ‘Mãe, materno mar’ realiza o resgate plural de muitas feições que dialeticamente convivem o tempo todo” (Vecchia 2007:329).

Mas, ao dar relevância aos passageiros da “terceira classe”, descrevendo sua iniciativa e prontidão para conviver com as agruras da situação,¹² a narrativa opta deliberadamente por uma classe em detrimento de outra. Veja-se o exemplo da segunda parada, em Ndalatando, em que o comboio permanece por seis meses:

A praça da cidade tinha um movimento inusitado pois fora invadida pelas quitadeiras de Luanda e muitos vendedores ambulantes que também viajavam naquele comboio. De modo que, o espaço daquele mercado municipal era pequeno, tinha muitos vendedores nos terrenos adjacentes, uma área de quase meio quilometro em volta do mercado... (p. 108-9)

À noite (...) motivo de quase todas as brigas eram as endiabradas treze raparigas dos óculos escuros que estavam em todos os locais de animação. Os homens de Ndalatando (...) à noite pandegavam, eram os pardos gatos miando em todos os cantos. (...) Que se falava que até o camarada chefe também andava por lá a gatinhar (p. 109).

E mesmo diante do cenário radicalmente alterado, do urbano para a mata fechada, entre Canhoca e Luinha, os passageiros foram se amoldando ao local, a começar pelos da “terceira classe”:

¹² José Luís Cabaço reflete que “A despeito de tudo, conscientes de sua pobreza e de sua marginalização dos bens que se produzem no planeta, os africanos teimam em viver, animados da esperança e otimismo de poderem tornar-se sujeitos num mundo que os relega a objetos de interesses alheios. (...) Apropriam-se de métodos, recursos, comportamentos e, até, valores desse modelo de sociedade em que são espectadores e os reinterpretem, em termos da própria vivência, para satisfazer necessidades e prioridades reais. São olhados com suspeita (porque representam uma maneira não convencional de lidar com a ‘modernidade’), são classificados depreciativamente como ‘informais’ e, muitas vezes, reprimidos nas suas atividades”. Cabaço, José Luís. “A esperança ainda não foi hierarquizada nem apropriada”, 2006. On-line: http://cartamaior.com/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=12366.

A pouca distancia da linha férrea a vegetação se adensava para se transformar numa mata cerrada, os verdes capins ainda aljofarados. Não tinha ali nada que assinalasse presença humana, uma sanzala perdida naquela imensidão de verde, uma estrada onde se pudesse ver gente e carros passar... (p. 137).

E então:

Debaixo das árvores se jogavam às cartas, as mulheres lavavam a roupa num riacho que descobriram ali perto, as quitadeiras de Luanda foram vendendo os seus produtos num improvisado espaço, a equipa de futebol passava o dia a brincar com a bola (...), as igrejas foram demarcando terrenos (...), os homens de negócios passavam horas a conversar entre eles... (p. 139).

Os eventos ocorridos em torno do espaço-trem vão interferindo na visão de mundo dos indivíduos:

Que ela [a noiva] desejava também muito era saber das causas térreas daquela viagem fatídica, logo no dia do casamento dela, podia ser?, não era praga?, os maus olhados, esses maus ares, as invejas por o pai dela ser um homem rico?, quem que podia descobrir? (p. 72).

Neste episódio, a noiva considera a hipótese de consultar um kimbanda, pois, “era assunto muito sério, as coisas do demo. Mas como nem a mãe nem a madrinha conheciam aquele ambiente, decidiram que (...) por enquanto, contariam só com a sua grande fé no Bom Pastor” (*ibid.*). Temos aqui um trocadilho com o nome da igreja que elas freqüentavam e o próprio “Bom Pastor”, Jesus Cristo, que neste contexto rivaliza com um kimbanda, mas recebe um voto de confiança, por enquanto!

Esse ato de contestação religiosa, com a medição de poderes entre a tradição judaico-cristã e a africana, é índice de outras mudanças sobre os indivíduos e grupos que os eventos organizados naqueles espaços vão provocando. Na seqüência imediata da cena acima descrita, fala-se sobre a decadência material do pai da noiva:

Pai dela passava os dias a deambular pelo mercado e pelos cercanos carreiros que davam acesso a uma vegetação densa, sozinho, pensativo, cachimbando. Os finos tabacos que ele tinha trazido já tinham acabado. Trouxera apenas quatro latas de *Dunhill* e de *Mac Baren*, (...). Agora sem aqueles bons aromáticos fumos, tinha de usar tabaco comprado no mercado (...). Quem diria que ele que só fumava

os finos americanos fumos, os ingleses, os holandeses e os dinamarqueses, fosse sujar os seus cachimbos de marca com aquelas ruins fumaças? (*Ibid.*)

Mas, no jogo de poderes que percorre toda a narrativa, a hierarquia se revela, entre as diferentes igrejas a bordo, até na escolha dos espaços para os cultos religiosos:

Logo após uma hora de paragem do comboio na estação de Cacuso, Profeta tinha mandando os seus homens demarcarem o espaço debaixo de uma árvore para os cultos da sua Igreja (...). Que os três pastores só três dias mais tarde é que se mobilizaram em busca dos seus espaços religiosos... (p. 66).

Nessa comunidade nômade, “gente da caneta e da palavra (...) não sabia o que fazer” (p. 68). Pertencente a esse grupo, Manecas também demonstra sua inadequação àquele espaço desordenado, sem regras claramente definidas:

Eram dias de angústia aqueles, sem saber o que fazer, sem saber como ocupar o tempo. O que é que ele podia fazer naquela estação que se transformava num grande mercado, ele que tinha acabado de sair do Colégio Veríssimo Sarmento, sem ter ainda, portanto, qualquer profissão? (MMM, p. 67).

A dificuldade de Manecas em perceber que aquele mundo funcionava numa outra ordem, independente de “qualquer profissão”, o leva a buscar um modo de participar da comunidade baseado unicamente na educação escolarizada que tivera até então. Desse modo, ele assume a empreitada, junto com um outro passageiro, um professor do ensino secundário, de usarem os seus saberes académicos para falar sobre “a importância da conservação e preservação do meio ambiente, que era um problema de muita actualidade...”, e justificam seu intento com a constatação de que “ali em Cacuso todos os passageiros viviam diariamente em contacto com a natureza” (MMM, p. 68). Mais ainda, decidiram que o melhor dia para chamar a atenção do povo para o “verde” seria o “domingo, dia santo, aproveitando desviar os fiéis a caminho dos cultos para lhe ouvirem, falar sobre ecologia” (*ibid.*). Essa decisão, tomada entre as vozes “letradas” põe às claras a cegueira daqueles que moldados pelo

conhecimento dito formal, fecham-se para quaisquer outras possibilidades de comunidade:

E então, o professor, acompanhado de Manecas e mais outras pessoas que tinham logo aderido à iniciativa, na maioria passageiros da primeira e segunda classes, foram muito cedo para debaixo da árvore onde habitualmente a Igreja do Profeta Simon Ntangu Antonio cultuava, e limpavam o chão que estava cheio de folhas, cascas de banana e de laranja, de cana doce, latas de cerveja e de gasosa, e colocaram a meio da copa da frondosa árvore uma faixa que dizia VAMOS PROTEGER O MEIO AMBIENTE (MMM, p. 69).

O resultado foi quase um linchamento de ambos pela multidão de fiéis que se sentiu confrontada e seu templo profanado. “Não vos falei?!”, zomba a voz narrativa (p. 71).

Toda essa movimentação fora acompanhada pelo cego Ti-Lucas que, circulando em todos os espaços, já havia parado e cantado, ironicamente, sobre o plano, agora fracassado:

*A rolinha-do-cabo voa
voa sem parar
tuu... uu... tuu... uu...
ela não quer poisar numa árvore qualquer
prefere continuar a voar
de tanto voar vai perdendo as suas penas
que voam, voam no ar
mas acabam por cair em terra
tuu... uu... tuu... uu... (p. 69)*

Esse era o método de Ti-Lucas: mesmo não consultado, ele fazia uma cantoria e saía de mansinho, como dizendo “quem tiver ouvidos, ouça”. Aqui, a sabedoria do mais-velho, como que prevendo o desfecho daquele empreendimento, advertia seus ecológicos companheiros que naquela viagem não havia escolha de lugares para se “poisar”, ou se adaptavam às formas de convivência e trabalho que as tradições, as condições locais e os hábitos construídos ao longo do tempo ofereciam, ou correriam o risco de perder suas “penas” para a Terra.

A cantiga da rolinha-do-cabo serviria ainda para recordar os passageiros do discurso fúnebre, feito pelo mesmo mais-velho, em respeito aos quatro mortos que resultaram de um tumulto na primeira avaria do trem.

Parafrazeando a Bíblia (João 1.1; Gênesis 3.19), ele diz, enaltecendo o espaço maior da narrativa, “A Terra”:

E no principio era a Terra. Da Terra viemos e um dia a ela voltaremos. É esta a lei da vida de todos os seres vivos. O corpo de um pássaro morto apodrece não no ar mas na Terra. Assim, até os animais, depois de mortos, regressam ao ponto de partida (MMM, p. 59).

Por esses exemplos, e apesar da condição dada para a narrativa ser a semimobilidade da locomotiva em seu anda-e-pára, fica claro que são constantes as descrições frenéticas de pessoas trabalhando, festas, tumultos e brigas; enfim, a vida cotidiana em todos os seus aspectos. Logo, é por meio desses “durantes”, ou intervalos, em cada episódio desta fatídica viagem que os processos sócio-culturais são revelados nos espaços da narrativa.

1.2.2 A soma das partes...

O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta.

Walter Benjamin

Tratando-se de um comboio com cerca de duzentos passageiros a bordo, além das populações adjacentes aos locais de sua parada, a narrativa é permeada por uma multidão de personagens anônimas. A polifonia ruidosa na efervescente vida da comunidade itinerante contrasta, por sua vez, com o silêncio que envolve Manecas durante a maior parte da narrativa. Ele praticamente “se perde” na multidão de passageiros-personagens, ou talvez, ganha o necessário distanciamento para observar as nuances das imagens que se movimentam ao seu redor.

Apesar de Manecas ocupar o centro do romance, não é tarefa fácil atribuir-lhe o protagonismo na narrativa. Antes, algumas personagens que acompanham o rapaz de perto se destacam da multidão de figurantes e são pivôs dos diversos episódios, é o caso especialmente do velho Ti-Lucas, mas também do Profeta Simon Ntangu António. Outras personagens que desempenham papéis cruciais são identificadas apenas por epítetos: o homem

do fato preto; a noiva; o pai da noiva; o disco-jockey; três pastores evangélicos, as treze raparigas de óculos escuros.

De qualquer forma, Manecas é o personagem principal por vários motivos: o fio condutor mais significativo do romance é por ele constituído, o rapaz abre e fecha a narrativa, além de ser a única personagem que tem sua interioridade completamente devassada, até mesmo sua psique profunda. Outra característica importante para a sua centralidade é que o próprio romance se constrói como uma espécie de *Bildungsroman* (romance de formação) do jovem angolano. Manecas sai de sua terra natal como um secundarista e chega em Luanda homem feito, “casado” e com filho. No meio do caminho, ele se reencontra com as tradições de sua terra, reconhece os conflitos sociais e religiosos, e constrói modos de convivência e trabalho numa “sociedade” em movimento.

Nascido no interior, local onde as tradições se manifestam de forma mais acentuada, ele tem um histórico pessoal plasmado por uma lenda em torno de seu nascimento, segundo a qual ele fora gerado sob um encantamento que o ligaria ao elemento água:

Se recordava que a mãe lhe tinha contado que, quando grávida dele, tinha consultado um kimbanda [advinho; adivinho-curandeiro] por causa de umas dores violentas, que a resposta foi que ela se preparasse pois ia dar à luz uma sereia ou um outro qualquer monstro aquático. Ih! (...) a mãe, aconselhada por alguém com bastante experiência, começou então a tomar banho no rio Kapopa, de manhã, três vezes por semana até o fim da gravidez, ao mesmo tempo que dizia uma oração que lhe tinham ensinado. E na kianda ela lhe oferecia regularmente os bons manjares. (...) Manecas nasceu rapaz normal, mas desde então começou a se comportar como um menino-das-águas. Hé! (MMM, p. 214.)

Esse relato demonstra, como em outras lembranças, que Manecas jamais procurou contestar as crenças da mãe. Em sua infância, a mãe, receosa de que um dia se cumprisse a profecia do kimbanda, e que Manecas se revelasse de fato uma mulher-kianda, ela o cobriu de cuidados exagerados. Provavelmente em conseqüência do imaginário alimentado pela crença da mãe (“Ela sabia íntimo e secreto que aquela paixão de Manecas pela água tinha que ver com a sereia que ele estava para ser” [MMM, p. 214]), ele idolatra o mar quase como uma obsessão: “Não era então quem que mais sabia estudado os

enciclopédicos marítimos saberes? (...) Na escola só gostava de desenhar mares, rios, lagos, os navios, barcos, portos, todas as águas” (MMM, p. 213-4). O conflito vai se instalar quando a vida adulta começa a lhe exigir a racionalidade cabível a alguém escolarizado — um sistema de valores opostos às crenças e costumes tradicionais africanos, ou seja, aquelas crenças que por meio da amada mãe faziam parte de seu próprio ser, ainda que ele as renegasse:

Manecas, quando havia de ver o mar?, também não estava perceber porquê se estava perder tempo com um assunto que lhe parecia tão simples de se resolver [o sepultamento dos quatro mortos no início da viagem] que *ele nunca tinha entendido nem se preocupado com as populares tradições*. Para quê? Valia a pena num mundo assim cada vez mais modernizado? (MMM, p. 52, itálicos nossos).

Com a subjetividade fendida entre o mito da kianda (espírito das águas, “sereia”) de sua infância e a exigência da racionalidade da vida adulta, Manecas busca, mesmo inconscientemente, respostas ao seu conflito no encontro com o verdadeiro mar:

Mas, agora adulto, sentia que a memória que ele tinha do mar tinha um grande vazio, uma distância abissal que não era só a dos fundos mares, era um afastamento que ele sentia e que só podia ser ultrapassado com o contato físico com as marítimas águas. Assim, Luanda não só lhe daria uma oportunidade de emprego (...), mas sobretudo lhe transformaria em realidade o sonho que ele acalentava desde as suas primeiras águas: ver o mar! (MMM, p. 215.)

O mar, que aparece incrustado em seu pensamento, vai se confundindo com a lembrança da mãe durante toda a viagem, de forma mais acentuada nos primeiros momentos e depois de modo um pouco mais diluído: “Manecas quase que não dormiu. Passou toda a noite a pensar na mãe, a mãe e o mar...” (MMM, p. 42).

Dessa maneira, embora se dirija à capital em busca de inserção no mundo-novo angolano, o “menino-das-águas” não pode escapar de um destino que liga suas origens indelevelmente às águas maternas, as quais embalam seus sonhos e devaneios: “Manecas não dormira quase, apesar do conforto do ventre materno. Podia?” (MMM, p. 56).

Somente Ti-Lucas, o cego adivinho, é capaz de compreender o mistério que cerca Manecas, mas o mais-velho parecia aguardar pela iniciativa do mais-novo:

Fazia já algum tempo que Manecas, como que ele sentia a maresia naquelas longes terrestres?, queria se aproximar dele [Ti-Lucas] para conversar (...) saber ainda da história do CFL [Caminhos-de-Ferro de Luanda] e de outras *estórias do antigamente colonial* (MMM, p. 132, itálicos nossos).

Nessa passagem, a inserção no moderno modo de vida angolano, “agora com o quinto ano do liceu concluído com boas notas” (MMM, p. 37), além de levá-lo a expressar desinteresse pelo patrimônio de sua cultura (“lá em Malange ele ouvia falar de certos rituais fúnebres que aconteciam nas sanzalas distantes da cidade, mas nunca manifestara interesse em conhecê-los” [p. 56]), considerava ainda que o período colonial estava muito longe de sua experiência, pertencia ao “antigamente”, ainda que, segundo sua faixa etária, a independência contasse pouco mais de duas décadas.

A viagem, portanto, será oportunidade para que Manecas redescubra, ou reassuma, todas as faces de sua cultura, apaziguando os lados conflitantes dessa identidade. Para tanto, ele precisará primeiro redescobrir o seu povo, participar, testemunhar eventos, rememorar e sonhar, até resolver o conflito psicossocial situado no “espaço intervalar” (Chaves 2007:337) entre uma cultura fortemente enraizada nas tradições (no seu caso, integrando a sua vida desde antes de seu nascimento) e um modo de vida pautado pelo sistema herdado de outra cultura, a européia. Sua viagem iniciática será bem-sucedida se no final ele perceber que a resolução do conflito, o fim de sua obsessão pelo mar, não precisa se resolver pela exclusão de um dos pólos de sua identidade.

É assim que Manecas se insere na narrativa como a primeira personagem da trinca supra referida, sinalizando a relação entre tradição e modernidade que perpassa a temática das literaturas africanas contemporâneas.¹³

¹³ “Em meio a tantos problemas, que se renovam e/ou se repetem, um parece se destacar na reivindicação de novos olhares: a relação entre a tradição e a modernidade, desdobrando-se em jogos que se armam entre os espaços internacionalizados e os códigos que regulam a vida das sociedades não completamente envolvidas pelo que já se convencionou reconhecer como

No quesito sincretismo religioso, entra em cena a personagem do Profeta Simon Ntangu António, líder da Igreja do Profeta, a quem será dedicado todo um capítulo na narrativa. Autoproclamado “enviado de Deus”, com ele os outros líderes evangélicos “menores”, das igrejas de Jesus Cristo Salvador de Angola, do Bom Pastor e de Jesus Cristo Negro, disputam a atenção dos fiéis. Nesse cadinho em que a narrativa se converte, mesclam-se crenças judaico-cristãs e tradicionais africanas, as quais não escapam à crítica contundente pela via da ironia, da sátira e da alegoria.¹⁴ Por exemplo, quando os líderes das quatro igrejas resolvem demarcar o espaço para cultos, na primeira parada, em Cacuso, a voz narrativa ironiza:

Curioso é que as quatro igrejas só tinham escolhido árvores como locais de culto. Parecia que as árvores simbolizavam para essas igrejas uma comunicação mais estreita entre o Céu e a Terra. Mas estranho mesmo era o facto de cada uma das árvores ter os três grandes ramos a sustentar as respectivas copas. Ih! Queria isso significar que as quatro igrejas acreditavam na misteriosa santíssima tríade? (MMM, p. 66)

Cada um dos líderes religiosos se considerava “enviado de Deus” e sentia-se confrontado com a manifestação de Simon Ntangu António. Numa discussão acalorada entre eles, enquanto o último declarava messianicamente a seus rivais: “EU SOU O PROFETA!”, ouviu como resposta: “E nós somos aquilo que somos! Disseram quase em uníssono os três pastores” (MMM, p. 226). Aqui se coloca com clareza o jogo de poder, onde um se declara um agente de Deus e os outros de declaram o próprio Javé, pois, conforme o Livro do Êxodo: “Disse Deus a Moisés: ‘Eu Sou o que Sou’” (Êx. 3:14).

No entanto, pouco antes, um dos pastores já havia declarado que a solução não estava nem no Antigo nem no Novo Testamento:

... com todo o respeito pela doutrina cristã, e tendo em conta as muitas rezas e cultos que já tinham sido feitos para abençoar aquela viagem, que era chegado o momento de se recorrer a outros meios mais eficazes, quer dizer, (...) coisas da terra, que não era necessário

globalização. Tem sido esse espaço intervalar a arena em que os angolanos se debatem na construção de uma identidade cultural” (Chaves 2007:337).

¹⁴ Apropriamo-nos aqui das palavras de Laura Padilha sobre Pepetela: o texto, por sua veia satírica, busca “na ironia contundente e no procedimento alegórico seus elementos estilísticos por excelência, lançando mão do humor como forma de tornar porosa a dura carapaça da realidade social” (2002:54).

adiantar mais nada sobre o assunto pois todos estavam a entender o que é que ele queria dizer com aquilo, as águas do mesmo rio, porque em África, meus senhores, as águas de baixo se unem às águas de cima, e mais não digo (MMM, p. 223-4).

Mas, o mais rico e mais hábil na defesa de sua posição, Profeta Simon Ntangu António, prevalece. Ao chegar em Ndalatando, a segunda parada, o narrador assim descreve essa figura bufo-carnavalesca: “E o profeta então desceu com as suas arrogâncias messiânicas, aprumado na sua estatura anânica, os enfunados ares, a barba crescida, de óculos escuros, o bastão na mão esquerda...” (p. 105).

Na terceira parte da narrativa é dedicado a essa personagem todo o capítulo cinco. Ali é contado como o ex-catequista, chamado Lakau Ntangu António, após mais de vinte anos de catolicismo, um dia, ao pescar à beira de um rio, teve a visão de uma santa, Nossa Senhora das Boas-Águas, que lhe entregou um bastão milagroso e profetizou que ele seria um grande homem. A revelação da santa foi o estopim para a fogueira de vaidades que o levou a esnobar seu antigo superior, um padre católico, e, rebatizando-se de Profeta Simon Ntangu António,¹⁵ proclamou-se: “Eu sou o Profeta Salvador por quem esta terra desde há muito esperava!” (MMM, p. 249), declarando “falsos” profetas os “que andam por aí a pregar o nome do Senhor. (...) Abaixo os anticristos! Abaixo! Viva eu, o Profeta Salvador! Viva!” (MMM, p. 251). E, então, fundou uma igreja que se estendeu até Luanda, criando paralelamente um conglomerado de empresas “para o sustento da Igreja” (p. 252) e “um exército de kinguilas [cambistas de rua] para facilitar a troca informal da tão procurada nota verde” (MMM, p. 253). E a linha férrea e seu entorno serviam aos seus objetivos: “Agora seria a vez de todas as terreolas ao longo da linha que liga o caminho-de-ferro de Luanda a Malange” (MMM, p. 253).

Em determinados momentos, como o desta passagem, a narrativa faz recair sobre o Profeta a suspeita de ser ele o responsável pelas avarias, pois, foi quem mais se beneficiou, inclusive financeiramente, com todos os problemas ocorridos:

¹⁵ Segundo Carmen Secco (2001:24): “[o] prenome francês é clara alusão a Simão Kimbangu, zaireense fundador do kimbanguismo, e/ou a Simão Gonçalves Toco, o criador do tocoísmo”.

Que ninguém sabia explicar como foi que em pouco mais de uma hora a notícia [da chegada do profeta] se tinha propagado, que até gente de as longes paragens estava a acorrer ali em massa (...), que ninguém queria perder a oportunidade de ver e tocar no Profeta e de resolver o seu problema (p. 255).

O Profeta, no entanto, tinha um duplo, o milagreiro Profeta do Bomfim, ou Profeta Simão Mukongo, que em tudo, até na aparência física se assemelhava ao primeiro (p. 176). Num providencial conluio dos demais pastores com o Profeta Simon Ntangu António, o sócia “desapareceu”. O desaparecimento do duplo, certamente assassinado, coincide com uma série de eventos na vida de Profeta Simon Ntangu António, levando-o a quase perder seus poderes.

É dentro desse paroxismo religioso que ganha relevo a terceira, e mais importante, personagem que ajuda a unir os fios da narrativa: o velho Ti-Lucas, cego adivinho e guardião da religiosidade tradicional e dos costumes locais. Tirésias em terras africanas, é o velho cego que conhece tudo e a todos naquele mundo sobre trilhos, “paradoxalmente, é o que tem uma profunda visão, ou seja, uma grande compreensão do mundo” (Secco 2001:22). Ex-ferroviário, conhece de modo enciclopédico a história da ferrovia e do país. Além disso, retém os antigos códigos culturais, aconselha e, com suas canções premonitórias, empresta sua sabedoria propondo comunhão, em vez de exclusão entre o velho e novo, entre passado e presente:

... espécie de “*griot*”, no presente, porque aconselhava, contava casos e estórias orais, e de “ferreiro”, no passado, pois, aprendera, como soldador mecânico dos Caminhos-de-Ferro de Luanda, os mistérios dessa profissão considerada sagrada nas tradições africanas (Secco, *ibid.*).

Em sua cegueira física, o que parece menos predominar é a escuridão, e aqui aproveitamos o testemunho do escritor argentino Jorge Luis Borges, que diante de sua progressiva cegueira, afirmou ser um equívoco as pessoas imaginarem que o cego é encerrado num mundo negro, antes é um mundo pontuado de algumas cores. “O preto”, ele diz, “é uma das cores que fazem falta ao cego (ou, pelo menos, a este cego). A outra é o vermelho. De modo que ‘le rouge et le noir’ são as cores que não temos” (Borges 1983:165).

A condição de cego do sábio Ti-Lucas aponta para outra faceta da narrativa. Ao ser conduzido pela mão de “um rapazito”, de quem não se têm mais informações, apresentam-se traços de “ruptura do estereótipo”, segundo Virgínia Maria Gonçalves, em que o mais-velho é quem conduz o mais-novo. Analisando a relação entre o miúdo Zito e o Velho Petelo, na obra de Luandino Vieira,¹⁶ Gonçalves pondera:

O elemento mais velho, conduzido pela mão do novo, inverte a relação tradicional em que o novo se submete ao velho (...). O avô, com seus ‘olhos gastos por céus e mares’ solicita aos olhos jovens e atentos do neto que vejam por ele. A criança conota a força nova que irrompe num presente conturbado...¹⁷

Embora a condução de Ti-Lucas pelo “rapazito” não guarde as mesmas relações de afetividade que na obra de Luandino Vieira, ou de Mia Couto (Marianinho e Avô Mariano) sua presença na narrativa, como guia do cego, é simbólica: “Ti-Lucas, o ceguinho, ia à frente, com o seu inseparável guia, que ele conhecia bem o caminho” (p. 160). Mas, será no aprendizado de Manecas que a relação do velho com o novo ganhará significado na narrativa.

