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

EVERTON FERNANDO MICHELETTI

**Os (des)caminhos da nação: um estudo comparado do espaço
em *Terra sonâmbula* e *Mãe, Materno Mar***

(versão corrigida)

São Paulo
2016

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

**Os (des)caminhos da nação: um estudo comparado do espaço
em *Terra sonâmbula* e *Mãe, Materno Mar***

Everton Fernando Micheletti

Tese apresentada ao Programa de 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 Doutor em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Tania Celestino de Macêdo

(versão corrigida)

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M623 (	<p>Micheletti, Everton Fernando</p> <p>Os (des)caminhos da nação: um estudo comparado do espaço em Terra sonâmbula e Mãe, Materno Mar / Everton Fernando Micheletti ; orientadora Tania Celestino de Macêdo. - São Paulo, 2016.</p> <p>270 f.</p> <p>Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.</p> <p>1. Literatura angolana. 2. Literatura moçambicana. 3. Romance. 4. Espaço. 5. Nação. I. Macêdo, Tania Celestino de, orient. II. Título.</p>
--------	---

MICHELETTI, Everton Fernando.

Título: Os (des)caminhos da nação: um estudo comparado do espaço em *Terra sonâmbula* e *Mãe, Materno Mar*

Tese apresentada ao Programa de 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 Doutor em Letras.

Aprovada em: 26 / 09 / 2016

Banca Examinadora

Prof. Dra. Tania Celestino de Macêdo

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dra. Anne Begenat-Neuschäfer

Instituição: RWTH Aachen University

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Para minhas grandes mães.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Tania Celestino de Macêdo, por acolher o projeto, pela orientação geradora de uma série de valiosas reflexões e pelo conhecimento que fez circular na disciplina ministrada.

À Professora Dra. Rejane Vecchia Rocha e Silva, pelas discussões e aprendizagem ao longo da disciplina ministrada, pela leitura cuidadosa e sugestões enriquecedoras à pesquisa no Exame de Qualificação.

Ao Professor Dr. Mário César Lugarinho, pela disponibilidade, leitura e sugestões no Exame de Qualificação, contribuindo para novas reflexões sobre a pesquisa.

Ao CELP (Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa), em especial a Marinês de Souza Mendes, pela atenção, comunicação e atendimento carinhoso.

Aos Professores e amigos que de alguma forma contribuíram para ampliar os horizontes, Lucilia Borges (UFOP), Sebastião Lopes (UFPI), Telma Borges (UNIMONTES).

Ao Professor Dr. Sérgio Paulo Adolfo, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), postumamente, por ter apresentado as literaturas africanas com entusiasmo e sabedoria.

Aos demais professores, funcionários e colegas de curso da USP, pela convivência produtiva e apoio durante as disciplinas cursadas e eventos realizados.

Ao meus familiares, em especial minha mãe, Ordália, minha "irmã" Margarete, Tania, Sandra e Gilberto, pela compreensão, confiança, paciência e apoio ao longo do caminho.

Aos amigos e colegas de trabalho, pelo incentivo, compreensão e resistência ao longo de nossas incansáveis jornadas.

"posso caminhar sobre as águas no seu defluir,
com meus pés macios pisando algas, nenúfares, luas,
sonhos, na companhia de ninfas; até posso regressar à fonte,
ir contra a corrente das águas e lá chegando
me deleitar no princípio do mundo..."

(Boaventura Cardoso, *Noites de Vigília*)

"Explica-me que sabe ler a vida de um homem
pelo modo como ele pisa o chão. Tudo está escrito
em seus passos, os caminhos por onde ele andou.
– *A terra tem suas páginas: os caminhos.*"

(Mia Couto, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*)

RESUMO

MICHELETTI, E. F. *Os (des)caminhos da nação: um estudo comparado do espaço em Terra sonâmbula e Mãe, Materno Mar*. 2016. 270f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Nesta tese de doutorado, são analisados comparativamente dois romances, *Terra sonâmbula* do autor moçambicano Mia Couto e *Mãe, Materno Mar* do angolano Boaventura Cardoso. A abordagem incide no espaço por ser considerado categoria fulcral de ambas as narrativas, sendo estabelecidas as relações entre os elementos internos e externos dos textos quanto ao tema da nação. Os principais espaços da análise são a estrada, a terra e o mar, destacando-se a questão da transitividade dos veículos, ônibus e trem, sendo formulada a hipótese de que tal problema constitui-se, muitas vezes, como discurso metafórico para a situação de Angola e Moçambique no período posterior à Independência. Trata-se, portanto, de um estudo comparativo que tem como fundamentação teórica e crítica um conjunto de autores de áreas diversas, estabelecendo-se um diálogo entre literatura, geografia, história e religião. A análise e comparação apontou para a prevalência de dualidades, contrapontos e ambivalências de diversos motivos que se relacionam ao espaço, tais como: imobilidade/movimento, vontade/destino, vida/morte, luz/sombra, tradição/modernidade, realidade/imaginação, religião/política. Como a ambivalência caracteriza-se, geralmente, por um lado negativo e outro positivo, subentende-se que do caos enfrentado no espaço se pode passar à ordem, à harmonia. Assim, como a estrada projeta um futuro, fazendo-se na terra e terminando no mar com seus atributos maternos, considera-se possível entender os finais abertos dos romances como formas de esperança, indicando a possibilidade de um renascimento individual e da nação.

Palavras-chave: Boaventura Cardoso. Mia Couto. Espaço. Romance Angolano. Romance Moçambicano.

ABSTRACT

MICHELETTI, E. F. *The (mis)directions of the nation: a comparative study of space in Sleepwalking land and Mother, Maternal Sea*. 2016. 270p. Thesis (PhD) – Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, Brazil, 2016.

In this PhD thesis, two novels are comparatively analyzed, *Sleepwalking land* by Mia Couto and *Mother, Maternal Sea* by Boaventura Cardoso, from Mozambican and Angolan literatures, respectively. The approach focuses on the space, considered as the central category to the global sense of the novels, thereby establishing relations between internal and external elements of the texts in regard to the theme of the nation. The main spaces of the analysis are the road, the land, and the sea, with emphasis on the vehicles, bus and train, and their transit problems, which raise the hypothesis of being often metaphorically related to the characteristics of Angola and Mozambique in the post-Independence period. This is, therefore, a comparative study based on a theoretical and critical framework of a different set of authors in order to establish a dialog among literature, geography, history, and religion. Among the results of the analysis is the prevalence of dualities, counterpoints and ambivalences of several motifs related to the space, such as immobility/movement, will/destiny, life/death, light/shadow, tradition/modernity, reality/imagination, religion/politics. In some cases, the ambivalence involves both a negative and a positive side, *e.g.*, after the chaos, it is possible to restore the order, the harmony. Thus, as the road projects the future, making its way from the land to the sea with its motherly attributes, it is possible to understand the open-ended denouements of the novels as a form of hope, suggesting the possibility of a rebirth of individuals and of the nation.

Keywords: Boaventura Cardoso. Mia Couto. Space. Angolan novel. Mozambican novel.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ESTRADA, VEÍCULOS E PAISAGEM – ENCONTROS	18
2.1 Estrada, veículos e paisagem em <i>Terra sonâmbula</i>	18
2.1.1 Estrada, caminho e o motivo do encontro	18
2.1.2 Espaços insulares – veículos e isolamento	37
2.1.3 Espaço e paisagem – inversões e inter-relações	51
2.2 Estrada, veículo e paisagem em <i>Mãe, Materno Mar</i>	63
2.2.1 Estrada, encontros e confrontos	63
2.2.2 Espaço (in)transitivo – comboio e isolamento	85
2.2.3 Espaço e paisagem – adaptações e transformações	91
2.3 Os comboios, os mais-velhos e o cronotopo da estrada	99
3 TERRA, MAR... – ESPAÇO E OS ELEMENTOS DA NATUREZA	117
3.1 Terra e os outros elementos em <i>Terra sonâmbula</i>	117
3.1.1 Fogo e ar	117
3.1.2 Terra e água	124
3.1.2.1 Água e nação: mar x terra	124
3.1.2.2 Terra de (con)tradições	137
3.2 Água e os outros elementos em <i>Mãe, Materno Mar</i>	165
3.2.1 Fogo e ar	165
3.2.2 Água e terra	180
3.2.2.1 Terra da religiosidade	180
3.2.2.2 Água – religião e nação	191
3.3 Terra e água maternas	217
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	252
REFERÊNCIAS	257

1 INTRODUÇÃO

O espaço é a categoria da narrativa fundamental ao sentido global dos romances *Terra sonâmbula*¹ e *Mãe, Materno Mar*². Nota-se a sua importância nos títulos, em que se tem uma "vivacidade" do espaço pela personificação – terra e mar surgem humanizados. Ao longo das narrativas, há um conjunto de motivos espaciais que fazem parte da construção do tema geral, destacando-se os que se relacionam aos quatro elementos da natureza: fogo, ar, terra e água. Entre as razões para o espaço adquirir importância maior nessas e em outras obras de Couto e de Cardoso, estão as questões sobre seus países recém-independentes, Moçambique e Angola. Com duas guerras, contra o colonialismo e, depois, pelo poder após a Independência, com um grande número de mortos e deslocados, com o declínio socialista e adesão ao capitalismo, entre outros problemas, há uma urgência em se pensar o espaço da nação.

Outro componente espacial a chamar a atenção nos dois romances, além da terra e do mar, mas que a eles se relaciona, é a estrada, onde há o problema de trânsito. Em *Terra sonâmbula*, o mais-velho Tuahir e o mais-novo Muidinga passam a viver em um machimbombo (ônibus) destruído em uma estrada, onde são lidos os cadernos de Kindzu, enquanto outra personagem, Farida, vive em um navio encalhado. Em *Mãe, Materno Mar*, há um comboio (trem) que parte do interior para a capital, Luanda, mas ocorrem problemas que o obrigam a parar por meses ou anos, atrasando a viagem ao longo da estrada de ferro. São veículos que não mais transitam ou o fazem com lentidão. Desse modo, levanta-se a hipótese de que a dificuldade de trânsito reflete características das nações, sobretudo pelos projetos da época da Independência não concretizados. Há, portanto, um problema temporal, como se o sentido progressista não fosse possível, o que impele as personagens a uma intensa experiência com o espaço.

Como as estradas se fazem por terra e terminam no mar, havendo manifestações do ar e do fogo, é imprescindível analisar os elementos da matéria na composição do espaço nos dois romances. Principalmente pelo aspecto maternal, os elementos relacionam-se à hipótese como resposta ao problema do trânsito, indicando a possibilidade de um renascimento ou recomeço para os indivíduos e para as nações. Ao longo das narrativas, entende-se que os protagonistas

¹ COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

² CARDOSO, Boaventura. *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

passam por um processo de aprendizagem na estrada sobre diversos aspectos, da realidade histórica às tradições mítico-religiosas. Adquirem relevo, também, as questões políticas, como os "homens novos" que agem como os antigos colonos. Os protagonistas tomam conhecimento desses "desvios" e, ao final, fica a expectativa de como vão agir após refletirem sobre os "caminhos" e "descaminhos" de suas nações.

Para o estudo comparado do espaço nos dois romances, mostra-se necessária uma fundamentação teórica e crítica diversa, sendo estabelecido um diálogo entre literatura, geografia, história e religião, além de outras áreas como a psicologia e a antropologia. O percurso teórico se constrói pelo que "pedem" as obras, no sentido do que afirma Brandão:

[...] produz-se um horizonte de teorização heterogêneo e impuro, marcado por uma plasticidade conceitual na qual a eventual incompatibilidade de certas noções pode permanecer estimulantemente irresoluta, ou mesmo revelar estranhas afinidades. Nesse horizonte agonístico, busca-se garantir que a obra literária [...] tenha primazia na condução do trabalho teórico, e não o inverso. (BRANDÃO, 2005a, p. 18).

Semelhantes aos labirintos em que as personagens se encontram no caos da nação, há os labirintos discursivos dos romances com que se deparam os leitores de Couto e de Cardoso, levando, assim, aos labirintos teóricos e críticos para a análise do espaço. Como as promessas de progresso da modernidade não se cumprem – o que se nota pelo problema de trânsito –, vive-se um momento de incertezas e o caos intensifica-se. Os escritores então recorrem a vários pontos de vista para, talvez, (re)encontrar um sentido para os caminhos individuais e os sociais da nação. Diante disso, para se buscar dar conta do espaço nos romances, faz-se necessário levar em consideração diferentes perspectivas teóricas, objetivas e subjetivas, históricas e mítico-religiosas, africanas e extra-africanas, recorrendo-se a autores como Anderson, Bakhtin, Bachelard, Bhabha, Bloch, Eliade, Garuba, Hall, Hampaté Bâ, Hobsbawm, Santos, Soja, entre outros.

A abordagem do espaço, segundo Brandão, envolve "inúmeras potencialidades sugeridas pelas relações entre real, fictício e imaginário", visto que "há distintas conformações", métodos e modelos de representação da "*realidade espacial*", várias formas de "*discurso espacial*" – literários, científicos, filosóficos –, "além de um sistema conceitual e operacional, um quadro de referências simbólicas e um conjunto de valores de natureza cultural a que genericamente se denomina *imaginário espacial*" (BRANDÃO, 2005b, p.

127)³. Com as várias formas de se representar e pensar o espaço na literatura, surgem não apenas as convergências, mas, principalmente, as divergências. Os romances, assim, configuram-se por tensões, visto que são geradores, como afirma Noa, "de sentidos múltiplos, diversos, controversos e oscilantes à imagem da própria condição humana" (NOA, 2015, p. 20). As literaturas africanas, com o "questionamento e... desafio a ordens hegemônicas e homogeneizantes", com a projeção "de alteridade, de visões de mundo e de experiências de vida", "alargam o sentido da existência humana" (NOA, 2015, p. 20). A literatura moçambicana e, também, a angolana, portanto, requerem uma perspectiva múltipla para serem abordadas:

E é exatamente a pregnância dos mundos criados pelas literaturas africanas, a moçambicana, em particular, que faz com que as estratégias de interpretação impliquem, quase sempre, a articulação de perspectivas ou metodologias que tenham em conta a multidimensionalidade dos mundos representados. (NOA, 2015, p. 21)

Ao referir-se aos "mundos", Noa evidencia a importância do espaço nessas literaturas, como já apontado por outros críticos. Padilha faz uma análise "cartogramática" da literatura angolana e declara que ela "tem nas imagens espaciais uma de suas mais fortes recorrências efabulativas" (PADILHA, 2005, p. 141), principalmente no que caracteriza a nação. Chaves considera o espaço como "elemento estrutural na trajetória da prosa de ficção angolana" (CHAVES, 1999, p. 115). Entre as razões para "o destaque do espaço enquanto dado de estruturação", está a "dimensão fraturada do país, povoado por populações divididas em diferentes etnias, falantes de diversas línguas e enlaçadas por distintas tradições" (CHAVES, 1999, p. 214). A autora também ressalta as tensões como próprias da literatura angolana:

Imprensados entre o mito de um passado irrecuperável e o jogo de incertezas em que se converte o futuro, os angolanos vão acumulando contradições. [...] Entre a tradição e a ruptura, entre o passado e o futuro, entre o particular e o geral, entre o genuinamente nacional e o importado, entre os valores de raiz e as águas da universalidade, as oposições se vão colocando, e o texto literário tem de exercitar maneiras de apreender as tensões que aí se formam. (CHAVES, 1999, p. 206-208).

³ Grifos do autor.

Cardoso apresenta uma literatura com predominância do espaço, com as diversas perspectivas e com as tensões do meio social. Segundo o escritor, "não há uma visão única; há várias formas de ver o mundo, de estar e ser entre os angolanos", que se pode "afirmar a angolanidade, mas essa afirmação não é pacífica, é uma situação de conflito permanente, com influências que vêm de todas as partes do mundo" (CARDOSO, 2005, p. 32-33). Com os diversos povos e culturas que formam Angola, o escritor "cruza fronteiras", movendo-se "entre os territórios simbólicos de diferentes identidades" (cf. SILVA, T. T., 2003, p. 88). Desse modo, conforme Cardoso, a "unidade cultural" se faz pela diversidade, em que "ser angolano é ser 'idêntico' e diferente" (CARDOSO, 2005, p. 32).

O espaço, como o autor afirma, "ocupa... um papel fundamental", destacando a viagem como "uma constante, tornando-se o deslocamento espacial, a travessia, um dado marcante" em toda a sua ficção (CARDOSO, 2005, p. 28). Sendo uma característica da estrada, a travessia possibilita encontros, contatos com as diversas culturas e identidades dos povos que formam Angola. O escritor, porém, estabelece relações maiores, em sua literatura surgem repertórios extra-angolanos, assim como suas narrativas são marcadas por tensões, não havendo sempre uma "diversidade" pacífica. Se existem muitos problemas no espaço da nação, um deles, também urgente, é o da constante violência. Em *Mãe, Materno Mar*, são recorrentes as discussões que passam a agressões físicas, generalizando-se e resultando em mortes. Parece que, com o país tomado por uma guerra que não chega ao fim, a violência torna-se regra social.

Em *Terra sonâmbula*, a guerra causa uma desordem tão grande no espaço, que parece atingir o universo, pois um anão mágico cai do céu e diz que lá também "*há as faltas*" (COUTO, 2007, p. 60), assim como há problemas no mundo dos mortos, de que reclama o pai de Kindzu. Da expectativa positiva que se tinha com a Independência, passa-se ao desencanto com a destruição e tragédias da guerra. Como afirma Couto, na "luta pelas nossas independências", de Moçambique e de Angola, "era preciso esperança para ter coragem. Agora é preciso coragem para ter esperança." (COUTO, 2011, p. 129). Desse modo, pensando a nação, Couto também se considera um escritor que cruza fronteiras:

O meu país tem países diversos dentro, profundamente divididos entre universos culturais e sociais variados. Eu mesmo sou a prova desse cruzar de mundos e de tempos. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca

houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. (COUTO, 2011, p. 116)

Com a urgência de se pensar a nação, o espaço adquire importância maior em suas obras a ponto de possuir atributos humanos. Consequentemente, além da terra que se move "sonâmbula", pode-se encontrar o céu que "tossia, severo e doente" e o rio "a rir-se da ignorância dos homens" (COUTO, 2013b, p. 56), o Zambeze que "sai da estrada de seu destino e escolhe ele mesmo ser mar" ou "a Munhava" que "dormia" em sua cama (COUTO, 2015a, p. 48, 138). O escritor faz um "mapa afetivo" da nação (cf. FONSECA e CURY, 2008, p. 95), em uma "cartografia literária" que explora os "diferentes territórios da cultura" (cf. TALLY JR., 2008a, p. 11)⁴. Essa forma de literatura cartográfica "conecta representação espacial e narrativa", considerando-se que narrar e mapear são ações humanas fundamentais para "se dar sentido ou forma ao mundo" (TALLY JR., 2008a, p. 03). Estendendo-se a afirmação de Padilha à literatura moçambicana, pode-se considerar as obras de Couto também como "cartogramáticas" (cf. PADILHA, 2005, p. 141).