Ti-Lucas interage com todas as classes sociais indistintamente, circulando, cantando e ganhando dinheiro. É ele quem será sempre chamado para dar a última palavra nos conflitos, atuando como um conselheiro durante a fatídica viagem. Os conselhos do velho sábio sugerem um novo entendimento da sociedade e de suas comunidades, re-conhecendo seus novos “códigos e *habitus* culturais”, para usarmos a formulação de Benjamin Abdala Junior,¹⁸ e, para tal, será necessário desarmar-se contra o imperativo de “um mundo temporal e espacial posto como real e absoluto” (Rosenfeld 1996:82) e deixar-se conduzir por “um tempo de outro tempo”:

¹⁶ *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. 6. edição. São Paulo, Ática.

¹⁷ *Arquétipos e a ruptura dos estereótipos na produção literária de Luandino Vieira*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1986, p. 106.

¹⁸ “Na Angola independente, buscaram-se modelos que já se estereotipavam em outros lugares. Um código já gasto, mas que sobrevivia para além das situações que motivaram seu aparecimento. O modelo unitário nivela por baixo e em função de certas hegemonias uma realidade que se pauta pela diversidade. Assim é a vida e os recortes do conhecimento, com seus campos discursivos, é uma forma de ordená-la. Não podem ser espartilhos apriorísticos. Na vida, como na literatura” (Abdala Junior 2005:227).

Ti-Lucas ao retomar o passado, sem pretender reconstituí-lo, missão impossível, através da história de suas gentes, busca resgatar o que o processo colonial não pôde fazer sucumbir, ou seja, outras formas de entender o mundo, dissonantes dos meios políticos, econômicos e culturais hegemônicos de poder e de produção de saber (Vecchia 2007:332)

Com Ti-Lucas, Manecas não aprenderá somente sobre o patrimônio cultural ancestral, mas também saberá sobre a História recente de seu país. Ao ser solicitado por Manecas a explicar sobre as “outras estórias do antigamente colonial” (MMM, p. 132), Ti-Lucas introduz na narrativa um viés narrativo histórico:

O meu avô trabalhou na construção do caminho-de-ferro de Luanda a Ambaca, iniciada por volta de 1886, no tempo em que Luanda se escrevia com o. (...)

O meu pai, que era de 1892, quando ainda jovem, trabalhou ao longo da linha que liga Lucala a Malange, onde o comboio só chegou em 1909. (...)

Eu sou de 1917 (...). Lembro-me que ao longo da via férrea se instalavam barracas para os operários indígenas e suas famílias (MMM, p. 132).

A narrativa de Ti-Lucas sobre a história da ferrovia, atrelada à História do período colonial, continua e termina falando de sua vida pessoal, com a prisão em sessenta e um, pela PIDE. Tais depoimentos de Ti-Lucas, introduzidos na narrativa como aprendizado para Manecas, revela que a transmissão da tradição pelo mais-velho não implica somente o patrimônio ancestral, mas também os saberes da História política e social dos tempos mais recentes.

1.2.3. Um grande missosso

Assim as nossas raízes de ferreiros muito antigos vão resistindo ao vento e à tempestade destes últimos tempos que, mais que o vento ou a areia do deserto, nos experimenta os corpos e vai retorcendo as almas.

Ana Paula Tavares

Uma voz narrativa muito próxima dos acontecimentos conta a história dessa mistura de personagens e situações em uma inusitada viagem, onde os

episódios de confusão e desentendimentos são constantes, e, no entanto, busca-se, em tom conciliatório, um sentido de identidade não-excludente, ou, para utilizar palavras de Inocência Mata, “a possibilidade de uma identidade múltipla — afinal, a identidade (e logo em Angola!) é incompatível com a força da homogeneização” (2005:154). Um tal conteúdo não poderia abdicar de uma forma estética específica, cara à Boaventura Cardoso, em que predomina a ironia e a paródia.

As principais “mediações” — novamente com Inocência Mata¹⁹ — às quais o enredo recorre são a própria locomotiva, ou trem, e os elementos naturais que dão título às três partes da história: terra, fogo e água. Tem-se, deste modo, por um lado, os elementos que remetem à herança colonial, por exemplo, a locomotiva / trem, e por outro, os elementos representativos de um patrimônio cultural preservado pelos sujeitos africanos que não abdicam de suas crenças.

O estatuto do narrador em terceira pessoa e parcialmente onisciente é o de uma espécie de griô, um contador, cuja audiência na verdade somos nós, os leitores. Outra característica importante do enredo é a opção de narrar por cenas, o que também dá mais vivacidade ao narrado e aproxima o leitor. Várias “cenas” detalhada e longamente descritas vão intercalar a narrativa. Por exemplo, logo na primeira parada imprevista, explode uma sangrenta (e hilariante) briga entre passageiros da segunda classe e os operários da ferrovia embriagados, que se espalha por todas as classes. O saldo do confronto: dois operários da ferrovia e dois passageiros mortos. Mal os ânimos são apaziguados, surge uma nova confusão, agora entre os religiosos evangélicos de denominações concorrentes, por causa da forma que se dariam os funerais dos quatro mortos.

Do mesmo modo, o tom irônico e humorístico da narrativa, tanto ao relatar as cenas de lutas e as discussões entre os crentes evangélicos quanto na própria descrição da situação das avarias do trem, torna a narrativa de tal modo fluida que seu tempo de leitura (tempo do discurso), paradoxalmente em

¹⁹ “Entendo aqui por ‘mediação’, na escrita de Fredric Jameson (1992, p. 35), o termo dialético clássico entre a análise formal de uma obra de arte e seu chão social, ou entre a dinâmica interna da estrutura estética e a base sócio-político-econômica, isto é, a relação entre os níveis e instâncias e a possibilidade de adaptação das análises e descobertas de um nível para outro” (Mata 2005:147 n.3).

relação aos quinze anos de duração da história, pode reduzir-se à apenas algumas horas.

No plano formal, a narrativa é rica também em marcas de oralidade: coloquialismo, interjeições, provérbios etc, o que, igualmente confere uma relação de proximidade com o leitor-ouvinte. Adicionalmente, a narrativa é fortemente rítmica, conforme observa Francisco Soares (2005:140), mas de um ritmo “instável. Como as águas do rio a passar, ora engrossam, fazendo-se notar mais, ora escorrem para o fundo, mal se vendo entre as outras, para depois voltar à tona”. Assim, ainda com Soares, a fluidez é a imagem dominante, e esta é simbolizada pela “passagem sem aviso” de um para outro tipo de discurso (direto, indireto e indireto livre).

A regra do aviso, recorda Soares, foi criada e rompida na tradição literária (escrita) europeia: “Foi de lá que veio também a quebra da regra como sinal de fluxos conscientes e inconscientes e traço modernista”. Basta lembrarmos de seu expoente no século XX, James Joyce. Quanto à literatura que bebe na fonte da oralidade, como é o caso das literaturas africanas, a regra do aviso também é quebrada para “dar voz a outro inconsciente e outro consciente, coletivos: os do falar cotidiano e público, melhor, de rua, ao ar livre” (*ibid.*, p. 141). “Ouve-se o murmurar do povo”, diz Soares, sobre passagens como esta:

Tinha momentos que às vezes junto às carruagens se via poucos homens e rapazes, que eles afinal iam fingidamente à caça, e acabavam todos dar às margens do riacho para umas espreitadelas [nas prostitutas que se banhavam]. Que, certo dia, não é que foi visto nas margens do riacho o pastor da Igreja de Jesus Cristo Negro alimentando as suas inconfessáveis lucubrações? Éé! Éé! Éé! (MMM, p. 149-50.)

Desse modo, o estatuto do narrador também se configura “esquivo”, conforme nossa análise de RCT, ora “dentro” ora “fora” da narrativa, e com frequência atuando como a lente aberta de uma câmera, captando as imagens e os sons do povo no seu quotidiano: “Éé! Éé! Éé!”.

Porém, diferente do “esquivamento” do romance de Mia Couto, em MMM a voz narrativa se desdobra insensivelmente em múltiplas vozes, configurando

não apenas uma espécie de griô, mas evoca ainda a idéia de um *missosso*. Carmen Tindó Secco afirma:

Em sua polifônica urdidura (...) se organiza como um grande *missosso*, cujas diversas camadas narrativas, formadas pelos fios cruzados e entrecruzados de várias estórias, se encaixam ao eixo principal condutor do enredo: a viagem de um comboio (2001:15).

Essa afirmação vai ao encontro da análise de Soares quando ele argumenta sobre a instabilidade enunciativa nesta narrativa:

A instabilidade, nesse nível [da linguagem], não entra em ruptura com técnicas tradicionais de transmissão de contos tal como ela nos é legada pela literatura etnográfica. Aí, a pessoa que está a contar dá voz aos personagens e nem sempre nos avisa disso. Há alturas em que temos de perceber por nós próprios, a partir de sinais como o da mudança no tom, no ritmo da frase, na intensidade com que se fala, no gesto, na expressão (2005:142).

No caso de MMM, o narrador, mais do que dar “voz aos personagens”, parece compartilhar o relato com outros participantes “à roda da fogueira”, pois, como no *missosso*, “o ato de contar é interativo, participando dele tanto o emissor quanto os receptores que têm voz naquele mesmo ato” (Padilha, 1995:26).

1.2.4. Terra, fogo, água e... tempo

Em seu primeiro romance, *O Signo do fogo* (1992), Boaventura Cardoso adota por tema a efervescência de Luanda nos três anos que antecederam a independência, em 1975. Ali, o elemento cósmico que estrutura a narrativa é o fogo: um fogo bélico que vinha “fecundar a terra” de esperança e liberdade, representado na figura de Hefesto, o deus grego do fogo, o artífice divino: “No fogo estava a solução. O ferreiro ergue o braço musculado e malha o ferro em brasa” (p. 97).²⁰

²⁰ O elemento “fogo” em MMM assume outras prerrogativas simbólicas: não mais a sua face bélica, como na luta de independência, mas novas forjas de reconstrução, de fecundação da terra e das gentes, de reencontro com os mais profundos elementos culturais. Eis os motivos da aparição do festivo deus do fogo na sua forma africana, Nzambi ia Túbia, e seu “estranho casamento” com “a noiva” (MMM, p. 195-6).

Já no segundo, *Maio, mês de Maria* (1997), o elemento cósmico é a água. O romance reflete a situação da Angola pós-independência e o estado de indefinição, desconfiança e medo que se apresentou no rescaldo do fogo das lutas de independência, cujas brasas foram resfriadas por uma água turbulenta (a tentativa de golpe de Estado em 1977, por exemplo). Por isso, nessa segunda narrativa: “encarapeladas, tumultuosas, vinham correndo águas, arrastando tudo que encontravam na sua intempestiva cavalgada...” (Cardoso 1997:211).

Por último, em *Mãe, materno mar* (2001) comparecem os dois elementos cósmicos anteriores, agora associados à “terra”. A terra, já fecundada pelo fogo da independência e visitada pelas águas revoltas do pós-independência, sustenta agora o movimento intermitente de uma locomotiva avariada em busca de seu destino. Sobre a relação entre os três elementos, diria a personagem Ti-Lucas: “A água está entre a terra e o fogo. Ela tanto pode significar nascimento como morte. Ela é muito traiçoeira e oportunista porque não tem forma própria. Como não tem casa própria, anda por aí a vaguear, vaguear” (p. 222).

Assim, o elemento água é recorrente na escrita de Boaventura Cardoso como “símbolo de constante mudança do estado dos ‘objetos’ do mundo” (Mata 2005:156), e em MMM ele indica o próprio curso dos acontecimentos, fazendo da fatídica viagem uma insólita experiência temporal:

Para Manecas, e para quase todos os passageiros, aquela viagem era só o rio correndo as correntes águas. O tempo era essa constante fluidez. E das margens do rio não vinham notícias nenhuma (MMM, p. 207).

A história se encerra, do mesmo modo que Inocência Mata observou a respeito de *Maio, Mês de Maria*, “através de uma simbologia aquática, [para] sugerir (...) a purificação coletiva e a revitalização da memória” (2005:156).

De outro modo, a “terra” aparece como metáfora de Angola e, quiçá, do mundo, configura a primeira grande alegoria²¹ da narrativa. Ela é o espaço elementar absoluto, emprestando um termo de Bragança de Miranda (2008);

²¹ Para Walter Benjamin, a “alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita”. E ela “se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” (Benjamin 1984:183-184; 247).

para ele, “na questão da Terra está imediatamente presente o destino da carne [homem] na sua imensa fragilidade” (*ibid.*, p. 40). O estudioso continua sua argumentação afirmando que em todos os mitos clássicos o homem emerge da Terra e que

a carne é de origem terrestre. (...) De um certo ponto de vista, ambas são uma e a mesma matéria. (...) Na *matéria* da Terra e na *matéria* da carne existe algo de profundamente perturbador. Forças elementares atravessam a matéria, provocando êxtase e terrores, cuja memória se pressente apenas timidamente. Nos terremotos, mas também no prazer intenso que faz estremecer os corpos estão presentes essas forças (*ibid.*).

Logo, “se a Terra gira, debes girar com ela, minha filha!” (MMM, p. 44), pois, de outro modo, se estaria contrariando, no sentido dado pelo texto acima, a própria matéria humana. Esse provérbio, ironicamente, proferido pela voz narrativa à noiva em seu pranto inconsolável pela perda do casamento, não está de fato pregando o conformismo ou inatividade, antes, ele remonta à indissociabilidade da vida humana com a terra, o que no contexto africano significaria metaforicamente não lutar contra seu patrimônio cultural, fortemente associado à terra.

Ainda a propósito dessa postulação sobre a relação entre as forças presentes na *matéria* da terra e na *matéria* da carne, seria ilustrativo apresentar algumas passagens de MMM. Primeiro, enquanto os líderes religiosos e políticos se digladiavam para defender, cada qual sua posição de poder, a respeito do funeral dos quatro mortos no início da história, o que se percebia, segundo o narrador, era “a terra se revolvendo subterrânea” (MMM, p. 53).

Segundo, o discurso de Ti-Lucas nesse funeral:

É pois chegada a hora destes quatro irmãos, (...) regressarem ao ponto de partida, à Terra onde nasceram. Mas este regresso à Terra, embora nos pareça definitivo e irreversível, é um regresso fecundante, activo, pois os corpos desses nossos quatro irmãos quando forem depositados lá em baixo, hão-de fecundar esta Terra que pisamos. E então a Terra terá mais vida, ela será sempre renovada e rejuvenescida.

E, por fim, os movimentos telúricos após o funeral:

Quando todo o povo se começava a retirar do cemitério (...), se ouviu um estranho barulho que vinha do fundo das quatro covas”. (...).

Ti-Lucas, o ceguinho, era só ele que tinha compreendido que aquele estranho barulho era a Terra a ruminar depois de ter engolido as quatro sementes. Quando já transpunha a porta do cemitério, que ele ainda ouviu a Terra estava se arrotar. Ih?! Depois veio a chuva para abençoar aqueles mortos (MMM, p. 62).

A “Terra”, personificada com seu ventre materno e associada aos outros dois elementos, “Fogo” e “Água”, performa a narrativa, conduzindo o destino dos viajantes e, em especial, de Manecas ao reencontro com a natureza e consigo próprio:

A Terra é o elementar absoluto. Os perfumes feitos de matéria queimada, sublimada, com o incenso, que traz deuses à mistura, o sabão e os sacrifícios humanos e animais, os pássaros que nos dão a imagem da ascensão e do vôo, todas são imagens produzidas em profusão pela matéria, criando verdadeiras impossibilidades, mas que se realizam diante dos nossos olhos. Assim, não é a lava que é quente como o inferno, é o inferno quente como a lava. E o inferno é uma imagem de um trabalho sobre a Terra. Os corpos se encontram cada vez mais longínquos da Terra, mas presos a ela e aos terrores que a acompanham (Miranda 2008:43).

Ainda na primeira parte, “A terra”, o espaço, atrelado ao tempo, revela sua existência nos interstícios das ações visíveis. Enquanto se acompanha a movimentada vida da comunidade por intermédio da voz narrativa, muitas coisas vão acontecendo “nos bastidores”, por meio de longos “silêncios”, lacunas, elipses temporais, cujos eventos se revelam em momentos cruciais, por meio de sumários narrativos. Por exemplo, no final da parada de três anos em Cacusó, quando o trem finalmente se põe em movimento o leitor é surpreendido com a informação de fatos dos quais não tivera nenhuma pista:

Outro grande problema era o do número de passageiros que quase tinha duplicado. *Como assim?* Com efeito, durante essa prolongada estadia em Cacusó as famílias tinham crescido, contavam novos membros e muitas se tinham constituído ali mesmo (MMM, p. 87, *itálicos nossos*).

A surpresa do leitor é igualmente compartilhada por Manecas, apesar de ele mesmo haver tido um filho com uma moça que conhecera na viagem — da

mesma forma também não informado na narrativa até então —, o qual já estava agora com dois anos:

Seguiam todos no mesmo compartimento, Manecas, a esposa e o filho, (...), o Homem do fato preto e a sua recém-constituída família (...) Manecas ficou perplexo sem acreditar no que estava a ver. Ele raras vezes vira o homem sair da carruagem, muito menos a falar com alguém, passava os dias todos a ler a Bíblia (...) A que horas é que ele saía para se encontrar com a agora senhora dele [?] (p. 91).

Neste momento da narrativa, a “Terra” já acomodara em seu colo a vida de todos os viajantes, para que na segunda parte da história, o deus africano do fogo possa fazer o seu trabalho. A fecundidade dos homens simboliza no contexto a fecundidade da Terra, se considerarmos ainda a idéia de que as forças presentes na *matéria* da terra, também o estão na *matéria* da carne:

O Profeta que já vinha com uma numerosa família (...) levava mais dois pimpolhos, os outros líderes religiosos também com as suas extensas famílias, seis das treze raparigas dos óculos escuros [as prostitutas] traziam cada uma o seu pequerruchito, entre a família e os convidados da noiva tinha havido também muitas ligações (MMM, p. 88.)

A relação da fecundidade da terra com a fecundidade dos seres humanos se explicita quando, num período de longa estiagem e, portanto, terra incultivável, somente a sabedoria do mais-velho Ti-Lucas resolveu a questão. Ele disse: “A Terra só poderá ser fecundada por mulheres grávidas! Que as mulheres estéreis deixem de ir às lavras! Só as mulheres fecundadas têm o poder de fecundar a Terra” (MMM, p. 79)

Deste modo, reconhecemos os três elementos que comparecem na narrativa (terra, fogo e água). A pergunta que se deve fazer é se não faltaria então um quarto elemento, o “ar”, que configuraria uma ausente quarta parte do romance.

Carmem Secco, no prefácio dessa obra, responde assim à questão: o ar, “efectuando a ligação entre os demais elementos, aparece em toda a narrativa, sob várias formas e conotações. A mais recorrente dessas está vinculada aos sonhos e às recordações de Manecas”, em que lembranças e imagens do céu e dos “ares” configurariam uma simbologia referente “à imaginação criadora, à liberdade de pensamento e à poeticidade da linguagem” (2001:17-8).

Estendendo a interpretação de Secco, poderíamos sugerir que o “ar”, ao efetuar a ligação entre os demais elementos — terra, fogo e água — seria a representação metafórica do próprio “tempo”, tornado inteligível e humano na expressão narrativa, conforme veremos adiante.

Capítulo 2. O homem e seus tempos

A preocupação pelo tempo revela-se em toda a arte. [...] Está presente na busca dos poetas por ritmos mais livres em distinção aos padrões comparativamente fechados dos metros e estrofes tradicionais. [...] Mas, em sua maior parte, deve sentir-se este interesse no romance...

Mendilow (*O tempo e o romance*)

Ao focalizar nosso estudo sobre a “experiência do tempo na narrativa”, no âmbito da “literatura e sociedade” — linha de pesquisa à qual nosso estudo se associa —, procuramos nos valer de abordagens teóricas que privilegiem a interação texto-contexto, tempo social-tempo ficcional. Desta maneira, faremos, neste capítulo, um levantamento teórico do fenômeno temporal em sua relação com a sociedade e a narrativa romanesca, com base principalmente em três linhas de força: a sociológica do pensador alemão Norbert Elias (em particular sua obra *Sobre o Tempo*, que trata da dinâmica temporal atuando no e a partir do indivíduo e seu meio social), a filosófico-literária do francês Paul Ricoeur (sua abrangente obra *Tempo e narrativa*) e, por último, mas não menos importante, o estudo do tempo como “performance espiralar”, nas reflexões da professora e crítica brasileira Leda Martins (o ensaio “Performance do tempo espiralar”).

O objetivo de tal levantamento teórico, em conjunto com teorias específicas ao campo do romance é o de, pela interação dessas três linhas teóricas, revelar uma instrumentalização que possibilite no próximo capítulo, a análise do tempo na narrativa nos romances em estudo.

2.1. Tempo e discurso literário

Em sua obra dedicada à teoria da literatura, o crítico português Carlos Reis argumenta que os textos narrativos literários concretizam um processo de representação eminentemente dinâmico, sobretudo pela ação de mecanismos temporais, e que, ao mesmo tempo, a narrativa literária estrutura-se em dois planos fundamentais: o plano da história relatada e o plano do discurso que a relata, articulados num ato de enunciação que é a instância da narração (Reis 1995:345). É sobre a interação desses dois planos que nos debruçamos em

busca de um entendimento dos romances em estudo, levando-se em conta ainda outros elementos estruturais elementares da narrativa (personagem, espaço, ação, foco narrativo etc).

Numa perspectiva padrão, pode-se dizer, segundo Reis, que “a narrativa estrutura-se em função de um certo devir temporal: do presente para o passado e deste de novo em direção ao presente” (*ibid.*, p. 346). Nesse sentido, devemos recordar termos consagrados no vocabulário literário como *flashback*, *in medias res*, tempo psicológico etc. O devir temporal revelado no interior da narrativa obedece a padrões de contigüidade e sucessividade, explicados assim na síntese de Jakobson:

C'est l'association par contiguïté qui donne à la prose narrative son impulsion fondamentale; le récit passe d'un objet à l'autre, par voisinage, en suivant des parcours d'ordre causal ou spatio-temporel, le passage de la partie au tout et du tout à la partie n'étant qu'un cas particulier de ce processus (Jakobson 1973:136)

e, na paráfrase de Reis,

trata-se, então, usualmente de descrever, passando de um objeto a outro, o espaço em que decorrerá a ação, de caracterizar as personagens de forma minuciosa, de estabelecer, em suma, conexões de contigüidade entre esses vários elementos que sucessivamente vão sendo apresentados. E mesmo quando a narrativa não obedece a esta matriz realista, continua em princípio a manifestar-se nela aquele que é o fator decisivo da afirmação da sucessividade: o tempo narrativo (Reis 1995:350).

O tempo narrativo se desenvolve, portanto, dentro de um processo de “narratividade”, a qual, por sua vez, é assegurada, conforme Reis, pelas condições específicas dos textos narrativos: exteriorização, tendência objetiva e sucessividade. Associado a essas três propriedades está o conceito de transformação, que interessa particularmente para a nossa abordagem na segunda parte deste capítulo. Citando o semiótico Greimas, Reis assim resume seu entendimento do conceito de narratividade:

A narratividade pode ser definida como “o fenômeno de sucessão de estados e transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido”. É precisamente o sentido da transformação que permite realçar as capacidades de *modelização humana e social que se*

observam na narratividade e nos textos narrativos que a concretizam
(Reis 1995:351, *itálicos nossos*).

Nosso objetivo nesta análise será justamente o de perceber essa modelização humana e social¹ nos textos narrativos em estudo, no que concerne à experiência do tempo na narrativa. Para tanto, nos valeremos adiante do aparato teórico do filósofo francês Paul Ricoeur, cuja “hipótese de base” sobre o tempo e a narrativa também é aqui evocada por Reis para corroborar sua argumentação: “Existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural”. Reis lembra ainda que, em outro lugar, Ricoeur explicita a interdependência temporalidade/narratividade ao considerar a “temporalidade como essa estrutura da existência que atinge a linguagem na narratividade e a narratividade como a estrutura da linguagem que tem na temporalidade o seu fundamental referente” (*apud* Reis 1995:352).

Mas Reis adverte que a caracterização da narratividade não se reduz à instância temporal, visto que “a experiência do tempo estrutura-se em ações cujo desenvolvimento numa intriga coesa traduz uma espécie de dialética entre sucessividade de eventos pontuais e a possibilidade de globalização que permite o resumo dessas ações” (*ibid.*, p. 352)

¹ Embora nosso estudo perpassasse por conceitos da teoria semiótica, a exemplo da noção de narratividade e modelização, nosso objetivo no limite da dissertação não inclui uma análise semiótica abrangente. Antes, recorreremos pontualmente, a exemplo de Carlos Reis, a algumas de suas idéias fundamentais. *E.g.*, nos valem aqui do conceito de modelização na ativação da narratividade, conforme a explicação de Reis de que se trata da “capacidade modelizante numa acepção que provém da teoria semiótica de Lotman e que se refere à construção, pela linguagem verbal, de modelos do mundo, construção processada, no caso da linguagem literária, através da chamada modelização secundária” (Reis 1995: 353).

2.2. A experiência do tempo social

Toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente “mudar o mundo”, mas também e antes de mais nada “mudar o tempo”.

Giorgio Agamben (*Infância e história*)

Sabendo-se, portanto, que toda a narrativa depende de forma visceral da experiência social do tempo, se quisermos então compreender como o presente conflito entre os elementos culturais de um passado ancestral (crenças, costumes, lendas, provérbios etc) e os valores capitalistas do mundo moderno, que se dá nas sociedades africanas pós-independência, impregna os romances em estudo, será necessário buscar subsídios na análise sociológica.

Os estudos sociológicos do alemão Norbert Elias (1897-1990) passaram a circular entre nós brasileiros a partir dos anos 90, com a tradução de sua obra mais conhecida, *O processo civilizador*, que traz, em seus dois volumes, os subtítulos *Uma história dos costumes* (vol. 1, 1990) e *Formação do Estado e Civilização* (vol. 2, 1993); além de outros títulos que, num enfoque sociológico, abrangem campos de estudos tão variados como História, Psicologia, Antropologia, Educação, Educação Física, que se desdobram em reflexões sobre a morte, o tempo, a violência urbana, o lazer, os jogos esportivos etc.²

A chegada tardia, mas de reconhecida importância, da obra desse sociólogo no Brasil tem sido tema de reflexão de eminentes estudiosos brasileiros, a exemplo de Leopoldo Waizbort, que em 1999 publicou o *Dossiê Norbert Elias*, co-organizado com Federico Neiburg, em homenagem ao centenário de nascimento do alemão. O livro-homenagem mereceu uma resenha da professora Maria Arminda do Nascimento Arruda, cujo título, “Descentramento do olhar: a recepção da obra de Norbert Elias no Brasil”, chama-nos a atenção para a expressão “descentramento do olhar”, a qual aponta para uma mudança de perspectiva na crítica sociológica. Nas palavras

² Algumas dessas obras são: *A sociedade de corte*; *A sociedade dos indivíduos*; *Envolvimento e distanciamento: Estudos sobre sociologia do conhecimento*; *Mozart, sociologia de um gênio*; *Os alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*; *Os estabelecidos e os outsiders*; *Teoria simbólica e Sobre o tempo*.

de Arruda: “O descentramento do seu olhar [de Elias] — e não poderia ser diferente — permite que se lide com a multipolaridade característica do mundo contemporâneo, com essas situações tumultuadas, permeadas por tensões, de deslindamentos imprevistos”.³

A despeito da origem européia da sociologia de Elias, os críticos afirmam que “o interesse genético de Elias não se dirige à determinação da especificidade ocidental por oposição a outras culturas. Sua atenção se concentra na direção do processo [social] e na determinação da sua dinâmica” (Souza 1999:74).⁴

O pensador alemão não faz qualquer objeção às tentativas de abordagem do complexo fenômeno temporal através das diversas áreas do conhecimento. Ao contrário, ele expressa discordância com a obsessão das ciências pela compartimentação das disciplinas e, especificamente na pesquisa sobre o “tempo”, ele aponta, por exemplo, a insuficiência da dicotomia “natureza” e “sociedade”, uma praticada no exercício das ciências naturais e, a outra, no das ciências humanas e sociais, como se o “‘tempo social’ e o ‘tempo físico’ — tempo interno à sociedade e tempo interno à natureza” —, operassem separadamente. Ele afirma: “Os problemas do tempo não se deixam enquadrar nos escaninhos correspondentes à divisão das disciplinas científicas que hoje prevalece, nem na compartimentação do nosso aparelho conceitual que é uma decorrência disso” (Elias 1998:72).

Destacaremos na presente seção algumas das principais propostas teóricas de Elias — que, na análise de Waizbort, são diretamente tributárias do pensamento de seu predecessor alemão Georg Simmel (1858-1918)⁵ —, concentrando nossa atenção nos temas trazidos por Elias, os quais podem oferecer um melhor entendimento sobre o contexto social que dá corpo às obras literárias em estudo, entre eles as noções de *habitus social*, interação,

³ *Novos Estudos - CEBRAP*, julho de 1999, nº 54, p. 178.

⁴ Além disso, o próprio Elias aponta o caráter multidisciplinar de sua perspectiva teórica. Na obra *Sobre o tempo*, à qual vamos principalmente nos referir neste capítulo, Elias toma como exemplo, para ilustrar sua reflexão sobre a determinação do tempo em contextos sociais diversos, o romance *A flecha de Deus* (1964), do escritor nigeriano Chinua Achebe, no qual, segundo Elias “um dos temas centrais é um conflito a propósito da determinação do tempo” (Elias 1998:130-131).

⁵ Leopoldo Waizbort assim inicia seu artigo no *Dossiê Norbert Elias*: “Dito de maneira abrupta, este texto defende a tese de que elementos fundantes e fundamentais da sociologia de Norbert Elias derivam da obra de Georg Simmel” (Waizbort 1999:89).

determinação, concorrência, tensão, conflito, poder, interdependência, jogo social, perspectiva de longo prazo.

2.2.1. Passado, presente e futuro: uma síntese humana

Segundo Elias, o dinamismo social deve ser considerado numa perspectiva de longo prazo, em que as cartas do *habitus social* são lançadas incessantemente e, desse modo, vão revelando uma situação de interdependência social que carrega consigo elementos de tensão, conflito e poder inerentes a quaisquer relações individuais e coletivas numa dada sociedade ou “configuração social” — termo preferido por Elias, pois expressa a noção de dinamismo em vez do conceito estático de “sociedade”.

Para a compreensão da seqüência de referência temporal, socialmente padronizada como “passado, presente e futuro”, o sociólogo defende o estudo do tempo numa perspectiva de longo prazo, que se fundamentaria no conceito dinâmico de “processo” e implicaria uma temporalidade de caráter “sintético” e interativo, em oposição ao da historiografia, cuja perspectiva baseia-se no conceito estático de “épocas”, implicando uma temporalidade encerrada no passado. Daí o crítico alemão propor uma *sociologia processual* — baseada em “processos”, em vez de “estados”.

Vale destacar, conforme Waizbort, que nessa reflexão sobre uma temporalidade de caráter interativo, Elias tem Simmel como fonte e argumento de autoridade, com o “princípio da simultaneidade” ou “primazia da sincronia sobre a diacronia”:

Essa primazia da *sincronia* sobre a *diacronia* distingue fundamentalmente sua embocadura de uma análise causal, porque o conceito clássico de causalidade está necessariamente ligado à idéia de uma *seqüência temporal* no sentido de “um após o outro” (cf. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*), enquanto a “interação” contém o estado do “um ao lado do outro” (Lichtblau 1994:545, *apud* Waizbort 1999:97).

Essas instigantes reflexões que, *a priori*, dizem respeito à experiência do tempo nas interações sociais, são detalhadas no amplo estudo de Elias, *Sobre o tempo*, obra em que ele teoriza a respeito do fenômeno “tempo” dentro de um

fluxo permanente, um movimento ininterrupto que é a experiência do devir sintetizado em cada ser humano. Elias propõe que

“passado”, “presente” e “futuro” dependem das gerações vivas do momento. E, como estas se ligam constantemente, era após era, o sentido ligado a “passado”, “presente” e “futuro” não pára de evoluir. Aqui, assim como nos conceitos temporais mais simples, de caráter serial, tais como “ano” ou “mês”, expressa-se a capacidade humana de efetuar sínteses — no caso, de experimentar como simultaneidades aquilo que não se produz na simultaneidade. (...) Em sua qualidade de simbolizações de períodos vividos, essas três expressões representam não apenas uma sucessão, como “ano” ou o par “causa-efeito”, mas também a presença simultânea dessas três dimensões do tempo na experiência humana. Poderíamos dizer que “passado”, “presente” e “futuro” constituem, embora se trate de três palavras diferentes, um único e mesmo conceito (Elias 1998:63).

O tempo, indissociável do ser humano, portanto, revela-se pela capacidade de cada indivíduo “sintetizar” elementos não simultâneos, através de imagens mentais individuais que, na dimensão coletiva, configura a experiência sócio-temporal. Desta maneira, Elias define os seres humanos como centros de perspectiva temporais:

A percepção do tempo exige centros de perspectiva — os seres humanos — capazes de elaborar uma imagem mental em que eventos sucessivos, A, B e C, estejam presentes em conjunto, embora sejam claramente reconhecidos como não simultâneos. Ela pressupõe seres dotados de um poder de síntese acionado e estruturado pela experiência. (...) É nessa capacidade de aprender com experiências transmitidas de uma geração para outra que repousam o aprimoramento e a ampliação progressivos dos meios humanos de orientação, no correr dos séculos (*ibid.*, p. 33).

O indivíduo é, nessa linha de reflexão, incapaz de efetuar a síntese temporal a partir de si mesmo. O homem e a sociedade são instâncias que inexitem isoladamente, ou seja, “não há ‘indivíduo’, mas apenas, e precisamente, ‘indivíduo’ na sociedade; não há ‘sociedade’, mas, apenas, e precisamente, ‘sociedade’ no ‘indivíduo’” (Waizbort 1999:92).

E essa relação indivíduo-sociedade não se dá apenas entre contemporâneos, no tempo presente. O papel do passado histórico na determinação do presente e futuro, segundo Elias, é fundamental para o entendimento do conceito de tempo. “Os vãos esforços empreendidos para

resolver um problema como o do tempo (...) constituem um bom exemplo das conseqüências do esquecimento do passado histórico. É lembrando dele que descobrimos a nós mesmos”. (Elias 1998:108).

Quanto à experiência do tempo em sociedades de nossa era ditas altamente desenvolvidas, Elias afirma:

Todos os componentes da população de um dos Estados nacionais altamente diferenciados e industrializados de nossa época têm ancestrais que, num dado momento do passado, constituíram grupos tribais, ou, talvez, aldeias cujo nível de desenvolvimento era equiparável ao representado hoje, por exemplo, pelas tribos indígenas da Amazônia. Tal como estas, os membros dos Estados nacionais, na medida em que suas respectivas pátrias, apesar de suas diferenças, encarnam um único e mesmo estágio de desenvolvimento social, têm certos traços em comum. Um destes é um tipo específico de experiência do tempo (1998: 109).

2.2.2. *Habitus* social e vivência temporal

Se entre os poderes naturais do homem figura uma capacidade geral de síntese, levando a uma experiência temporal que, segundo Simmel, consiste na possibilidade “de experimentar como simultaneidades aquilo que não se produz na simultaneidade”, Elias destaca também que “todas as ligações específicas que estabelecemos e todos os conceitos que utilizamos em correspondência com elas, ao falarmos e ao refletirmos, são resultantes da aprendizagem e da experiência”.

O indivíduo sozinho é incapaz de efetuar uma tal operação de síntese, visto que, conforme recorda Waizbort, “não há ‘indivíduo’, mas apenas, e precisamente, ‘indivíduo’ na sociedade” e vice-versa. Elias complementa: “Não se trata aqui de cada indivíduo particular, mas de uma longuíssima cadeia de gerações através da qual o saber é transmitido, pois uma vida individual é curta demais frente ao processo de aprendizagem...” (1998:34).

A capacidade de sintetizar a idéia de tempo ao longo das gerações, por um processo de aprendizagem e transmissão de conhecimento, se faz via memória individual e coletiva, pois “todo indivíduo, por maior que seja sua contribuição criadora, constrói a partir de um patrimônio de saber já adquirido, o qual ele contribui para aumentar. E isso não é diferente no que concerne ao conhecimento do tempo” (*ibid.*, p. 10), que se poderia definir por

um quadro de referência do qual um grupo humano (...) se serve para erigir, em meio a uma seqüência contínua de mudanças, limites reconhecidos pelo grupo, ou então para comparar uma certa fase, num dado fluxo de acontecimentos, com fases pertencentes a outros fluxos, ou ainda para muitas outras coisas. É por isso que o conceito de tempo é aplicável a tipos completamente diferentes de contínuos evolutivos (...) (*ibid.*, 1998, p. 60).

Para enfatizar a exclusiva relação indivíduo-sociedade, incluindo também a natureza, na construção da experiência temporal, Elias recorda que uma das principais fontes de dificuldades ao se tentar compreender essa experiência é atribuir ao “tempo em si” algumas propriedades dos aspectos evolutivos que simbolicamente esse conceito representa. Ele exemplifica: “Dizemos que ‘o tempo passa’, referindo-nos às transformações contínuas de nossa vida ou das sociedades em cujo interior vivemos” (*ibid.*, p. 61).

Elias chama a ilusão de que “estamos medindo o tempo” de fetichismo do “tempo”. Algo que, argumenta ele, é ainda mais reforçado na percepção humana pelo fato de que sua padronização social, sua institucionalização, inscreve-se na consciência individual tão mais sólida e profundamente quanto mais a sociedade se torna complexa e diferenciada. Como é o caso de todos se perguntarem cada vez mais incessantemente “que horas são?” ou “que dia é hoje?”.

“É verdade”, Elias observa, “que, sob certo ponto de vista, os homens começam a determinar suas atividades, numa perspectiva temporal, antes mesmo de se confrontarem com problemas formulados em perguntas explícitas e articuladas a respeito de ‘quando’ ” (*ibid.*, p. 42). No entanto, para ele, nesses estágios, o tempo é passivamente determinado. Sua determinação mal chega a ser experimentada e refletida.

Mesmo na determinação temporal das atividades humanas pautadas mais ou menos pelas “pulsões biológicas” (comer, dormir, acordar etc), tais ritmos biológicos são regulados e estruturados em função de uma organização social diferenciada, que obriga os homens a se disciplinarem, até certo ponto, pautando seu relógio fisiológico por um relógio social (*ibid.*, p. 42):

É freqüente os membros das nações industrializadas sentirem uma necessidade quase irresistível de saber que horas são, pelos menos

aproximadamente. Essa necessidade, essa consciência onipresente do tempo, é tão premente, que a maioria dos que vivem nessas sociedades quase não consegue, ou não consegue em absoluto, imaginar que sua própria percepção do tempo não seja compartilhada por toda parte. Essa consciência do tempo parece tão profundamente arraigada neles, constitui a tal ponto um atributo de sua personalidade, que lhes é extremamente difícil ver nela o resultado de experiências de caráter social. (*ibid.*, p. 109)

Elias explica que

a operação de “determinação do tempo” consiste em relacionar os sucessivos aspectos apresentados por pelo menos duas séries de acontecimentos, uma das quais é *socialmente padronizada* [e.g., pela expressão doze horas e trinta minutos] para servir de padrão de medida das posições ou intervalos no interior da sucessão de acontecimentos que as outras séries comportam (*ibid.*, 108, *itálicos nossos*).

As diferenças na percepção do tempo de uma sociedade para outra, assim como outros aspectos do processo civilizador são, sem dúvida alguma, socialmente adquiridas. São características originadas das diferenças no *habitus* social e, portanto, na estrutura de personalidade dos homens pertencentes às diversas sociedades. São mais acentuadas quando essas sociedades representam etapas diferentes da evolução social (*ibid.*, p. 110).

Durante muito tempo foi um enigma para o homem a percepção de que os acontecimentos concretos dentro de uma seqüência e, por conseguinte, as unidades de tempo de caráter seqüencial — as horas, meses ou anos de uma dada era — modificavam-se constantemente, havendo assim um deslocamento contínuo das fronteiras entre o passado, o presente e o futuro (*ibid.*, 63). O deslocamento das fronteiras temporais é inerente à própria concepção de tempo, visto que aquilo que chamamos de “tempo” nada mais é do que o elemento comum a uma diversidade de processos específicos que os homens procuram marcar com a ajuda de relógios ou calendários, afirma Elias. Porém, mesmo antes do advento dos relógios e calendários, a determinação do tempo, nos vários tipos de sociedades e culturas, era atribuída a determinadas pessoas com autoridade para tal, geralmente pela observação de fenômenos naturais como as fases da lua, os solstícios etc.

Antes da consolidação dos calendários como o conhecemos hoje, a determinação ativa do tempo cabia a especialistas, primeiro, antes do

surgimento das sociedades-Estado, exclusivamente aos líderes religiosos, os sacerdotes, os quais determinavam o início do ano novo, a época das colheitas etc. Mais tarde essa responsabilidade foi dividida com reis e outras autoridades leigas, o que gerou conflitos políticos e religiosos pela supremacia na determinação do “tempo”. Nas sociedades-Estado, o estabelecimento do calendário, assim como a cunhagem da moeda passou a ser monopólio do Estado (*ibid.*, p. 45).

O que Elias demonstra com esse quadro é que a determinação do tempo é um fato socialmente construído, abarcando, inclusive, as exigências de determinada época ou sociedade. O processo de estabelecimento de uma cronologia unitária, ordenada por relógios e calendários, dependeu do crescimento e declínio das unidades políticas, de acordo com o tamanho e o grau de integração de seus povos e territórios. Além disso, as instituições jurídicas e as amplas redes comerciais e industriais exigiam uma regulação temporal que sincronizasse as suas atividades:

Atualmente, consideramos uma evidência que o ano começa realmente em 1º de janeiro. Não percebemos com clareza que o ano possui uma função social, uma realidade social, que por certo é ordenada de acordo com uma realidade natural, mas que se distingue dela; vemos nele simplesmente, um elemento da ordem natural (*ibid.*, p. 47)

Elias recorda ainda que, na Antiguidade,

a era mais longa e mais célebre foi a que contou os anos a partir do reinado do rei babilônio Nabonassar. Inicialmente introduzida na tradição caldéia-babilônica por razões políticas, essa maneira de calcular o tempo em função de uma sucessão de soberanos e de seus anos de reinado permitiu registrar, de maneira puramente descritiva, a partir do número de anos decorridos, a distância entre acontecimentos siderais incomuns, como os eclipses lunares (*ibid.*, p. 48).

2.2.3. O tempo como “processo civilizador”

A crítica de Elias ao que ele denominou ao longo de sua obra de “processo civilizador”, o qual ocorre pelas relações de poder intra e

interessados,⁶ se desdobra, entre outras instâncias, no estatuto do tempo, ou melhor, na concepção algo arbitrária do tempo na sociedade.

Para a compreensão desse processo, é fundamental ter em mente que o próprio conceito europeu de civilização é uma convenção originada, num primeiro momento, da necessidade de distinção social (irracional e arbitrária, segundo Elias) característica da ascensão da burguesia do século XVIII, o qual, num segundo momento, culminou no sentimento de superioridade das nações colonizadoras e conquistadoras, que reproduziram frente aos povos ditos incivilizados “o mesmo serviço que já havia prestado ao interesse legitimador dos estratos superiores [no interior da sociedade burguesa]” (Souza 1999:75).

Portanto, no jogo social que se trava atualmente entre os membros de diferentes classes, crenças e modos de vidas nas sociedades em transformação (como ocorreu, nos séculos XVIII e XIX, nas sociedades européias e americanas), a concepção de tempo passa a ter um estatuto tão arbitrário e coercitivo sobre o indivíduo quanto o próprio processo civilizador em que tais nações estiveram inseridas no passado recente.

Procurando ligar os vários pontos desenvolvidos até o momento, poderíamos dizer que um dos aspectos essenciais do problema do tempo é que, por um lado, “o ‘tempo’, no contexto da física e, portanto, também no da tradição dominante na filosofia, é um conceito que representa um nível altíssimo de síntese”, enquanto que, por outro lado, na prática social, o tempo se reduz “a um mecanismo de regulação”, de “força coercitiva” (Elias 1998:39). Assim, a regulação social do tempo, que assume um aspecto individual já no processo de socialização durante a infância, contribui para consolidar nossa consciência pessoal do tempo e torná-la inabalável ao longo da vida:

Os homens dotados dessa estrutura de personalidade [uma consciência pessoal do tempo] tendem a apreender todas as seqüências de acontecimentos — físicos, sociais ou pessoais — em função dos

⁶ Sobre o processo civilizatório e as relações de poder nos estados europeus, a tese de Elias argumenta que “na medida em quem se consolida o poder dos estratos sociais em benefício dos quais o processo civilizatório se fez, temos a expansão e a tradução de sua visão de mundo à nação como um todo. Referindo-se ao exemplo francês, Elias nota que o conceito de ‘civilisation’ deixa paulatinamente de significar o destino social específico da burguesia francesa para representar a autoconsciência (de superioridade) da nação como um todo. O objetivo legitimador agora refere-se ao expansionismo e esforço colonizador do país como um todo” (Souza 1999:75).

símbolos reguladores temporais utilizados em sua sociedade, como se isso fosse uma característica de sua própria natureza e, em última análise, da natureza humana em geral (*ibid.*, p. 22).

2.3. A experiência do tempo na narrativa

Se, como vimos, Elias nos fornece um excelente instrumental teórico para estudar a experiência social do tempo, para os propósitos deste trabalho é necessário, então, construir uma ponte entre o fenômeno social e o fenômeno literário. Paul Ricoeur em sua extensa obra *Temps et récit (Tempo e narrativa)*, publicada em três volumes entre 1983 e 1985, na França, e traduzida para nós, no Brasil, na década de 1990, realizou esse intento. Sua preocupação fundamental nesses volumes é investigar os fundamentos da disciplina História, mas para isso ele precisou fazer um amplo inquérito sobre a narração e, principalmente, sobre o elemento “tempo” nela contido, tentando assim identificar semelhanças e diferenças entre o texto ficcional, no caso o romance, e a escrita da História.

A relevância das teorias de Ricoeur para o estudo das literaturas africanas foi assinalada pela pesquisadora brasileira Terezinha Taborda Moreira, discípula de Leda Martins, em seu cuidadoso estudo a respeito da “metamorfose do narrador na ficção moçambicana” (2005). A partir de uma série de textos narrativos moçambicanos publicados até 1999, inclusive os de Mia Couto, Moreira aborda as teorias ricoeurianas com lentes voltadas à narrativa africana:

Na perspectiva de Ricoeur (1983), que reencontro nos textos considerados neste estudo, a narrativa se constitui a partir de uma composição diferenciada da intriga: na narração, fins, causas e acasos são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa: a experiência humana do homem moçambicano inserido no seu tempo. Síntese do heterogêneo, caracterizado pela tríade passado/presente/futuro, a narração assume o estatuto de uma metáfora da existência humana — uma metáfora viva, presença inarticulada de um sentido cuja dinâmica arranca os significados já constituídos da sua situação ordinária e os transfere para um novo campo referencial. Melhor do que pela narrativa propriamente, esse sentido vai ser expresso pelo *contável* (Ricoeur, 1995, p. 109-179), aquela mediação imperfeita do narrador, que possibilita ao pensamento da história operar entre horizonte de expectativa, transmissão das tradições e força do presente (2006:224-225).

Aqui já podemos vislumbrar a articulação do debate ricoeuriano com a definição de narratividade em Carlos Reis, isto é, “o fenômeno de sucessão de estados e transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido” (1995:351), e com as reflexões de Norbert Elias, dos seres humanos como centros de perspectiva temporais, capazes de elaborar uma imagem mental unificada de eventos sucessivos claramente não simultâneos, ou seja, em termos temporais, os seres humanos seriam dotados de um poder de síntese acionado e estruturado pela experiência.

É evidente que, devido às restrições da natureza deste trabalho e, também, às delimitações estabelecidas para o estudo do presente *corpus*, não poderemos lançar mão de todo o equipamento conceitual colocado em ação por Ricoeur. Por isso, avaliamos e julgamos pertinentes à nossa tarefa alguns conceitos e abordagens teóricas propostos pelo filósofo francês, que passaremos a apresentar em seguida.

Ricoeur atribui à função mimética da narrativa o fato de a síntese temporal humana, resultante da experiência, poder ser inscrita no discurso e produzir um sentido literário. Para ele, a função mimética da narrativa coloca um problema exatamente paralelo ao da referência metafórica. A *mimese* seria na verdade apenas uma aplicação particular desta última à esfera do *agir* humano; recordando que a intriga (o enredo, a história), segundo Aristóteles, é a *mimese* de uma ação (1994:11).

O autor explica na seqüência que é “nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda: ‘Que é pois o tempo [?]’ — pergunta Agostinho. ‘Se ninguém me pergunta, sei, se alguém me pergunta e quero explicar, não sei mais’”.⁷ Ou seja, a ficção narrativa teria a capacidade de refigurar a experiência social do tempo, cujas aporias denunciadas por Agostinho não podem ser resolvidas apenas por nossas competências intelectuais (1994:12).

⁷ Agostinho assim prossegue em sua indagação: “Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos — o passado e o futuro —, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade” (Agostinho, livro XI das *Confissões* [14]).

É por isso que Ricoeur, leitor de Aristóteles e de Agostinho,⁸ recorre às reflexões dos dois pensadores no que concerne à angústia sobre o enigma do tempo. Mas, conforme vimos, é principalmente do filósofo grego que ele evoca os dois conceitos fundamentais para formular a sua argumentação sobre a relação tempo e narrativa, a saber, o de “tessitura da intriga” (ou do enredo) e o de “atividade mimética”, culminando no que ele denominou de “experiência temporal viva pelo desvio da intriga” (1994:55).

Com isso, ele chega ao conceito de “referência cruzada — cruzada sobre a experiência temporal viva — da narrativa de ficção e da narrativa histórica” como um conceito “herdeiro longínquo da *mimese* aristotélica e primordial no horizonte de todo o meu [de Ricoeur] empreendimento teórico” (1994:57). Enfim, Ricoeur manifesta sua “hipótese de base”: “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (1994:15).