Mas, ao pensar e mapear a nação, Couto faz uma literatura que dialoga com repertórios extra-africanos. Quanto às tensões em suas obras, além da guerra, elas decorrem, também, das relações entre o particular e o universal, tradição e modernidade, realidade e imaginação, perspectivas históricas e mítico-religiosas. O autor assume uma atitude de "produção de histórias (com h minúsculo) e a desconstrução da História (com H maiúsculo)", considerando que a "transgressão poética é o único modo de escaparmos à ditadura da realidade" (COUTO, 2011, p. 108, 111). Couto e Cardoso, preocupados com a situação histórica de seus países, recorrem muitas vezes ao mítico-religioso como uma forma de representação da realidade, ao mesmo tempo em que mantêm esse aspecto como algo que caracteriza a sociedade. Não evitam, é claro, os conflitos, os questionamentos e contradições, logo, são autores que problematizam. Ao mesmo tempo, atingem uma dimensão humana para além das fronteiras de Moçambique e de Angola.

Em suas obras, portanto, há espaços "reais e imaginados" (cf. SOJA, 1996), isto é, que podem ser encontrados na realidade, em termos de verossimilhança, mas aos quais se atribuem valores mágicos ou mítico-religiosos, entre outros casos. Nesse sentido, a própria "nação" pode ser considerada "real e imaginada", pois Anderson, ao considerá-la "comunidade imaginada", admira-se de como algo imaginado pode gerar tantos fatos reais,

⁴ Tradução livre.

haja vista que "milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas, sobretudo, a morrer por essas criações imaginárias..." (ANDERSON, 2008, p. 34). Desse modo, com a urgência de se pensar a nação, transgredindo a "ditadura da realidade", o épico surge nos romances (cf. FALCONER, 2015). Com as tragédias do período pós-Independência, que não permitem o trânsito normal pelas estradas, de certo modo bloqueando o sentido progressista do tempo, vale recorrer aos vários repertórios mítico-religiosos desde outras épocas e de diferentes lugares. Assim, pode-se encontrar uma resposta, uma esperança para as nações, como no caso da maternidade da terra e da água.

Apresentado esse panorama, a tese está dividida em duas partes. Na primeira, a análise concentra-se na estrada, nos veículos e na paisagem. São apresentadas, inicialmente, descrições que evidenciam a importância do espaço nas obras e, ao mesmo tempo, destacam-se as formas e estrutura dos textos no sentido do que afirma Candido sobre interpretar "fundindo texto e contexto", em que "o *externo* (no caso, o social) importa... como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*" (CANDIDO, 1965, p. 04). A repetição de motivos em *Terra sonâmbula* e a focalização múltipla em *Mãe, Materno Mar*, por exemplo, incidem na caracterização do espaço e, por conseguinte, da nação. A estrada é abordada principalmente quanto ao motivo do encontro, considerado fundamental ao desenvolvimento dos enredos (cf. BAKHTIN, 2010, p. 222-223). Os veículos são analisados em relação ao problema de trânsito e ao isolamento. A paisagem é analisada recorrendo-se à área da geografia, porém são enfatizadas as "subversões" na literatura, assim como as relações entre o ambiente natural e cultural. Por fim, há uma discussão sobre o espaço em sua relação com o tempo, destacando-se o conceito de "cronotopo" de Bakhtin, visto que ele exemplifica com a estrada, sendo ampliada a discussão a outros autores.

Na segunda parte, o estudo do espaço se organiza em torno dos quatro elementos da natureza, visto que as estradas se fazem por terra e terminam no mar. Primeiramente, são apresentadas as descrições que comprovam a recorrência dos elementos na composição do espaço nas obras, iniciando-se pelo fogo e pelo ar, menos frequentes. Em seguida, a análise incide na terra e na água, fundamentais à temática dos romances, sendo enfatizadas as suas relações, seja pela oposição entre a terra em conflito e o mar como "fuga", seja o mar como "espelho" da nação ou espaço de reflexão e recomeço. Na sequência, destacam-se as experiências com a terra, tanto pela guerra como pelas tradições e religiosidade. Há, assim, toda uma problematização do que se passa nos dois países – naquelas terras –, principalmente

com a disputa de poder durante a guerra civil em *Terra sonâmbula* e entre as igrejas em *Mãe, Materno Mar*, estas que refletem a disputa de poder na política. Esses conflitos fazem parte do problema de trânsito, também obstruem o sentido progressista do tempo. Ao final, são apontadas as possíveis respostas às questões apresentadas, em especial pela ambivalência e atributos maternos de terra e mar.

2 ESTRADA, VEÍCULOS E PAISAGEM – ENCONTROS

2.1 Estrada, veículos e paisagem em *Terra sonâmbula*

2.1.1 Estrada, caminho e o motivo do encontro

O romance *Terra sonâmbula* se abre com uma descrição do espaço, em que se destaca um dos seus principais componentes na narrativa, a estrada. Nesse início, é considerada uma estrada "morta" devido à guerra, pois é nela que se concentra a devastação causada pelo conflito. Trata-se da guerra que se seguiu à Independência de Moçambique, entre a FRELIMO (Frente para a Libertação de Moçambique) e a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana). A FRELIMO assume o poder em 1975, após a luta armada anticolonial iniciada em 1964, passando a controlar um território "de dois mil quilómetros na costa sul-oriental da África", procurando fazer um governo socialista, enquanto na Rodésia (atual Zimbábue), os antigos colonos portugueses que para lá fugiram, "espoliados, ressentidos e frustrados", formam o MNR (*Mozambique National Resistance*), posteriormente utilizando a denominação em português, RENAMO, assumindo uma posição anticomunista (GEFFRAY, 1991, p. 10-13). Um conjunto de fatores contribui para a continuidade da guerra, tanto externos com o apoio e interferência de outros países, especialmente pelo contexto da "guerra fria", quanto internos com o descontentamento popular com as rupturas impostas pela FRELIMO (GEFFRAY, 1991, p. 13-14), num governo que "subestimou o fato que a 'construção da unidade nacional' se fazia em estreita interação, sempre conflituosa, com *identidades já existentes*" (CABAÇO, 2009, p. 310).⁵

⁵ O acordo de paz foi firmado em 1992, estabelecendo-se uma democracia multipartidária em que os movimentos participam como partidos políticos, porém há problemas como a permanência da FRELIMO no poder e o constante questionamento da RENAMO. Esta exerce uma forte oposição ao governo e ainda possui soldados, havendo dificuldade de diálogo, assim como ataques isolados com armas e mortes que se atribuem a ambos os lados.

Predomina, portanto, na primeira descrição do espaço no romance, uma caracterização negativa, com motivos que remetem à destruição da guerra, configurando um ambiente de desolação:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. (COUTO, 2007, p. 09)

É estabelecida uma relação entre chão e céu, em que o primeiro, como lugar dos acontecimentos trágicos da guerra, contrapõe-se ao segundo, o céu como algo positivo. Nesse sentido, com a mudança de cores da paisagem, que perdem "toda a leveza", a ambientação se constrói com a ideia de peso, o que impele os (sobre)viventes a permanecerem no chão à espera da morte. Na sequência, continua-se a descrever a estrada morta, que "não se entrecruza com outra nenhuma... mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância", em cujas "bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens" (COUTO, 2007, p. 09). Para completar a composição do espaço nesse primeiro momento da narrativa, define-se que a estrada fica em meio à savana, onde há alguns embondeiros e, então, surgem duas personagens:

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. (COUTO, 2007, p. 09)

O velho Tuahir e o jovem Muidinga se tornam parte do espaço que vinha sendo descrito e, ao mesmo tempo, o espaço se reflete neles, nas roupas que têm a cor do caminho e por seguirem descalços na terra considerada contaminada pela guerra. Esses reflexos, ou contrapontos, como o mencionado anteriormente entre céu e chão, tornam-se constantes ao longo do romance, sendo que a estrutura da narrativa, na expressão de Leite, mostra-se

"especular" (LEITE, A. M., 2012, p. 173)⁶. Desse modo, entende-se que os dois personagens são atingidos espacialmente pelas consequências do conflito pós-Independência; é o espaço que contém os problemas, os obstáculos, tornando-se muitas vezes hostil. Também, pelo contraponto, buscam um "refúgio tranquilo" – poderia haver um espaço menos atingido por esses problemas, um espaço de proteção.

Com a situação de guerra, a relação das personagens com o espaço se intensifica, sendo afirmado que os "dois caminheiros condiziam com a estrada, murchos e desesperançados" (COUTO, 2007, p. 10). Nesse último trecho, reforça-se a relação com a estrada, onde o encontro do ancião e do jovem, também uma forma de contraponto, desenvolve-se, desdobrando-se posteriormente em outros encontros.

Os dois vinham do campo de refugiados, onde se conheceram. Tuahir encontra Muidinga doente e passa a cuidar do jovem. Saem do campo e seguem caminhando apenas os dois. Na estrada morta, encontram um machimbombo, um ônibus que tinha sido incendiado. Tuahir quer se instalar nesse lugar, Muidinga questiona:

- *Mas na estrada não é mais perigoso, Tuahir? Não é melhor esconder no mato?*
- *Nada. Aqui podemos ver os passantes. Está-me compreender?*
- *Você sempre sabe, Tuahir.*
- *Não vale a pena queixar. Culpa é sua: não é você que quer procurar seus pais?*
- *Quero. Mas na estrada quem passa são os bandos.*
- *Os bandos se vierem, nós fingimos que estamos mortos. Faz conta falecemos junto ao machimbombo.*⁷ (COUTO, 2007, p. 10-11)

O jovem aceita que permaneçam no ônibus, próximo à estrada. A ambientação que se depreende dessa conversa é de perigo, sobretudo no caso dos "bandos", grupos que participam da guerra⁸. Muidinga sente medo e o mais-velho, em uma demonstração de esperança, contrapõe à estrada morta a possibilidade de tornar-se uma estrada viva com o fim da guerra:

⁶ Segundo Leite, o "processo de reduplicação começa na macroestrutura do romance, em que a segunda história, a de Kindzu, vem preencher a primeira, de Tuahir e Muidinga, acabando por confluir nela"; assim, uma "história insere-se na outra, repetindo-se nela e fazendo-se espelhar-se em outras" (LEITE, A. M., 2012, p. 173). Sobre os contrapontos que vêm sendo apontados, podem se tornar mais complexos, estabelecendo relações maiores dentro dessa ideia de espelhamento. Nos casos de "repetição de motivos", para Moraes, as semelhanças fazem "repensar a simples relação de alternância", considerando que o romance produz "abalos que afetam as relações esperadas entre significante e significado, entre o signo e sua referência, instaurando circularidade e auto-referencialidade" (MORAES, 2009, p. 34-35).

⁷ Os diálogos, no romance, aparecem em itálico, o que será mantido nas citações.

⁸ Dizem respeito à RENAMO e à FRELIMO.

Reina um negro silvestre, cego. Muidinga olha o escuro e estremece. É um desses negros que nem os corvos comem. Parece todas as sombras desceram à terra. O medo passeia seus chifres no peito do menino que se deita, enroscado como um congolote. O machimbombo se rende à quietude, tudo é silêncio taciturno. Mais tarde, se começa a escutar um pranto, num fio quase inaudível. É Muidinga que chora. [...]

– *Nós nunca mais vamos sair daqui.*

– *Vamos, com a certeza. Qualquer coisa vai acontecer qualquer dia. E essa guerra vai acabar. A estrada já vai-se encher de gente, camiões. Como no tempo de antigamente.* (COUTO, 2007, p. 13)

A sensação de isolamento se intensifica, o espaço oprime Muidinga a ponto de não parecer haver saída, enquanto Tuahir faz uma projeção positiva. A estrada perde sua função de trânsito com a guerra, torna-se difícil prosseguir por ela, por isso, os dois se isolam no ônibus incendiado – o veículo que não mais se desloca. Desse modo, como se o sentido progressista do tempo estivesse bloqueado, já que não se pode avançar pela estrada, os dois são impelidos a um conjunto de experiências espaciais. Apesar dessa prevalência do espaço, a questão temporal permanece.⁹

Entre as várias formas, concepções e experiências do tempo, Ávila destaca três modelos principais. O "*circular* ou cíclico, inspirado no movimento da natureza, seja dos astros, seja da sucessão dos indivíduos na mesma espécie biológica", de que fazem parte o "processo de produção agrícola" que "se refaz todos os anos", "o filho que "recomeça a ordem cultural em que viveu seu pai" (ÁVILA, 1997, p. 20)¹⁰, entre outros casos. O "*retilinear*" ou progressivo, que consiste na "linha irreversível da vida individual" e social, linha de um "tempo universal do aperfeiçoamento do homem", em que os períodos de crescimento e decadência são "pontos de uma linha progressiva de um tempo mais abrangente" (ÁVILA, 1997, p. 21-22). Por fim, a "concepção *descontínua* do tempo" que tem como base principal as obras de Foucault, autor que "cortou o tempo pretensamente contínuo e progressivo da cultura ocidental em sistemas epistêmicos, descontínuos entre si e libertos da evolução global de cada um deles" (ÁVILA, 1997, p. 24). Este último modelo ainda gera discussão, atribuindo-se importância a ele mais por problematizar as outras concepções do que por superá-las em definitivo.¹¹

⁹ Como assevera Chaves sobre a literatura angolana, mas que se pode estender à de Couto, a "atenção concedida ao *espaço* não pressupõe o abandono do *tempo*... as duas noções se articulam de maneiras variadas revelando as coordenadas de um projeto literário que é assumidamente parte de um projeto mais amplo" (CHAVES, 1999, p. 215, grifos da autora), o da nação.

¹⁰ Grifos do autor.

¹¹ Como explica Ávila, para Foucault, "as histórias lineares, de olhos fitos num alvo final, se reduziram a manobras discursivas para dissimular e viabilizar sistemas e volúpias de poder, esse vírus que corrompe todas as instituições e relações sociais, por mais restritas que sejam. Mais interessante... seria acompanhar essas linearidades para lhes detectar tanto os ínfimos desvios quanto as inversões completas, para lhes denunciar as

A estrada é considerada a própria representação do sentido progressista do tempo, uma quase materialização dessa forma de tempo no espaço. Por isso que, com o ônibus destruído e, portanto, parado, tem-se o que seria uma "obstrução" a esse sentido temporal. Tuahir e Muidinga, então, são impelidos a uma forte experiência espacial que cada vez mais se mostra como experiência com aquela terra e, por conseguinte, com a nação. Desse modo, o período em que ficam no ônibus e saem às redondezas tende ao sentido circular do tempo. Com a leitura dos cadernos, os dois têm ainda outras experiências de tempo, não apenas da leitura em si, mas pelas situações enfrentadas por Kindzu. Destas, fazem parte, entre outras, as tensões entre a perspectiva tradicional e a moderna; nesse sentido, ele inicia os cadernos afirmando: "Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem..." (COUTO, 2007, p. 15). Há, assim, uma problematização do tempo que intensifica a relação das personagens com o espaço.

Muidinga, sem se lembrar do passado, segue na expectativa de reencontrar sua família. Entre os mortos do ônibus, que decidem enterrar, encontram um do lado de fora, na beira da estrada, aparentemente morto há pouco tempo, com uma mala. Na busca por alimentos, abrem a mala e acham os "cadernos escolares, gatafunhados com letras incertas" (COUTO, 2007, p. 12). Muidinga faz uma fogueira com a capa de um dos cadernos e passa a lê-los em voz alta a pedido de Tuahir; com essa ação, o espaço se modifica: "A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponha dos cadernos..." (COUTO, 2007, p. 13). A estrada participa da leitura, amplia-se a relação com o espaço a ponto de haver a sua personificação, aspecto que se dá em outros momentos do romance e que já é apontado no título: a terra caracterizada como sonâmbula.

Em sua análise de obras narrativas de diversas épocas, Bakhtin tratou especificamente da estrada, relacionando-a ao motivo do encontro. Este "sempre entra como elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra", recebendo "matizes diferentes" (BAKHTIN, 2010, p. 222) em cada uma. Bakhtin segue explicando como o motivo do encontro exerce funções composicionais, pois "serve de nó... ponto culminante ou mesmo desfecho", sendo "um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo", mantendo-se estreitamente ligado à estrada, aos "vários tipos de encontro pelo

astúcias e situá-las impiedosamente nas sinuosas práticas a que se prestam. Linha efetivamente contínua, só a da violência: mudam os donos do poder, às vezes regressam e se transformam; trocam, modificam, mascaram e refinam as estratégias de dominação, servindo-se até dos tentadores ideais da liberdade individual e da igualdade comunitária; mas o poder fica, mesmo quando difuso, nas malhas do discurso, sem jamais se desfazer da violência. Diríamos então que a concepção descontínua do tempo se revela um círculo infernal, não fosse a proposta de Foucault de contra-interpretar, de viés, todas as interpretações, ou seja, todos os tipos de história. Desvendar o embuste e a violência, onde quer que se intrometam, significa afinal restaurar e vivificar, pelo negativo, a linha da esperança" (ÁVILA, 1997, p. 24).

caminho" (BAKHTIN, 2010, p. 222-223). O autor afirma que é rara a obra que não apresenta a estrada em algum momento, enquanto outras são construídas basicamente sobre ela e cita vários exemplos:

Ela passa pelo romance de costumes e de viagens antigo, o *Satiricon* de Petrônio e *O Asno de Ouro* de Apuleio. Os heróis dos romances de cavalaria da Idade Média saem para a estrada, em torno da qual, frequentemente, todos os acontecimentos do romance estão concentrados. [...] E num romance como *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach, o caminho-estrada real do herói até Montsalvat transforma-se despercebidamente numa metáfora da estrada, o caminho da vida, da alma, que ora se aproxima de Deus, ora se distancia dele [...]. Ela determinou os temas do romance picaresco espanhol do século XVI (*Lazarillo*, *Guzmán*). No limiar dos séculos XVI e XVII, é Dom Quixote que vai para a estrada para encontrar nela toda a Espanha, desde o forçado que anda nas galés, até o duque. Esta estrada já é profundamente intensificada pelo transcurso do tempo histórico, pelas marcas e pelos sinais de sua marcha, pelos indícios da época. No século XVII, sobre uma estrada marcada pelos acontecimentos da Guerra dos Trinta Anos, surge *Simplicissimus*. [...] A estrada e seus encontros mantêm o seu significado temático também no *Anos de Aprendizagem* e nos *Anos de Viagens de Wilhelm Meister*. [...] Finalmente, o significado da estrada e dos encontros que nela ocorrem permanece no romance histórico, em Walter Scott e, muito particularmente, no romance histórico russo. (BAKHTIN, 2010, p. 350-351)

Recorrente na literatura, a estrada adquire várias funções e significados, é espaço de experiências espirituais e históricas, pode surgir com sentido literal ou metafórico. Incluindo *Terra sonâmbula* e *Mãe, Materno Mar* nesse histórico literário, na estrada ocorre uma série de encontros que remetem a características das nações recém-independentes, com um conjunto de experiências tanto mítico-religiosas como trágicas pela realidade da guerra e de outros problemas. Estes, representados pela dificuldade de se transitar, apontam para uma forma de bloqueio do sentido progressista do tempo, o que dá força ao espaço na experiência. É enfrentando essa dificuldade que algumas personagens buscam se deslocar, participando de uma sucessão de encontros.

A estrada, desse modo, ao possibilitar encontros de vários tipos, é um espaço privilegiado das relações humanas, destacando-se aspectos individuais e, principalmente, coletivos. Vale lembrar que, para Bakhtin, "ser humano é significar, produzir sentidos na interação... o homem ocupa um lugar único na existência que só pode ser singularizado e definido distintivamente em relação ao outro com o qual interage dialogicamente" (MACHADO, 2010, p. 207). A estrada é, tanto concreta como simbolicamente, o espaço que propicia o encontro, a interação, uma vez que, segundo Bakhtin, sem "encontro nenhuma

interação seria possível do ponto de vista das ações humanas, sócio-históricas e até mesmo científicas" (MACHADO, 2010, p. 216).