É essa articulação do elemento “tempo humano” em um modo narrativo — o qual, por sua vez, traz significado a essa mesma narrativa — que tomamos como chave interpretativa para o nosso estudo. Desta maneira, concordamos com Taborda Moreira quando ela afirma, após refletir sobre o sentido dinâmico que o pensador francês dá à *mimese*, que: “Ricoeur parece desejar mostrar que *o tempo da tessitura da intriga serve como mediador* entre os aspectos temporais prefigurados no campo prático e a refiguração da nossa experiência temporal por esse tempo construído” (2005:224 — itálicos nossos).

2.3.2. As *mimeses* do tempo na tessitura da intriga

A questão que se coloca é como ocorre a tessitura da intriga pela imitação daquela experiência temporal viva, humana. Para Ricoeur, isso envolve um ponto de partida [campo prático] e um ponto de chegada [a recepção do leitor] da configuração poética, mediados pelo processo de imitação criadora. Ele fala de imitação criadora para distingui-la da concepção de imitação como decalque do real preexistente, pois a tradução de *mimese*

⁸ Aristóteles, *Poética*; Agostinho, *Confissões*.

como representação não se confunde com “duplicação de presença, como se poderia ainda entendê-lo na *mimese* platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção”. Afinal “o artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o como-se” (1994:76).

Seguindo o raciocínio de Ricoeur: “campo prático”, “configuração poética” e “recepção do leitor” são instâncias a partir das quais se dão, na verdade, três *mimeses*. Elas seriam os níveis de mediação “entre a ordem da narrativa e a ordem da ação e da vida” (Ricoeur 1997:7) e poderiam, desse modo, ser ainda denominadas de *prefiguração*, *configuração* e *refiguração*, respectivamente.

Pode, portanto, parecer um paradoxo que o primeiro nível de mediação (prefiguração), que precede a composição poética, possa ser chamado de *mimese*. No entanto, explica Ricoeur:

Vê-se qual é, na sua riqueza, o sentido de *mimese* I: a *mimese* não tem somente uma função de ruptura, mas de ligação, que estabelece precisamente o estatuto de transposição “metafórica” do campo prático pelo *muthos* [tessitura da intriga]. Se é mesmo assim, é preciso preservar no próprio significado do termo *mimese* uma referência ao que precede a composição poética (1994:77).

Mais adiante, ele resume o conceito *mimese* I:

(...) imitar ou representar a ação é, primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbologia, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária (*ibid.*, p. 101).

Sem dúvida, Ricoeur vai além da idéia aristotélica de verossimilhança, ou seja, a arte como “imitação da vida”. Ele, de antemão, refuta eventuais críticas acusatórias de uma circularidade viciosa em suas formulações, em relação ao “círculo da *mimese*”. Ele defende-se: “... que a análise seja circular não é contestável, mas que o círculo seja vicioso pode ser refutado. Quanto a isso, gostaria de falar, antes, de um espiral sem fim que faz a meditação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa altitude diferente” (1994:112).

Ele questiona ainda:

Se não existe experiência humana que não seja já mediatizada por sistemas simbólicos e, dentre eles, pelas narrativas, parece vão dizer como o [fazemos], que *a ação está em busca da narrativa*. Como, com efeito, poderíamos falar de uma vida humana como de uma história em estado nascente, posto não termos acesso aos dramas temporais da existência fora das histórias narradas a propósito deles, por outros ou por nós mesmos? (1994:114, itálicos nossos.)

Na relação entre tempo, *mimese* e narrativa, “o que importa”, ele diz, “é a maneira pela qual a práxis cotidiana ordena, um em relação ao outro, o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente. Porque é essa articulação prática que constitui o indutor mais elementar da narrativa” (1994:96).

O segundo nível de imitação, a *mimese* II (configuração) ou “*mimese*-criação”, constitui o pivô da análise ricoeuriana, pois, “concerne aos caracteres *temporais* nos quais o tempo narrativo vem enxertar suas configurações” (1994:95).⁹ Nesse jogo operacional, a intriga constitui na obra de Ricoeur, como bem apontou Moreira, uma “síntese do heterogêneo”,¹⁰ enquanto a tessitura da intriga é a operação que extrai uma configuração de uma simples sucessão de eventos (1994:103).

O último nível de imitação, *mimese* III (refiguração) é definido como o ponto de chegada da composição poética (a recepção pelo leitor) ou, como complemento de *mimese* II, significa um terceiro estágio de *mimese*: “Diria que *mimese* III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica” (1994:110).

Em suma, a tríplice *mimese* é um “processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra. (...) O leitor é o operador por excelência

⁹ “Essa função de mediação deriva do caráter dinâmico da operação de configuração. (...) Todos os conceitos relativos a esse nível designam, com efeito, operações. Esse dinamismo consiste em que a intriga já exerce, no seu próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, fora desse próprio campo, uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e, se ousar dizer, a pós-compreensão da ordem da ação e de seus traços temporais” (Ricoeur 1994:103).

¹⁰ “A tessitura da intriga compõe juntos fatores tão heterogêneos quanto agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados etc...” (1994:103).

que assume, por seu fazer — a ação de ler — a unidade do percurso de *mimese I a mimese III através de mimese II*” (1994: 87).

2.3.3. Tempo e outros tempos

Entre os teóricos que Ricoeur convida ao debate sobre o tempo e narrativa, aparecem nomes como Émile Benveniste, Roland Barthes, Gérard Genette e os alemães, cujas obras ele enfatiza, Käte Hamburger, Harald Weinrich e Günther Müller. Mas, o diálogo se torna mais produtivo com o último, de quem Ricoeur destaca as definições de “tempo do contar (*Erzählzeit*)” e “tempo contado (*Erzählte Zeit*)”.

A predileção de Ricoeur por Müller e sua “poética morfológica” é justificada pelo fato desse teórico alemão buscar na distribuição *entre* enunciação e enunciado uma nova chave de interpretação do tempo na ficção, em vez de procurar *na* enunciação mesma um principio interno de diferenciação baseado, por exemplo, na distribuição dos tempos do verbo, como defende Weinrich. “Günther Müller introduz uma distinção que não permanece contida dentro do discurso; abre para um *tempo da vida...*” (1995:131-2).

Para explicar essa abertura do tempo na ficção para o tempo da vida, Ricoeur afirma que sendo o ato de contar a forma de se presentificar “eventos não perceptíveis pelos sentidos de um ouvinte”, então é

no ato de presentificar que se distinguem o fato de “contar” e a coisa “contada”. Distinção fenomenológica, pois, que faz com que todo contar seja um contar algo (*erzählen von*), que não é ele próprio narrativa. É dessa distinção elementar que decorre a possibilidade de distinguir dois tempos: o tempo levado para contar e o tempo contado (1995:133).

Mas, se essa definição mostra o que seria o tempo do contar, como se definiria o tempo do contado? Responde Ricoeur:

Temos duas respostas: por um lado, o que é contado e que não é narrativa, não é em si mesmo dado em carne e osso na narrativa, mas simplesmente “devolvido, restituído” (*Wiedergabe*); por outro lado, o que é contado é fundamentalmente a “temporalidade da vida”; ora, “a vida [ela própria] não se conta, vive-se” (*ibid.*).

Embora Ricoeur avalize as idéias de Müller, ele afirma que o autor alemão não chegou a uma hipótese que ele considere suficiente, e propõe complementar tal proposta com uma reorganização, em três níveis, do tempo narrativo, correspondentes, diríamos, à sua *tríplice mimese*. Ele argumenta:

O que precisamos é de um esquema de três níveis — enunciação-enunciado-mundo do texto —, aos quais correspondem um tempo do contar, um tempo contado e uma experiência fictícia do tempo projetada pela conjunção/disjunção entre tempo levado para contar e tempo contado (*ibid.*,132).

Neste ponto, o discurso de Ricoeur vai ao encontro das questões levantadas por Norbert Elias sobre a convenção, o fetichismo temporal no indivíduo e na sociedade, que no caso de Ricoeur reflete também na tessitura da intriga. Ele pondera acerca do tempo contado e o tempo do contar: “Se medimos, o que medimos? E tudo aqui é mensurável?”, e prossegue:

O que se mede sob o nome de tempo do contar é, por convenção, um tempo cronológico cujo equivalente é o número de páginas e de linhas da obra publicada, em virtude da equivalência preliminar entre o tempo transcorrido e o espaço percorrido no mostrador dos relógios. Portanto, não se trata, de forma alguma, do tempo levado para compor a obra. A que tempo o número de páginas e de linhas equivale? A um tempo de leitura convencional, que é difícil distinguir do tempo variável da leitura real. (...) *Admitidas essas convenções*, é possível dizer que contar requer “um lapso determinado de tempo físico”, que o relógio mede. O que se está comparando a partir de então são os “comprimentos” de tempo, tanto do lado do tempo do contar, tornado mensurável, quanto do lado do tempo contado, também medido em anos, dias e horas. (*ibid.*,134 — itálicos nossos)

Em síntese, nossa proposta para o capítulo seguinte será a de analisar os dois romances de nossa pesquisa considerando o jogo entre as duas trincas: (a) as *mimeses* da prefiguração, configuração e refiguração, e (b) os tempos da enunciação, do enunciado e do mundo do texto.

2.4. Nas espirais do tempo

Afinal quem somos nós? Em quantos vendavais nos espiralamos até galgar o degrau do presente?

Paulina Chiziane, “As cicatrizes do amor”

Feita a ponte entre a experiência social do tempo e sua representação na narrativa, resta-nos estender e afunilar essa ponte em direção ao romance africano, a fim de analisá-lo em suas especificidades temporais. Indo nessa direção e como parte do arcabouço teórico a ser aplicado no próximo capítulo deste trabalho, vamos nos valer da contribuição da professora Leda Martins, em particular de seu estudo “Performances do tempo espiralar”, fundamentado nas teorias da performance de Joseph Roach e Wole Soyinka.¹¹ Sua proposta é a de um tempo performativo na experiência humana, que ela vê refletido no drama (sua área de estudo) e no qual se processa um entrecruzar incessante entre passado, presente e futuro. Um processo que necessariamente não ocorre nessa ordem, pois a imagem que a autora utiliza é a de uma espiral, na qual em determinados momentos (pode-se dizer como Norbert Elias) forma-se uma “síntese” chamada de “presente”, mas que já é, ao mesmo “tempo”, passado e futuro. Num mesmo sentido, Paul Ricoeur, se referindo ao jogo entre as três *mimeses*, fala de “uma espiral sem fim que faz a meditação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa altitude diferente” (1994:112), conforme já analisamos acima.

Nesse estudo, Leda Martins se debruça sobre rituais afro-brasileiros, buscando neles os “modos de recriação e religação [...] de duas das mais importantes noções filosófico-conceituais africanas: o *tempo espiralar* e a *ancestralidade*” (Martins 2002:72). Para Laura Padilha, a ancestralidade

constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negro-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e

¹¹ Roach, Joseph. Culture and performance in circum-Atlantic world. In: Parker, Andrew and Sedwick, Eve, (eds). *Performativity and performance*. New York and London: Routledge, 1995; Roach, Joseph. *Cities of the dead: circum — Atlantic performance*. New York: Columbia University Press, 1996; Soyinka, Wole. Theatre in African Traditional Cultures: survival patterns. In: Huxley, Michael and Witts, Noel (eds). The twentieth-century performance reader. London: Routledge, 1996.

os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa (Padilha 1995:10).

Em sua argumentação, Martins traz à cena Ngugi wa Thiong’o. Segundo o escritor queniano, na cosmovisão africana:

(...) nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendramos seres idênticos a nós mesmos. (...) Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva. (*apud* Martins 2002:84)

Dessa forma, a cosmovisão do mundo negro-africano entrelaça, “no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte”. E o passado, como fonte de inspiração, denota a primazia do movimento ancestral, o qual, continua Leda Martins, “matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação (...). *Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta*” (*ibid.*, p. 84, itálicos nossos).

Não é novidade nos estudos africanos a visão de uma temporalidade “circular” nas sociedades africanas, que por sua vez, se reflete em sua literatura; escritores como Mia Couto não se isentam de assinalar o fato em artigos, entrevistas e palestras. O dado novo na proposta de “tempo espiralar” é que, enquanto o círculo descreve um movimento que parte e chega num mesmo ponto, a espiral descreve, como disse Ricoeur, um movimento que passa muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa altitude diferente. A experiência espiralar do tempo em sociedades como as africanas é ilustrada por Leda Martins, citando Kia Busenki Fu-Kiau:

Para Fu-Kiau Busenki (1994:33), nas sociedades nicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito. O aforisma kicongo, “*Ma Kwenda! Ma kwisa!*, o que se passa agora, retornará depois”, traduz com sabor a idéia de que “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento”. (...) Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma

experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado (*ibid.*, p. 84-85).

A historiadora brasileira Marina de Mello e Souza, em texto sobre a presença da cruz no pensamento bacongo, corrobora essa visão de uma temporalidade curvilínea para esses povos, os quais tem por parâmetro a revolução do sol, um movimento cíclico que não se encerra, e poderia, na versão de Leda Martins, corresponder a um movimento espiralar, considerando que, a cada revolução solar, na experiência temporal humana, um dia jamais será como o anterior.¹²

O ensaio de Martins se inicia na forma de um *script* teatral, trazendo três cenas como uma espécie de epígrafe. Na segunda delas, os versos do escritor e antropólogo angolano Ruy Duarte corroboram em certo sentido nossa intenção de utilizar os conceitos ali desenvolvidos (originariamente voltados para a diáspora africana no Brasil) em nosso campo de pesquisa literária:

Não há lugar achado
sem lugar perdido.
Casam-se além as falas de um lugar
no encontro da memória
com a matriz (*In Martins 2002:69*).

Embora tenhamos em “Performances do tempo espiralar” uma reflexão voltada para o movimento dos africanos e seus descendentes na diáspora, os argumentos levantados por Martins não são despropositados para a situação sócio-cultural nas sociedades africanas pós-coloniais, ou seja, sociedades que não se dispersaram pelas Américas, mas foram invadidas e oprimidas pelo Ocidente. Nos pólos dessa perversa via de mão dupla, portanto, há a mesma

¹² Mello e Souza refere-se à formulação do mesmo pensador bacongo contemporâneo, que afirma: “A cruz, no pensamento bacongo, remete à idéia da vida como um ciclo contínuo, semelhante ao movimento de rotação efetuado pelo sol, assim como à possibilidade de conexão entre os dois mundos [dos vivos e dos mortos]. Segundo Fu-Kiau, o rito básico e mais simples a ser feito por todos aqueles que querem se tornar mensageiros do mundo dos mortos e condutores de seu povo ou clã, é fazer um discurso sobre uma cruz desenhada no chão. Com isso, são frisados os poderes de todo chefe de fazer a conexão entre o mundo dos vivos e o dos ancestrais e espíritos. Ao se colocar sobre a cruz, que representa o ciclo da vida humana e a divisão entre os vivos e os espíritos, o chefe afirma sua capacidade de fazer a conexão entre os dois mundos e assim conduzir de maneira adequada a comunidade que governa.” In Souza, Marina de Mello. *Evangelização e poder na região do Congo e Angola: a incorporação dos crucifixos por alguns chefes centro-africanos, séculos XVI e XVII*. http://www.instituto-camoes.pt/cvc/eaar/coloquio/comunicacoes/marina_mello_souza.pdf, consulta em 09.10.08.

tentativa de reinvenção daquela relação pendular “entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda”; em outras palavras, seria possível observar no interior das sociedades africanas refletidas nas obras em estudo os mesmos “processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos” (*ibid.*, p. 70-1), resultantes não da diáspora, mas do colonialismo. Afinal, recorda Ruy Duarte: “Não há lugar achado sem lugar perdido”,¹³ e, no cenário pós-colonial, o encontro da memória com a matriz, a re-ligação de elos partidos, tem-se mostrado necessário na construção de uma nova representação social.¹⁴

¹³Sobre este poema do angolano Ruy Duarte consideramos válida a seguinte análise: “Os primeiros versos ‘Não há lugar achado / sem lugar perdido’ podem ser entendidos como uma crítica ao processo de colonização, suas ideologias justificadoras das violências. Todavia, ‘lugar’ pode ser a imagem poética das culturas angolanas, essas sim ‘perdidas’. Dessa forma, o eu-lírico estaria denunciando a história real e incitando para o movimento de busca dessas culturas.

“Os três versos posteriores ‘Casam-se além, as falas de um lugar, / no encontro da memória / com a matriz’ revelam a vivacidade das culturas dispersas e o papel da memória como recuperadora das mesmas, ao conduzir ao tempo anterior à colonização. O primeiro verso acusa a harmonia havida nessa época e logo após esses três versos surge a palavra ‘ausência’, ausência do equilíbrio do ser angolano, advinda da incompletude do mesmo, por encontrar-se afastado de suas raízes, compondo um povo de naturezas tão diversas. O eu-lírico mostra que esse equilíbrio se faz urgente”. Teixeira, Vanessa Relvas de Oliveira. “Pelas Letras de Ruy Duarte e Arlindo Barbeitos e Pelas Telas de António Ole, o Desvendar da Face Angolana”. *On line*: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=669>.

¹⁴ Mas, não se trata, é preciso salientar, da restauração do passado, dado a sua impossibilidade; ou da busca nostálgica de um “paraíso perdido”, se é que existiu algum dia, mas, conforme analisa o cientista político indiano Partha Chatterjee, que pensa em “outras modernidades alternativas” (2004), trata-se de “voltar ao passado para tentar construir uma cultura que seja ao mesmo tempo local e moderna” (Natali 2006:102).

Capítulo 3. Tempo e romance

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores (...). Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas.

Anatol Rosenfeld

Na primeira metade do século XX, o russo Mikhail Bakhtin já destacava a importância do estudo do espaço e do tempo na representação artística, com base na sua muito conhecida teoria do “cronotopo”, ou “tempo-espaço”. Para ele, “no cronotopo artístico literário ocorre a fusão dos índices espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto (...). Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (Bakhtin 1988:211). Mais adiante, entretanto, ele não deixa de ressaltar a primazia do elemento “tempo” nessa relação, afirmando que “... em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (1988:212). Essa informação se verifica inclusive no título do capítulo que trata o tema, no qual, o “tempo”, apesar de já subentendido no termo “cronotopo”, merece uma referência isolada pelo conjuntivo: “Formas de tempo e de cronotopo no romance: Ensaio de poética histórica” (itálico nosso).

As indagações acerca do “processo de assimilação [na literatura] do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles” (*ibid.*, p. 211) passaram a crítica literária do século XX, sendo enfatizadas nos estudos sobre o gênero romanesco. Foi nessa linha de pensamento que, na segunda metade do século XX, Anatol Rosenfeld, crítico alemão radicado no Brasil, lançou suas hipóteses sobre o romance moderno, apontando a emancipação do tempo ficcional conforme representado em seu viés psicológico por Joyce, Proust, Woolf e outros (1996:75-97). Para ele, o romance sofreu transformações análogas às de outras artes, como as ocorridas na pintura moderna. Sua hipótese básica postula que “em cada fase histórica [existe] certo *Zeitgeist* [espírito do tempo], um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente

com variações nacionais...” (*ibid.*, p. 75). Desse modo, o romance, enquanto arte, não poderia deixar de acompanhar as mudanças trazidas pelo século XX, e uma dessas mudanças, na literatura, é a relação com o tempo na ficção.

Para demonstrar a importância das categorias temporais na mudança formal do gênero romanesco, ele referiu-se ao tratamento que os autores da época davam àquilo que Virgínia Woolf chamava de “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente” (*ibid.*, p. 82). Nos romances que estudamos aqui, o problema do tempo não se dá entre o tempo no relógio e o tempo na mente, mas entre tempos culturais, o da modernidade e o da tradição.

Fazendo analogias com a pintura moderna, Rosenfeld afirmou que “à abolição do espaço-ilusão [na pintura] corresponde a do tempo cronológico” na forma romanesca moderna (*ibid.*, p. 85). Para ele, isso implicaria uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista. Em outras palavras, na dissolução da forma do romance realista, “espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade” (p. 85).

Em nossa chave de interpretação dos romances em estudo, esse desmascaramento do “tempo” se daria como um dos reflexos da imposição, em nível social, de uma “ordem fictícia” por parte da modernidade capitalista a uma realidade que não abdica de sua herança cultural, a qual inclui inexoravelmente uma experiência temporal própria.

A dissolução da forma romanesca decorre, portanto, da exigência do conteúdo que ela reflete e, nesse desenvolvimento formal — Rosenfeld argumenta tendo em mente o contexto ocidental da primeira metade do século XX —, certamente foi fundamental uma nova experiência da personalidade humana, em que o indivíduo experimenta “a precariedade de sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos...”. Em suma:

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (*ibid.*, 86).

Nos romances africanos em estudo, é perceptível a representação de uma “realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’ ” por conta dos conflitos de ordem social, cultural e econômica herdados dos séculos de colonialismo e dos processos sociais subseqüentes, os quais, na contemporaneidade, colocam sociedade e indivíduos num mundo dualista, decorrente de rupturas inerentes ao processo colonial. O sociólogo moçambicano José Luis Cabaço, em reflexão sobre a situação da África hoje, afirma:

Sem nos absolver das responsabilidades, e são muitas, que nos cabem pela situação extremamente difícil que o nosso continente vive, não isento igualmente o sistema colonial das distorções estruturais e das feridas ainda abertas deixadas, como legado, no continente. (...) A lista de crimes encheria o espaço deste debate, pelo que refiro apenas a dois, a meu ver os mais cruéis, que marcam ainda hoje vivamente o cotidiano de África:

a) a ruptura violenta com a própria História, que o tráfico de escravos provocou e, posteriormente, a ocupação colonial aprofundou;

b) a criação de uma sociedade dualista dividida entre “autóctones” e “europeus” que, o decurso do colonialismo, viria a assumir a forma de uma divisão entre “indígenas” e “civilizados / assimilados” e que, no tardo colonialismo (com prolongamentos até hoje) divide entre populações ainda vivendo predominantemente numa cosmologia tradicional e elites ocidentalizadas e cooptadas pela realidade global.¹

Para representar esse quadro de “distorções estruturais” e “feridas ainda abertas”, os escritores africanos, a exemplo de Boaventura Cardoso e Mia Couto, contam com a forma romanesca, que é capaz de apresentar uma época em sua complexidade, em sua integridade, conforme formula Bakhtin: “O romance deve apresentar a imagem global do mundo e da vida pelo ângulo de *uma época considerada em sua integridade*” (1997:263).

O gênero romance em Angola e Moçambique surgiu ainda no período colonial e floresceu com a própria ascensão dos Estados politicamente livres. Essa forma literária tem revelado múltiplas faces, na medida em que a própria sociedade também se revela multifacetada. E uma dessas facetas, que se revela na forma do romance, pode ser a experiência do tempo na narrativa.

¹ Cabaço, José Luís. Desenvolvimento, Ciência e Cultura (Cultura, Ciência, Técnica e Desenvolvimento), s/d. Texto cedido pelo autor.

3.1. A abolição do tempo-ilusão

O tempo trabalhou a nossa alma colectiva por via de três materiais: o passado, o presente e o futuro. Nenhum desses materiais parece estar feito para uso imediato. O passado foi mal embalado e chega-nos deformado, carregado de mitos e preconceitos. O presente vem vestido de roupa emprestada. E o futuro foi encomendado por interesses que nos são alheios.

Mia Couto, *Pensatempos*

Se toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, no dizer de Agamben (2008:111), tem sido nosso interesse neste estudo verificar em que medida essa experiência se reflete na ficção, ou, em seus campos discursivos. No caso de Angola e Moçambique, percebe-se em sua literatura a representação de um conflito temporal, em que “um código já gasto” pretende nivelar por baixo “uma realidade que se pauta pela diversidade”, conforme avaliação de Benjamin Abdala Junior (2005: 227).

O tempo nas sociedades ocidentais, entre as quais se inclui a brasileira, de onde falamos, é primordialmente o tempo cronológico, industrial, regulador e, no limite, hegemonicamente “civilizatório”, conforme ensina Norbert Elias (1998). Quando o Ocidente, com sua “ética protestante e o ‘espírito’ do capitalismo” (Max Weber), impôs as badaladas de seus “big bens” aos territórios africanos, na esteira do poderio colonialista, não conseguiu, contudo, abafar completamente os não menos retumbantes sons dos ancestrais tambores, que fazem parte da vida cultural da sociedade, portanto, de seu tempo.

Assim, entre os “pares dilemáticos” (Chaves 2005:34) resultantes do advento colonial, nota-se, nas sociedades africanas, um embate de gerações, ou de temporalidades, entre a classe social ou etária que não abdica de seu patrimônio cultural, ainda que aos olhos da parte da sociedade mais urbana e escolarizada isso signifique motivo de atraso do trem de sua história. Essa dicotomia é representada na literatura pela incomunicabilidade entre as classes sociais, o que, nas palavras de Rita Chaves, é fruto da “interdição aos contatos

entre as gentes que habitavam aquele continente”, de acordo com a cartilha estratégica dos colonizadores, transposta para a relação entre os colonizados:

No quadro da empresa colonial, vale enfatizar que essa incomunicabilidade não se restringiu à rede que envolvia colonizadores e colonizados. Sua face mais terrível reflete-se no reforço da divisão entre esses últimos. (...) A clivagem foi imposta desde cedo, e o colonialismo habilmente procurou manter a distância entre aqueles que, a despeito das diferenças, possuíam e poderiam ter alimentado as franjas de suas identidades (Chaves 2005:249).