No caso de *Terra sonâmbula*, além do encontro do velho Tuahir e do jovem Muidinga, estes passam por outros diversos encontros na estrada e em seu entorno, em que se destacam as seguintes personagens com as quais interagem: os anciãos Siqueleto e Nhamataca, as idosas profanadoras e um pequeno pastor. Há, de outro modo, o encontro com o autor dos cadernos da mala, que, apesar de morto, possibilita uma forma de interação por meio da leitura, sendo o principal encontro, pois estrutura o romance. Todos esses encontros propiciam a experiência com aquela terra, com a nação em desarmonia.

A guerra é um dos obstáculos para se estabelecer a nação após a Independência, tanto em Moçambique como em Angola. Na luta contra o colonialismo, denominada de "luta de libertação nacional", foi necessário assumir a "nação" inventada pelo colonizador, como declara Chaves sobre Angola, mas que se pode estender a Moçambique:

[...] tratava-se (trata-se) de fazer uma nação onde existia um punhado de povos, enredados no jogo das diferenças de suas tradições culturais. [...] o que significava (significa) investir também na construção de um discurso autônomo, capaz de unificar as vozes dispersas pelos quatro cantos do território e calar a voz uniforme do colonialismo. Ao fim e ao cabo, o jogo era um só: bloquear o ato colonial para construir a nação. Noutras palavras, tratava-se de vencer o colonizador para, afinal, legitimar o que era uma invenção sua... (CHAVES, 1999, p. 31-32)

Pensando-se no conceito de "nação" como "comunidade imaginada" de Anderson, o que acontece, em face das independências recentes de Angola e Moçambique, ambas em 1975, é um processo de estabelecimento da "nação", da busca por criar a "imagem viva da comunhão" entre seus membros (cf. ANDERSON, 2008, p. 32), o que se mostra difícil de se atingir por várias razões. Além da guerra, os romances trazem outras tensões em relação a esse processo, como entre tradição e modernidade, política e religião, num momento em que muitos autores, diferentemente de Anderson, acreditam num enfraquecimento da "nação". Para Hobsbawm, a partir da segunda metade do século XX, principalmente com o capitalismo e a globalização, passa-se à "história de um mundo que não pode mais ser contido dentro dos limites das 'nações' e 'Estados-nações', como estes costumavam ser definidos, tanto politicamente, ou economicamente, ou culturalmente, ou mesmo, linguisticamente" em outras épocas (HOBSBAWM, 2011, p. 214).

Para Anderson, a "nação" continua relevante na geopolítica, nas relações de poder mundiais. Ele considera tanto a "nacionalidade" ou "*nation-ness* [condição nacional]" quanto o "nacionalismo" como "produtos culturais", que teriam sido criados no século XVIII, pelo "'cruzamento' complexo de diferentes forças históricas", tornando-se, depois, "modulares", sendo incorporados a uma variedade "grande de constelações políticas e ideológicas" (ANDERSON, 2008, p. 30). Assim, o autor apresenta a sua definição de nação como "comunidade política imaginada", considerada "limitada" e "soberana", como ele explica:

Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria do seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] Imagina-se a nação *limitada* porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. [...] Imagina-se a nação *soberana* porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. [...] E, por último, ela é imaginada como uma *comunidade* porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. (ANDERSON, 2008, p. 32-34)

Enquanto parecia haver uma "realidade" da nação, Anderson demonstra o quanto ela mais é uma "construção", envolvendo imaginação e sentimento. Em seu estudo histórico, o autor procura as origens dessa construção nas transformações da Europa a partir do século XVIII, destacando o estabelecimento das línguas nacionais e o papel da imprensa. Tanto Anderson quanto Hobsbawm afirmam haver diferenças sobre os conceitos de "nação" e de "nacionalismo" desde o seu surgimento, assim como ambos questionam as pressupostas origens "naturais" e a pureza cultural reivindicadas por certas nações ou pelos Estados-nações.

Inicialmente, como explica Hobsbawm, o significado fundamental de "nação" era político, sendo equalizados "o povo" e o "Estado", de modo que a "nação", devendo ser "una e indivisa", compunha-se de um "corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política", passando a fazer parte o vínculo ao território (HOBSBAWM, 2011, p. 31-32). Trata-se de uma decisão política porque, como o autor ressalta, "em termos étnicos, linguísticos e outros, na maioria, os Estados, qualquer que fosse seu tamanho, não eram homogêneos e portanto não poderiam ser simplesmente equalizados com as nações" (HOBSBAWM, 2011, p. 30).

Na sequência de sua análise histórica de Estado e nação, Hobsbawm apresenta dois momentos, entre meados do século XIX e no século XX, que chamam a atenção, os quais ajudam a entender o contexto de Angola e de Moçambique e, por conseguinte, o conceito de "nação" nos romances. O primeiro momento consiste em um "processo de expansão", em que se aceitava "a teoria de que a evolução social expandiria a escala de unidades sociais humanas, da família e da tribo para o condado e o cantão, do local para o regional, para o nacional e ocasionalmente para o global" (HOBSBAWM, 2011, p. 44). O autor exemplifica com os casos da unificação da Itália e da Alemanha, a formação da Iugoslávia e da Tchecoslováquia, mesmo assim ressaltando a heterogeneidade dos Estados-nações:

Que os Estados-nações seriam nacionalmente heterogêneos nessa forma foi algo prontamente aceito, pois havia muitas partes da Europa e do resto do mundo onde as nacionalidades estavam tão obviamente misturadas no mesmo território que desenredá-las em bases puramente espaciais parecia ser bastante irrealista. [...] Contudo, a heterogeneidade nacional dos Estados-nações foi aceita sobretudo porque parecia claro que as nacionalidades pequenas, e especialmente as pequenas e atrasadas, só tinham a ganhar fundindo-se em nações maiores e fazendo, através destas, sua contribuição para a humanidade. (HOBSBAWM, 2011, p. 45-46)

Após uma ampla análise de diferentes situações e contextos, passando pelas questões linguísticas, períodos de guerras, fascismo e esquerda (inter)nacionalista, pelos movimentos anticoloniais e independências, Hobsbawm aborda o outro movimento que surgiu. Inversamente ao anterior, passa-se ao separatismo, uma vez que a heterogeneidade não havia sido eliminada, e as diferenças étnicas e linguísticas voltam a ter força para se (re)definir Estado e nação, podendo ser combinadas com a religião (HOBSBAWM, 2011, p. 196). A Iugoslávia é, mais uma vez, um dos casos mais representativos, mas há outros reivindicados, porém ainda não "resolvidos", como o da Espanha, entre outros.

Dentro de um mesmo grau de complexidade, Angola e Moçambique passam por várias fases de nacionalismo durante a luta anticolonial e após a Independência. Para vencer o colonialismo, o caminho que se mostrou viável era o de manter o território como delimitado pelos portugueses e buscar na libertação a autonomia para dar prosseguimento à "construção" das nações. Com a administração dos movimentos de orientação socialista, após a Independência, o projeto de "nação" visava à unidade, sendo combatidas todas as formas de

divisionismo, principalmente quanto às diferenças étnicas.¹² O que ocorria – ainda ocorre –, de fato, em consonância com Anderson e Hobsbawm, era a formação dos Estados angolano e moçambicano, os quais buscavam criar o sentimento de pertencimento e imaginação como uma única comunidade. Hobsbawm alerta, porém, quanto à "ilusão semântica" de que "todos os Estados são... nações", afirmando: "todos os movimentos que procuram obter independência encaram a si mesmos como nações instituintes mesmo quando evidentemente não o são" (HOBSBAWM, 2011, p. 202).

Os discursos da nação, segundo Hall, ao contrário do que se supõe, "não refletem um estado unificado já alcançado", visto que seu intuito é "construir uma forma unificada de identificação a partir das muitas diferenças de classe, gênero, região, religião ou localidade, que na verdade atravessam a nação" (HALL, 2003, p. 78). O Estado tem entre suas funções, como o autor explica, "unir ou articular em uma instância complexa uma gama de discursos políticos e práticas sociais que, em diferentes locais, se ocupam da transmissão e transformação do poder", incidindo em vários domínios, como "a vida familiar, a sociedade civil, as relações econômicas e de gênero" (HALL, 2003, p. 163). A atuação estatal condensa as práticas distintas em uma "prática sistemática de regulação, de regra e norma, e de normalização dentro da sociedade" (HALL, 2003, p. 163), exercendo formas de controle das diferenças para a garantia da unidade.

Em face disso, tendo como referências autores como Althusser, Derrida e Bhabha, e sabendo que – embora haja uma reconfiguração do Estado, o que, para alguns estudiosos, significa o seu enfraquecimento – prevalece a força estatal na organização política global, o autor defende que não se deve "substituir a diferença pelo seu oposto especular, a unidade, mas repensar ambas em termos de um novo conceito – a articulação" (HALL, 2003, p. 163). Se não é possível pôr fim ao Estado, ele deve articular "a unidade *com* a diferença",

¹² As lutas pela independência tinham um caráter "nacionalista", eram chamadas de lutas de "libertação nacional", pois o "nacionalismo" era o recurso possível contra o "colonialismo". Segundo Fanon, em face da opressão e violência do colonizador, este que cindiu o mundo em dois (metrópole e colônia, civilizados e primitivos), restava ao colonizado unir-se para resistir e lutar, a "força" estava na ideia de nação: "A história que ele [colonizador] escreve não é pois a história do país que ele despoja, mas a história de sua nação, quando rouba, viola e esfomeia. A imobilidade à qual é condenado o colonizado só pode ser questionada se o colonizado decidir pôr termo à história da colonização, à história da pilhagem, para fazer existir a história da nação, a história da descolonização" (FANON, 2013, p. 68). Sob essa perspectiva socialista, evitava-se a divisão étnica e o povo "colonizado" seguiria "numa única direção" pela "causa comum", o "destino nacional, de história coletiva" (FANON, 2013, p. 111), o que não se alcançou com as independências em Angola e Moçambique, culminando nas guerras. Estas, porém, ocorreram mais como disputa pelo poder do Estado que se constituía do que pelo separatismo, embora as diferenças étnicas tenham feito parte do conflito.

considerando-se a diferença como "uma unidade complexa, sem que isso implique o privilégio da diferença em si" (HALL, 2003, p. 163-164).¹³

Na busca do Estado em "coincidir" com a "nação", em realizar o projeto nacional como se percebe em termos como "angolanidade" e "moçambicanidade", avançando na articulação entre unidade e diferença, surgem os "descaminhos" como se procura demonstrar nos romances. O percurso do Estado à nação, para Hall, consiste em "formar uma densa trama de significados, tradições e valores culturais que venham a representar a nação", portanto é "somente *dentro* da cultura e da representação que a identificação com esta 'comunidade imaginada' pode ser construída" (HALL, 2003, p. 78)¹⁴. A literatura participa desse processo de se pensar a nação, de formar a identidade e, ao mesmo tempo, questionar os falseamentos e contradições, mesmo as inconsistências entre o Estado e a nação – ou as várias nações que formam o país, como afirma Couto (2011, p. 116). Os romances trazem as questões desse processo tenso e intenso de se "fazer" a nação após a Independência, aspecto que está implicado, por exemplo, nos diversos encontros em *Terra sonâmbula*.

Entre mudanças e permanências das tradições em Moçambique, há a leitura dos cadernos de Kindzu, uma parte a cada dia, de modo semelhante à "contação" de histórias feitas antigamente em volta das fogueiras, mas com a inversão de o jovem ser o contador/leitor e o velho aquele que ouve. Esse aspecto tem relação com as transformações culturais, de acordo com Fonseca, em que "o velho reaprende as tradições cultuadas pela voz que, agora, lê as letras", configurando uma "interação entre o velho e o novo" em que "a letra recupera o espaço da voz e dos gestos e registra os rituais que a guerra e os novos tempos vão tornando impossíveis" (FONSECA, 2003, p. 68). Com essa "reinvenção" das tradições, Tuahir e Muidinga tomam conhecimento dos acontecimentos históricos e das transformações do país.

Kindzu, o autor dos cadernos, narra sua história também com uma série de encontros, em que se destacam as gêmeas Farida e Carolinda. À primeira promete ajudar na busca pelo

¹³ Grifo do autor. A diferença é enfatizada por Bhabha que, embora reconheça a força histórica da ideia de nação no ocidente, fala de sua "unidade impossível" (BHABHA, 1990, p. 01). O autor questiona a pretensa igualdade dos cidadãos ou a diversidade aparentemente pacífica, defendendo a necessidade de "articulação social da diferença", uma "negociação complexa" que "procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica"; a nação se faria, então, de "entre-lugares" em que as "experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados" (BHABHA, 1998, p. 20-21). Indo além, Bhabha procura demonstrar como a identidade nacional – mesmo a considerada mais pura – advém dos "complexos entrelaçamentos da história e por meio das fronteiras culturalmente contingentes da nacionalidade [*nationhood*] moderna", havendo "do lado de cá da psicose do fervor patriótico... uma evidência esmagadora de uma noção mais transnacional e translacional do hibridismo das comunidades imaginadas" (BHABHA, 1998, p. 24).

¹⁴ Grifo do autor.

filho, enquanto deseja tornar-se um guerreiro naparama¹⁵. Kindzu enfrenta o espaço em desordem, com os obstáculos decorrentes da guerra e suas consequências na vida das personagens que encontra em seu caminho. Os cadernos tornam-se, assim, uma narrativa paralela na estrutura do romance; são intercaladas a narrativa dos acontecimentos com Tuahir e Muidinga e a narrativa de Kindzu, sendo compartilhadas, assim, as experiências naquela terra.

A leitura dos cadernos, ao mesmo tempo em que traz certo alívio a Tuahir e Muidinga diante da situação precária e isolamento no ônibus, funciona como uma aquisição de conhecimento sobre o espaço em ruínas. Nesse caso, o romance pode ser entendido em termos de iniciação, como proposto por Leite, "em que Muidinga, amnésico e sem identidade, tem de reaprender quem é ou quem deve ser, a sua iniciação faz-se com o Velho e, especularmente, uma vez mais, com a história de Kindzu" (LEITE, A. M., 2012, p. 174). Esta torna-se exemplar para Muidinga, visto que "a viagem desempenha o papel de procura e aprendizagem dos valores humanos e do sentido para a vida, num país percorrido pela guerra e sem rumo" (LEITE, A. M., 2012, p. 174).

O contraponto ou reflexo, não apenas dos motivos, mas do "encaixe" de narrativas, na expressão de Leite (2012, p. 170-171), revela-se como estrutural do romance. Além das duas narrativas principais, paralelas, há o "processo de encaixe" de outras estórias, como na fábula do boi e da garça contada pelo pequeno pastor a Muidinga, da estória do nascimento da montanha contada por Tuahir, entre outras. Para Obiechina, a "estória dentro da estória" é uma característica do romance africano, sendo uma forma de reunir as tradições orais e a escrita literária, o que o autor denomina de "*provérbio narrativo*" (OBIECHINA, 1992, p.

¹⁵ A denominação dos "naparamas", que tem grafias variadas como "Barama, Parama, Párama, M'parama, Naparama ou, no plural, Naparamas", teria advindo de "emparrâmê", uma "vacina que, em Nampula, era suposta ter efeitos mágicos, imunizadores da acção das balas", que "obtinha-se da incineração de três plantas" (SERRA, 1996, s./p.). De origem camponesa, teriam surgido no final dos anos 1980, e começo dos anos 1990, eram chamados de "guerrilheiros dos espíritos", liderados por Manuel António, o qual afirmava ter morrido e ressuscitado, tendo recebido "de Deus a tripla tarefa de... 'fazer como Jesus Cristo'... acabar com a guerra... punir os seus promotores"; os novos membros passavam "por ritos iniciáticos" em que se utilizava "uma vacina Barama com dois nívéis: infusão bebível e aplicação em incisões corporais", ela "era suposta tornar os guerreiros imunes às balas (SERRA, 1996, s./p.). Não tendo ligação com a FRELIMO, lutaram principalmente contra a RENAMO, demonstrando grande força ao início, mas, com armas menos potentes (arcos, flechas, azagaias, catanas, punhais), "a eficácia do movimento parece ter diminuído significativamente... sobretudo após a morte de Manuel António em combate com a RENAMO em Dezembro de 1991" (SERRA, 1996, s./p.). O messianismo não é um fenómeno raro na África, como se verifica em *Mãe, Materno Mar*, assim como os relatos sobre guerreiros que não são atingidos por armas, havendo um caso no romance *Noites de Vigília*, quando um curandeiro afirma que, com suas "artes mágicas", tinha ajudado os guerrilheiros a se tornarem "invulneráveis às investidas dos tugas [portugueses]... que podiam avançar contra as balas inimigas, e apesar dos tugas descarregarem todas as munições em cima deles, não morriam" (CARDOSO, 2012, p. 172).

199)¹⁶. Os escritores introduzem mitos, contos e canções da oralidade "dentro das matrizes de suas obras, no desenvolvimento de seus enredos e temas, e na formulação de seus princípios artísticos e formais", sendo chamadas de "provérbios narrativos" porque essas histórias encaixadas "assumem as funções orgânicas e estruturais de provérbios no discurso oral e na literatura" (OBIECHINA, 1992, p. 199).¹⁷

Há, desse modo, várias personagens que contam histórias, sejam relatos de experiências ou lendas. Um exemplo é quando Muidinga pede a Tuahir: "*Conte, tio. Se é um história me conte, nem importa se é verdade*" (COUTO, 2007, p. 154). Os sentidos dessas histórias encaixadas contribuem com os sentidos do romance como um todo, refletem-se nas narrativas "maiores"; por isso, Leite, Fonseca e Cury consideram a obra como "*mise-en-abîme*" (LEITE, A. M., 2012, p. 173; FONSECA e CURY, 2008, p. 117), com uma "estrutura circular" ou "uma estrutura em espiral, porque as voltas que promove sempre são feitas com um caráter suplementar" (FONSECA e CURY, 2008, p. 117). Sobre o espaço e a nação, resulta dessa estrutura, entre outros aspectos, a caracterização do país entre a História e as histórias; estas têm suas fronteiras questionadas, como o sonho e a realidade que se cruzam, o que está sugerido na temática do sonambulismo na obra.

Nessa forma de narrativa especular, estrada e caminho adquirem vários significados, tanto concretos quanto metafóricos, pois os reflexos decorrem da exploração da polissemia¹⁸, em que os diversos sentidos se contrapõem ou se complementam. No início de seus cadernos, Kindzu explica por que decidiu partir, mostrando como o espaço em que vivia estava sendo destruído, atingido pelos problemas da nação em guerra. Conta sobre como a família se desfez, o pai morto, o irmão Junhito que desapareceu, a mãe entristecida. Sobre os amigos, havia o comerciante indiano Surendra, que pensava em deixar Moçambique após ter a sua loja atacada e incendiada, e seu antigo professor, o velho pastor Afonso. Este último é encontrado por Kindzu em uma situação trágica:

¹⁶ Tradução livre, grifos do autor.

¹⁷ As "histórias dentro de histórias" não se restringem ao romance africano, como no exemplo das histórias contadas por Sherazade nas *Mil e uma noites*. O que Obiechina destaca é a sua recorrência na literatura africana, marcando os textos com transformações na estrutura advindas das formas das tradições orais.

¹⁸ A polissemia é uma das características das obras de Couto, sendo parte dos "variados recursos estilísticos" do autor, cujas fontes vão das mais culturalmente profundas até as simples e cotidianas. (CAVACAS, 1999, p. 16). Cardoso também recorre a diversas fontes em sua produção literária, igualmente explorando a polissemia, aproveitando-se de "todos os recursos ao seu alcance para tornar o discurso literário micro e macro universo de tensões significativas", encarregando "a semantismos de multissêmica polivalência de sentidos o exercício de narrador" (MACEDO, J., 1987, p. 15). Chama a atenção, portanto, a exploração intensificada da polissemia pelos dois escritores, de modo a desafiar constantemente os leitores, surpreendendo com retomadas e atribuição de "novos sentidos", muitas vezes contrários.

A escola tinha sido queimada, restavam ruínas de cinza. Fui a casa dele, lá na localidade. O pastor morava em madeira-e-zinco. Cheguei na ordem dos respeitos: encontrei foi luto. O professor tinha sido assassinado. Acontecera na noite anterior. Cortaram-lhes as mãos e deixaram-lhe amarrado na grande árvore onde ele teimava continuar suas lições. As mãos dele, penduradas de um triste ramo, ficaram como derradeira lição, a aprendizagem da exclusiva lei da morte. (COUTO, 2007, p. 29)

As consequências da guerra mostram-se espacialmente, por isso, diante do espaço em ruínas, Kindzu decide partir. Ao saber dos naparamas, planeja tornar-se um deles: "Nesse desespero me veio, claro, um desejo, me juntar aos naparamas. Sim, eu queria ser um desses guerreiros de justiça. Já me via, tronco despido, colares, fitas e feitiços me enfeitando" (COUTO, 2007, p. 29). Esse é o objetivo, o caminho projetado por ele, mas o enfrentamento dos obstáculos que surgem e os encontros geram mudanças, alterações em seu percurso.

Entre os obstáculos, está o pai morto, o velho Taímo, que se comunica com ele em sonho. O pai, preocupado sobretudo com as tradições ancestrais e as rupturas que vêm ocorrendo, quer impedir o filho de partir, ameaçando-o: "*Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...*" (COUTO, 2007, p. 29). A decisão de Kindzu estava entre permanência e mudança, entre ficar ou partir para lutar contra os que fazem a guerra. A permanência significa, de certo modo, aceitar passivamente o destino, enquanto Kindzu, diante do espaço de tragédias, tem vontade de agir, de seguir o caminho dos naparamas e mudar a realidade. Assim, entre as várias dualidades que caracterizam o romance, configura-se a da vontade e destino em torno de Kindzu.¹⁹

Antes de partir, ele decide consultar um grupo de anciãos e descobre que ser um naparama também significava uma ruptura, pois eles afirmam: "os tais guerreiros não eram naturais da nossa terra, seus feitiços não eram dominados por nossos poderes" (COUTO, 2007, p. 30). Em seguida, como parte de sua reflexão sobre o que deveria fazer, Kindzu observa o grupo de idosos e nota, mais uma vez, as consequências da guerra, intensificando-se a caracterização negativa do espaço:

¹⁹ Ao longo da análise, são utilizados os termos "dualidade", "contraponto" e "ambivalência", visto que, às vezes, coincidem e, outras vezes, não, embora as duas últimas sejam formas da primeira. A "dualidade" é entendida, aqui, por uma relação "dupla" que nem sempre envolve duas "coisas" contrárias, este que seria o caso do contraponto, ou uma única "coisa" com dois valores, caso da ambivalência. Por exemplo, vontade e destino são dois componentes em relação dual, contrapondo-se nos romances, em uma relação que não envolve ambivalência. Já os elementos da natureza, como será demonstrado, são ambivalentes, pois cada um tem em si dois valores, como a água relacionada à morte e à vida. As formas duais fazem parte de várias tensões nas narrativas, em que está implicada, de modo geral, a questão entre unidade e dualidade.

Mais que ninguém, eles sofriam a visão da terra em agonia. Cada casa destruída tombava em ruínas dentro de seus corações. As mãos do professor sangravam dentro do peito dos mais velhos. Aquela guerra não se parecia com nenhuma outra que tinham ouvido falar. Aquela desordem não tinha nenhuma comparação, nem com as antigas lutas em que se roubavam escravos para serem vendidos na costa. (COUTO, 2007, p. 30)

O espaço externo das casas destruídas e das mãos do professor invade o interior das personagens, sendo uma forma de caracterizar a dor e a tristeza extremas. É diante dessa "terra em agonia", impelido por esse espaço, que Kindzu pensa em agir. Mas, na dúvida sobre realmente se tornar um naparama, aceita a sugestão dos anciãos e procura um nganga, um adivinho, buscando saber se não haveria um lugar sem guerra para onde pudesse ir:

Já se fazia tarde mas, ainda assim passei pela cabana do nganga.
 – *Esse lugar existe mas sofre de lonjura muito comprida.*
 Foi o dito do curandeiro, as duas mãos sobre os joelhos. *O problema não é o lugar, disse, mas o caminho.*
 – *O caminho?*, perguntei.
 – *Veja seu pai, maneira como aconteceu com ele.*
 [...] Disse que havia duas maneiras de partir: uma era ir embora, outra era enlouquecer. Meu pai escolhera os dois caminhos, um pé na doideira de partir, outro na loucura de ficar.
 – *Por isso eu digo: não é o destino que conta mas o caminho.* (COUTO, 2007, p. 31)

Nos desdobramentos da narrativa, surgem os contrapontos entre ficar e partir, entre vontade e destino, algumas vezes se reconfigurando nas novas situações. Logo, há um problema de trânsito – entre imobilidade e movimento no espaço da nação em desarmonia. No caso exemplificado com o pai, há uma aporia dos dois caminhos, visto que tanto partir como ficar são considerados atos de "doideira", de "loucura", não sendo possível tomar uma decisão. A desordem é tão grande que não parece haver saída, por isso, o lugar sem guerra é difícil de alcançar, "*sofre de lonjura muito comprida*". Até o mundo dos mortos se desorganiza, pois, com a guerra, "*Ninguém presta... cerimónias*" (COUTO, 2007, p. 44).

Sobre a relação entre destino e caminho, o primeiro pode adquirir tanto o significado de ponto final de um percurso, de uma estrada, como pode significar o conjunto de acontecimentos que se impõem às pessoas independentemente de sua vontade. A esse último caso, o caminho contrapõe-se como desejo de agir, quando Kindzu pensa em juntar-se aos naparamas e lutar contra os responsáveis pela guerra. A partida de Kindzu, como reafirma o nganga, é entendida como uma ruptura: "*Te vais separar dos teus antepassados. Agora, tens*

de transformar num outro homem" (COUTO, 2007, p. 32). Para se livrar da perseguição do pai morto, é aconselhado a não "deixar sinais do... percurso", a ir pelo mar, pois a "terra está carregada das leis, mandos e desmandos" (COUTO, 2007, p. 32). Com a urgência de pôr fim às tragédias, como vem testemunhando, Kindzu prefere a ação, deslocar-se, mesmo que rompa com as tradições, pois a guerra causa rupturas maiores. O mar é considerado mais seguro, visto que em terra há os riscos históricos do conflito e os mítico-religiosos da perseguição do pai.

A ruptura se mostra espacialmente, Kindzu prepara a canoa, despede-se da mãe e do espaço em que vivia: "Deixei o caminho antigo da casa, olhei a paisagem, o paciente verde. Meus olhos derretiam aquelas visões, fosse para guardar o passado em navegáveis águas." (COUTO, 2007, p. 33). Para se transformar "*num outro homem*" é necessária uma nova história: "Era noite quando a canoa desatou o caminho. O escuro me fechava apagando os lugares que foram meus. Sem que eu soubesse começava uma viagem que iria matar certezas da minha infância" (COUTO, 2007, p. 33). A grande questão de Kindzu é o espaço, deixar "os lugares" seus desde a infância para enfrentar aquela terra em conflito, onde não tem sido possível transitar normalmente, por isso obedece ao conselho de ir pelo mar. Na relação entre caminhos individuais e coletivos, é necessária uma nova história também para a nação, sem a guerra.

Após a viagem, Kindzu chega a uma vila na baía de Matimati. Enquanto não realiza o encontro que era seu objetivo maior de partida, com os naparamas, ele tem outros diversos encontros que vão lhe mostrando as tragédias e, ao mesmo tempo, o funcionamento da guerra. Encontra administradores do governo, conhece as gêmeas Farida e Carolinda, reencontra o amigo indiano. Com Farida, a mulher que se isolou em um navio encalhado, tem o encontro mais significativo, que o faz mudar de planos, passando a se dedicar à busca do filho dela, desaparecido, de nome Gaspar. Essa busca o faz ter uma série de outros encontros, com Euzinha, Virgínia, Quintino, Juliana Bastiana, Jotinha, entre outros que o fazem conhecer cada vez mais aquela terra, em uma tensa e intensa experiência com a nação.

Em um dos momentos em que está com Farida, nota-se novamente o contraponto destino/caminho. Para Kindzu, estar no navio encalhado era uma situação passageira; para ela, que não saía mais daquele espaço, "era o imutável cumprir de um destino" (COUTO, 2007, p. 103). Esse contraponto faz parte da relação das personagens com o espaço, remetendo a outras dualidades, como entre imobilidade e movimento, atividade e passividade, fazendo parte da questão do trânsito. É nesse sentido que Kindzu observa os refugiados nas ruas da

vila de Matimati, a "pobre gente" que fazia cerimônias para mais navios encalharem e, assim, poder recolher as cargas, os donativos, e lembra-se de algumas falas do pai: "*agora, somos um povo de mendigos, nem temos onde cair vivos... Mas você, meu filho, não se meta a mudar os destinos*" (COUTO, 2007, p. 107). Kindzu reflete sobre a escolha entre aceitar a fatalidade do destino ou agir fazendo o próprio caminho:

Afinal, eu contrariava suas mandanças. Fossem os naparamas, fosse o filho de Farida: eu não estava a deixar o tempo quieto. Talvez, quem sabe, cumprisse o que sempre fora: sonhador de lembranças, inventor de verdades. Um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera. Ou como aquelas fogueiras por entre as quais eu abria caminho no areal. (COUTO, 2007, p. 107)

Kindzu reconhece-se, não como aquele que aceita simplesmente o destino e, sim, como quem age para mudar a história, aquele que "abre caminho" na terra devastada pelo conflito porque "sonha", o que se pode entender como a busca por um futuro melhor, sem a guerra. O sonambulismo envolve um caminhar enquanto se dorme, como se observa no termo em inglês "sleepwalking", ou enquanto se sonha. Logo, tem em seu cerne a questão do trânsito, que no romance compreende os percursos individuais e da nação, já que a terra também tem essa característica. O sonambulismo é uma forma de transitar caracterizada por realidade e imaginação, mas é um trânsito dificultoso por se estar no liame de vigília e sono; assim, no caso do país, metaforicamente, tem a ver com as tensões entre as tradições ancestrais e a realidade de se estabelecer a nação em meio à guerra.

Entre os vários sentidos para o sonho no romance, desse modo, pode-se entender, muitas vezes, como o "sonho diurno" que, para Bloch, está ligado à "*melhoria do mundo*", à esperança que comanda a ação humana na busca por "um mundo melhor" (BLOCH, 2005, p. 93). Também apresentando uma dualidade, ao sonho diurno contrapõe-se o "sonho noturno" caracterizado pela angústia, medo, pavor, os quais são considerados "afetos expectantes negativos", mas que geram o desejo de "ver as coisas melhorarem" (cf. BLOCH, 2005, p. 93-113). Projetam, pela oposição, os "afetos expectantes positivos" dos sonhos diurnos, como a confiança e a esperança que "frustra o medo", que possui o conteúdo "do 'ainda há salvação' no seu horizonte" (BLOCH, 2005, p. 113) e motiva a ação. Em muitos momentos da narrativa, Kindzu percebe-se entre esses dois sonhos, depara-se com situações negativas, mas segue enfrentando os obstáculos do caminho, buscando a "estrada desejada", a "estrada da

esperança", aquela das "gerações que almejam passar da escuridão à claridade" (BLOCH, 2005, p 114).

Deslocar-se no espaço é uma característica humana fundamental que levou à construção de estradas, tornando-se o caminho uma das principais representações da existência humana; por isso, há expressões como "caminho da vida", "cada um segue seu caminho"²⁰. É nesse sentido que Bollnow considera o ser humano como "homo viator", sempre em deslocamento, sendo a vida uma jornada com os trechos cumpridos e os que se têm para atravessar, entre o passado e o futuro (BOLLNOW, 2011, p. 52)²¹. Sob essa perspectiva da estrada como representação de uma linha temporal, a jornada de Kindzu pode ser entendida como ocorrendo em um presente com a destruição da guerra, as consequências do passado colonialista e das rupturas com as tradições e a urgência de buscar um futuro melhor. O principal encontro na narrativa, aliás, bem representa esse aspecto, são três gerações: Tuahir, Kindzu e Muidinga/Gaspar. Mas a desordem afeta o tempo, surgem tensões que fazem questionar a sua plenitude, como no caso dos veículos que não transitam, o que sugere, entre outros aspectos, um questionamento do sentido progressista.

A questão do trânsito afeta o "humano", visto que a errância é considerada característica humana fundamental, envolvendo, segundo Bollnow, segurança e risco, principalmente na relação entre espaço interno e externo. Enquanto a casa, por exemplo, funciona como proteção, o espaço externo tende a ser "de abertura, de perigo e abandono", o "mundo sem paz" (BOLLNOW, 1961, p. 33-34)²². Dessa maneira, não sendo o espaço externo "convenientemente acessível... a terra opõe-se à invasão e o homem a conquista somente abrindo estradas. Estradas abrem o espaço e organizam-no." (BOLLNOW, 1961, p. 35). Portanto, a estrada se faz pela ação humana sobre o espaço, no enfrentamento dos perigos para dominá-lo. E dessa estrada concreta passa-se à estrada metafórica, em que se pode entender toda ação humana como "fazer caminho", "abrir caminho", como Kindzu afirma sobre si mesmo.

²⁰ Para alguns estudiosos da Psicologia Analítica, desenvolvida por Jung, o "caminho" é entendido como um arquétipo que remontaria à pré-história e, desde então, "a partir do desenvolvimento da consciência em diferentes culturas [...], assumiu a forma de ritual consciente do caminho, presente, por exemplo, nas procissões religiosas", havendo "expressões linguísticas que denunciam a influência deste símbolo na consciência universal, como 'caminho interior', 'encaminhar uma situação'..." (BAPTISTA, 2008, p. 41). Nesse sentido, a dualidade entre vontade e destino, considerada uma "reflexão filosófica [...] tão antiga quanto o próprio homem", envolve questões como: "O caminho individual [...] é um caminho livre? O quanto esse percurso já está traçado? Que livre arbítrio temos sobre nós mesmos e nossas vidas? O que é, afinal, a escolha dentro deste panorama? Se percorrer o próprio caminho é um processo arquetípico, como, ao mesmo tempo, somos livres para individuar?" (BAPTISTA, 2008, p. 41). São questões que surgem nos romances, em especial com Kindzu.

²¹ Tradução livre.

²² Tradução livre.

A estrada, no entanto, pode adquirir uma caracterização negativa, por exemplo, no período colonial, visto que era feita durante a invasão do território. É dessa forma que, no romance *Mulheres de cinzas*, em que Couto aborda a história de Ngungunyane (Gungunhane) e do Império de Gaza, a estrada aparece, como nos seguintes trechos, o primeiro abre a obra e o segundo introduz o sétimo capítulo:

A estrada é uma espada. A lâmina rasga o corpo da terra. Não tarda que a nossa nação seja um emaranhado de cicatrizes, um mapa feito de tantos golpes que nos orgulharemos mais das feridas que do intacto corpo que ainda conseguirmos salvar. (COUTO, 2015b, p. 11)

As nossas estradas já tiveram a timidez dos rios e a suavidade das mulheres. E pediam licença antes de nascer. Agora, as estradas tomam posse da paisagem e estendem as suas grandes pernas sobre o Tempo, como fazem os donos do mundo. (COUTO, 2015b, p. 85)

Nesses casos, a estrada representa a dominação, como ocorreu no processo colonial. Ao final da mesma obra, há o contraponto com a "estrada de água", o caminho natural do rio. A estrada se mostra, portanto, com um grande potencial de representar a nação, com o seus problemas e "cicatrizes", com as tensões e os resultados da ação dos "donos do mundo" ou com suas paisagens e cultura. Se durante o colonialismo, ela resulta da invasão, e, com a guerra pós-Independência, é tomada pela morte; torna-se urgente (re)fazê-la, retomar o trânsito e buscar novos caminhos.

Sobre a relação estrada/caminho ao longo do romance, os sentidos são explorados de modo que às vezes coincidem, são sinônimos, e às vezes não, entre as referências concretas e metafóricas. Em uma fala de Tuahir a Muidinga, quando os dois se encontram com o fazedor de rios, estrada e caminho aparecem diferenciados: "*Em vez de esperarmos na estrada, fazemos o nosso caminho*" (COUTO, 2007, p. 88). Nesse contexto, pode-se entender a estrada como já feita, relacionada à ideia de não ação, de espera, enquanto fazer o caminho significa agir, seguir por outro lugar, um novo caminho que não seja essa estrada já dada, não coincidindo com ela. É o caso de Kindzu, o caminho "no areal" tem o sentido metafórico de "ação".

E no cruzar dos caminhos, também de modo especular, Muidinga pede a Tuahir para brincarem de ser Kindzu e o pai, o velho Taímo. No início desse jogo, Tuahir, fingindo ser Taímo, evidencia quais eram as motivações de Kindzu, seus objetivos diante do espaço em guerra, deixando entrever semelhanças com Muidinga:

E o velho desenrola seu pensamento. Nosso mundo de então era feito de miséria e fome. O que valia o amor, a amizade? O único valor, nos actuais dias, é sobreviver. Muidinga, aliás Kindzu, queria saber da felicidade; os outros queriam saber de comida. Ele procurava bondade; os outros só queriam saber quanta vantagem podiam tirar. (COUTO, 2007, p. 155)

Com essa diferenciação de Kindzu em relação a outras pessoas que, em vez de lutarem pelo fim da guerra, pioram a situação, entende-se melhor que caminhos ele abre, o que ele busca. Sendo refletido em Muidinga, sugere-se que este poderá seguir os mesmos caminhos, dar continuidade à ação, uma vez que a narrativa dos cadernos culmina naquele ponto da estrada. Fica sugerido, então, que Muidinga seria Gaspar e, talvez, seguisse o caminho de Kindzu de se tornar um naparama ou, pelo menos, de agir pelo término da guerra. O período sem avançar pela estrada encerra-se juntamente com o fim dos cadernos, de frente para o mar, quando o jovem se despede de Tuahir. A estrada termina no mar que, além de fazer parte da nação, também a espelha. Muidinga/Gaspar, assim, encontra-se consigo mesmo e com o seu país, ficando em aberto o que aconteceria com ele, se faria o caminho retornando pela estrada, por aquela terra, pelo interior da nação, pois, como uma personagem afirma em outro romance de Couto, "*O bom do caminho é haver volta*" (COUTO, 2003, p. 123).