Essa clivagem, que persiste na África do século XXI — mais do que manifestação da luta de classes que prepondera em todas as sociedades capitalistas, ou da busca fetichizada e nostálgica de um passado pré-colonial — se revela nas obras em estudo como o embate entre um tempo artificialmente acelerado e um outro mais próximo ao “passo natural” da cultura. A superação desse impasse, as narrativas sugerem, é condição *sine qua non* para que se retome a alimentação, no presente, das “franjas de suas identidades”, que se acertem os passos das temporalidades desencontradas.

Dessa maneira, seja pela coletividade, em *Mãe, materno mar*, ou pelos laços familiares, em *Um rio*, o que se vislumbra é a abolição de um tempo-ilusão:² ilusão por ser artificial, ilusão porque, conforme denuncia Mia Couto, o fim do ciclo colonial não significou necessariamente o fim de uma era e início de outra, próspera e igualitária:

O colonialismo não morreu com as independências. Mudou de turno e de executores. O actual colonialismo dispensa colonos e tornou-se indígena nos nossos territórios. Não só se naturalizou como passou a ser co-gerido numa parceria entre ex-colonizadores e ex-colonizados (2005:11).

Dessa aliança entre “ex-colonizadores e ex-colonizados” resulta a implantação de um tempo fetichizado, um tempo “hegemônico” convencional que se mostra mais um dos instrumentos no jogo de poder (Norbert Elias 1998) dos novos mandatários. Por isso, nos romances em análise, o mais-velho Mariano conclama o mais-jovem a “colocar o (...) mundo no devido lugar” (RCT,

² Conforme veremos a seguir, fazemos aqui uma reapropriação da comparação proposta por Anatol Rosenfeld entre “abolição do espaço-ilusão” na pintura moderna e abolição do “tempo cronológico” no romance moderno.

p. 64); enquanto Ti-Lucas aconselha a “estar no tempo de outro tempo” (MMM, p. 208).

Voltando mais uma vez a Norbert Elias, em sua obra *Sobre o tempo*, ele fala da determinação do tempo em contextos sociais diversos, utilizando, inclusive, a literatura como exemplo — no caso, o romance *A flecha de Deus* do escritor nigeriano Chinua Achebe, publicado em 1964, no qual “um dos temas centrais é um conflito a propósito da determinação do tempo” (Elias 1998:130):

A história fala sobre a vida numa aldeia ibo da Nigéria oriental, no momento em que o antigo estilo de vida, apesar de ainda predominantemente intacto, começou a se transformar, sob a influência do regime colonial. (...) Naquele momento, o sacerdote Ezeulu dirigia, em aliança com seu deus Ulu, a vida das seis aldeias e, em nome desse deus, determinava o que chamamos de “tempo”, antevendo o aparecimento da lua nova e, então, anunciando aos habitantes das seis aldeias que a lua nova fora realmente vista, e que ele (e somente ele, embora todos pudessem ver a lua) lhe dera as boas-vindas e, portanto, a partir daquele momento, as pessoas podiam dedicar-se a todas as atividades dependentes da chegada da lua nova. Como outros sacerdotes das aldeias-Estado africanas, Ezeulu exercia diversas funções de determinação do tempo, que serviam para a regulação de atividades específicas.

O fato de um sacerdote conhecer os mistérios da determinação do tempo, poder declarar com autoridade quando deviam se iniciar certas atividades sociais, ou poder recusar-se a fazer essa declaração, certamente constituía uma das fontes de seu poder (*ibid.*, p. 130ss).

A história continua, narrando a interferência do colonizador branco na vida desses povos e a gradativa perda do poder dos sacerdotes, até a desagregação de seus costumes:

O homem branco havia começado a impor sua paz. Já não havia porque temer os guerreiros estrangeiros contra os quais era necessária a proteção de Ulu. Até os conflitos locais, que opunham endemicamente as diferentes aldeias-Estado, estavam proibidos. E, quando os anciãos das seis aldeias, a despeito das advertências de Ulu e da oposição ferrenha de seu sacerdote, resolveram fazer uma expedição guerreira contra uma aldeia-Estado vizinha, que disputava com eles um pedaço de terra, o homem branco, vindo de um país de quem ninguém jamais ouvira falar, interveio com seus soldados, recolhendo todas as armas de fogo dos aldeões, destruindo diante de seus olhos a maior parte delas e carregando as restantes. Visivelmente, as coisas estavam mudando (*ibid.*, p. 133).

Na situação representada por Achebe, o modo de vida tradicional, que incluía a determinação do tempo, se organizava em torno da figura do sacerdote, ocorrendo, portanto, de forma mediada, mas não fetichizada. Ainda que fosse “mágica” a relação dos aldeões com a chegada da lua nova — a qual no estágio cultural representado na narrativa ainda não era apreendida como um fenômeno natural, mecânico, passível de uma explicação causal (*ibid.*, p. 135) —, a forma de determinar o tempo naquela cultura era consensual e podia até ser, eventualmente, contestada pois, “naturalmente, qualquer um que tivesse boa visão poderia avistar a lua no céu, e um dos inimigos de Ezeulu resmungava coisas nesse sentido”. Mas em prol da coletividade entendia-se que o melhor era centralizar essa tarefa na pessoa do sacerdote, visto que

a gente comum discordava facilmente quanto à chegada ou à não chegada dela e, com isso, ficava comprometida a função reguladora de sinal temporal exercida pelo aparecimento da lua nova, que se esperava que pusesse em andamento diversas atividades humanas. Além disso, nesse estágio, ver a lua nova era algo espontaneamente vivido como ser [ao mesmo tempo] visto por ela (*ibid.*, p. 131).

É claro que, “como meio empregado para coordenar as atividades de uma pluralidade de indivíduos, a determinação do tempo sempre pressupõe que estes se disponham a se submeter a uma autoridade que garanta sua integração” (Elias 1998:132). No entanto, essa determinação do tempo, até a chegada da cultura branco-européia ocorria de forma culturalmente organizada, definida, até certo modo, de comum acordo pela própria coletividade, e, ao contrário do que o contexto possa sugerir, as aldeias eram formadas por aldeões orgulhosos e independentes e, na análise de Norbert Elias, semelhantes, nesse aspecto, a outros ibos ou aos romanos da antiga República. Para os aldeões de Achebe, a figura do sacerdote não tinha a prerrogativa de um chefe ou rei, “a quem eles não estavam dispostos a se submeter” (*ibid.*, p. 133).

Dessa história, o que nos interessa é perceber como os povos são capazes de circunscrever a sua identidade no interior de uma cosmovisão que, a despeito das disputas de poder entre tribos e sacerdotes rivais, estabelecia uma lógica social e temporal bem definida. Mas, com o advento da colonização, novos valores culturais se introduziram nessa dinâmica, mudando

o seu vetor natural de desenvolvimento na direção do chamado mundo “civilizado”.

E neste mundo “civilizado” a determinação do tempo ocorre de forma absoluta, trata-se de “um tempo (...) apreendido como um fluxo impessoal e regular, simbolicamente representado pela chegada e pela partida inexorável dos anos do calendário...” (Elias 1998:135). Em outras palavras, as culturas ocidentalizadas lidam com o tempo de uma maneira esquemática, “industrial”, distinguindo-o entre passado, presente e futuro,

numa concepção de tempo estreitamente associada à uma apreensão da natureza como um sistema de acontecimentos impessoais, um vasto autômato que tanto inclui o crescimento e o desaparecimento das galáxias quanto o crescimento e o envelhecimento de todo o mundo, simbolizado pelo aumento constante do número de seus anos de vida (*ibid.*).

Em outras palavras, com a instituição dos relógios e calendários, o Ocidente foi paulatinamente perdendo o distanciamento necessário para se perceber a convencionalidade do tempo; o conceito de tempo tornou-se um borrão na lâmina do cotidiano e, como todas as formas de fetichismo no mundo capitalista, hoje ele se dá de maneira “naturalizada”. Assim, a narrativa de Achebe reflete um mundo em que a natureza é apreendida como acontecimentos pessoais. Nessa experiência do tempo, argumenta Elias, a distinção entre passado, presente e futuro, assim como entre as coisas animadas e inanimadas, ainda não havia atingido, no discurso, no pensamento e na experiência humanos, a nitidez que hoje lhe são próprias.³ Importante salientar que Elias refere-se, por conta de sua proposta de trabalho (estudo

³ Talvez, para não incorrer num enfoque redutor, Norbert Elias complementa seu raciocínio, questionando: “Significará isso que os membros das sociedades do passado experimentavam como vivo ou ‘animado’ aquilo que experimentamos como inanimado? É impossível responder a isso com um simples sim ou não. O termo geral ‘animismo’, que ligamos a essa antiga forma de experiência, parece sugerir que sim. Mas o uso atual de conceitos como ‘animado’, e portanto, também ‘animismo’, repousa num conhecimento fidedigno e objetivo de tudo o que implica a designação de algumas coisas como ‘vivas’ e de outras como ‘não vivas’. (...) O conceito de animismo sugere, com justa razão, que os membros das sociedades do passado freqüentemente consideravam animadas certas realidades que os membros das sociedades mais recentes consideram inanimadas. Mas, como símbolo conceitual de outra modalidade de experiência, o termo ‘animismo’ não é inteiramente adequado. Não chama atenção para o fato de que os homens dos estágios anteriores, quando percebiam como animadas certas coisas (...), não o faziam com o mesmo grau de distanciamento que acompanha essa percepção posterior” (p. 135-136).

sobre o tempo), à dualidade entre as sociedades industriais e aquelas que ele situa como de “estágios anteriores”.

Em nosso caso, interessa questionar o que ocorre quando fortes traços dos chamados “estágios anteriores” permanecem vivos e atuantes em sociedades que embarcaram na viagem da modernidade já com o trem em alta velocidade, como é o caso de — deixando de lado a Nigéria de Achebe — Angola e Moçambique?

3.2. Viajantes no tempo

O elefante morto não se decompõe num só dia.
MMM, p. 42

Se a terra gira, debes girar com ela, minha filha!
MMM, p. 44

A panela coze com um fogo só ou com o tempo?
MMM, p. 121

— *Por que demoraste tanto?*
— *Não fui eu, Tia. Foi o tempo.*
RCT, p. 290

Tanto na viagem de Marianinho da cidade para a ilha, em RCT, quanto na viagem de Manecas do interior para o litoral, em MMM, revela-se um dilema entre a cosmovisão que ambos possuem, a da moderna sociedade africana, e a cosmovisão da assim chamada África de um “estágio anterior”, a dos costumes tradicionais. Entretanto, o que se observa é que os dados pertencentes à tradição não existem somente no repositório da memória, como algo passado, antes, eles são atualizados e participam ativamente do presente.

Em RCT, as personagens que simbolizam essa dualidade temporal são: de um lado Dito Mariano, o representante mais velho, logo, simbolicamente guardião do tempo da tradição, e de outro lado, seus filhos: Abstinêncio, o filho mais velho — africano assimilado, saudoso de um tempo de ilusão, o colonial —, condena os novos tempos: “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” (RCT, p. 17). Fulano Malta, o filho do meio, que incorporou o

tempo da luta de independência, que, do mesmo modo, lhe parece agora uma ilusão: “Mal escutou que havia guerrilheiros lutando por acabar com o regime colonial, se lançou rio afora para se juntar aos independentistas” (RCT, p. 72). Mas, vencida a luta: “Enquanto, nas ruas da vila, as tropas desfilaram as pré- vitórias, meu pai despiu a sua farda e se guardou em casa (...) — comemorar o quê?” (ib). Último, o filho mais novo, o assimilado que na pós-independência abraçou a corrupção e os desmandos dos novos tempos. Ele também não foge da ilusão, vivendo num mundo de auto-enganos:

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. Último sempre espalhou enganos e parece ter lucrado, acumulando alianças e influências (RCT, p. 28).

Em meio a tantas ilusões e frustrações, o redentor é o neto Marianinho, que surge num momento em que a terra tenta acordar de seu sonambulismo, ou melhor, sair de um estado “cataléptico”; logo, ele é o único que pode, com o distanciamento adquirido por ter estado fora deste espaço, interpretar, com as lentes da modernidade, esses tempos mal resolvidos e, pelo afeto e ensinamento do avô, “recolocar o mundo no devido lugar”. Assim também afirma a viúva de Dito Mariano, a mais-velha Dulcineusa, ao constatar que nenhum dos três filhos se preocupava com a manutenção da antiga casa dos Marianos, pois não a regavam:

— Já alguém deitou água à casa? (...)
—Tenho que ser eu a lembrar-me de tudo. Estou tão sozinha. Apenas tenho este miúdo! (...)
— Só este miúdo — repete com voz sumida (RCT, p. 31).

Somente Marianinho poderia ainda manter a casa viva, fazê-la dar novos brotos, como uma planta que recebe a devida rega: “Tudo requer ser aguado, dizia ela. A casa, a estrada, a árvore. E até o rio deve ser regado” (*ibid.*). “Regar”, “cultivar”, não deixar as raízes secar por falta da água da lembrança.

No romance angolano, MMM, as personagens neste mesmo quadro simbólico são: de um lado Ti-Lucas, o mais-velho cego, simbolizando o tempo da tradição, e de outro lado, seus “filhos”, os passageiros do trem, “cada um

em individual conformidade” assim como os filhos de Dito Mariano (RCT, p. 16). São eles: o homem do fato preto, fechado em si, ausente do mundo:

Que ele era de falas macambúzias, os secretos ares, chut!, passava o tempo todo entregue às leituras bíblicas, depois adormecia ou parecia mergulhar numa oração profunda, (...) que nada assim que pôde apurar do homem do fato preto, que só podia dizer que ele devia de ter os muitos secretos pensamentos, que era insondável como os fundos da Terra (MMM, p. 75).

A caracterização dessa personagem remete ao mesmo tempo a Abstinência em seu luto fechado, também, por uma viuvez fora de hora. Na história do homem de fato preto, a esposa tivera a cabeça decepada num acidente naquela mesma ferrovia, sete anos atrás, e o homem se fechara num mundo de fantasias em busca da cabeça da mulher, que jamais foi encontrada. Na história de Abstinência, havia tido uma noiva que “falecera de véspera”. E assim,

Nessa anteviuvez, Abstinência passou a envergar uma tarjeta de pano preto, guarnição de luto sobre a lapela. (...) a pequena tarja crescia durante as noites. Manhã seguinte, o paninho estava acrescido de tamanho, a pontos de toalha. E, no subsequente, um lençol já pendia do sombrio casaco. Parecia que a tristeza adubava os pesarosos panos (RCT, p. 17).

Assim, o “fato preto” equivaleria a essa “tarjeta de pano preto” do ex-funcionário de repartição pública, Abstinência; sendo ambos, marcas de desilusão e luto inacabado e perene melancolia.

Mas, nesse quadro comparativo, o Homem do fato preto também se coloca em diálogo com a personagem Fulano Malta (RCT), demonstrando que as frustrações com as políticas pós-revolucionárias também se deram em solo angolano. A cabeça decepada da mulher, a busca pela conclusão de um luto, equivaleria à frustração de Fulano Malta, decepcionado, por motivos opostos aos de Abstinência, com os caminhos tomados após 1975.

Quando Manecas questiona o Homem do fato preto porque ele não tira o fato (terno), que deveria ser insuportável com o calor, ele lhe responde já estar habituado:

- (...) Há sete anos que o uso.
- Há sete anos? E porquê? Alguma promessa, algum desgosto?
- É quase isso... — que o homem falou suspirando. — Foi há sete anos que perdi a minha querida mulher num acidente. Ela foi trucidada por este mesmo comboio (MMM, p. 142).

Embora não haja um dado preciso sobre o período histórico referido na narrativa, o luto inacabado, a “anteviuvez”, dessa personagem poderia ser uma referência à tentativa frustrada do golpe de Estado em 27 de maio de 1977, já tratado por Boaventura em *Maio, mês de Maria* (1997). Sobre esse episódio histórico, Inocência Mata recorda:

A tentativa do golpe de Estado de 27 de maio de 1977, e suas seqüelas, de que resultaram a perseguição implacável, descontrolada e aniquiladora, aos seus autores, simpatizantes ou simplesmente pessoas com ligações mais estreitas com os envolvidos; a morte e o desaparecimento de milhares de angolanos, muitos dos quais jovens, para além da angústia de muitas famílias que não puderam fazer o luto. (In Chaves 2005b:150).

Assim, a mulher, símbolo da fertilidade, capaz de gerar uma nova vida, seria, metaforicamente, a representação de uma possibilidade interrompida, cuja cabeça foi “decepada” e desapareceu, trucidada por aquele mesmo comboio (a própria nação angolana). A narrativa do acidente com a mulher traz a imagem de uma ação retardada e, por isso, malsucedida:

De repente o comboio começa a andar e ela tenta saltar da carruagem, hesita, tenta outra vez, hesita, e, à terceira, quando a velocidade já tinha aumentado, ela desequilibra-se e cai por cima da via férrea e é imediatamente arrastada e trucidada (MMM, p. 142)

A crítica ao *status quo* angolano pode ainda ser vista na representação das personagens políticas em MMM: os camaradas do Partido (“a bandeira do EME [MPLA]”, p. 53), os independentistas angolanos, que, na narrativa, foram colocados no mesmo patamar dos manipuladores da fé pública, os líderes religiosos: “Enquanto o representante do Partido falava tinha muita gente a abanar a cabeça concordantemente, sinal certo provado de que nas igrejas o Partido tinha conseguido catequizar muitas almas” (MMM, p. 53).

Tal qual a personagem Mariavilhosa (RCT), associada na narrativa ao advento da independência, e cuja morte é envolta em mistério; em torno da

mulher com a cabeça decepada circula a lenda de que sua morte é inacabada e seu espírito ronda o imaginário do viúvo e da população. A coincidência narrativa revela, em termos temporais, a impossibilidade de se resgatar o que está perdido e a necessidade de se seguir em frente:

Em RCT, diante do desaparecimento de Mariavilhosa nas águas do rio,
Fulano Malta

ainda se lançou no Madzimi a procurar a sua amada. (...) Mas sucedia algo extraordinário: assim que ele entrava na água perdia o sentido da visão. Nadava ao acaso, embatendo nos troncos e encalhando nas margens. Até que o fizeram desistir e aceitar a triste irrealdade (p. 105)

Quanto ao Homem do fato preto: “Terminados os ritos fúnebres, ele encetou então uma longa e atribulada caminhada em busca da cabeça da mulher, bateu portas, andarihou por esses matos fora, percorreu todas as povoações” (MMM, p. 143). Quando embarcou nessa interminável viagem, o homem seguia em busca da cabeça da mulher, pois, “sete anos após a morte dela ainda via tudo muito misterioso, que, enquanto não encontrar a cabeça da minha saudosa mulher não tirarei este luto fechado que trago comigo” (p. 148).

Se o Homem do fato preto guarda um paralelo ao mesmo tempo com Abstinência e Fulano Malta; as personagens angolanas equivalentes ao rico Últímio (RCT) seriam o burguês pai da noiva e, principalmente, os líderes religiosos, e seu representante máximo, o Profeta Simon Ntangu António. Tal qual Últímio, essas personagens de MMM não medem esforços para manter sua distinção de classe, tentam resolver tudo pelo poder do dinheiro e não hesitam em usar meios escusos para acumular riquezas. Comparemos as passagens:

Meu tio mais novo visitava a Ilha, cheio de goma e colarinho. Ele e seus luxos, arrotando ares. Entrava e saía sem licença, todo inchado, feito bicho graúdo. (...) Nem Abstinência nem meu pai queriam favores desse Últímio. Aquele era um dinheiro quente, queimava as mãos (RCT, p. 118).

E, então [o Profeta], fundou uma igreja que se estendeu até Luanda, criando paralelamente um conglomerado de empresas “para o sustento da Igreja”. (...) e um exército de kinguilas para facilitar a troca informal da tão procurada nota verde (MMM, p. 252-3).

Que o pai da noiva estava disposto a dar o dinheiro que fosse necessário para que o comboio se pusesse em marcha imediatamente. Por isso, entregou ao Chefe da Estação um volumoso envelope com dinheiro destinado aos operários que iam reparar a avaria (MMM, p. 44).

Essa geração herdeira direta de um sistema opressor, o colonial, assume, na pátria livre, as rédeas do desmando; perde-se na roda de vento da política, religião e economia. Então, em vez de encetar mudanças sociais que atendam sua demanda cultural, ela assume e reproduz o ciclo de violência inerente ao sistema herdado, inclusive a experiência social do tempo.⁴ E, quanto mais alto na escala social, mais os membros dessa geração se autodeclaram senhores do tempo da modernidade, desejando a qualquer custo suprimir tudo quanto julgam “obsoleto”, desconsiderando que

A experiência do tempo que é própria de cada um só é compreensível para ele mesmo à luz de uma reconstituição do passado, de um confronto com estágios anteriores da determinação do tempo; e estes, por seu turno, só se tornam inteligíveis quando os concebemos como diferentes patamares na escala do desenvolvimento (Elias 1998:129-130).

No mesmo sentido, Mia Couto em um de seus artigos acusa:

Os índios norte-americanos que sobreviveram ao massacre da colonização operaram uma espécie de suicídio póstumo: entregaram-se à bebida até dissolverem a dignidade dos seus antepassados. No nosso caso, o dinheiro pode ser essa fatal bebida. Uma parte da nossa elite está pronta para realizar esse suicídio histórico. Que se matem sozinhos. Não nos arrastem a nós e ao país inteiro nesse afundamento (Couto 2005:26).

Na representação de um conflito cultural e temporal dessa ordem, as narrativas de *Mãe materno mar* e *Um rio* colocam em cena grupos sociais que, pelos atos discursivos, vão revelando a dicotomia entre o assimilado modo de produção capitalista e a cosmovisão, em variados graus de hibridismo, vigente

⁴ Com a era moderna, o imperialismo, a Revolução Industrial etc: “O centro de controle da violência, e também o do controle do tempo, tenderam cada vez mais a emigrar do nível pré-nacional ou das cidades-Estado para o nível representado por Estados providos de um aparelho governamental, administrativo, jurídico e militar especializado e permanente” (Elias 1998:130).

de forma mais acentuada nas franjas das cidades ou nas áreas mais interioranas do país.⁵

É por conta deste cenário social que Marianinho cruza o rio de barco, em direção à sua Ilha-natal e ali, guiado pelas cartas do Avô Mariano, reaprenderá o seu repertório cultural e se tornará ele próprio um “catalisador temporal” para a sua comunidade; enquanto Manecas viaja de trem pelo território angolano, saindo de sua cidade-natal e, no longo percurso “temporal”, é guiado pelo velho Ti-Lucas e suas canções. Situações que permitem a ambos re-aprenderem a face oculta de sua cultura.

De outro modo, é a interrupção da ordem dos *tempos modernos* — os mesmos de Charles Chaplin — seja pela morte indefinida em RCT ou pelas avarias na locomotiva em MMM, que instaura o conflito em ambas as narrativas. Todo esse processo reafirma que o “tempo” pode ser determinado segundo um jogo de interesses que, em geral, envolve o controle social, o sistema de produção, a acumulação de riquezas; e tal processo, em geral, despreza os indivíduos e sociedades considerados “fora do tempo”.

3.3. Tempo e forma articulando diferenças

Pensar a diferença não significa pactuar com e/ou referenciar o essencialismo, mas gritar a existência de um múltiplo que, como faca amolada, corta qualquer possibilidade de o mesmo construir-se como única verdade.

Laura Padilha

Havendo observado que ambos os romances são norteados por uma dupla experiência temporal nas sociedades que lhes dão conteúdo, agora analisaremos, comparativamente, como essas temporalidades concorrentes se articulam na forma narrativa — “esse ponto cego que empresta fibra aos elementos dispersos e os coordena numa totalidade” (Lukács 2000:176) —, a qual, por sua vez, é pressuposto para a reconfiguração daquela experiência

⁵ Não é demais reiterar que a tradição neste contexto é parte efetiva e produtiva no processo de construção, preservação e/ou remodelação das identidades culturais de indivíduos e sociedades. Enquanto, por outro lado, a modernidade e seu sistema de produção reificante vem oferecer a esses mesmos indivíduos o sonho do eldorado globalizado.

temporal, para, a partir daí, possibilitar a reflexão num nível superior de entendimento.

O enredo de RCT se estrutura, conforme vimos, em torno de um enterro que não se define, uma indefinição causada pela impossibilidade de declarar o “falecido” efetivamente morto. O tempo da história, narrado no modo verbal presente, ordena os eventos que ocorrem nos cerca de onze dias da estada do narrador Marianinho na ilha. O discurso é ainda intermediado por tempos psicológicos, em lembranças, tanto do narrador quanto de outras personagens que comparecem à narrativa.

Mãe, materno mar, por sua vez, se estrutura em torno de uma viagem de trem que parece infundável por conta de constantes avarias. O tempo da história, narrado no modo verbal passado, ordena os eventos que ocorrem nos cerca de quinze anos de duração da viagem. O discurso é polifônico e interposto por tempos psicológicos de lembranças, mediados por uma voz narrativa semi-onisciente.