2.1.2 Espaços insulares – veículos e isolamento

Destacam-se nos dois romances, como componentes do espaço, veículos parados ou com problemas para transitar, o ônibus e o navio em *Terra sonâmbula*, o trem em *Mãe, Materno Mar*. Nota-se a contradição: os veículos que deveriam transitar não o fazem, ou estão parados definitivamente, como o ônibus queimado e o navio encalhado, ou fazem longas paragens, como o trem. Os veículos, que deveriam facilitar os deslocamentos, acabam por restringir, tornando-se espaços de isolamento. Em *Terra sonâmbula*, há o isolamento de poucas personagens, o mais-velho e o mais-novo no ônibus e Farida no navio. Em *Mãe, Materno Mar*, isolam-se, em algumas paradas, um grupo grande de personagens.

O motivo do isolamento é recorrente nos romances de Couto, formando um conjunto significativo que pode contribuir com a análise de *Terra sonâmbula*. Está relacionado às questões sobre a nação e, também, de trânsito, visto que isolar-se significa uma interdição ao deslocamento pleno. Em *A varanda do frangipani*, o enredo se desenvolve em um espaço de isolamento, em uma antiga fortaleza colonial transformada em asilo para idosos. O acesso ao lugar só era possível pelo ar, de helicóptero, pois as "rochas, junto à praia, dificultavam o acesso por mar" e as "minas, do lado interior, fechavam o cerco" (COUTO, 2008, p. 20). Em *O outro pé da sereia*, Mwadia, "que tinha corpo de rio e nome de canoa", vivia isolada em um lugar chamado de Antigamente, "nesse lugar de que se esqueceram os caminhos" (COUTO, 2006, p. 13-14), até que vai para a Vila Longe, onde se depara com a destruição da guerra.

Em *Antes de nascer o mundo* (ou *Jesusalém*), o enredo consiste no isolamento forçado por Silvestre Vitalício, que leva os filhos para um lugar distante, onde funda uma nova sociedade, não permitindo a presença de mulheres. Eles se instalam "num abandonado acampamento de caçadores", notando que "a guerra tornara tudo vazio", havendo "apenas o bravio mato onde, desde havia muito, nenhuma estrada se desenhava" (COUTO, 2009a, p. 20). Há, também, um veículo que deixa de funcionar, com o qual tinham ido para lá, "um caminhão a cair de podre", que "chegou ao destino, mas desfaleceu para sempre, à porta daquilo que viria a ser a... casa" (COUTO, 2009a, p. 24). A ausência de estrada e o veículo parado reforçam a ideia de isolamento, em um espaço que, como em *Terra sonâmbula* e nos outros romances supracitados, há a dificuldade de trânsito no território da nação.

As vilas e aldeias são apresentadas nessa perspectiva de isolamento. São lugares geralmente afastados dos grandes centros urbanos, como a Vila Cacimba em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. O lugar, em determinado momento da narrativa, é comparado a um veículo: "aquela terra era... um barco incendiado: ou morriam na água ou acabariam devorados pelas chamas" (COUTO, 2010, p. 47). Em *O último voo do flamingo*, tem-se Tizangara, a "vila que foi engolida pelo mato... tão abandonada que até as coisas foram perdendo seus nomes" (COUTO, 2005, p. 67).

Em *A confissão da leoa*, tem-se a aldeia de Kulumani, de onde a protagonista não pode fugir, pois "não há estrada, não há mato. Na estrada está o... pai. No mato estão os leões matadores." (COUTO, 2012a, p. 48). Novamente, há o isolamento, o impedimento de transitar. Quanto aos leões, o caçador Arcanjo é chamado, levando consigo o escritor Gustavo. Em determinado momento, eles passam por uma situação sobre os "caminhos", o que pode contribuir para o entendimento do espaço em *Terra sonâmbula*:

O jipe segue tão lentamente que nos despacharíamos mais céleres se caminhássemos. No alto de uma colina, paro a viatura [...].

– *Estamos perdidos?* - pergunta Gustavo a medo.

– *Estar perdido é bom. Significa que há caminhos. O grave é quando deixa de haver caminhos.*

– *Pergunto se ainda é capaz de encontrar caminhos?*

– *Aqui, no mato, os caminhos é que nos encontram a nós.* (COUTO, 2012a, p. 151)

Mais uma vez, os "caminhos" surgem como representação da relação humana com o espaço. Como em *Terra sonâmbula*, o "caminho" envolve tanto a possibilidade de ação, pois "há caminhos", quanto o destino, o "mato" em que, como a personagem afirma: "*os caminhos é que nos encontram*". Nota-se, também, a diferença entre o interior do país e a cidade, o que se ratifica com a conclusão do caçador sobre o escritor: "ele é urbano, não sabe lidar sequer com o chão que pisa" (COUTO, 2012a, p. 151).

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, há essa oposição entre o rural e o urbano, em que a Ilha Luar-do-Chão é separada da cidade por um rio, cujas "águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito" (COUTO, 2003, p. 18). A vila/ilha é descrita como "demasiado rural, falta-lhe a geometria dos espaços arrumados", onde também há a restrição ao trânsito, pois se vê "um luxuoso automóvel enterrado no areal. Quem traria viatura da cidade para uma ilha sem estrada?" (COUTO, 2003, p. 18). Ainda sobre os veículos, há o personagem João Loucomotiva, que, "emigrado lá na cidade... enlouqueceu quando os comboios deixaram de circular. O homem regressou à ilha, mas uma parte dele ficou para sempre junto de uma estação ferroviária à espera do lento suspiro dos trens." (COUTO, 2003, p. 97).

No insulamento das vilas e das aldeias, em que está implicada a relação entre campo e cidade, o olhar recai sobre o primeiro. Segundo Noa, Couto faz parte do grupo de escritores que elege a ruralidade, "com seus valores... dramática e idilicamente associados", como principal referência para compor o espaço em suas obras (NOA, 2006, p. 273). Embora a cidade também tenha problemas com a guerra, como os comboios que pararam de circular, nas vilas e aldeias há uma complexidade do meio social que gera dificuldades e sofrimento, sobretudo por outro par opositivo, tradição/modernidade. O próprio escritor, em alguns de seus ensaios, fala a respeito da "rica cosmogonia rural africana", mas que "não se pode romantizar esse mundo não urbanizado" que "necessita de enfrentar o confronto com a

modernidade" (COUTO, 2011, p. 103). Entre as tensões, está a temporal, em que o isolamento e o não trânsito relacionam-se à incerteza em relação ao futuro:

[...] a dificuldade de ver o futuro é, no nosso caso, muito anterior à desilusão política. Esse alheamento resulta de uma filosofia própria do mundo rural africano, em que o Tempo é entendido como uma entidade circular. [...] Para essas culturas [de Moçambique e de Angola], o futuro não só não tem nome como sua nomeação é interdita. Na maior parte das línguas moçambicanas há palavra para dizer "amanhã" [...]. Mas não há equivalente para o termo "futuro", nomeando o tempo por inaugurar. A noção de futuro trabalha num território que é de domínio do sagrado. [...] a ideia desse tempo por acontecer resulta de equilíbrios entre os vivos e os antepassados. [...] É evidente que, no universo urbano, estes conceitos são reconstruídos e o peso da oralidade vai-se tornando outro. Todavia, mudar de conceitos sobre o tempo leva tempo. E quem fala de tempo fala da espera e da sua irmã gémea, a esperança. (COUTO, 2011, p. 123-125)

Entre as mudanças com a Independência, após séculos de colonialismo, está a forma de entender o tempo. Com as situações precárias que permanecem no país, a dificuldade de chegar o progresso é representada pelo isolamento e pelos veículos deteriorados. Há, portanto, a questão do tempo nas obras, mas em sua relação com o espaço, em que este se destaca porque, uma vez que há problemas de movimento, uma restrição ao deslocamento, a experiência torna-se fortemente espacial. A esperança, então, apesar de ter o aspecto temporal da mudança, só poderia projetar-se no espaço, na nação sem guerra e miséria.

Como parte da dualidade entre tradição e modernidade, há outra, entre oralidade e escrita, podendo esta última ser um caminho para buscar respostas às tensões. Em meio ao não trânsito, a palavra pode se tornar veículo, como acontece entre Kindzu e Muidinga por meio dos cadernos. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, por exemplo, são as cartas que mantêm um elo, uma "ponte" entre a velha e a nova geração (COUTO, 2003, p. 126). Sobre esses tantos significados do "caminho", de que faz parte a ideia de "ponte", afirma-se ainda, no romance que se passa em Luar-do-Chão, que se pode conhecer "a vida de um homem pelo modo como ele pisa o chão. Tudo está escrito em seus passos, os caminhos por onde ele andou", concluindo-se que a "*terra tem suas páginas: os caminhos*" (COUTO, 2003, p. 20)²³. Novamente, remete a *Terra sonâmbula*, ao desfecho em que os cadernos de

²³ Em *O último voo do flamingo*, também há um caso interessante sobre "pisar o chão", em que Temporina ensina ao estrangeiro Massimo a "*pisar neste chão*" (COUTO, 2005, p. 68). Assim, próximo ao desfecho da narrativa, ele se vê em meio a um campo minado e ela pede "*caminhe como lhe ensinei*"; o estrangeiro, então, passa "pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas" (COUTO, 2005, p. 200).

Kindzu tornam-se "páginas de terra" (COUTO, 2007, p. 204). O que ele escreveu consiste nos caminhos que ele seguiu por aquela terra, cujo percurso chega até Muidinga; sua escrita torna-se veículo.

Como se nota, há uma constante relação entre isolamento, veículo e estrada/caminho na composição do espaço nos romances de Couto, tendo como resultado, entre outros, o de caracterizar a nação pelo aspecto da não transitividade. Enquanto o projeto com a Independência era o da unidade, o que ocorre, mormente com a guerra, é a separação, isolando-se pessoas e comunidades. A respeito dos veículos e do isolamento em *Terra sonâmbula*, Leite considera o machimbombo e o navio como "ilhas" (LEITE, A. M., 2012, p. 74). A autora destaca o sentimento que surge nesses veículos/ilhas: no navio em que Kindzu conhece Farida, "faz a iniciação amorosa e ganha de novo ânimo para viver"; e no ônibus, onde Tuahir e Muidinga "reaprendem... outro tipo de amor, o de pai para filho, o de mais velho para mais novo" (LEITE, A. M., 2012, p. 74). Mas a essas relações de intimidade, próprias do espaço interno, contrapõem-se os riscos do espaço externo, a hostilidade no país em guerra.

No caso de Tuahir e Muidinga, lembrando o que Bollnow afirma sobre os perigos do espaço externo e a proteção do espaço interno, em que a casa seria uma "área inviolável de paz" (BOLLNOW, 1961, p. 33), não ter casa, logo, não ter proteção, é mais uma das terríveis consequências da guerra. Os dois têm de se deslocar pela estrada tomada pela morte, onde não é possível transitar normalmente, enfrentando os riscos do espaço aberto, até chegarem ao ônibus, de certa forma, transformado em casa. Mas não chega a ser um espaço totalmente de tranquilidade, pois havia os mortos e a escuridão. Quando fazem algumas saídas do ônibus, defrontam-se com o espaço aberto, perigoso, tanto o natural com os animais, seca ou chuva, como o espaço social e cultural desorganizado.

Tuahir e Muidinga passam por diversos encontros que desfazem, em parte, o isolamento e vão revelando o país, ao mesmo tempo, sendo experiência e aprendizagem para o jovem sobre aquela terra, como se observa no caso do elefante. Ocorreu uma vez, quando Tuahir e Muidinga estavam no ônibus e ouviram barulhos no mato, até que saíram e foram surpreendidos pelo animal:

Então, por aqueles altos capins, assoma um elefante. O bicho se arrasta, cansado do seu peso. Mas há no demorar das pernas um sinal de morte caminhando. E, na realidade, se vislumbra que, em plenas traseiras, está coberto de sangue. O animal se afasta, penoso. Muidinga sente o golpe da

agonia em seu próprio peito. Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando na savana. (COUTO, 2007, p. 38)

O espaço e o animal espelham-se, aquela terra há tanto tempo sendo atacada, destruída, reflete-se no elefante ferido. Grande como o maior animal africano, a terra moçambicana parece agonizar após séculos de colonialismo e com a guerra pós-Independência. É nesse sentido que Tuahir explica a Muidinga por que atiraram no bicho: "*São esses da guerra. Querem os dentes para vender lá fora.*" (COUTO, 2007, p. 38). A precariedade causada pela guerra é representada pela retirada dos dentes, arrancam do elefante como arrancam da nação, de que é exemplo o caso dos administradores que desviam os donativos que deveriam ser entregues às populações. A guerra piora com essa forma de – em expressão praticamente literal – "capitalismo selvagem".

Ao circularem no entorno da estrada, consequentemente, Tuahir e Muidinga vivem a dualidade do espaço, como afirma Bollnow, em que "segurança e perigo pertencem ao homem", e "a vida se desenvolve na tensão entre espaço externo e interno" (BOLLNOW, 1961, p. 34). Como lembra Vecchi, a própria palavra "espaço", em sua origem, traz uma ambiguidade, "remete a uma polarização constitutiva entre aberto e fechado" (VECCHI, 2009, p. 168). O autor explica que o vocábulo latino "*spatium* é formado pelo prefixo *s-* – que desempenharia a função separadora incisiva, como em *se-parare*, *se-gregare*, *se-care*, *se-lectio* – e *patium* (no sentido de *patere*, 'ser aberto')", havendo uma "ressonância simbólica de aberto e fechado" que "plasma uma ambiguidade de fundo irredimível para qualquer discurso que assuma o espaço como objeto" (VECCHI, 2009, p. 168).

Não sendo possível escapar a essa dualidade que constitui o espaço, Tuahir e Muidinga vivem entre a busca por proteção no interior do ônibus e os riscos do entorno, quando andam pelo espaço aberto. Quando retornam ao machimbombo, acompanham a narrativa de Kindzu, cujo caminho chegaria até eles, até aquele ponto do espaço, da estrada, ao final. O veículo parado devido à guerra parece recuperar sua função transitiva durante a leitura, como se eles viajassem conforme eram lidos os cadernos.

Há outros veículos no romance que refletem aspectos da nação, como o barco do pai de Kindzu. Quando o velho Taímo morre, a família consulta um feiticeiro e é orientada a construir uma casa e a colocar o barco dentro, pois o morto poderia retornar. O veículo, então, sem transitar, marca uma interdição. Antes, sabe-se que o velho não estava bem, sofria com o

desaparecimento do filho Junhito, não ia mais ao mar e "se embebedava encostado no barquito" (COUTO, 2007, p. 12). O espaço em ruínas o afeta a ponto de não usar mais o veículo, até morrer. Colocado na casa à espera de uma visita, o barco poderia voltar a transitar. O veículo, assim, torna-se um motivo de esperança. Com os contrapontos e reflexos na narrativa, Kindzu parte em uma canoa a que dá o nome do pai:

O barco em que seguia fora abençoado nas devidas cerimónias, eu lhe pusera o nome de meu pai: Taímo. Na primeira viagem, a todos eu premiara comida e bebida, a gente festejara em cima do barquinho como mandam as tradições. Por que motivo, então, tanta coisa se azarava em meu caminho? No fundo, eu adivinhava a resposta.
- *Pai, não me castiga dessa maneira, suspliquei.* (COUTO, 2007, p. 43)

De certo modo, Kindzu subverte a interdição; outro veículo com o nome do pai se movimenta. Diante do espaço trágico com que se depara, a subversão acaba por ser uma das características de Kindzu; por isso, ele se pergunta sobre os efeitos de ter seguido as tradições. Aliás, esse é um dos obstáculos que enfrenta pelo caminho, tendo em vista que decidiu se deslocar em uma terra em que transitar não vem sendo possível. O pai, que o acompanha em sonho, reclama da desordem, das tradições não seguidas: "*andas por esse caminhos selvagens? Não sabes que estes trilhos não foram limpos dos xicuembos? Ou queres cair nas boas desgraças?*" (COUTO, 2007, p. 44). Mas, ainda com os reflexos e retomadas na narrativa, o barco de nome Taímo adquire mais uma função, quando Tuahir e Muidinga o encontram. O velho pede para ser colocado nele, onde diz desejar morrer:

Muidinga se aproxima do concho. No peito da pequena embarcação pequenas letras se desbotam. O nome do barco quase já não é legível.
- *Como se chama o concho?*
- *Nem vai acreditar, tio.*
- *Porquê?*
- *Porque se chama Taímo. Lembra? É o mesmo nome da canoa de Kindzu.* (COUTO, 2007, p. 194-195)

O veículo usado por Kindzu para se movimentar, ir em busca do sonho de se tornar um naparama, passa a ser o caixão do velho Tuahir que, se percebendo muito doente, pede para ser ali colocado e levado ao mar. Reunindo dois mais-velhos da narrativa – Taímo, com seu nome no barco, também "sepultado" no mar e Tuahir –, o veículo adquire outra função, faz outro movimento, outra viagem, a da morte. Esta também é entendida espacialmente, como

"caminho", como um deslocar-se, "ir para outro lugar", ou como em muitas tradições, em especial nas africanas, retornar à fonte original, renascer. Porém, com a desordem da guerra, até o trânsito da morte tem sido difícil, de que faz parte a reclamação de Taímo.

Outro veículo em *Terra sonâmbula* é a jangada que Muidinga improvisa próximo ao despecho, quando deixam o ônibus e seguem pelo pântano.²⁴ Vão em direção ao mar, quando Tuahir concorda com o menino, que talvez "na praia encontrassem gente, barcos, viagens" (COUTO, 2007, p. 178), a solução dos problemas com o transitar. Mas, antes de partirem, tinham observado a paisagem mudando no entorno do ônibus, "negando a aparente imobilidade da estrada" (COUTO, 2007, p. 174). Nesse jogo entre movimento e imobilidade, o pantanal surge diante deles, então dizem já ouvir o barulho do mar e decidem partir:

E se fazem por caminhos de matope onde crescem as árvores do mangal. Atrás vão ficando a residência de chapa e cinzas, posta na estrada como um monumento de guerra.

- *Quer ver o mar por causa de quê?*

O jovem nem sabe explicar. Mas era como se o mar, com seus infinitos, lhe desse um alívio de sair daquele mundo. Sem querer ele pensava em Farida, esperando naquele barco. E parecia entender a mulher: ao menos, no navio, havia espera. Por isso, ele enfrenta aquela marcha pelo pântano. Chapinham numa imensidão: lodos, lamas e argilas fedorosas. A caminhada iria durar os seguintes dias. (COUTO, 2007, p. 174)

Isolados que estavam no ônibus, finalmente se deslocam, mas em um movimento dificultoso pelo pântano. No mar poderia estar a chance de mudar aquela situação precária por causa da guerra, visto que eles então atribuem um sentido positivo à atitude de Farida de se isolar no navio encalhado, outro veículo que não transita, mas que, pelo menos, gera esperança. Isolada no navio, Farida observa ao longe o que seria mesmo uma ilha com um farol, conforme ela diz a Kindzu:

– *Vês aquelas sombras lá? É um pequenita ilha. Nessa ilhinha está um farol. Já não trabalha, se cansou. Quando esse farol voltar a iluminar a noite, os donos deste barco vão poder encontrar o caminho de volta. A luz desse farol é a minha esperança, apagando e acendendo tal igual a minha vontade de viver.* (COUTO, 2007, p. 83)

²⁴ Em outra parte do romance, fica a dúvida se a jangada existiu ou se foi imaginada, o que será ainda abordado.