O jovem Manecas embarca numa viagem solitária e relembra especificamente a sua história pregressa (o mito em torno de seu nascimento; a infância mimada pela mãe, a namorada Xana que ficara em Malange etc):

Contemplando a natureza, que ele se esquecia então de si, o ser nomeado dele, dos seus problemas, do ser daquela viagem para tão longe das malanginas terras em que crescera, da mãe e dos irmãos, dos amigos de infância, companheiros de muitas cumplicidades e sonhos (MMM, p. 36).

Ao contrário de Manecas, que manterá este tom de auto-reflexão ao longo da viagem, as lembranças de Marianinho (RCT) são principalmente das histórias que ouviu de e sobre seus familiares, além de outros habitantes da ilha. Ele pouco lembra sua história fora da ilha (nada é dito sobre a sua vida na cidade, seus estudos universitários etc). O cidadão Mariano parece ter desembarcado na ilha como um naufrago, despojado de sua subjetividade, mas, ou por isso mesmo, envolto em melancolia: “A vontade é de chorar. Mas não tenho idade nem ombro onde escoar tristezas” (RCT, p. 18). Deste modo, a despeito da coletividade que o cerca, mesmo os familiares mais próximos, como a avó, pouco sabem de sua vida. Ao chegar em casa, é preciso que ela o interrogue para saber se ele pode ou não comandar a cerimônia fúnebre: “Me

diga, meu neto, você, lá na cidade, foi iniciado?” (p. 31). Portanto, a exemplo de Manecas, Marianinho também embarca numa viagem solitária. Assim ele comenta sua chegada na Nyumba-Kaya, repleta de familiares:

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. (...). Pois eu, na circunstância, sou um aparente parente. Só o luto nos faz da mesma família (RCT, p. 29-30).

Por esses e outros elementos, pode-se dizer que, ao serem comparadas, as duas narrativas compõem um jogo de espelhamento, a começar pelas suas personagens centrais. Vejamos: Marianinho, ao que tudo indica alguns anos mais velho do que Manecas e já estabelecido na vida citadina, deixa esse espaço rumo à sua ilha natal: uma viagem no sentido continente-ilha fluvial, que, no caso de aceitarmos que um tal espaço representa Moçambique, significaria litoral-interior (já que as cidades mais importantes se concentram no litoral moçambicano), o que descreve, portanto, um movimento de *interiorização*. Ao passo que Manecas, recém formado no liceu e ainda com a expectativa de conseguir um emprego e iniciar a vida na cidade grande (além, é claro, do sonho de ver o mar), viaja no sentido oposto, da cidade interiorana rumo à capital litorânea, descrevendo, assim, um movimento de *exteriorização*.

Além disso, os espaços e personagens também indicam uma complementaridade, na medida em que uma narrativa se concentra na esfera privada, o clã dos Marianos; e outra na esfera pública: os vários grupos de passageiros do trem. Ou seja, RCT tem como pano de fundo um grupo restrito de pessoas circunscrito num espaço insular e clânico, onde o silêncio predomina na maior parte da narrativa; ao contrário da multidão que se move em MMM, onde o burburinho se revela na agitação do mercado, na correria das crianças, na música do disco-jóquei, na cantoria dos religiosos, nos desacatos das prostitutas.

O que nos interessa dessa análise comparativa é que tanto o reduto insular da narrativa moçambicana quanto o longo caminho ferroviário da angolana representam espaços marcados pela dualidade na experiência social do tempo. Mas, entendendo as narrativas como, de certa forma, especulares,

os enredos apontariam, cada qual a seu modo, para a superação dessa dicotomia, manifestada na forma narrativa por uma paulatina “abolição do sentido das medidas do tempo” (Ricoeur 1995:199).⁶ Ou seja, uma abertura no campo do discurso para uma outra possibilidade de representação do tempo social.

Em RCT, essa “abolição do sentido das medidas do tempo” manifesta-se pela ausência de pontos de referência cronológicos explícitos (hora, dia, mês, ano). As referências temporais estão implícitas em expressões como estas:

- Cruzo o rio, é já quase noite (p. 15);
- As vendedeiras estão já arrumando os apetrechos, desmanchando as tendas... (p. 26);
- As lentas fogueiras que começam a despontar (p. 27);
- Olho a noite e não vislumbro faiscação. O céu está limpo de escuro (p. 30);
- A luz e o escuro aproveitam a ausência de tecto (...). Ali se exhibe o Avô, todo estrelinhado (p. 41-42);
- Acordo antes de ser manhã (p. 55);
- A manhã despertara envolta em cacimbo (59);
- Hoje [a avó] acordou insistindo que era domingo. Concedi (...). Que importância tinha? (p. 85);
- As ruas estão cheias de crianças que voltam da escola (p. 91);
- Acordo estremunhado... (p. 119);

⁶ A expressão é usada no contexto estrito literário-temporal de Paul Ricoeur. Não temos a intenção de aproximar a associação dos termos “abolição” e “tempo” segundo seu uso indochinês (loga, budismo), ou psicanalítico, ou quaisquer outros fenômenos culturais que, de algum modo, referem-se à “abolição do tempo” como “recuperação do passado”, “retorno à origem”; busca de uma “cura da ação do tempo”, de um “voltar atrás para chegar ao princípio do Mundo” etc. Essa discussão, com base em Mircea Eliade (2004:71-84), também nos ajuda a esclarecer que, embora ambas as narrativas apresentem memórias meticulosas e exaustivas de eventos pessoais e histórico-sociais, seus objetivos *não* consistem, ao nosso ver, em “queimar” essas recordações, em aboli-las de alguma forma ao revivê-las, em destacar-se delas. Portanto, *não* se trata de “queimar” o passado, dominá-lo, impedir que ele intervenha no presente. Ao contrário, o que as narrativas refletem é a experiência do tempo se manifestando como um elemento de cultura, e uma cultura que se abstém do sentido estrito do tempo cronológico. Deste modo, na narrativa se configura uma abolição do “*sentido das medidas do tempo*”, não do tempo em si.

- Chegamos à casa de Abstinência, já luscofusco (p. 119);
- Acordo no meio da noite (p. 125);
- Na manhã seguinte, parto cedo para o mercado do peixe... (p. 135).

Já em MMM, há algumas marcas que permitem pressupor a “passagem do tempo”, períodos do dia ou da noite, horas, dias, meses, anos, nascimento e crescimento das crianças etc.:

- Vindo a si, Manecas se lembrava então que tinha iniciado aquela viagem tem já quase uma hora... (p. 36);
- As menos de vinte e quatro horas que lhe separavam da despedida, para ele era já um tempo imenso que ele não sabia medir. O tempo para Manecas tinha a imensidão do mar (p. 39);
- Uma hora depois de ter chegado a Cacuso, o comboio continuava imobilizado (p. 40);
- Mas o tempo foi passando, e a noite veio vindo e sendo... (p. 42);
- Amanhecer do dia era o despertar para uma nova vida, ... (p. 44);
- Quando o sol já ia a meio da manhã... (p. 45);
- Três da tarde a estação parecia era uma praça... (p. 45);
- Noite adentrando, e nada (p. 47);
- Pelo andar do comboio que não andava nada desde tem já três dias... (p. 50);
- Tinham se passado já cerca de trinta dias desde que o comboio se imobilizara ali na estação de Cacuso (p. 63);
- ... cerca de oito dias após a chegada da brigada de reparação, o comboio ainda estava na estação de Cacuso (p. 82);
- Agora que finalmente o comboio vai retomar a sua longa caminhada... (...) Era preciso varrer muito lixo acumulado debaixo das carruagens, nos fossos e nas valetas e arrancar o capim que (...) tinham crescido e tapado os carris (p. 82);
- Nascimento do filho, um rapazito agora com quase dois anos de idade... (p. 90);

- Raiava o sol quando se viam já as montanhas que circundavam a cidade de Ndalatando (...). Cerca das dez horas da manhã o comboio estava chegar finalmente à estação de Ndalatando (p. 103-104);
- Manecas, sempre que tivesse dificuldade em calcular o tempo que durava aquela fatídica viagem, olhava só para o filho. Lhe via então crescido, que ele agora devia de ter já dez anitos (p. 207).

Este último exemplo demonstra discursivamente a progressiva abolição do sentido das medidas do tempo. Se, no início da viagem (nos primeiros exemplos), o narrador indicava a certeza de Manecas sobre o tempo de duração da viagem, quando começa a terceira parte da narrativa, de onde extraímos a citação, o narrador descreve Manecas experimentando a ausência da temporalidade padronizada cronologicamente:

- ... tinha também outros elementos que lhe podiam dizer do tempo que durava aquela viagem. Eram os miúdos todos que tinham nascido lá em Cacusó, e que agora estavam crescidos (p. 207);
- Que ele via também o tempo passando naquele comboio através dos rostos das pessoas que se foram alterando, enrugando, envelhecendo naquele contraventoso mar (p. 208);
- Manecas mirava ao espelho, descobria nele as sombras do tempo, e começava então a perceber que é numa panelinha que os dias cozem um elefante (ib).

À medida que desaparecem da narrativa as marcas do “tempo do relógio”, um outro “tempo” vai sendo “sentido”, conforme vivenciado pelo cego Ti-Lucas: “O tempo dele, não visto mas sentido, era um outro tempo” (p. 208), e ecoando a fala de uma personagem coutiana: “Para nós africanos, o Tempo é todo nosso. O branco tem o relógio, nós temos o Tempo” (Couto 2006:148).⁷

⁷ Sobre a “abolição do sentido das medidas do tempo”, Ricoeur afirma haver uma natureza dupla do tempo, em que há o confronto “do tempo do calendário e dos relógios a um tempo progressivamente despojado de qualquer carácter mensurável e mesmo de qualquer interesse pela medida” (1995:203).

A experiência do tempo também se manifesta pela “velocidade” que se imprime à narrativa. Em MMM ela é acelerada a partir de sua abertura. Já havendo transcorrido uma hora da viagem, o leitor embarca virtualmente num trem em movimento e, pelos olhos de Manecas, observa pela janela o rápido “passar da paisagem”:

Corriam verdejantes, os floridos campos, montanhas, vales, as miúdas ermas campinas, as plantas terras, o tempo era aquele minuto átimo, a flecha zunante, o olhar se distendendo naquele espaço corrido, correndo, o tempo se afirmando e se negando, ele, pensativo, a mãe..., o espaço e o tempo, os ares, tudo a correr, célere, vez e quando um ocioso vagar, sob o olhar complacente do céu oceânico, a montanha estava se deslocar e se aplanava esquecida de si, embevecida na brincadeira chã, olha só! (MMM, p. 35)

Nesta paisagem, em que o tempo se afirma e se nega, revela-se uma ilusão de passagem do tempo, em que a natureza se move pela janela num “minuto átimo”, quando, na verdade, é o trem que se movimenta. No princípio, este trem, que segue no sentido interior-litoral (Malange-Luanda), vai acelerado, movido pela força centrípeta da modernidade que o aguarda no final da linha. Assim, a natureza se mostra aos olhos de Manecas em sua forma concreta, real, porém difusa. Mas, tudo ganhava contornos nítidos quando

a velocidade era pouca [e] a paisagem então se exibia para ele, pensativo, a mãe... o mar..., extasiada, sensual, demorada, os pormenores se adensavam na aldeia perdida no verde, no gado pastando faminto, a charrua esventrando o solo, desflorando a submissa Terra, fecundante, algumas pessoas estão a caminhar pelos carreiros (MMM, p. 35).

Por essas duas velocidades (acelerada e lenta)⁸ diante da mesma paisagem, inicia um embate entre duas temporalidades, o qual vai se repetir ao longo dos “quinze anos da viagem”: na primeira, o tempo se afirma e se nega (quando trem parece que vai deslanchar, mas logo estanca); na segunda, impera definitivamente a abolição do sentido das medidas do tempo (quando o

⁸ Analisando o trecho e abertura do romance, Carmem Tindó R. Secco aponta ainda que na forma narrativa as “enumerações, as aliteraões dos fonemas /v/, /f/, /s/, /z/, as duplas adjetivações, a cadência da pontuação enfatizam essa plasticidade cinética, que sugere a rapidez do comboio atravessando os espaços. A linguagem aqui adoptada é movente, feita de excessos, vertigens, seduções, que envolvem o leitor, instigando-o a percorrer os labirintos da trama romanesca” (2001:16).

trem fica parado por longos períodos) e, então, é possível perceber toda a vida em seus pormenores: “a charrua esventrando o solo, desflorando a submissa Terra, fecundante”, “pessoas a caminhar pelos carreiros...”.

Desse modo, essa passagem inicial poderia representar o “plano” de MMM, ou seja, todo o enredo pode ser “contemplado” como a paisagem vista pela janela de um trem, um mundo em desfile com todas as suas nuances:

Debruçado sobre a janela da carruagem, que ele estava observar atento à velocidade com que via desfilar o mundo ante ele, o vaivém das ondas..., o gíngonçar das carruagens todas nas curvas, nas subidas era aquela lentidão que quase dava para os passageiros descerem e voltarem a subir (*ibid.*, , p. 37).

Quando a velocidade é alta, pode-se ver a paisagem e toda a vida que há nela, mas, somente por um “minuto átimo”, o qual não permite a apreensão dos detalhes; porém, quando a velocidade é reduzida, pode-se captar cada detalhe; ter a possibilidade de descer e voltar a subir; e de interagir com o ambiente:

... é quando então, os pássaros, não receando nada, vinham ainda até ele (...), os polifônicos chilreios, e quando estendia a mão para lhes apanhar, eles se esquivavam logo, ih! E depois revinham revoando, enchendo o céu de muitas cores, e ele que repetia o gesto que lhes fazia voar as asas nesse azular mãe de sonhos (*ibid.*, , p. 36).

“Os polifônicos chilreios” de pássaros que Manecas não consegue apanhar num primeiro momento, simbolizariam o seu distanciamento, a princípio, daquele ambiente. São as vozes que deve aprender a ouvir pela repetição do gesto. Em outras palavras, as avarias do comboio representam os momentos em que, com a velocidade reduzida (ou abolida), Manecas poderá refletir sobre sua existência e perceber a vida que vai acontecendo ao seu redor num tempo distendido, um tempo em que se é possível enxergar, em vez de apenas “ver”, a paisagem, e sem pressa de chegar, perceber que toda a paisagem é vida; e uma vida tão válida quanto aquela que o espera no final daquela linha férrea.

Em relação à representação dessas temporalidades concorrentes na forma narrativa, supomos que, de um lado os episódios e cenas longamente narrados simbolizam aqueles momentos de baixa velocidade, em que a voz

narrativa apresenta os eventos ocorridos com tamanho detalhamento que permite a máxima expressão da oralidade: as extensas narrativas sobre a vida das personagens-passageiros, dos muitos “casos que se ouviu falar”, o uso de chistes e provérbios, até chegar ao detalhe das interjeições, isto é, sem qualquer pressa no narrar.

E será nesse “arrastar” narrativo que Manecas, paralelamente, vai rememorando sua vida pregressa, a mãe, o mar. Na cena de abertura, a mãe surge para Manecas associada à paisagem contemplada. Mas, na primeira parte da cena, a imagem da mãe também se perde naquele “minuto átimo” que dilui instantaneamente os elementos da paisagem: “o tempo se afirmando e se negando, ele, pensativo, a mãe...”; na segunda, como “a velocidade era pouca [e] a paisagem então se exibia para ele”, foi possível rememorar a mãe, agora com o mar: “a mãe... o mar...”.

Dessa maneira, apesar de não trazer no primeiro plano o espectro da morte, como acontece em RCT, que se inicia com um entardecer, a melancolia não está totalmente excluída do enredo angolano, e se manifesta nesse conflito de Manecas. A imagem é a de um cabo-de-guerra: de um lado, a vida interiorana lhe provoca imensa saudade; por outro, a urgência em chegar à capital o faz desejar que o comboio acelere a sua marcha. Essa situação vai se repetir ao longo de toda a narrativa, e, somente no final, com o espírito apaziguado, o jogo chega ao fim, ou melhor, pousa-se a corda, sem vencedor, pois ele aprende que as águas do rio de sua infância e as águas do mar, onde finalmente chega, ambas fazem parte de seu ser.

Em termos temporais, a forma da narrativa revela que, apesar do movimento interrompido do trem e dos longos quinze anos do tempo da história, a vida continua a pulsar em cada bloco narrado, afinal “o comboio podia continuar parado, mas a vida é que não, que até mesmo o simples pássaro sabe que para conhecer as fruteiras árvores tem de voar” (MMM, p. 83).

Assim, é nos interstícios desse embate entre um tempo social que tenta “acelerar”, em contraposição a “outro tempo” “desacelerado” pelo comboio avariado, que as ações das personagens se desenrolam de forma polifônica e carnavalesca, no sentido bakhtiniano. Exemplo disso são as mudanças de vozes na narrativa, que fluem de modo “desavisado” e são mediadas por interrupções, interjeições, provérbios, num discurso com pouco, ou quase

nenhum diálogo, no sentido convencional. Por exemplo, o longo relato em *flashback* dos preparativos para o casamento da noiva mantém, do começo ao fim, a seguinte estrutura discursiva:

... ficou assente ainda que, tendo em conta o nível das duas famílias não haveria lugar a alembamento nenhum [fala do narrador], sinceramente, compadre, gente fina é outra coisa!, compadre, nós dispensamos isso [fala do pai da noiva] (...), que cada família se esmerasse nos toques e retoques que iam fazer daquele acontecimento um grande casamento [fala do narrador] (MMM, p. 131).

Da mesma maneira, o correspondente na forma da narrativa daquele “minuto átimo” são os “silêncios”, os “durantes”, nos quais os eventos continuam a ocorrer “fora das cenas”: apesar de não vista, sabe-se que a vida continua lá — basta recordar a surpreendente informação da enorme quantidade de crianças nascidas após a primeira parada de três anos em Cacuso: “Aqui ficavam as provas irrefutáveis de uma muito animada e fecundíssima cacusada!” (p. 88). Essas informações aparecem somente em momentos oportunos, como a informar que, apesar de não vista com nitidez, obviamente a paisagem, a vida, continua lá. Portanto, do mesmo modo que Manecas, na alta velocidade do trem via apenas a paisagem passar pela janela, sem interagir com ela; o leitor é apenas notificado sobre os nascimentos em Cacuso, mas perde os detalhes dos relacionamentos que os geraram.

Certamente, a forma do romance exige que o enredo obedeça a uma certa concisão, fazendo uso de sumários, escamoteamentos e outros recursos que dêem conta da narrativa longa. Assim já o disse Maupassant: “Contar tudo seria impossível, porque seria preciso um volume, ao menos, por dia, para enumerar as multitudes de incidentes insignificantes que enchem a nossa existência”.⁹ No entanto, no jogo formal que vislumbramos em MMM, tais recursos não seriam apenas isso.

⁹ Maupassant, Guy de. *Pierre et Jean*. Prefácio. (*apud* Bourneuf e Real Ouellet 1976:172).

3.4. Mais-velhos e mais-novos entre canções e cartas

Tanto em *Um rio* quanto em *Mãe, materno mar*, os jogos com o tempo são indicados também na relação entre as personagens mais-velhas e as mais-novas. No romance angolano são as canções do velho cego Ti-Lucas que indiretamente dão os pontos de costura na narrativa, surgindo como “oráculos” ocasionais. São ao todo sete canções distribuídas nas três partes da narrativa: duas canções na primeira parte, “A Terra”; três na segunda, “O Fogo”; e duas na terceira, “a Água”. Apresentaremos alguns comentários sobre cada uma, procurando fornecer o contexto dos eventos em que se inserem.

A **primeira canção** é executada durante a primeira parada do trem em Cacuso:

*A rolinha-do-cabo voa
voa sem parar
tuu... uu... tuu... uu...
ela não quer pousar numa árvore qualquer
prefere continuar a voar
de tanto voar vai perdendo as suas penas
que voam, voam no ar
mas acabam por cair em terra
tuu... uu... tuu... uu... (MMM, p. 69)*

Conforme analisamos no Capítulo 1, a primeira canção surge após os “letrados” a bordo, inclusive Manecas, decidirem fazer uma campanha educativa de “defesa do meio ambiente”, pois querem dar sua contribuição à comunidade. A empreitada resulta num estrondoso fracasso. A sabedoria do mais-velho adverte sobre o perigo de se afastar da Terra e continuar voando a esmo. O oráculo destina-se àqueles que não aceitam pousar nas árvores que estão disponíveis, sempre à espera de um “outro” lugar; no entanto, o fim será sempre o retorno à Terra, seja pousando ou caindo!

A **segunda canção** ocorre entre Cacuso e a segunda parada em Ndalatando:

*É o que digo a quem me quiser ouvir
o capim alto pode esconder a galinha-do-mato
mas não pode abafar os seus gritos
kuele...kuele...kuele...kuele...
Quem não vê as pintas da galinha-do-mato*

é porque não quer ver
chit... chit... tchirr...
Todos sabem que a galinha não se lava
mas o ovo que ela põe é branco
kuele...kuele...kuele...kuele...
chit... chit... tchirr... (MMM, p. 97)

Novamente um oráculo associado à terra, mas agora destina-se àqueles que tentam usurpar a terra, pela corrupção e hipocrisia. O contexto em que aparece é a discussão entre os camaradas do Partido sobre “as complexidades do fenômeno religioso em Angola”. Os políticos juntamente com os católicos criticavam a manifestação de ódio entre as diversas igrejas evangélicas, pois, acusavam, elas estariam mais interessadas em salvar seus negócios do que as almas de seus fiéis. A canção de Ti-Lucas chama a atenção para o fato de os críticos serem eles mesmos representantes dessa hipocrisia: galinhas-do-mato que “o capim alto pode esconder (...) mas não pode abafar os seus gritos”.

As duas primeiras canções denunciam e convidam à reflexão sobre a cegueira para aquilo que a Terra tem a oferecer, na primeira; e a corrupção da Terra, na segunda .

A **terceira canção** é entoada entre Ndalatando e a terceira parada que se dá na mata:

Quem tem frio aproxima-se do fogo
se cai no fogo, não lhe resta senão voltar a
saltar
O mundo dá cada volta
mas não surpreende a gazela
que não tem medo do fogo (MMM, p. 126).

Este “oráculo” foi proferido em resposta à consulta que “a noiva” fez a Ti-Lucas sobre a experiência iniciática que tivera com o Deus do Fogo, Nzambi ia Túbia. A experiência a deslumbrou. Isso demonstra que a jovem burguesa, que perdera o seu casamento por causa da fatídica viagem, se reaproximava das tradições culturais de sua Terra, pois como ela relata a Ti-Lucas, ao ser ameaçada por uma serpente, ela “olha instintivamente para o Sol ardente, como se estivesse a lhe pedir interviesse naquele momento, mandasse um raio que fulminasse a serpente...”. Foi o que aconteceu. Quando do céu veio uma águia e destruiu a serpente e “então reparou na águia que olhava para ela,

uma águia-coroadada, de crista em coroa...” (MMM, p. 125). A águia era a encarnação do próprio Deus do Fogo, com quem mais tarde a noiva se unirá num “casamento muito estranho”, já profetizado por Ti-Lucas (MMM, p. 103). Então, nas voltas que o mundo dá, a jovem noiva, gazela que não teme o fogo, retorna às suas raízes e não se surpreende com aquele fogo ancestral.

A **quarta canção** é durante a mais longa das paradas, no meio da mata, que é a terceira parada do trem:

A perdiz-da-montanha fugiu do fogo
para a floresta
e a floresta ardeu mais que a mata
ke... kr... ke... kr... ke
Minha perdizinha
Se tu suportas o fumo
É com a brasa que te vais aquecer
ke... kr... ke... kr... ke (MMM, p. 151).

Nesta passagem, o comboio está parado no trecho de mata, onde permaneceu por quase oito anos. Diante do isolamento e pela falta de produtos, os passageiros começaram a negociar até formarem uma agricultura básica. Enquanto isso, Manecas que não aceitava a cosmovisão em que estava envolvido, continuava angustiado: “Manecas, mãe! Que saudades mãe!” (MMM, p. 151). A canção, portanto, se refere ao agravamento da situação da viagem, com a parada em plena mata, ou seja “saíram da frigideira e caíram no fogo”, para usar um ditado comum por aqui, no Brasil. E Manecas, como num rito iniciático, deveria suportar a situação para alcançar o objetivo daquela viagem: “Se tu suportas o fumo / é com a brasa que te vais aquecer”.

A **quinta canção** também se dá na terceira e mais longa parada:

Quando o fogo ainda está distante
é preciso apagá-lo
porque ele pode chegar rápido
ao tecto da tua casa
Ué lé lé Ué lé lé Ué lé lé
Se me ouves, toma nota
Toma cuidado com o fogo
O fogo não teme o declive
Quando o fogo desce é para queimar
Ué lé lé Ué lé lé Ué lé lé (MMM, p. 182).

Aqui o Profeta Simão Mukongo (Profeta do Bomfim), rival do Profeta Simon Ntangu Antonio, é o “milagreiro” da ocasião, e batiza “em nome do Pai, do Profeta Simão Mukongo e do Espírito Santo” (MMM, p. 180). Ele aceita a incumbência de resolver o problema da noiva, que ainda ansiava por um casamento. No culto realizado para resolver a situação, a noiva “se casa” inadvertidamente com o Deus do Fogo, que ela já havia encontrado em forma de águia. Então, quando o Profeta lhe dá a sua “bênção”, dizendo: “Eu faço-te mulher, casada e feliz!”, distante dali, Ti-Lucas canta, percebendo que o ritual havia confirmado o casamento muito estranho da noiva.

O fogo que não fora apagado é o da sexualidade reprimida da noiva (Tindó Secco 2001:24), que desperta Nzambi ia Túbia e o faz vir rápido: “O fogo não teme o declive / Quando o fogo desce é para queimar”. No entanto, quando a noiva é raptada por uma chama forte “com o formato de um falo”, a culpa recai sobre as prostitutas: “as moças dos óculos escuros tinham excitado o Deus do Fogo, Nzambi ia Túbia. Os falados fogos” (MMM, p. 196).

A **sexta canção** ocorre no caminho para Luinha, antes da quarta parada:

Não te fies nas águas calmas
que parecem adormecidas
Eu sei que o rio está cheio, está silencioso
que a água corre sobre a lama
O sapo gosta de água, mas não de água quente (MMM, p. 217).

Apesar de Ti-Lucas entoar esse cântico em meio a uma grande tempestade que apavora os passageiros do trem, finalmente em movimento, ela na verdade é dirigida a Manecas, pois anteriormente (p. 213-16) a narrativa havia girado em torno da infância de Manecas e da lenda sobre a sua gestação e nascimento sob a tutela da kianda, a quem a mãe “oferecia regularmente os bons manjares”. E, no momento de dá-lo à luz, a mãe “sentiu então o mar estava se convulsionar dentro dela. Para que tudo corresse bem (...), ela teve de ir a correr ao rio Kapopa para parir as nascentes águas” (MMM, p. 214). Assim, a mãe de Manecas, como no mito edipiano, ao tentar afastá-lo de seu destino (nascer uma sereia) entregou-o às águas maternais da kianda. Por isso:

Quando criança, a mãe percebia que “os olhos de Manecas tinham a mobilidade e a profundidade das águas. Para além disso, Manecas, depois de um dia pleno de traquinices, as movimentadas águas do rio, à noite era a plena placitude das águas do lago, o repouso horizontal. Que ela até se assustava com aquela tão brusca mudança” (MMM, p. 214).

Então nessa canção Ti-Lucas aconselha Manecas a não se fiar nas águas calmas, pois, apesar de estar longe do rio de suas origens, rumo à modernidade da vida citadina, ele não se libertaria das lendárias águas maternas. E que as águas que ele buscava, eram específicas, pois, “o sapo gosta de água, mas não de água quente”.

A **sétima canção** ocorre durante a quinta parada em Beira Alta:

Não te escondas à superfície da água
Pato-marreco
Enquanto estiveres aí
Não estás livre da goela do crocodilo
tsi... ri... ri... tsi... ri... ri...
Não te escondas aí
Pato-marreco
Tu não conheces a profundidade das águas
tsi... ri... ri... tsi... ri... ri...
(p. 266)

A última canção é destinada ao Profeta Simon Ntangu António, que chegara ao mais alto grau de seu poder e riqueza. Instalado numa vida luxuosa no “Palácio do povo”, em Beira Alta, e protegido pelas autoridades locais, ele operava os mais mirabolantes milagres, até a ressuscitação de um homem morto já há três dias.¹⁰ Contudo, apenas Ti-Lucas sabia que o seu destino na chegada em Luanda, ocasião em que, com o fim de seu poder, perderia tudo o que conquistara na viagem. Deste modo, a canção adverte que a arrogância do Profeta (Pato-marreco) seria devorada pelo crocodilo.

Haverá ainda mais uma parada do trem, em Zenza do Itombe, cuja particularidade está no fato de que não foi provocada por acidentes na locomotiva ou na linha, como das vezes anteriores, mas se deveu à exigência do tal Profeta, que ali desejava realizar mais milagres e, assim, angariar mais dinheiro. Nesta parada, o velho Ti-Lucas não cantou.

¹⁰ Uma clara referência à ressuscitação de Lázaro por Jesus Cristo (João 11:38-44)

Algumas características chamam a atenção para a função estruturante das canções. Primeiro, há uma simetria na sua distribuição: 2-3-2, em relação às divisões principais do romance. Segundo, elas são cantadas somente durante ou entre as paradas não-intencionais, desaparecendo quando a locomotiva pára atendendo a planos de um dos passageiros. Terceiro, apesar do caráter hermético, mesmo enigmático, elas sugerem uma síntese dos contextos em que surgem, orientando, profetizando ou ensinando.

Em *Um rio*, a mesma função estruturante é desempenhada pelas cartas do mais-velho Dito Mariano. Na verdade, a demora ou indefinição do enterro do velho patriarca tem com um dos objetivos a redação e a leitura dessas nove cartas, embora essa situação ainda revele um importante exemplo da dicotomia temporal que vimos estudando: de um lado, a tradição exige que todos os ritos sejam cumpridos no devido tempo, no tempo em que o morto se decidir. Por outro lado, a modernidade aponta o relógio lembrando que *time is money*, e que o enterro deve ser efetuado “a qualquer custo”. Esse apressamento contraria o tempo social do lugar, o qual fica claro logo na chegada de Marianinho à ilha. Na ocasião ele precisou se “desvestir” do tempo regulamentar que trazia “na bagagem cidadina”. Ao desembarcar na ilha seu impulso foi simplesmente seguir em frente, cumprindo o ritmo de seu tempo. Mas, ele relata:

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

— O Homem trança, o rio destrança.

Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador: Acatara-se o costume (RCT, p. 26).

O que “o homem trança e o rio [o tempo] destrança” é a sua tentativa de comandar o próprio tempo. A passagem é emblemática do respeito que se deve ter com a experiência sociocultural do tempo, um respeito que “a modernidade” em geral não acatava ao desembarcar na ilha. Sendo o rio, “o tempo”, o grande mandador, todos ali ficam parados, à espera, até que uma onda desfaça o desenho na areia que separa os dois mundos, o “da ilha” e o

“do continente”, mas também o “dos vivos” e o “dos mortos”, conforme o narrador confirma, na seqüência desta cena: “Nada demora mais que as cortesias africanas. Saúdam-se os presentes, os idos, os chegados. Para que nunca haja ausentes” (RCT, p. 26).

Após essa primeira lição sobre “o tempo” em que estava entrando, e devia fazê-lo com respeito, Marianinho continua, então, seu aprendizado por meio das nove cartas do mais-velho Mariano, o avô-defunto. Elas funcionam portanto como o fio condutor da narrativa: conduz o narrador no seu aprendizado, atualiza suas memórias e o comissiona para a missão de “salvar os que estão morrendo por desmérito do viver” e “para colocar o mundo no devido lugar” (RCT, p. 64). O mundo fora do lugar estava corrompido pelos excessos da modernidade (hipocrisia, ambição desmedida, criminalidade) e pelo apagamento das tradições ancestrais. Assim diz o Avô na sétima carta:

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 (RCT, p. 195).

As cartas, cuja forma original é a fala do avô, se materializam na forma escrita pelas mãos de Marianinho, trazendo implícito um jogo entre duas temporalidades: uma, pela via da oralidade, índice das tradições ancestrais africanas; outra, pela via da escrita, índice da modernidade africana. Elas informam ao narrador: “Todo o tempo está em suas mãos, fosse um mar feito de uma só onda” (RCT, p. 196). Assim, Marianinho, ao sintetizar a oralidade e escrita, tem a missão de lidar com o passado, o presente e o futuro integrados como “um mar feito de uma só onda”.

Tais cartas, conforme já apontamos, ao contrário da usual função de colocar em contato pessoas separadas pela distância espacial,¹¹ têm a função

¹¹ Por exemplo, no romance epistolar *Les liaisons dangereuses* (As ligações perigosas), de Choderlos De Laclos, a carta em que a Marquesa de Merteuil escreve ao Visconde De Valmont chamando-o, expressa claramente o distanciamento espacial. Assim, como é recorrente nos romances epistolares do século XVIII:

Carta II
A Marquesa de Merteuil ao Visconde De Valmont
No castelo de...
Volte meu caro Visconde, volte; que faz o senhor, que pode o senhor fazer em casa de

de diminuir “distâncias temporais” visto que remetente e destinatário não somente estão no mesmo espaço (casa, ilha), mas ocupam “um só corpo”: um dá a voz (o assunto) e outro dá a escritura. Assim, o destinatário, Marianinho, é informado que ele visitará as cartas e encontrará não a folha escrita, mas um vazio que ele mesmo irá preencher com sua escrita. Além disso, conforme informa o remetente, as cartas “não são escritos, são falas” (RCT, p. 64) e, por isso, devem ser escutadas, em vez de lidas.

Na forma da narrativa, as cartas formam assim um texto *dentro* do texto, ou “um tempo dentro do tempo”. No primeiro texto, que é a narrativa propriamente dita, o narrador utiliza um tempo verbal no presente, apesar de narrar de uma perspectiva pós-fato; no segundo texto, as cartas, a voz do Avô Mariano ecoa de um entrelugar (entre a vida e a morte), de um suposto tempo presente em trânsito para o passado; no entanto, essa voz afirma a sua “efetiva” presença se comunicando, igualmente, no tempo presente. Eis as frases iniciais de cada carta:

1ª: “Ainda bem que chegou, Mariano” (p. 56).

2ª: “Estas cartas, Mariano, não são escritos. São falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute” (p. 64).

3ª: “Mariano, esta é a sua urgente tarefa: não deixe que completem o enterro” (p. 125).

4ª: “(...) Quem fala nestas cartas sou eu, seu Avô Mariano” (p. 138).

5ª: “Meu neto, vejo que anda por aí, a indagar o modo como faleci” (p. 148).

6ª: “(...) Você, meu neto, está lançando a isca mais longe que o anzol” (p. 171).

7ª: “A terra pode amolecer por força do amor?” (p. 195).

8ª: “(...) Eu careço de lhe fazer uma revelação” (p. 233).

9ª: “Agora sabe onde me há-de visitar. Já não necessito de lhe escrever por caligrafada palavra” (p. 258).

uma velha tia cujos bens lhe estão garantidos? Parta imediatamente; é-me preciso aqui. Tive uma excelente idéia, e desejo confiar-lhe a execução. Estas palavras deveriam bastar-lhe; e, muito honrado pela minha escolha, devia vir, com solicitude, receber de joelhos as minhas ordens.

Esse jogo epistolar tem o objetivo de aproximar distâncias, a distância que separa Marianinho de seus antepassados (os Malinanes), de seus xicuembos; a escrita se converte numa ponte; mas não uma ponte unindo distâncias espaciais, e sim distâncias temporais, espirituais (cf. RCT, p. 126). Recordemos a fala do Avô Mariano.

O estar “longe dos Malinanes e seus xicuembos” significa que Marianinho, já nascido longe do nome Malinane, aportuguesado para Mariano, está distanciado do passado, assim como a maioria de seus familiares. Porém, o Avô confia a ele a missão de ser a “primeira ponte entre os Malinanes e os Marianos” (*ibid.*). O uso do termo “ponte” aqui demonstra que o avô não está propondo o fim dos Marianos (do tempo presente) e o retorno dos Malinanes (do passado); antes é preciso estabelecer uma ligação, reaproximar os espíritos: do presente (“os seus espíritos”) e do passado (“os nossos”).

Deste modo, as cartas unem as margens simbólicas do rio do tempo. Por isso Marianinho afirma ainda no início da narrativa: “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” (p. 18). “A cidade e a ilha” neste contexto seriam espaços que convivem com duas experiências diferentes de tempo social.

A cidade é o espaço de predomínio de uma temporalidade marcada pelos índices da modernidade, com sua regulação social do tempo em prol do sistema capitalista. No entanto, ela também abriga uma temporalidade que se pauta pelos índices da tradição. Essa dicotomia resulta do processo de transculturação iniciado no período colonial, em que os migrantes das zonas rurais se mudaram para as margens dos centros urbanos, formando os chamados “grupos periurbanos”, os quais, mesmo vivendo em território urbanizado não abdicaram completamente de seus modos de vida tradicionais.¹² Na atualidade, entretanto, esse processo se repete não somente

¹² “Essa migração de gente do campo tradicionalista para um habitat urbano onde era forte a presença da modernidade ocidental foi dando origem a um novo tipo sociocultural que o maniqueísmo estreito da colonização em Moçambique insistia em continuar remetendo para a classificação residual de indígena: era o africano da periferia dos centros urbanos, que, mantendo suas cosmogonias e falando quase que exclusivamente a própria língua, se encontrava distante de sua comunidade, desenquadrado das relações hierárquicas, dos

nas periferias das cidades, mas se oculta também no cotidiano de todas as classes sociais, conforme muito bem assumido por uma personagem da primeira classe do trem em MMM; mas que é igualmente recorrente nas falas de personagens da narrativa moçambicana: “Vamos deixar de truques! Somos todos africanos e sabemos que muitas vezes fazemos às escondidas aquilo que publicamente não pode ser feito, nem sequer dito” (MMM, p. 224).

Já na ilha predominam os índices da tradição, e Marianinho (o novo, o presente-futuro) será a ponte sobre o rio (do tempo) entre a cidade (presente, modernidade) e a ilha (passado, tradição) para que os dois lugares co-existam neste país tão pequeno. A revelação de que Marianinho era, na verdade, filho, em vez de neto de Dito Mariano, também exprime uma desordem temporal: o narrador chega à ilha como neto (mais novo) e retorna como filho (menos novo). Em outras palavras, numa viagem de poucos dias, o mais novo dos Marianos, ao transitar entre passado e presente, através das cartas do avô, atualizou o patrimônio cultural que legará a seus descendentes, ou seja, ele ascendeu uma geração, chegou como um “mais-novo” e saiu como um “mais-velho”, substituindo o Avô-pai na condução da Nyumba-Kaya: “Dulcineusa sente que estou de partida e me ordena: — Não esqueça de regar a casa quando sair. A casa tinha reconquistado raízes. Fazia sentido, agora, aliviá-la das securas” (RCT, p. 247).

A fim de ilustrar esse processo, de modo a articular o conteúdo das cartas e sua forma, propomos a análise da segunda carta, usando-a como modelo da estratégia literária empregada pelo autor.

Na segunda carta tem início a especificação da tarefa de Marianinho para restituir a vida à sua gente: “Comece em seu pai, Fulano Malta. Você nunca lhe ensinou modos de ele ser pai” (p. 65). Fulano Malta é ex-guerrilheiro, lutou pela independência, retornara como um herói feliz com o feito da independência em si, sem outras exigências de honras e louvores, pois lhe bastava que, findado o tempo do colonialismo, o país tivesse um futuro de

vínculos tradicionais, das práticas consuetudinárias, dos espaços rurais. Ele vivia solicitado por hábitos e comportamentos diferentes, tinha de gerir diferentes espaços, era compelido a desenvolver aptidões técnicas e educacionais da sociedade urbana, recebia o influxo de novos conhecimentos. Nesse parcial desenraizamento, ele não rompia, contudo, com suas origens e era sobre tais referências que construía suas várias identidades na nova situação: nos subúrbios urbanos, reestruturava-se em sistemas de organização da vida que refletiam a simbiose dos dois universos culturais em que orbitava” (Cabaço 2007:193).

liberdade e que ele, Fulano Malta, encontrasse, finalmente, um lugar de pertencimento: “Ele queria dizer que 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” (p. 73).

Mas, sua esperança durou somente o período de preparativos para a transição de poderes, *que coincidiu* com a gravidez da esposa, Mariavilhosa. Próximo do período das cerimônias oficiais, sua esposa, Mariavilhosa, esperançosa dizia: “Daqui a um mês a bandeira vai subir: Quem sabe se isso acontece quando eu estiver a dar à luz este nosso filho?” (p. 73). Mas, “não aconteceu assim, afinal”, relata o narrador, “enquanto nas ruas da vila, as tropas desfilaram as pré-vitórias, meu pai despiu a sua farda e se guardou em casa” (p. 72).

O fato é que, o sonho de Fulano Malta de um futuro de liberdade foi frustrado ao descobrir que, chegado o momento dos festejos da independência com o hasteamento da bandeira e todo o resto, aqueles que desfilavam bem na frente, nunca tinham sacrificado na luta: “E nunca mais Fulano falou de políticas” (p. 73-74). A esperança arrefecera:

Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditava 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 ele comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo (p. 74).

Aquele filho no ventre de Mariavilhosa, como o enredo vai revelar não viveu. E afinal, Marianinho não é filho legítimo do casal. Neste caso, a gravidez de Mariavilhosa fora “sugerida” pelo velho Mariano, o verdadeiro pai de Marianinho, que aproveitando-se do sonho da nora de engravidar, fez uso de uma artimanha para introduzir, de forma ilícita, seu filho com a amante Admirança no seio da família: “Pedi a Mariavilhosa, sua mãe, que fizesse de conta que estava grávida. Se ela fingisse bem, os xicuembos lhe dariam, mais tarde, um filho verdadeiro. Sua mãe fingiu tão bem, que a barriga lhe foi crescendo” (p. 235). Até onde revela a narrativa, Fulano Malta não teria tomado conhecimento da fraude: “... fizemos de conta que se dava um parto na casa grande, em Nyumba-Kaya. Até seu pai chorou, crente de que o vindouro era genuíno fruto de seu sangue” (p. 235).

Enquanto isso, o filho que mais tarde Mariavilhosa teria no ventre, talvez por ação dos xicuembos conforme prenunciara Dito Mariano, de fato nasceu na noite da Independência, mas estava morto. Marianinho recorda: “Aquele meu irmãozito, dentro do ventre dela, não se abraçara à vida. Para Mariavilhosa aquilo foi motivo de loucura. Podia ser estranho, mas o parto — chamemos parto àquele acto vazio — se deu na noite da Independência” (RCT, p. 191). Desse modo, o futuro sonhado por Fulano Malta, assim como sua progenitura nascera em meio a engodos: de um lado, um filho “postiço”, Marianinho, de outro, um filho “legítimo” que nasceu de um “ato vazio”. O narrador conclui o ocorrido no dia do nascimento daquele “irmãozito”:

Naquela noite, enquanto a vila celebrava o deflagrar de todo o futuro, minha mãe morria de um passado: o corpo frio daquele que seria o seu último filho. Meu pai me levou para dentro de casa enquanto Mariavilhosa, com o recém-falecido ao colo, se arrastou pelo pátio... (p. 191)

Desta maneira, se acirra a amargura de Fulano Malta. Metaforicamente, o ex-guerrilheiro era o pai de um futuro ilegítimo, ou natimorto.

Daí que, na segunda carta, o velho Mariano pede ao neto, o jovem, o futuro, que ensine a Fulano Malta a ser pai, ou seja, a se relacionar com o passado, o presente e o futuro, ainda que a comunhão desses tempos não tenha sido conforme o sonhado. Marianinho, este futuro “adotivo” de fato lhe pertencia, fazia parte de sua vida e precisa haver um meio de entendimento: “Amoleça os medos dele, ponha um novo entendimento em seu velho pai” (p. 65). A tarefa de Marianinho para com Fulano Malta seria, então, a de ensinar-lhe que o fim da utopia pós-independência, as mazelas da guerra civil e os novos tempos sociais não são o fim do futuro, um tempo representado por Marianinho e que por vezes Fulano Malta odeia: “Às vezes, seu pai lhe tem raiva? Pois lhe digo: aquilo não é raiva, é medo”. Fulano Malta almeja, mas teme o futuro, esse filho ilegítimo que ele ama e despreza, por isso prende-se à terra e rejeita as investidas da modernidade. Na verdade, o que há é falta de entendimento e mediação, de síntese: ficar isolado em apenas uma das margens gera conflito, conforme explica o velho ainda na segunda carta:

Os lugares são bons e ai de quem não tenha o seu, congênito 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 (p. 65).

Ao seguir o caminho de uma transculturação,¹³ Marianinho saltou a fronteira insular de Luar-do-Chão, mas se afastou em demasia de sua memória cultural. Portanto, era urgente voltar e re-visitar suas origens, reincorporar a casa, mostrar a seus familiares que em vez de uma bifurcação, os caminhos a serem percorridos se fazem por encruzilhadas, ou seja, uma possibilidade de entrecruzamento da memória cultural com o presente da modernidade; sem recusar uma em favor da outra.

Além da idéia latino-americana de transculturação, é possível ainda pensar tal caminho pela concepção de “crioulização”, do martinicano Édouard Glissant, para quem “a crioulização pressupõe que, os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente ‘equivalente em valor’” (2005:21), o que implica, por sua vez, uma “intervalorização”, não “hierarquização” de culturas.¹⁴

Interessa-nos emprestar o argumento de Glissant — que, na verdade transcende as fronteiras nacionais, ao referir-se ao casamento das culturas americana e africana, por exemplo — para refletir sobre uma “intervalorização de culturas” dentro de um mesmo território, um país como Moçambique, ou em sua metáfora Luar-do-Chão. Ali, a crioulização é endógena, isto é, tanto os elementos culturais modernos quanto os tradicionais que devem ser colocados em presença uns dos outros e terem uma equivalência em valor, fazem parte efetivamente de um mesmo espaço nacional.

¹³ “A transculturação, termo de Fernando Ortiz, em 1940, difundido entre nós por Ángel Rama e Antonio Candido, definido como um processo onde, no encontro de duas culturas, as duas partes são modificadas” (Maquêa 2007:52). Em nossa narrativa, seria essa inevitável modificação da modernidade pela tradição, e vice-versa, a compreensão de que carecia Fulano Malta.

¹⁴ “Existe na crioulização, uma igualdade, correspondência de valores no âmbito das culturas. Isso significa que se os elementos que são colocados em contato, alguns são inferiorizados, então não acontece a crioulização. A crioulização seria uma espécie válida para todas as culturas, como é o caso do jazz, que mistura o uso de ritmos africanos. A intervalorização das culturas, necessária à crioulização, pressupõe que em face umas das outras, as culturas não sejam hierarquizadas” (Maquêa 2007:53).

A valorização de apenas um dos lados de uma cultura híbrida resulta em conflitos, medo e impotência diante do desconhecido, aprisionamento: “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”. Este é o mundo da maioria das personagens, a exemplo de Fulano Malta, conforme explica o velho Mariano: “Para seu pai, a outra margem do rio, lá onde iniciava ser cidade, era o chão do inferno. Mas (...) no escondido da noite, ele sonhava visitar aquelas luzes do lado de lá. Calcava o sonho, matava a viagem ainda no ovo da fantasia” (RCT, p. 66).

A carta continua a tratar de Fulano Malta: “Antes, seu pai estava bem consigo mesmo, aceitava o tamanho que você lhe dava”. No período revolucionário, Fulano Malta (o povo) estava confiante no futuro prometido, aceitava o futuro que lhe era oferecido, mas “desde a sua partida ele se tornou num estranho, alheio e distante”, ou seja, desde que o filho (futuro) deu um outro salto, emancipou-se, o pai ficou desorientado e desgostoso. “Agora em seu próprio filho, Fulano assistia a sua pequenez, pisava a casca desse ovo”: diante do futuro incompreensível, ele se sentia pequeno e solitário, como demonstrou no encontro com Marianinho em sua chegada à ilha.

Então o futuro deve ensinar o presente, mostrar-lhe que ainda é uma possibilidade (ainda é filho), para que o presente não tenha medo de ser o pai do futuro; ou melhor, de ser o pai deste futuro que ele mesmo almejava. Pela síntese da tradição com a modernidade, Marianinho, o futuro, vai mostrar ao pai, presente, que ele ainda é viável.

É por isso também que Marianinho não poderia iniciar a história simplesmente como filho de Dito Mariano e irmão mais novo de Fulano. A revelação de sua verdadeira filiação ocorre apenas no final de seu aprendizado. Seu papel enquanto o futuro que tem origem no presente carecia de ligação direta, filial, em vez de fraternal. Marianinho (futuro) só descobre que é irmão de Fulano Malta (presente) quando ele, tendo aprendido as lições do Avô Mariano, pode assumir sua posição como agregador dos três tempos: passado (Avô), presente (o “pai” Fulano Malta) e futuro (ele próprio). Assim, abolida simbolicamente a linearidade geracional, o presente (Fulano) e o futuro que já é presente (Marianinho) se irmanam e se tornam ambos filhos do passado (Avô Mariano). E numa representação dessa síntese temporal,

Marianinho (presente-futuro), no fim da narrativa, revela-se ao mesmo tempo neto e filho de Dito Mariano (“passado”).

Essas temporalidades sobrepostas que em RCT são mediadas pelas cartas do mais-velho Mariano; em MMM, elas ocorrem através das sete canções do mais-velho Ti-Lucas.

Assim como o velho Mariano vai revelando a Marianinho o que ele precisa saber em sua travessia identitária, Ti-Lucas, o “Tirésias angolano” (Gonçalves 2007:407) vai proferindo oráculos de tempos em tempos, não a Manecas diretamente, mas a ele e a todos no trem, apontando para a cegueira dos que enxergam, os “visuais”, que não vêem as “sombras que se desenham no tempo”, por isso não acreditam. Aqui se ouvem os ecos de um outro sábio, o velho cego Andaré, personagem emblemática de Mia Couto na novela *Vinte e Zinco*:

Os vivos têm sombras que se desenham no tempo.

— Vocês não vêem essas sombras?

O cego não via para crer. Se os visuais enxergavam luzes, como não distinguiam penumbras que se sucedem? Cada ser tem duas margens, uma em cada lado do tempo.

— Os senhores apenas avistam a primeira margem.

(Couto 1999:33-34)

Em suma, ambas as narrativas tratam de uma distância temporal que será superada pela interação discursiva da oralidade de um e da escrita de outro, da tradição e da modernidade africana, ou ainda, da diluição simbólica da distância que separa os mais-jovens de seus mais-velhos. Conforme conclui Marianinho: “A maior aspiração do homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar, vivo, ao território dos vivos. Eu tinha me convertido num viajante entre esses dois mundos...” (RCT, p. 258).