Como parte do motivo do sonambulismo no romance, em que se misturam sonho e realidade, Kindzu tem dúvidas inicialmente sobre a existência do farol. Afirma vê-lo depois, descrevendo algumas de suas sensações e as características do navio:

Do lugar onde me ensinava eu podia ver o céu, todo redondo, estrelinhoso. Nas noites mais claras eu já enxergava a torre do farol. No princípio eu não conseguia distinguir a ilha mais a sua construção. Agora, sim. [...] E lá estava o farol, esse da esperança. Parecia uma zebra descansando sobre uma só perna. Muitas vezes nem se via a pequena ilha onde tinha sido construído. As ondas cobriam os rochedos, em crinas de espumas. Nas ventanias, o mar se agravava e parecia o barco ia ser arrancado. Eu pensava: "lá vamos partir de viagem, sem rumo nem comandante". Contudo, o barco apenas rangia, cansado. Nenhuma força conseguia libertar aquele náufrago. Tinha teimosias iguais às de Farida, só que de contrárias direcções. Um queria ficar, outro ansiava partir. Nada parecia demover aquela mulher de sair de sua terra, abandonar tudo. Seu filho era sua única dúvida, a última âncora. (COUTO, 2001, p. 91-92)

Essa observação da ilha com o farol envolve a dualidade entre sonho e realidade, recorrente no romance, especialmente nos cadernos de Kindzu. Ele narra tanto os acontecimentos que teria mesmo vivido, experimentado concretamente, como os sonhos que tem ao longo de seu percurso. Mas nem sempre há uma clara delimitação entre sonho e realidade, pois muitos dos sonhos envolvem a realidade, interferindo nela ou explicando-a, e muito do que ele narra sobre a realidade tem elementos de sonho.

O farol, portanto, sendo sonhado ou real, está relacionado à esperança, talvez porque a esperança seja assim, algo de sonho e de realidade ao mesmo tempo. Nesse caso, o sonho tem o sentido de busca por um futuro mais positivo diante de situações reais de sofrimento. Segundo Bloch, é característica humana "olhar para a frente" projetando "algo melhor" que, enquanto "o ser humano se encontrar em maus lençóis, a sua existência tanto privada quanto pública será perpassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor que a que lhe coube até aquele momento" (BLOCH, 2005, p. 15). A esperança deve levar à ação, mas Farida permanece no navio, prefere o isolamento. No entanto, ela age de outro modo, seu relacionamento amoroso com Kindzu o leva a um desvio de percurso, pois, antes de ir atrás dos naparamas, ele vai em busca de Gaspar.

O farol torna-se, para Farida, uma "concretização" da esperança no espaço. Vale lembrar que, segundo estudos etimológicos, "espaço" e "esperança" têm a mesma origem²⁵. E, assim como Mwadia tinha nome de canoa, de um veículo, de um componente espacial, o nome de Farida advém de "farol", o espaço, dessa maneira, mostra-se tão importante que a caracteriza. Assim, após a difícil experiência em terra, Farida isola-se no navio e concentra o olhar no farol como se ela própria fosse aquela luz apagada com a esperança de reacender.²⁶

O nome de Kindzu, do mesmo modo, vem de um elemento do espaço, de uma palmeira, "essas que se curvam junto às praias... arrependidas de terem crescido, saudosas do rente chão" (COUTO, 2007, p. 15). Dessa árvore, é extraída a sura, bebida que era apreciada por seu pai. A bebida reforça o vínculo com a terra, sendo tradicional em Moçambique, além de remeter a mitos na África. Entre os iorubás, por exemplo, o orixá Obatalá "teria fraquejado depois de uma bebedeira de vinho de palmeira, o que não o impede de tornar-se o deus criador, ao descer ao mundo... para fecundá-lo e para atuar contra as desavenças humanas" (GONÇALVES, 2007, p. 413). Embora esse mito seja de outra parte do continente, tem semelhanças com Kindzu e sua ação contra a guerra. Já o nome "Gaspar" significa "portador de tesouros", porque, sendo Muidinga, ao final pode levar adiante os sonhos de Kindzu.²⁷ E, como acontece com Farida, a relação de Kindzu e Muidinga/Gaspar com o espaço também envolve a esperança.

Em seu estudo sobre o espaço, Lins pergunta onde "acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*?", respondendo que a "separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a *personagem* é *espaço*", que "suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico*" (LINS, 1976, p. 69)²⁸. Farida tem sua vida como aquele espaço,

²⁵ As palavras "espaço" e "esperança" são consideradas advindas de uma mesma raiz indo-europeia: "sp(h)ē(i)–³, spī–" e "sphē– : sphā–", que tinha o significado geral de "suceder, prosperar, engordar", passando a termos com os sentidos de "denso", "cheio", "grande", "largo", "forte" e "florescer". Em suas derivações, há o "*spatium*" latino com sentido de "trecho", "intervalo", "duração", enquanto "*spēs*" trazia a ideia de "expectativa", "esperança". (Cf. INDO-EUROPEAN LANGUAGE ASSOCIATION, 2007, p. 2875, tradução livre). Notam-se, também, alguns sentidos relacionados ao tempo (intervalo, duração). Há, efetivamente, nessa origem, uma correspondência entre esperança, espaço e tempo.

²⁶ O farol também foi uma metáfora da esperança e busca pela libertação durante a luta anticolonial, aparecendo na poesia de combate de Moçambique, como em "Farol da Liberdade", de Rafael Bobob (*Sic*. FRELIMO, 1975, p. 19). Em Angola, a poesia de combate foi metaforizada por Andrade como o "farol que guia a longa marcha para a liberdade", igualmente com o significado de esperança (ANDRADE, M. P., 1977, p. 04-05). Há uma diferença, portanto, entre esses casos do farol como expectativa positiva pela Independência e Farida que, ao sofrer com as tensões e desordem da nação independente, tem o farol como uma esperança em algo fora do país, embora mantenha uma ligação com a terra pelo filho.

²⁷ O nome de Manecas, protagonista de *Mãe, Materno Mar*, também possui um conjunto de referências, como ainda será demonstrado, muitas delas com relação ao espaço.

²⁸ Grifos do autor.

entre a imobilidade do navio e o possível movimento ao farol, entre o impedimento e a vontade de partir. Esse caso tem a ver com mais um contraponto no romance, entre terra e mar: Farida foi ao navio porque sua experiência em terra foi terrível, tendo enfrentado um espaço hostil desde o seu nascimento.

Farida sempre teve sua vida vinculada ao espaço, mesmo antes do farol. Primeiramente, porque era filha gêmea, o que, segundo as tradições ancestrais de seu povo, era sinal de desgraça, pois poderia interferir nas chuvas, trazendo a seca, a não produtividade da terra e, consequentemente, a fome. Considerada "filha do Céu", "estava condenada a nunca olhar o arco-íris", não "lhe apresentaram à lua" como de costume aos recém-nascidos e, no dia seguinte ao seu nascimento, "foi declarado chimussi: a todos estava interdito lavar o chão", pois, senão, "a chuva deixaria de cair para sempre" (COUTO, 2007, p. 70). A irmã teria morrido de fome "para aliviar a maldição", sendo colocada "numa panela de barro quebrada" e deixada em "um lugar perto do rio, onde o chão nunca seca, para que "as nuvens" se lembrassem "da obrigação de molhar a terra" (COUTO, 2007, p. 70). Depois, descobre-se que ela não havia morrido, que a mãe a entregou a um viajante e Kindzu a encontra.

Na relação com o espaço, para garantir a fecundidade da terra, as tradições são duras com Farida e sua família composta de mulheres. Sua mãe passa por cerimônias de purificação, os habitantes da aldeia queimam sua casa e expulsam-na, acusada de "ter subido ao Céu, único lugar onde se pode encontrar meninos gêmeos" (COUTO, 2007, p. 71). Ela tem de ir morar no mato, mas, como a aldeia permanece sob a seca, um grupo de mulheres a obriga a novas cerimônias, colocando-a em um buraco, o qual enchem de água:

[...] as mulheres não abrandavam. A mãe de Farida visitara o Céu e se ela estivesse molhada, certamente as nuvens também se encharcariam. As chuvas viriam, por fim.

– *Parem, ela está sofrer*, gritou Farida.

Mas elas prosseguiram, cobrindo a coitada com água fria. Até que se afastaram dançando e cantando, deixando a mãe no fundo da terra ensopada. Farida se aproximou, quis ajudá-la a sair. Mas ela recusou: devia ficar ali, matopar-se, pagar sua dívida com o mundo. Toda a noite, a filha permaneceu na cabeceira do buraco. E lhe cantou um embalo, fosse a mãe a pequenina, saída do ventre da jovem. Cansada, Farida adormeceu.

De madrugada, quando despertou, já a mãe ali não estava. Tinham-na levado, gelada de mais para se manter impura. O sangue de sua mãe, vertido em seu nascimento, já não sujava a aldeia. Nesse mesmo dia, tombaram grossas chuvas. As sementes e a esperança se tinham finalmente reconciliado. (COUTO, 2007, p. 72-73)

Não havia chance de mudança de perspectiva naquele espaço tradicional, pois a cerimônia teria dado certo, a chuva retorna. Não é só a guerra que gera dificuldades, as tradições também se tornam um obstáculo e causam sofrimento. Quando buscam Farida para novos rituais, ela decide partir: "Se lançou na estrada, sem nada senão as roupas" (COUTO, 2007, p. 73). Não havia lugar, não havia espaço para ela em sua aldeia, perdeu a irmã, a mãe e seria sempre perseguida, em uma triste situação em que mulheres colaboram com a manutenção das práticas tradicionais violentas.

Após caminhar muito tempo, Farida desmaia e é socorrida por um casal de portugueses. Bem acolhida pela mulher, Dona Virgínia, passa a morar com eles. Lá cresce, torna-se mulher, atraindo as atenções do marido, Romão. Um dia, o português a violenta sexualmente, engravidando-a. Após isso, Farida novamente se via sem um lugar, não pode voltar à aldeia onde nasceu, não pode permanecer na casa da portuguesa que a havia adotado. A gravidez lhe traz um novo problema, pois o filho seria branco, considerado albino: "Nascida gémea primeiro, agora mãe de um albino: ela era a pior das leprosas, condenada para sempre à solidão" (COUTO, 2007, p. 79). Quando o filho nasce, ela o entrega na igreja da Missão e não o vê mais. Ao sofrer a violência das tradições africanas em sua aldeia natal, a violência sexual do colono português e, ainda, como se revela posteriormente, dos administradores moçambicanos após a Independência na Vila de Matimati, Farida torna-se uma personagem "sem lugar". Nesse caso, assemelha-se a Tuahir e Muidinga que, "sem lugar", passam a viver no ônibus.

Há uma intensificação da experiência espacial com esse "abandono" provocado pela guerra. Vecchi afirma, tomando por base a obra de Agamben, que "a palavra *abandono* possui uma ambiguidade... indicando ao mesmo tempo um sentido duplo e oposto, como estar 'a mercê de' e ao mesmo tempo 'livre', em simultâneas dependência e independência" (VECCHI, 2009, p. 170). De certo modo, tem relação com a dualidade entre destino (estar a mercê) e ação (estar livre). Pensando-se que a guerra se faz pela disputa de poder, Vecchi relaciona a tônica do "espaço no tempo do abandono" a essa questão, declarando que, embora não se "exclua a dimensão temporal" que se "articula na problemática do poder e das suas estruturas justamente históricas", a ênfase recai no espaço contemporaneamente porque nele é que há algo do poder "camuflado", "a matriz escondida da política atual", o silêncio como "o som da exclusão" (VECCHI, 2009, p. 172-177).

Tuahir, Muidinga e Farida – ela, principalmente, quando é perseguida em Matimati – são os excluídos espacialmente devido ao poder: eles, no campo de refugiados e, depois, no

ônibus; ela, no navio.²⁹ É o que ocorre nos casos de isolamento nos outros romances de Couto, em que parece haver um abandono do campo em relação à cidade, com uma suspensão do pretense tempo progressista. Por isso, esse abandono é representado, muitas vezes, pelos veículos que não transitam. A cidade, porém, tem seus espaços de abandono como os bairros de periferia, assim como, no contexto global, há as diferenças entre os países desenvolvidos e os subdesenvolvidos. Muitas vezes, as vilas e aldeias das narrativas de Couto são metonímias da nação, um microcosmo da "ilha" de Moçambique.

Também se pode entender o "peso" do abandono pela comparação com a casa. O lar, segundo alguns estudos geográficos, é tido como "a essência do lugar", sendo que "todas as outras experiências de lugar são de alguma forma comparadas com nossa experiência de lar" (RELPH, 2012, p. 29). É considerado "um lugar central por excelência e em toda a sua grandeza", pois é, entre outros aspectos, "um refúgio íntimo, trançado por laços de afinidades e significados... impregnado por experiências do passado e do presente" (MELLO, 2012, p. 38)³⁰. Dessa maneira, não ter um lar torna a experiência espacial mais terrível para Farida, Tuahir e Muidinga, e, também, para Kindzu.

Sem lugar, portanto, Farida está no ponto extremo de não poder transitar. Por essa razão, não tendo para onde ir no labirinto de seu país, resta-lhe o navio, veículo que "materializa" aquilo que vive – quer partir mas não consegue:

Desde então ela queria cumprir um sonho antigo: sair dali, viajar para uma terra que ficasse longe de todos os lugares. Quando soube de que um navio naufragara ela se juntou ao grupo de pescadores que se dirigia para o lugar do acidente. Os pescadores assaltaram o mais que puderam, encheram a transbordar os seus barquitos. E, no fim, lhe disseram:

– *Já não te vamos levar. Não há lugar para ti.*

Eles tinham trocado pessoa por coisa. Porém, Farida não sentiu mágoa. Estranhamente se sentiu aliviada, aquilo era uma prenda do destino. Primeiro: em terra ela já não tinha nenhum lugar. Segundo: depois desse primeiro grupo de pescadores mais ninguém conseguiu abordar o navio naufrago. A toda volta do banco de areia se levantaram ondas que persistiam

²⁹ O abandono, aqui, relaciona-se ao contexto mais geral da nação, diferentemente do caso de Farida ao deixar o filho Gaspar na igreja da missão, onde poderia ficar protegido. Essa atitude se deve em muito à violência que Farida sofre em seu país.

³⁰ As "geografias do lugar" têm uma abordagem diferente de outras perspectivas geográficas, entendendo o espaço (o todo) em contraponto com o conceito de "lugar" (específico), este que se caracteriza, entre outros pontos, pelo afeto, pelo sentimento. Os deslocamentos forçados por guerras, nesse caso, quebram o vínculo afetivo com o lugar, intensificando o sofrimento e a sensação de abandono. Para Bachelard, que também afirma que "todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa", há uma ambivalência, em que o "ser" pode "reconfortar-se com ilusões de proteção" e "inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas" (BACHELARD, 2008, p. 25). Prevalece, dessa forma, a dualidade entre segurança e perigo semelhante ao que afirma Bollnow.

como guardiãs da solidão do navio. Estar ali era para Farida como uma estação de aguardo para uma nova vida. De uma coisa ela tinha certeza: os donos do navio viriam buscar suas propriedades. Um navio daquele tamanho, maior que uma povoação, não podia ser deixado assim. Os devidos proprietários viriam buscar-lhe e a encontrariam ali, pronta para a viagem. (COUTO, 2007, p. 82-83)

Ao mesmo em que sonha em partir para longe, deseja encontrar o filho. Não ter lugar gera, entre outros problemas, a "perda" da identidade. Farida foi afastada de seu povo por ser gêmea e é perseguida pela administração do governo da nação independente, logo, não consegue ser parte da "velha" nem da "nova" identidade. Mas mantém ainda um vínculo com aquela terra pelo filho; talvez aí esteja a grande questão da identidade nacional moçambicana, esta depende das novas gerações.

De modo contraditório, ao mesmo tempo em que não tem lugar em terra, ela tem o nome que remete ao farol, o que demonstra que a grande questão de Farida é o espaço, viver entre a terra que a repeliu e o mar como esperança.³¹ É o caso do que afirma Lins, de que "o espaço, no romance, tem sido... tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem", não sendo apenas "pano de fundo, ou seja, *estático, fora das personagens*, descrito como um *universo de seres inanimados e opacos*" (LINS, 1976, p. 72)³². O sentimento de esperança, algo de sua interioridade, materializa-se no farol, no espaço externo.

Com tudo que lhe acontece, o espaço parece exercer uma "força" sobre Farida, assim como sobre Manecas em *Mãe, Materno Mar*, restringindo o movimento. Farida acaba por se isolar no navio; Manecas permanece no comboio que faz várias paragens, que não transita normalmente. É como o "espaço-força" de que trata Gullón – espaço que não é simplesmente onde os objetos estão, mas um espaço "ativo, tendencioso, capaz de obcecar, alucinar e destruir seu habitante" (GULLÓN, 1980, p. 17). No comboio, as várias paradas, quando se isolam um grande número de personagens, acabam por impeli-las ao conflito, à violência.

Essa força que se manifesta no espaço, comprometendo o trânsito, deve-se tanto ao que independe da ação humana – caso dos fenômenos da natureza –, quanto pode ter relação com

³¹ Pode-se entender o caso de Farida como "utopia" tomando-se por base a origem do termo, o qual se refere ao espaço e tem, segundo Baczkó, uma ambiguidade: "é a utopia o *eu-topos*, ou seja, a região da felicidade e da perfeição, ou tratar-se-á do *ou-topos*, isto é, a região que não existe em parte alguma, ou tratar-se-á de ambas?" (BACZKO, 1985, p. 347, grifos do autor). Farida está diante dessa situação ambígua, tem a esperança de encontrar um lugar melhor, mas a permanência no navio encalhado traz a ideia da impossibilidade, de que não existe tal lugar.

³² Grifos do autor.

as questões de poder político – como a guerra. Configurando-se pela dualidade entre destino e vontade, essa força relaciona-se à nação e aos obstáculos para realizar o projeto pós-Independência. Com a desordem da guerra, no romance de Couto, enquanto as pessoas não conseguem transitar normalmente, a paisagem é que parece se movimentar, em inversões entre motivos estáticos e dinâmicos na caracterização do espaço.

2.1.3 Espaço e paisagem – inversões e inter-relações

A paisagem em *Terra sonâmbula* assemelha-se à de *Mãe, Materno Mar*, de modo geral, por apresentar tanto o ambiente natural quanto as descrições sob o ponto de vista cultural ou mítico-religioso. Nesse sentido, como afirmam Fonseca e Cury sobre os "elementos telúricos" recorrentes nas obras de Couto, mas que se podem estender às de Cardoso, são considerados, de um lado, como "reveladores da importância que adquire na cultura africana tudo o que se refere à natureza"; de outro, "revestem-se de 'cultura', isto é, são produzidos no texto como presença e trabalho do homem na sua relação com o espaço" (FONSECA e CURY, 2008, p. 99). Mas essa relação não é estanque, uma vez que a perspectiva das personagens, refletindo a de grande parte dos africanos, é entrecruzada, híbrida; o ambiente natural pode se compor de social, humano, sobretudo pelos valores mítico-religiosos.