Conclusão

Aqueles que acreditam ter focado essências apenas tocaram aparências em movimento.

Mia Couto (*Pensatempos*)

Nosso estudo comparativo de *Mãe, materno mar* e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* sugere como conclusão que tais narrativas refletem uma negação a “um mundo temporal e espacial posto como real e absoluto” (Rosenfeld 1996:81). Verificamos que isso ocorre através do confronto entre duas experiências temporais sobrepostas ao espaço das comunidades africanas, e que se expressa tanto no plano da realidade quanto no ficcional.

De um lado temos a temporalidade do mundo capitalista, chamado moderno, cuja origem histórica se encontra na Europa e que tem assumido uma configuração própria nos países africanos.¹ A experiência social do tempo nesse caso pode ser descrita em termos gráficos como uma linha reta, em que uma seqüência de tipo causal vai sempre alongando essa reta para frente, no sentido do futuro. Um movimento cuja *aparência* traz o significado de progresso, de crescimento ou desenvolvimento. Mas que também relega o passado a uma etapa cumprida e sem volta, a qual, portanto, passa a ter menos valor que as etapas do presente e do futuro. Norbert Elias propõe uma parábola que de certa forma ilustra e descreve a experiência do tempo na modernidade:

Li, certa vez, a história de um grupo de pessoas que subia cada vez mais alto pelo interior de uma torre desconhecida e muito elevada. Os da primeira geração chegaram até o quinto andar, os da segunda, até o sétimo, os da terceira, até o décimo. No correr do tempo, seus descendentes atingiram o centésimo andar. Foi então que a escada

¹ O crítico indiano contemporâneo Partha Chatterjee, pensador dos chamados estudos subalternos e debatedor do tema nacionalismo, assim aborda o conceito de modernidade em referência à herança européia na Índia: “Se há uma definição universalmente aceitável da modernidade, é esta: a de que, ao nos ensinar a empregar os métodos da razão, a modernidade universal nos permite identificar as formas de nossa própria modernidade particular” (Chatterjee 2004:51). Assim, no caso africano, poderíamos supor que uma “modernidade particular” poderia se expressar numa chave dialética entre as crenças e costumes tradicionais e as tecnologias e modos de vida modernos, processos não mutuamente excludentes.

desmoronou. As pessoas se instalaram no centésimo andar. Com o passar do tempo, esqueceram-se de que um dia seus ancestrais haviam habitado os andares inferiores, e também a maneira como elas mesmas haviam chegado ao centésimo andar. Passaram a considerar o mundo, bem como a si mesmas, a partir da perspectiva do centésimo andar, ignorando como os seres humanos haviam chegado ali. Chegavam até a acreditar que as representações que forjavam para si a partir da perspectiva de seu andar eram compartilhadas pela totalidade dos homens (1998:108).

Para Elias o grande risco nesse tipo de síntese social do tempo é a perda das bases históricas, do passado, que faz com a posição atual da sociedade no tempo seja vista como única e absoluta, desconsiderando todo o processo que ocorreu para se chegar até ali. É exatamente isso que está em causa quando vozes dissonantes na modernidade acusam nossa cultura de “não ter memória”, de não lembrar nem mesmo do passado recente. Ou, então, é o que está por trás da percepção dos professores de hoje de que os alunos, os nossos jovens, em geral demonstram um grande desprezo pela disciplina escolar chamada História. Talvez um bom exemplo do risco desse tipo de experiência social do tempo seja a da crise econômica que está se abatendo sobre o mundo no momento em que se redige esta dissertação, ao final de 2008. Somente agora, com a crise instaurada é que alguns se lembram das lições do *crash* de 1929, ou da crise de 1987, nos mesmos Estados Unidos da América. Onde estava esse passado enquanto governos, empresas e agentes individuais gestavam as condições para o presente desastre? Eis a experiência da memória, e do tempo, capitalista.

Voltando à dupla experiência temporal da sociedade e literatura africanas, sabemos, por outro lado, que a síntese social do tempo na tradição desses povos é descrita graficamente por um círculo: “Em sociedades de cultura mítica, também chamadas sem-história, que não conhecem a escrita, o tempo é circular e se acredita que a vida é uma eterna repetição do que já aconteceu num passado remoto narrado pelo mito” (Prandi 2001). Essa definição de cunho sociológico parece compartilhada também pela literatura africana contemporânea, como por exemplo o escritor angolano José Eduardo Agualusa:

Porque o Tempo é circular e repetido
É que tudo persiste: a ave ou o grito
O sonho ou o gesto, nada é perdido
Porque tudo em cada instante é infinito
Porque o tempo não se perde nem se gera
Nem tão pouco se corrompe ou se transforma
É que não há passado nem haverá espera
E tudo é eterno em sua efêmera forma
Por tudo isto eu sei que não existe
Deus ou Morte ou qualquer outro sentido
Aquilo que há, em isso apenas consiste
Porque o Tempo é circular e repetido (1990:89).

No entanto, segundo a análise comparativa que apresentamos no capítulo anterior, essas duas formas de temporalidade são apresentadas e refletidas nos romances em questão, mas nenhuma das duas parece de fato se configurar na estrutura ou mesmo no desfecho de suas narrativas. Vejamos.

Considerar a temporalidade social refletida nas narrativas apenas de modo circular, implicaria a imagem de um retorno ao ponto de origem, um eterno retorno. O que não é o caso em questão. Nos romances em estudo, nem *Marianinho* nem *Manecas* chegaram ao fim de suas respectivas jornadas do mesmo modo como a iniciaram: as viagens não descreveram uma circunferência a 360°, encerrada em si mesma.

Em RCT, *Marianinho*, que chegara à ilha “longe dos Malinanes e seus xicumbos”, ao fim de sua jornada torna-se a própria representação da casa de seu clã. Ele a defende, defendendo a si mesmo da ganância do tio poderoso:

— Essa casa nunca será sua, Tio Último.

(...)

— Porque essa casa sou eu mesmo. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar posse da casa. E para isso, Tio Último, para isso nenhum dinheiro é bastante (RCT, p. 249).

Mais do que isso: o jovem que chegara da cidade “moderna” alienado dos problemas da ilha e afligido por uma melancolia mal definida, ao fim de um ritual fúnebre “quase sem fim”, obtém aquilo que seu tio/irmão Último tanto se esforçou e não conseguiu, a “posse” da bela Nyembeti, que na leitura alegórica da obra representaria a própria terra africana. No fim da discussão acima, o tio reconhece a transformação do jovem Mariano e declara: “— Seu Avô teve razão em escolher a si! Você é um verdadeiro Malinane”. (*ibidem*)

Em MMM, o jovem Manecas, apesar de no final voltar “às maternais águas”, já não era o mesmo que havia iniciado a viagem. Ao encontrar o mar, após os longos quinze anos de viagem, ele já estava na maturidade da vida adulta, constituíra família, e aquele desejo obsessivo pelo mar, descrito ao longo da viagem, foi satisfeito com um simples molhar de pés nas águas do mar; além disso, tal fato ocorreu somente no dia seguinte, ou seja, perdeu-se o sentido de urgência com que iniciara a viagem. Assim, ao chegarem em Luanda:

Como já era noite, no dia seguinte, sob uma chuvinha, Manecas, a mulher e o filho, acompanhados de Ti-Lucas e o guia, foram ainda molhar os pés na água do mar. E assim Manecas retornou às maternais águas (MMM, p. 293).

Semelhante a Marianinho, no início de sua jornada, Manecas era um jovem também melancólico, com vagas aspirações profissionais a um mundo moderno e uma grande vontade de conhecer o mar — para ele, a suposta chave de uma identidade pessoal ou espiritual. Na estação final de sua viagem, ele chega um homem maduro e havendo criado soluções de trabalho e sobrevivência junto a sua parceira e sua comunidade. Nesse momento de chegada, o mar salgado e físico de Luanda perdera sua urgência e significado. Sem dúvida o “materno mar” pelo qual Manecas tanto aspirava era o líquido uterino da Mãe África, símbolo e realidade que, ao menos para Boaventura Cardoso, continua produzindo poderosos significados.

Ao longo dessas viagens de formação, esses representantes da geração moçambicana e angolana do pós-75 foram acumulando a experiência da tradição e associando-a ao conhecimento da modernidade que já traziam consigo. Manecas e Marianinho não precisaram abdicar das habilidades modernas conquistadas, nem em alguma instância negá-las. Antes foram importantes para os propósitos que suas jornadas acabaram por lhes atribuir.

Diante de tais transformações, propomos ser mais proveitoso pensar na experiência do tempo refletido nessas narrativas, não como um círculo, mas uma espiral ascendente, onde cada etapa vivida pelas personagens corresponde a “um entrecruzar incessante entre passado, presente e futuro”, conforme aponta Leda Martins, ou ainda, uma síntese temporal na postulação

de Norbert Elias (1998:33). A partir de cada círculo, se ascende para uma experiência mais rica culturalmente (sem qualquer referência aos conceitos antropológicos de evolução / evolucionismo).

A imagem de um tempo espiralar incorpora os sucessivos aprendizados de cada etapa do círculo temporal. As personagens de Mia Couto e de Boaventura Cardoso acrescentaram muitos círculos à espiral de suas vidas, e aprenderam a reconhecer os “círculos” socioculturais que vieram antes, os da tradição, e os agregaram aos valores que traziam consigo. Assim, tornam-se eles mesmos propulsores dessa espiral: a partir deles se dá a síntese entre passado, presente e futuro, em direção ao próximo círculo da espiral, e assim sucessivamente: “E então a Terra terá mais vida, ela será sempre renovada e rejuvenescida” (MMM, p. 59), no dizer de Ti-Lucas.

A geração representada por Marianinho e Manecas pode, desse modo, viver no centésimo andar da torre de sua história sem esquecer os noventa e nove andares que vieram antes, conforme a parábola de Norbert Elias.

E como essa espiral é representada na forma narrativa? Podemos dizer que, em MMM ela é representada pelo movimento do trem e em RCT pelas cartas reveladoras do Avô Mariano. Cada parada do trem e cada carta recebida corresponderiam, num movimento cumulativo, a um círculo da espiral. Deste modo, RCT é uma narrativa espiral formada de 9 círculos (nove cartas) e MMM, de 7 círculos, conforme o número de paradas do trem. Ao número de círculos da espiral em MMM também corresponde o número de canções de Ti-Lucas.

Essa visão espiralar do tempo remete ao embate latente nas sociedades em estudo, o qual também se reflete na forma narrativa: uma cosmovisão dialética entre a modernidade e a tradição, em cujo tempo aponta ao mesmo tempo para o passado, presente e futuro, a fim de se evitar o que Mia Couto chama de “suicídio póstumo” de culturas, como a dos índios norte-americanos — e mesmo os brasileiros, conforme os vemos hoje, principalmente dos indígenas abandonados em grandes centros urbanos —, que se entregam à, ou são consumidos pela, bebida alcoólica “até dissolverem a dignidade dos seus antepassados”. Mia Couto, vai além e afirma que no caso moçambicano, que não é descabido em outras culturas, “o dinheiro pode ser essa fatal bebida”. E ele prossegue a condenar a dissolução do patrimônio histórico-cultural, em especial por parte dos mais ricos: “Uma parte da nossa elite está

pronta para realizar esse suicídio histórico. Que se matem sozinhos. Não nos arrastem a nós e ao país inteiro nesse afundamento” (Couto 2005:26).

Esse apagamento da memória cultural, é preciso que se diga, não é exclusividade dos países africanos ou de quaisquer outros dos chamados periféricos, como é o caso do Brasil. Mas, a riqueza das literaturas africanas se revela em seu permanente compromisso de crítica social, apontando, a exemplo de Mia Couto e Boaventura Cardoso, que as mazelas resultantes dos muitos séculos de colonialismo não foram superadas em pouco mais de três décadas de independência. E, ao contrário, a urgência dos novos tempos sociais está impondo, “para o bem do progresso”, mais uma aceleração histórica, exigindo que a vida sucumba a mais um “processo civilizatório”, agora comandado pelo relógio, a “máquina de fazer dinheiro” da modernidade.

O resultado é que as grandes massas africanas vão ficando incapacitadas de “se fazerem ouvir e de participar na elaboração da sua própria história” (Carvalho 2003:7), alargando-se o abismo sociocultural em que os jovens, a exemplo das personagens Marianinho e Manecas, sentem-se “um espelho à procura da sua imagem” (Couto 2005:14), estrangeiros em sua própria terra. Por isso, os romances convidam à reflexão sobre o fato de que, não é apenas espacial, lingüística e social a distância que separa as gentes africanas, mas uma distância temporal. Trata-se de uma distância que deverá ser superada na vida, conforme configurada na obra de arte, pela interação da oralidade e da escrita, da tradição e da modernidade africanas, numa síntese dialética que interprete aquele “tempo rasurado” pelo advento da colonização, permitindo acabar com a “orfandade da memória” (Leite 1998:128).

Por fim, no que tange à questão do gênero, verificamos ao longo de nosso estudo que a categoria *tempo*, ao ser empregada para retratar a dicotomia cultural nas sociedades africanas no que se refere ao conflito entre tradição e modernidade, se revela um proveitoso instrumento de análise, o qual, no conjunto das estratégias literárias que sustentam uma narrativa, renova a chama da discussão, sempre em brasa, sobre a “morte”, ruptura ou atualização do romance moderno em suas múltiplas faces e fases, desde sua ascensão na Europa do século XVIII.

Bibliografia

Dos autores estudados:

- Cardoso, Boaventura. *Dizanga Dia Muenhu*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- _____. *O Fogo da Fala*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *O signo do fogo*. Lisboa: Edições Asa, 1992.
- _____. *A Morte do Velho Kipacaça*. Campo das letras, 1997.
- _____. *Maio, mês de Maria*. Porto: Campo das letras, 1997.
- _____. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das letras, 2001.
- Couto, Mia. *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), 1983.
- _____. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- _____. *Terra Sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. *A Varanda do Frangipani*. Maputo: Editora Ndjira, 1996.
- _____. *Cada Homem é uma Raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Estórias Abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Editorial Caminho, 5ª ed., 2002.
- _____. *Cronicando*. Lisboa: Editorial Caminho, 7ª ed., 2003.
- _____. *Na Berma de Nenhuma Estrada*. Lisboa: Editorial Caminho, 3ª ed., 2003.
- _____. *O Gato e o Escuro*. Lisboa: Editorial Caminho, 2ª ed., 2003.
- _____. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *O Fio das Missangas*. Lisboa: Editorial Caminho, 4ª ed., 2004.
- _____. *Mar Me Quer*. Lisboa, Maputo: Parque EXPO/Ndjira, Lisboa: Editorial Caminho, 8ª ed., 2004.
- _____. *Vinte e Zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 2ª ed., 2004.
- _____. *O Último Vôo do Flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *A Chuva Pasmada*. Maputo: Ndjira, em 2004.
- _____. *O País do Queixa Andar*. Maputo: Ndjira, 2005.
- _____. *Moçambique – 30 anos de independência: no passado, o futuro era melhor?* In Revista Via Atlântica. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, nº 8, p. 191-204, 2005.
- _____. *Pensatempos – Textos de Opinião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- _____. *O Outro Pé da Sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Venenos de Deus, remédios do Diabo: As incuráveis vidas de Vila Cacimba*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Geral:

- Abdala Jr., Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo, Ática, 1989.
- _____. "O romance de Boaventura Cardoso". In Revista *Letras & Letras*, v. 52, p. 13-4, 1993.
- _____. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- _____. "Códigos e *habitus culturais*: a dinâmica do diverso". In Chaves *et alii* (org), *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda / União dos Escritores Angolanos, 2005.
- Adorno, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- Afonso, Maria Fernanda, *O Conto Moçambicano*. Lisboa: Caminho, 2003.
- Agamben, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- Agualusa, José Eduardo. *D. Nicolau Água Rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis*. Lisboa: Veja, 1990.
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento. "Descentramento do olhar: a recepção da obra de Norbert Elias no Brasil", In *Novos Estudos CEBRAP*, Nº 54, Julho, 1999, p. 174-179.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 3ª ed. São Paulo : Perspectiva, 1994.
- Bhabha. Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- Bastos *et alii*. *Destino das letras: histórias, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF Editora, 2002.
- Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Borges. Jorge Luis. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- Bourneuf, R. & Ouellet, R. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- Cabaço. José Luís de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Filosófica, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2007.
- _____. Desenvolvimento, Ciência e Cultura (Cultura, Ciência, Técnica e Desenvolvimento). s/d. (texto cedido pelo autor).
- _____. "A esperança ainda não foi hierarquizada nem apropriada". In *Ao Arqueólogo do Futuro*, Agência Carta Maior, 2006. On line:
http://cartamaior.com/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=12366.
- Candido, Antonio. *Vários escritos*. 3ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- _____. "Literatura e subdesenvolvimento". In *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- Carpentier, Alejo. "Prólogo". In *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- Carvalho, Ruy. *A câmara, a escrita e a coisa dita*. Luanda: Inald, 1997.
- _____. *Actas da Maianga*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- _____. "Travessias da Oralidade, Veredas da Modernidade", 2003b. (texto cedido pelo autor).
- Cavacas, Fernanda. *Mia Couto: acrediteísmos*. Lisboa: Mar além, 2001.
- _____. *Mia Couto: pensatemos e improvérios*. Lisboa: Mar além, 2000.
- Chatterjee, Partha. *Colonialismo, Modernidade e Política*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- Chaves, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. Col. Via Atlântica; v. 1. São Paulo: 1999.
- _____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial: 2005.
- _____. *et alii. Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda / União dos Escritores Angolanos, 2005b.
- _____. *et alii. A kindá e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Nzila/Cultura Acadêmica, 2007.
- _____. "Ruy Duarte de Carvalho: a educação pela terra". In: *A kindá e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Chaves et alii (org). Luanda / São Paulo: Nzila Editorial / Cultura Acadêmica, 2007, p. 109-116.
- _____. "Modos de ver e escrever o mundo em Ruy Duarte de Carvalho". In: *A kindá e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Chaves et alii (org). Luanda / São Paulo: Nzila Editorial / Cultura Acadêmica, 2007, p. 335-347.
- Coetzee, J. M. *Elizabeth Costello: oito palestras*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Cornejo Polar, Antonio. *O condor voa*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- _____. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Costa, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. Editora Unesp, 2007.
- Costa, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- Cunha, Celso & Cintra, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Eliade, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Elias, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Ervedosa, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. 4ª Lisboa: Edições 70, [S/E].
- Franz, Fanon. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

- Frye, Northrop. "Os arquétipos da literatura". In *Fábulas de identidade: Estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- Galvão, Walnice Nogueira & Gotlib, Nádia Batella (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Goldmann, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- Gonçalves, Virgínia Maria. "O Tirésias angolano em Mãe, materno mar, de Boaventura Cardoso". In *A kindã e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Chaves et alii (org). Luanda / São Paulo: Nzila Editorial / Cultura Acadêmica, 2007, p. 407-421.
- Glissant, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- Hobsbawm, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- Hugo, Victor. *O último dia de um condenado*. Trad. José de Nel-Castro. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- Jakobson, Roman. *Questions de poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- Kurz, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- Laban, M. "Entrevista – Encontro com Boaventura Cardoso". In *Angola. Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, ano v.II, p. 825-43.
- Laclos, Choderlos de. *As ligações perigosas*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1947.
- Latour, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fé(i)tiches*. Bauru: EDUSC, 2002.
- _____. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994
- Leão, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003.
- Leite, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- _____. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- _____. "Modelos críticos e representações da oralidade africana". In *Revista Via Atlântica*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, nº 8, p. 147-162, 2005.
- _____. "Literatura Moçambicana: Herança e Reformulação". In *Revista Eletrônica Sarará*, 2007. On line:
http://www.revistasarara.com/int_pente_finoTexto02.html
- Leite, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1999.
- Lepecki, Maria Lúcia. *Sobreimpressões: estudos de literatura portuguesa e africana*. Lisboa : Caminho, 1988.

- Lukács, Georg. "O romance como epopéia burguesa". In *Ensaio Ad Hominem 1: Revista de Filosofia / Política / Ciência da História*. Tomo II. Santo André: Estudos e Edições *Ad Hominem*, 1999.
- _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- Macedo, Tânia. *Angola / Brasil: estudos comparados*. São Paulo, Arte & Ciência, 2003.
- Martinho, Fernando J. B. "Prefácio". In Cardoso, Boaventura. *O fogo da fala*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- Martins, Leda. "Performances do tempo espiralar". In Ravetti *et alii* (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- Mata, Inocência. "Maio, mês de Maria: as águas da memória em movimento". In Chaves *et alii* (org), *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda / União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 145-158.
- _____. "Na ciência não pode haver 'nacionalismos' estreitos". In União dos Escritores Angolanos. On-line:
http://www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=552.
- Matuse, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária, UEM, 1998.
- Maquêa, Vera Lúcia da Rocha. *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*. Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2007.
- _____. "Entrevista com Mia Couto". In Revista Via Atlântica. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, nº 8, p. 205-217, 2005
- Mendilow, A. A. *O Tempo e o Romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- Mendonça, Fátima, *Literatura Moçambicana: a História e as Escritas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1988.
- Miranda, José A. Bragança de. "Geografias imaginárias da terra". In Margato *et alii* (org). *Espécies de espaço: Territorialidade, literatura, mídia*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008, p. 37-80.
- Molière. *O burguês fidalgo*, Ato I, Cena IV. trad.: Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural/Victor Civita, 1983.
- Moreira, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: PucMinas, 2005.
- Moura, Jean-Marc. "La scénographie postcoloniale". In *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Puf, 1999, p. 120-138.
- Natali, Marcos. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006
- Newitt, Malyn. *História de Moçambique*. Trad. Lucília Rodrigues e M^a. G. Segurado. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997.
- Nitrini, Sandra. *Literatura comparada: historia, teoria e critica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

- Noa, Francisco. "A representação do tempo". In *Império, Mito e Miopia - Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Editorial Caminho, 1ª. Ed., 2003.
- Padilha, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana contemporânea*. Niterói, EDUFF, 1995.
- _____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- _____. "A tradição e a transformação em textos romanescos africanos 1". In: União dos Escritores Angolanos. On line: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=585>.
- Patraquim, Luís Carlos. "Labyrinthes". In *Lusotopie 2004*:193-206. On line: www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/patraquim.pdf
- Pavel, Thomas. *La pensée du roman*. Paris, Gallimard, 2003.
- Perrone-Moisés, Leyla. "Literatura comparada, intertexto e antropofagia". In *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Pinto, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, FAPESP, 1998.
- Pinto, Alberto Oliveira. *A oralidade no romance histórico angolano moderno*. Lisboa: Novo imbondeiro. 2003.
- Pouillon, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- Prandi, Reginaldo. *O Candomblé e o Tempo: Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras*. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, Vol. 16, nº 47, outubro, 2001, p. 43-59.
- Raivoso, Ilda Rodolfo Trigo. *Estatuto e perspectiva do narrador em Mia Couto*. Maputo: Promédia. 2005.
- Reis, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Livraria Almedina, 1995.
- Resende, Fernando. "Espaços parciais, espaços de resistência: relatos e conflito no cenário contemporâneo". In Margato *et alii* (org). *Espécies de espaço: Territorialidade, literatura, mídia*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008, p. 141-161.
- Ricoeur, P. *Tempo e narrativa*, Tomo 1. Campinas: Papyrus, 1994.
- _____. *Tempo e narrativa*, Tomo 2. Campinas: Papyrus, 1995.
- _____. *Tempo e narrativa*, Tomo 3. Campinas: Papyrus, 1997.
- Rosenfeld, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Santilli, Maria Aparecida. *Africanidades*. São Paulo: Ática, 1985.
- Santos, Olímpia Maria dos. *A alegórica "materna mãe" angolana – uma reescrita da história e das tradições pelos romances de Boaventura Cardoso*. Tese de Doutorado apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2007.
- Schüler, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- Schwarz, Roberto. "As idéias fora do lugar". In *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª Ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

- _____. "Nacional por subtração". In *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- Soares, Francisco. "A inquietação das águas: um comentário a Mãe, materno mar de Boaventura Cardoso". In Chaves *et alii* (org) *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda / União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 139-144.
- Souza, Jessé. "Elias, Weber e a singularidade cultural brasileira". In Neiburg *et alii* (org.) *Dossiê Norbert Elias*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 63-88.
- Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- Secco, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. "Prefácio". In *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das letras, 2001.
- _____. "Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos". In Revista Via Atlântica. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, nº 9, p. 71-84, 2006.
- Teixeira, Vanessa Relvas de Oliveira. "Pelos Letras de Ruy Duarte e Arlindo Barbeitos e Pelas Telas de António Olé: o Desvendar da Face Angolana". In União dos Escritores Angolanos. On line: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=669>.
- Tutikian, Jane. *Velhas identidades novas: O pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2006.
- Vasconcelos. Sandra Gardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- Vecchia, Rejane. "Entre passado, presente e futuro, o materno mar". In *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Chaves *et alii* (org). Luanda / São Paulo: Nzila Editorial / Cultura Acadêmica, 2007, p. 325-334.
- Waizbort, Leopoldo. "Elias e Simmel". In Neiburg *et alii* (org.) *Dossiê Norbert Elias*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 89-111.
- Watt, Ian. *Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)