A paisagem no romance de Couto participa do espelhamento, gerando contrapontos, inversões e uma série de inter-relações. Não é apenas "pano de fundo" para os acontecimentos nem consiste em simples descrições da natureza, ela apresenta características que se refletem no conjunto da obra, sendo um dos componentes mais importantes para o sentido global do romance. Desse modo, no segundo capítulo, Muidinga observa a paisagem no entorno do ônibus:

Procura nas redondezas um ramo à altura de receber um nó. Então se admira: aquela árvore, um djambalaueiro, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera, dava graça aos arredores do machimbombo? Desaparecera! A única árvore que permanecia em seu lugar

era o embondeiro, suportando a testa do machimbombo. Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem? (COUTO, 2007, p. 36)

Muidinga acredita ter havido mudanças, optando em não perguntar ou contar a Tuahir sobre o que percebeu. Em outro capítulo, quando decidem explorar os arredores, é mencionada a alteração na paisagem, mas "só Muidinga vê... Tuahir diz que são miragens, frutos do desejo de seu companheiro. Quem sabe essas visões eram resultado de tanto se confinarem ao mesmo refúgio." (COUTO, 2007, p. 63). Forma-se, então, um contraponto entre as mudanças na paisagem sucederem de fato ou serem algo da imaginação de Muidinga, o que, de modo especular, participa do par realidade/sonho e que se relaciona ao aspecto do sonambulismo da terra. Mas esse contraponto torna-se mais complexo quando o próprio narrador relata a mudança, não sendo o ponto de vista de Muidinga:

Estavam ambos sentados na sombra de uma massaleira. Um vento soprava e os frutos se embatiam, em múltiplos batuques. Uma vez mais, a paisagem mudara seus tons e tamanhos. O arvoredo era mais baixo embora mais cheio. A humidade crescia, devia haver uma aguinha a correr perto. Tinham saído do autocarro na madrugada desse dia mas andaram apenas em círculos para não se afastarem muito da sua moradia. (COUTO, 2007, p. 84)

A grande questão sobre as mudanças na paisagem é que não se trata da simples passagem do tempo, há uma alteração espacial que causa certo estranhamento, visto que o ônibus destruído junto ao embondeiro permanece no mesmo lugar³³. Mesmo quando andam nos arredores, não se afastam muito do veículo, logo, enquanto as pessoas não conseguem transitar normalmente, a paisagem é que parece fazê-lo. Esse aspecto contraria a forma como se costuma entender a paisagem, por exemplo, na geografia.

A diferença entre paisagem e espaço, segundo a perspectiva geográfica de Santos, está entre o já-dado e o processo de transformação; de certo modo, entre a imobilidade e o movimento. Em relação à paisagem, o autor define:

³³ Esse estranhamento é o que faz os leitores do romance também participarem do sonambulismo. Segundo Moraes, há uma "confusão entre o que é real e o que é sonho no romance, espelhando-se no forte motivo do sonambulismo" que é "estruturante, sendo decisiva na incorporação da incompreensão do leitor na fatura romanesca, incompreensão por indefinição que conduz ao gradual questionamento das linhas narrativas" (MORAES, 2009, p. 37).

A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. [...] A palavra paisagem é frequentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. (SANTOS, 2009, p. 103)

A paisagem, natural ou social, é considerada "um sistema material... relativamente imutável", enquanto o espaço "é um sistema de valores, que se transforma permanentemente" com a ação humana (SANTOS, 2009, p. 104). Sob esse ponto de vista, a paisagem estaria mais próxima do estático³⁴ e o espaço do movimento causado pela presença humana. No âmbito literário, esse aspecto remete à definição de motivos estáticos e motivos dinâmicos. Segundo Tomachevski, as "descrições da natureza, do lugar, da situação, dos personagens e de seus caracteres são motivos tipicamente estáticos", ao passo que "os fatos e gestos dos heróis são motivos tipicamente dinâmicos" (TOMACHEVSKI, 1976, p. 177).

Em *Terra sonâmbula*, no entanto, essas definições são alteradas, pois se tem, na imobilidade do machimbombo, o movimento da paisagem. Assim ocorre em diversas passagens do romance, como se pode notar a seguir:

À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões. (COUTO, 2007, p. 99)

Opera-se uma inversão dos motivos estáticos e dos motivos dinâmicos, em que a paisagem, a terra e a estrada tornam-se dinâmicas, enquanto o ônibus, o veículo que deveria se movimentar, está parado. Nesse trecho, tal "fenômeno" está relacionado à leitura dos cadernos. Há, de certo modo, um jogo entre as mudanças na paisagem e a percepção de Muidinga, entre efetivamente surgirem mudanças ou se a leitura, ao lhe proporcionar "outras visões", o faz ver a realidade de outra maneira. Em outra passagem, Tuahir conta a sua versão para as mudanças:

³⁴ Mais próxima, e não totalmente, porque há o ar, o vento, características que não permitem afirmar que há uma paralisia absoluta.

– *Lhe vou confessar miúdo. Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada.*

– *Isso eu disse há muito tempo.*

– *Você disse, não. Eu é que digo.*

E Tuahir revela: de todas as vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento. Porque nenhuma das vezes que saíram pelos matos eles se tinham afastado por reais distâncias.

– *Sempre estávamos aqui pertinho, a reduzidos metros.*

Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada.

– *É miúdo, estamos a viajar. Nesse machimbombo parado nós não paramos de viajar...* (COUTO, 2007, p. 137)

O que afirma Tuahir não deixa de ser simbólico, uma interpretação de que os acontecimentos no entorno da estrada seriam uma forma de viagem, convergindo com a ideia de um movimento na paisagem – que ele entende como movimento do país – enquanto o ônibus está parado. Nesse sentido, Fonseca e Cury consideram que "a presença da natureza e de seus elementos nos romances de Mia Couto – árvores, plantas, animais, flores etc. – desenha um mapa afetivo do solo, outra metonímia da nação" (FONSECA e CURY, 2008, p. 95). Enquanto há o problema para as personagens transitarem, o país é que parece fazê-lo, tendo como um dos resultados a aprendizagem de Muidinga. Ao mesmo tempo, a palavra de Kindzu transita pelos cadernos.

Mas, como há um jogo contínuo sobre a percepção das modificações na paisagem, com a aproximação do desfecho ocorre mais uma mudança:

Tuahir mira e admira. Há dias que não se arredam do machimbombo. No entanto, a paisagem em volta vai negando a aparente imobilidade da estrada. Agora, por exemplo, se desenrola à sua frente um imenso pantanal. O mar se escuta vizinho, a mostrar que aquelas águas lhe pertenciam. (COUTO, 2007, p. 174)

De modo repentino, surge na paisagem um pântano e ouve-se o mar. É quando decidem partir em direção ao litoral e "se fazem por caminhos de matope onde crescem as árvores do mangal", deixando para trás o machimbombo, a "residência de chapa e cinzas, posta na estrada como um monumento de guerra" (COUTO, 2007, p. 174). Na sequência, eles enfrentam os obstáculos daquela "marcha pelo pântano...: lodos, lamas e argilas fedorosas. A caminhada iria durar os seguintes dias" (COUTO, 2007, p. 174). Como em um labirinto que

enfraquece o sentido progressista do tempo, pois não se consegue avançar, não parece haver saída, são impelidos a essa intensa experiência espacial. É assim que Muidinga observa: "O pântano, sempre igual, faz perder as direcções. Estão perdidos, cansados. Sentados num tronco, esperam nem se sabe o quê. *Devíamos ter ficado no machimbombo*, comenta Muidinga." (COUTO, 2007, p. 175).

Entre os obstáculos que surgem pelo caminho, estão os mosquitos que, pelo que se entende, teriam deixado Tuahir doente. Com febre, o mais-velho pendura-se de cabeça para baixo em uma árvore, lembrando morcegos, dizendo que era costume de infância, que seu "sangue era fraco e a mãe o deixava amarrado pelos pés no tecto da casa" (COUTO, 2007, p. 175). Não deixa de ser mais uma inversão que, sob o ponto de vista dessa crença, traria a cura, o que ratifica a ideia de se reverter uma situação negativa em positiva, aspecto que caracteriza a religiosidade. Quando Tuahir manda espantar as "aves da má sorte", Muidinga obedece e segue observando a paisagem:

Muidinga parte então pelo lamaçal. O mangal, afinal, não se cansa em repetida monotonia. A paisagem se vai desembrulhando em novidade, seus olhos se estreiam naquela água. As garças flutuam como lenços brancos em fundo de cinza. Suas plumas, sem outro serviço que a beleza, penteiam a alma de Muidinga, como se lhe trouxessem a carícia do sono. Por cima do voo as brancas aves parecem meditar, seu peito sério, quase petulante. Seus gestos são de ensaiado bailado. Nem a fome lhes dá pressa, a caça se cumpre sempre mediante vagares. (COUTO, 2007, p. 176)

Há um contraponto entre o lamaçal, o cinza e o branco das aves, suas plumas; o peso e a leveza. Muidinga adquire conhecimento sobre a terra e, ao mesmo tempo, pode ter esperança, o que se representa pelo voo e pela tranquilidade dos animais. O jovem ainda passa por outra experiência em seu encontro com o pequeno pastor. Este toca uma xigovia, uma "flautinha feita em fruto de ncuacueira" (COUTO, 2007, p. 176). O pastor lhe conta a fábula do boi e da garça, uma trágica história de metamorfose. Apaixonado por uma garça, o boi transformava-se numa ave semelhante em noite de lua cheia, até que esta deixou de aparecer e o boi, desesperado, morreu. Entre os vários sentidos dessa história encaixada no romance, pode se relacionar ao país e à transformação identitária pela qual passam os moçambicanos, também trágica como se percebe com a morte de Kindzu. Lua e guerra marcam uma interdição, como um "bloqueio" ao movimento.

A questão identitária, no caso de Kindzu, envolve as rupturas com as tradições, o sentimento de proximidade com o indiano, até mesmo a busca pelo mestiço Gaspar. Com sua morte e a de Farida, e os cadernos "transferidos" ao menino, entende-se que a construção da identidade nacional depende da próxima geração. A conclusão do encontro com o pastor mostra que os cadernos são como amuletos de proteção mágica, pois Muidinga dá ao pastor o seu apito, o presente de Tuahir, em troca daquela estória que "soava como uma dádiva de magia" (COUTO, 2007, p. 178). Em meio às interdições, as estórias transitam, como se tivessem uma força para a continuidade da vida, em que narrar é uma forma de esperança.

Quando Muidinga retorna, Tuahir já tinha feito uma jangada, um veículo precário sobre o qual os dois se deslocam. O movimento se faz e a paisagem muda novamente: "A jangada escorrega pelas lisas águas até desembocar numa margem onde a areia branqueja. Nítido se escuta o rugido do mar" (COUTO, 2007, p. 178). Muidinga avisa sobre onde estão, para a resposta de Tuahir: *"Oh, esse mar já escuto desde que chegámos lá no machimbombo"* (COUTO, 2007, p. 178). Nota-se o jogo de percepções sobre a paisagem, pois não se mencionava na narrativa, inicialmente, a proximidade entre o mar e ônibus, o que se confirma no desfecho, quando Kindzu, em Matimati, planeja sua viagem.

Intitulado "A doença do pântano", o capítulo termina com os dois dormindo juntos, aparentemente na jangada. Mas o capítulo seguinte sobre os dois, após mais um caderno de Kindzu intercalado, apresenta uma mudança sobre os acontecimentos anteriormente narrados, iniciando-se da seguinte forma:

A paisagem chegara ao mar. A estrada, agora, só se tapeteia de areia branca. À medida que a viagem prossegue, Tuahir vai piorando, como se aproximasse dos derradeiros finais. Ele se esbate no banco do autocarro, tão inerte quanto Muidinga estava em sua doença.

– *Se depois desta doença eu não souber andar nem falar você me ensina outra vez?*

O miúdo não responde. Vai arrastando o banco de Tuahir pela areia até assentar no cimo da duna. Ali os arbustos sombreiam o leito do companheiro. (COUTO, 2007, p. 194)

De um capítulo ao outro, embora haja semelhança na aproximação do mar, há diferenças em relação aos acontecimentos naquele espaço. Não há mais menção à jangada, passando-se, então, ao banco retirado do machimbombo. Entre as possíveis explicações,

permanece a do jogo³⁵ de percepções sobre as mudanças incomuns da paisagem, além da temática do sonambulismo na obra. Desse modo, o pântano teria sido um sonho, um delírio em razão da febre ou uma estória contada, algo entre o estado de vigília e de sono que faria o banco do ônibus parecer uma jangada. Mantém-se, nos dois casos, a dificuldade de deslocamento.

Nos cadernos de Kindzu, o aspecto do sonho em relação à paisagem é bastante recorrente, com momentos em que se identifica facilmente o que seriam sonho e realidade, e em outros, permanece a dúvida, o jogo perceptivo. Em seu primeiro caderno, quando narra os acontecimentos em torno da morte de seu pai, Kindzu conta sobre uma alteração na paisagem:

Cerimónia fúnebre foi na água, sepultado nas ondas. No dia seguinte, deu-se o que de imaginar nem ninguém se atreve: o mar todo secou, a água inteira desapareceu na porção de um instante. No lugar onde antes praiava o azul, ficou uma planície coberta de palmeiras. Cada uma se barrigava de frutos gordos, apetitosos, luzilhantes. Nem eram frutos, parecia eram cabaças de ouro, cada uma pesando mil riquezas. Os homens se lançaram nesse vale, correndo catanas na mão, no antegoço daquela dádiva. Então se escutou uma voz que se multiabriu em ecos, parecia que cada palmeira se servia de infinitas bocas. Os homens ainda pararam, por brevidades. Aquela voz seria em sonho que figurava? Para mim não havia dúvida: era a voz de meu pai. Ele pedia que os homens ponderassem: aqueles eram frutos muito sagrados. Sua voz se ajoelhava clamando para que se poupassem as árvores: o destino do nosso mundo se sustentava em delicados fios. Bastava que um desses fios fosse cortado para que tudo entrasse em desordens e desgraças se sucedessem em desfile. O primeiro homem, então, perguntou à árvore: por que és tão desumana? Só respondeu o silêncio. Nem mais se escutou nenhuma voz. De novo, a multidão se derramou sobre as palmeiras. Mas quando o primeiro fruto foi cortado, do golpe espirrou a imensa água e, em cantaratas, o mar se encheu de novo, afundando tudo e todos. Só recorde esta inundação enquanto durmo. Como as tantas outras lembranças que só me chegam em sonho. (COUTO, 2007, p. 20-21)

³⁵ Para Moraes, o romance todo "resulta jogo", pois haveria um "esgarçamento do fio condutor da narrativa" fazendo com que "seus diferentes elementos [...] se soltem", produzindo "a suspensão de seus sentidos", mas que "não instaura a fragmentação definitiva", de modo que o leitor é convidado "a participar de um jogo de aproximações, a perseguir os pontos de costura amplamente armados no romance, tecendo-o em novos moldes. Fragmenta apenas na medida em que solta os elementos das relações esperadas; na medida em que sugere, desde o princípio, relações por semelhança, convida a que o leitor participe da construção de novos fios" (MORAES, 2009, p. 35-36). Está implicada nesse jogo, sendo característica da literatura de Couto e de Cardoso, uma intensificação da desautomatização da linguagem própria do texto artístico, como explica Lotman: "na estrutura do texto artístico trabalham simultaneamente dois mecanismos opostos: um tende a submeter todos os elementos do texto ao sistema, a transformá-los numa gramática automatizada, sem a qual o acto de comunicação é impossível, e o outro tende a destruir essa automatização e a fazer da própria estrutura o portador da informação" (LOTMAN, 1978, p. 137). Esse aspecto foi discutido antes pelos formalistas russos para diferenciar o texto artístico do não artístico, em que o primeiro se caracterizaria por desautomatizar a linguagem, retirando-a de seu uso comum, banal, porém tendiam a valorizar a poesia em detrimento da prosa. (cf. TOLEDO, 1976). Lotman expande ao texto artístico em geral, assim, a criatividade com a linguagem na literatura de Couto e de Cardoso, que tem entre seus efeitos surpreender o leitor, gera essa desautomatização também na prosa, o que resulta muitas vezes em jogo.

Não há aviso, ao início desse trecho, de que poderia se tratar de sonho, surpreendendo pelas mudanças fora do comum na paisagem, relacionadas ao pai, o velho Taímo. Como mais um estória encaixada, explica em parte a desarmonia na sociedade, causada pela ação humana. Haveria um "desequilíbrio" na relação entre tradição e modernidade, a desorganização social devido aos homens que, por seus interesses e ambições, deixam de respeitar o que seria sagrado como os frutos. Com a pergunta inusitada, forma-se um contraponto entre a paisagem transformada com o morto e os homens: quem seria, de fato, desumano? Com um tom irônico, subentende-se que a árvore, "animada" pelo morto, parece mais humana do que os homens "vivos".

Em suas análises de várias obras de Couto, Fonseca e Cury afirmam que há, muitas vezes, uma confusão entre o local/africano e o universal, em que "cultura e natureza imbricam-se em tensão permanente", sendo que, atravessados "por essa dinâmica, o deslocamento e a errância relacionam-se à perda de referências ao solo natal" (FONSECA e CURY, 2008, p. 99). As inversões e o jogo na narrativa têm a ver com essa tensão que, de modo geral, relacionam-se aos problemas da desordem da nação em guerra. Embora, pelo lado universal, o deslocamento e a errância sejam característicos do mundo contemporâneo; na África, "as contradições se acirram", pois decorrem "do processo de descolonização tardia", sendo recentes as "marcas indelévels" do colonialismo, "condicionando as representações da nação e de sua espacialidade fraturada" (FONSECA e CURY, 2008, p. 99). Como parte dessa tensão, o deslocamento de Kindzu tem entre seus obstáculos a inter-relação ou interpenetração de sonho e realidade. Os sonhos, em sua maioria, caracterizam-se por transformações na paisagem e pela presença do pai, como no seguinte trecho:

Numa das seguintes noites, escuras de perder o próprio nariz, tive, quem sabe, um sonho. O mar parava, imovente. As ondas se aplanavam, seu rugido emudecia. Havia uma calma dessas que precederam o nascer do mundo. Então, súbito e inesperado, das fundezas emergiram os afogados. Vinham ao de cima, borbulhavam em festa. Entre eles estava meu pai, idoso como não o tínhamos deixado. Chamou-me, saudou-me sem nenhum afecto.
 – *Fizeram bem não me enterrar. Esse chão está cheio de mortos.*
 (COUTO, 2007 , p. 43)

Retomando a inversão entre motivos estáticos e dinâmicos, a paisagem não é "alheia" aos desafios enfrentados naquela sociedade em conflito. Em alguns momentos, como nessas

duas passagens supracitadas, a dinamização da paisagem se daria pelo morto e, como já afirmado, pelo sonho. Sobre a diferença entre paisagem e espaço para Santos, há, no romance, o que se pode considerar outra forma de subversão, uma vez que o ambiente natural desenvolve ações tanto quanto as personagens. Desse modo, não somente os seres humanos agem transformando a paisagem em espaço, mas a própria paisagem também estaria agindo. Em decorrência da guerra, pela desumanização que causa, com a impossibilidade das personagens em transitar, a paisagem é que, em contraponto, movimenta-se parecendo "mais humana".

Se esses dois casos relatados por Kindzu podem ser explicados pelo morto e pelo sonho, no entorno do ônibus nem sempre há uma explicação. De qualquer forma, o grande problema que se têm é a desorganização causada pela guerra, que faz daquele "*chão*" um lugar "*cheiinho de mortos*". É o que se nota no início do romance, quando se tem a paisagem com a destruição do conflito, caracterizada por "cinzas e poeiras", pelas "cores sujas", pela "estrada morta":

A estrada que se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. Pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplam o mundo a desflorir. (COUTO, 2007, p. 09)

Está evidente o resultado da ação humana naquela paisagem, transformada em paisagem de guerra. Seguindo com os contrapontos, mantendo-se o caráter especular do romance, os embondeiros, que fazem parte do ambiente natural e deveriam ser "estáticos", é que observam o mundo. Não se trata de uma simples personificação, esta reflete a desumanização dos habitantes do país em conflito. O mundo, caracterizado principalmente pelo ambiente social, passa por um processo de "decadência" representado por algo que é próprio do ambiente natural, está a "desflorir" devido à guerra. E com mais um contraponto, há outra descrição da paisagem:

O dia já se ergueu, as sombras vão minguando na quentura do chão. O sol, voluminoso, sucessivamente sempre sendo um. Muidinga imagina como será uma aldeia, essas de antigamente, cheiinhas de tonalidades. As colorações que devia haver na vila de Kindzu antes da guerra desbotar as esperanças? Quando é que cores voltariam a florir, a terra arco-iriscando? (COUTO, 2007, p. 37)

Diante do quadro ao início, como se fosse uma pintura, com a "estrada morta" e as cores "tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul" (COUTO, 2007, p. 09), Muidinga imagina como seria a paisagem se as cores retornassem, se o mundo voltasse "a florir". Na sequência, escreve a palavra "AZUL" no chão, "contempla a palavra escrita na estrada", depois escreve outra, "LUZ", e pensa: "a cor azul tem o nome certo. Porque tem as iguais letras da palavra 'luz', fosse seu feminino às avessas" (COUTO, 2007, p. 37). Ao azul do céu, que não se podia atingir ao início, contrapõe-se o azul escrito no chão por Muidinga, relacionado depois à luz. Desse modo, azul e luz adquirem diversos sentidos metaforicamente, como a paz e a liberdade que se busca com o fim da guerra, a iluminação de Muidinga de lembrar que sabe escrever, além de outras recordações que lhe surgem nesse momento. Soma-se, assim, ao sentido de esperança da luz que Tuahir manteve acesa quando trabalhava na estação e os comboios tinham parado de circular, à luz do farol de Farida. Relaciona-se, também, ao mar e a Kindzu que, no caderno seguinte, declara: "o mar se abre como uma palavra azul" (COUTO, 2007, p. 41).

O espaço no romance de Couto, portanto, remete à distinção feita por Genette entre espaço falante e espaço falado. Ao analisar a obra de Matoré, Genette destaca como as metáforas espaciais são recorrentes discursivamente, diferenciando o "espaço *conotado*", que seria "manifestado mais que designado, falante mais que falado", do "espaço descrito pelo físico, pelo filósofo, pelo escritor..., diretamente visado pelo homem de ciência" (GENETTE, 1972, p. 101)³⁶. De modo geral, tratam-se das diferenças entre representações metafóricas e representações diretas do espaço, em que as primeiras teriam "algo a dizer", por isso, seriam "falantes", enquanto as segundas são as "de que se fala", sendo simplesmente descritas, "faladas" (cf. GENETTE, 1972, p. 101).

Pode-se considerar que o espaço em *Terra sonâmbula*, longe de ser apenas pano de fundo, é um espaço "falante". Os motivos que surgem compondo o espaço na narrativa, além dos significados mais diretos, possuem outros tantos sentidos indiretamente, tendo-se, assim, as metáforas espaciais. Nestas, "não se fala *do* espaço...; poderíamos dizer que é o espaço que fala" (GENETTE, 1972, p. 101). É o que se pode notar em mais um contraponto, primeiramente com a seguinte passagem:

³⁶ Grifos do autor. O escritor mencionado seria o que procura fazer descrições objetivas do espaço, por isso, está colocado junto ao "homem de ciência", diferentemente dos outros que recorrem à metáfora, caso de Couto.

De novo, a morna monotonia se instala. Para distrair o tempo, tiram o banco para fora do autocarro e colocam-no no meio da estrada. Sentam-se a apanhar sol, com mais prazo que os lagartos. Muidinga repara que a paisagem, em redor, está mudando suas feições. A terra continua seca mas já existe nos ralos capins sobras de cacimbo. Aquelas gotinhas são, para Muidinga, um quase prenúncio de verdes. Era como se a terra esperasse por aldeias, habitações para abrigar futuros e felicidades. (COUTO, 2007, p. 49)

Ao ler os cadernos de Kindzu, Muidinga tinha imaginado como seria a paisagem se as cores retornassem, com "a terra arco-iriscando". Nesse trecho, ele observa as gotinhas de cacimbo e projeta um futuro melhor. Como uma metáfora espacial³⁷, o cacimbo surge como componente do "espaço que fala" que a situação pode melhorar. A esperança, que já tinha a cor azul, então, passa a ter os "verdes". Nota-se que o espelhamento na narrativa se faz principalmente pelo espaço, mostrando-se como principal categoria da construção do sentido global do romance, pois, em outra passagem, quando Kindzu encontra Farida no navio, ela conta sua história e afirma:

Escuta, Kindzu: sabes o que te guiou até aqui? Não acreditas nos xipocos? Pois eu sou de uma família dos xipocos. Me ensinaram a apagar essa parte de mim, crenças que alimentaram nossas antigas raças. Agora, não é que acredite neles, nos espíritos. Sei que sou um deles, um espírito que vagueia em desordem por não saber a exacta fronteira que nos separa de vocês, os viventes. Nós somos sombras no teu mundo, tu jamais nos tinhas escutado. É porque vivemos do outro lado da terra, como o bicho que mora dentro do fruto. Tu estás do lado de fora da casca. Eu já te tinha visto desse outro lado, mas as tuas linhas eram de água, teu rosto era cacimbo. Fui eu que te trouxe, fui eu que te chamei. Quando queremos que vocês, os da luz, venham até nós, espetamos uma semente no tecto do mundo. (COUTO, 2007, p. 83)³⁸

Nessa outra parte do romance, em que Farida se considera na fronteira entre vivos e mortos, o cacimbo é relacionado a Kindzu, considerado "*da luz*", constituindo mais um dos contrapontos, dos reflexos na narrativa. Mais uma vez, Muidinga e Kindzu "conectam-se", espelham-se por meio dos motivos espaciais (cacimbo, luz), cujos sentidos, metaforicamente, consistem na já mencionada esperança de um futuro positivo. Ratificando essa relação entre

³⁷ Sobre a aparente redundância na terminologia, o autor explica que a "'metáfora espacial' é quase um pleonismo, pois as metáforas são geralmente retiradas do léxico da extensão" (GENETTE, 1972, p. 104), mas a expressão é útil como forma de se pensar o "espaço que fala" nas obras literárias.

³⁸ Os "psipocos", também chamados de "xipocos", segundo o glossário ao final da obra, são o mesmo que "fantasmas" (In: COUTO, 2007, p. 206). Em outro romance, o narrador é um morto que se apresenta dessa forma: "Como não me apropriaram funeral, fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desapareiro" (COUTO, 2008, p. 10), nesse caso, tem o sentido de "alma penada".

Kindzu e Muidinga/Gaspar, vale lembrar que Farida observa a luz no farol, considerando-a como sua esperança. Ela concentra-se em achar o filho, o que Kindzu busca fazer. A chance de um "futuro positivo", assim, relaciona-se ao caminho percorrido por Kindzu até Muidinga, com a revelação/iluminação de que o jovem seria Gaspar, filho de Farida, e que poderia seguir na continuidade do caminho aberto por Kindzu. Em outro contraponto metafórico, das sombras do país em guerra se poderia passar à luz.

São caminhos individuais e, também, coletivos da nação, concretos e metafóricos, mantendo-se o jogo de espelhamento na narrativa, em que toda a esperança e a ação por um futuro positivo na busca por Gaspar também acaba por ser uma busca por recuperar a nação, daí que haja uma relação tão forte com o espaço e com a paisagem. Como afirmam Fonseca e Cury, a violência do português contra Farida, resultando na gravidez, "pode ser entendida como metonímia de outras apropriações: da terra e do corpo dos africanos" (FONSECA e CURY, 2008, p. 50). Nesse sentido, Vieira faz uma "leitura simbólica" de Muidinga/Gaspar "como representante do povo moçambicano e do caminho que este terá de percorrer em direção à paz", visto que ele é "fruto de uma violação, agressão frequentemente associada ao colonialismo, a sua existência representa a fusão entre África e Europa, que é a realidade do território" (VIEIRA, apud MORAES, 2009, p. 51)³⁹. Para a autora, o menino "reflete a esperança da união destas duas culturas que a geração de Kindzu e Farida não pode conciliar"; ao sobreviver, ele representa "um terceiro espaço híbrido, resultante do processo de colonização" (VIEIRA, apud MORAES, 2009, p. 51).

A revelação sobre Gaspar ocorre no desfecho, quando Kindzu conta seu último sonho ao final dos seus cadernos. O sonho é, na verdade, uma (pré)visão dos fatos ocorridos até sua morte na proximidade do machimbombo, quando ele próprio narra o que sente ao ser atingido pelo tiro e depois vê Muidinga/Gaspar se aproximando. Antes, Kindzu faz o seguinte relato sobre a estrada e a paisagem:

Eu sentia que a noite chegava ao fim. Qualquer coisa me dizia que me devia apressar antes que aquele sonho se extinguísse. Porque me surgiam agora alucinadas visões de uma estrada por onde eu seguia. Mas aquela era uma muito estranha picada: não estava imóvel, esperando a viagem dos homens. Ela se deslocava, seguindo de paisagem em paisagem. A estrada me descaminhou. O destino o que é senão um embriagado conduzido por um cego? Fui sendo levado sem conta nem tempo. (COUTO, 2007, p. 203)

³⁹ VIEIRA, Patrícia. Diálogo, tradução e hibridismo em *Terra sonâmbula*. In: *Revista de Estudos Portugueses e Africanos (EPA)*. N. 42. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2003, p. 79-97.

Novamente, invertem-se as características dos componentes do espaço, a estrada é que estaria "caminhando" e não as pessoas. A dualidade entre vontade e destino se confirma, mostra-se inerente à existência humana. Kindzu exerce a vontade ao tentar ser um naparama e ao ir em busca de Gaspar, mas não consegue vencer todos os obstáculos que se impõem no caminho, acaba "conduzido" pelo destino. Mas este, no que se refere à sua morte, é também decorrente de outras ações humanas dos "fazedores" da guerra. Assim, enquanto as pessoas têm o potencial do movimento, mas não conseguem transitar normalmente, impedidas de levar seus planos adiante; a estrada e a paisagem, que seriam estáticas, é que se movimentam. Essa inversão funciona, nesse caso, como metáfora da nação em desarmonia, desorganizada após os séculos de colonialismo, após as guerras de libertação e de disputa pelo poder no país independente.

2.2 Estrada, veículo e paisagem em *Mãe, Materno Mar*

2.2.1 Estrada, encontros e confrontos

O romance *Mãe, Materno Mar*, que se desenvolve tendo como principal espaço a estrada de ferro em direção a Luanda, também se abre com a descrição do espaço, com o trem em movimento:

Corriam verdejantes velozes, os floridos campos, montanhas, vales, as miúdas ermas campinas, as planas 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 em 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!, e então vinham até ela, a colina, o fio d'água riachando, o veado, o leão, a lebre, a galinha do mato, os arbustos, e vinham

também em sobrevoos voantes os todos pássaros... [...] e quando que a velocidade era pouca 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 caminhar pelos carreiros, o azular, as nuvens pressagiando aguaceiros, cuidado zé!, mulheres e crianças se lavando no riacho, a vida se enchendo de os muitos sons, e é quando então, os pássaros, não receando nada, vinham até ele, ansioso, as mareantes profundas águas..., os sons polifônicos chilreios, e quando ele 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 asas nesse azular mãe de sonhos. (CARDOSO, 2001, p. 35-36)

Diferentemente da estrada morta de *Terra sonâmbula*, aqui a ambientação se faz de modo positivo, não são "cores sujas", são as belas cores da paisagem, do espaço em harmonia, com todos os elementos que o compõem, das plantas aos animais e pessoas. Tudo está em ordem, a vida segue seu curso, estão plantando na terra "fecundante", os pássaros cantam, aproximam-se e voam. Há uma projeção positiva para a viagem, que se inicia normalmente com o movimento pela estrada, em que espaço e tempo confluem-se. Depois, na continuidade da narrativa, contrapondo-se a esse início, a harmonia e o movimento não se sustentam, assim como há uma tensão entre espaço e tempo.

Nessa descrição inicial, a perspectiva é do jovem Manecas, o protagonista que parte de Malange em direção a Luanda, onde planeja conseguir emprego, é dele o otimismo diante do espaço observado pela janela do trem. Mas na memória vêm imagens do que deixou para trás, como a mãe, os amigos, a namorada Xana, "a cidade e os seus recantos, encantos, os encontros e desencontros de uma vida tão plena de irrequieta juventude, o fluxo e refluxo das marés" (CARDOSO, 2001, p. 36). Nos trechos até aqui citados do romance, as referências ao mar, às "mareantes profundas águas" e às marés são apenas metafóricas, predominando ao longo da narrativa a relação entre a memória, a mãe e o mar. Nota-se que a relação com o passado se faz espacialmente, isto é, apesar do tempo aí implicado, sobressaem as imagens do espaço, o vínculo afetivo com "a cidade e os seus recantos e encantos", além de Manecas demonstrar, ao longo da viagem, um forte desejo de conhecer o mar ao chegar a Luanda.

Manecas, com sua "irrequieta juventude", que tinha o "quinto ano do liceu concluído com boas notas" e que "ia tentar a sorte em Luanda onde as oportunidades de emprego eram maiores" (CARDOSO, 2001, p. 37), não tinha mesmo maturidade ou experiência. É durante a viagem que o jovem, também como uma forma de iniciação, passa por uma aquisição de conhecimento. Mas, diferente do isolamento de Tuahir e Muidinga, apenas os dois no ônibus,

Manecas convive com um grande número de personagens no trem, por isso, ao invés de silêncio, há barulho e confusão, culminando muitas vezes em casos extremos de violência.

O trem passa por problemas durante a viagem e faz várias paradas, algumas demoram anos. Isoladas, sem comunicação com outros lugares, as personagens ficam restritas ao trem ou às estações ao longo da estrada, que acabam por se tornar espaços de convivência forçada e, logo, de conflito. Com a imobilidade do trem nesses casos, rasura-se o sentido progressista do tempo, impelindo a uma forte experiência espacial. E, assim, o espaço acaba por refletir os problemas e características da nação.

O comboio, portanto, semelhante às divisões sociais do país, possui três classes: "nas carruagens da frente, primeira e segunda classes, ia gente bem vestida com ares de quem vive bem ou pelo menos sem grandes dificuldades; nas carruagens da terceira classe estavam os pés-descalços, gente humilde e simples" (CARDOSO, 2001, p. 40). Notam-se, de modo geral, dois grupos, um contraponto entre os que têm melhores condições financeiras e os mais pobres. Em outra parte da narrativa, após já terem ocorrido algumas paradas e retomadas da viagem, especifica-se mais quem são as personagens de cada uma das classes:

Nas duas carruagens da primeira classe, para além da noiva cuja família ficara em Ndalatando, viajavam o Profeta e os pastores, altos funcionários públicos e muita gente de negócios; nas quatro carruagens da segunda seguiam Manecas, a mulher e o filho, o homem do fato preto e família, muitos modestos trabalhadores da função pública, responsáveis pelo Partido e suas organizações, gente dos muitos e complicados negócios, os crentes das igrejas dos pastores e do Profeta, um grupo de estudantes, uma equipa de futebol que ia jogar em Luanda, um grupo de pessoas que pelas suas expressões se percebia que vinham de um óbito, talvez um parente recentemente falecido em Ndalatando, e algumas pessoas sem ocupação definida; a terceira classe tinha oito carruagens em que viajava gente humilde, operários e camponeses, trabalhadores do CFL, crentes de outras sincréticas religiões, kimbandas e visionários, uma equipa dos Serviços de Saúde que andava pelas sanzalas em campanha de vacinação contra a febre amarela, as treze raparigas dos óculos escuros, muitas quitandeiras de Luanda, vendedores ambulantes e muitos desempregados. (CARDOSO, 2001, p. 116)⁴⁰

Desse encontro múltiplo na estrada, algumas personagens se destacam, como a noiva que tem seu casamento arruinado, o homem do fato preto, os líderes religiosos, além do próprio Manecas. O espaço do trem se organiza, portanto, conforme as divisões sociais, em

⁴⁰ O CFL, Caminho-de-ferro de Luanda, que liga Malange à capital em um percurso com cerca de 428 quilômetros, teve seu primeiro trecho inaugurado em 1888; destruído durante a guerra civil, foi consertado e reinaugurado em 2011.

que se nota claramente a diferença entre o número de personagens nas primeira e segunda classes, dois e quatro vagões respectivamente, enquanto a terceira tem oito vagões. São características que remetem à estrada segundo Bakhtin, considerada de grande potencial para encontros como esses, uma vez que nela podem se cruzar "num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades" (BAKHTIN, 2010, p. 349).

A estrada, durante a viagem de trem e com as paradas, possibilita encontros que nem sempre ocorrem em outros espaços, pois nela "podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social... podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se diversos destinos" (BAKHTIN, 2010, p. 349-350). Na sequência da descrição das divisões do trem, ao apresentar mais características da terceira classe, observa-se o contraste:

Enquanto que na primeira e na segunda classes as carruagens eram divididas em compartimentos, na terceira em cada carruagem tinha espaço único, com bancos, e a confusão e a desordem era permanente. Cada um se sentava onde quisesse, nos bancos, nos corredores e outros espaços livres, com trouxas à mistura, pássaros engaiolados, galinhas, cabritos, até cães tinha, haka!, quem se levantasse para ir à casa de banho tinha de deixar o lugar marcado ou confiá-lo a alguém, caso contrário era a sabida regra, quem que foi no mar perdeu o lugar, que, por isso, tinha sempre as zaragatas, muitos roubos, uma viagem em permanente desassossego, para além do ambiente poluído, os cigarros comprados em maços, os cigarros enrolados no momento, os cachimbos, cachimbadas de boca em boca, os muitos estranhos fumos, hela! (CARDOSO, 2001, p. 116-117)

A ambientação evidencia a falta de tranquilidade, a constante tensão nesse espaço. No entanto, com a dificuldade do comboio em avançar pela estrada, as personagens das três classes se veem obrigadas à convivência, têm de enfrentar a divisão social, com momentos em que a tensão também atinge aqueles que viajam nas outras classes. Os conflitos não se limitam aos aspectos sociais, outras diferenças adquirem relevância, destacando-se a religiosa. O espaço, nesse sentido, caracteriza-se pela presença humana, não se restringindo ao aspecto material, pois conforme a perspectiva geográfica de Santos, "o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima", envolve as "relações sociais" (SANTOS, 2009, p. 62). Com a "efervescência" humana no comboio, tem-se o espaço como "síntese, sempre provisória e sempre renovada, das contradições e da dialética social" (SANTOS, 2009, p. 107-109).

Reflete, assim, a nação e uma série de problemas que se intensificam no período pós-Independência, também havendo a guerra em Angola.

Durante a viagem, as relações entre as personagens tornam-se conflituosas, as discussões são muitas vezes violentas, resultando em agressão física e até em mortes, assemelhando-se ao que se passa no país em guerra. Em alguns momentos do romance, a desordem é tão grande que não se limita ao trágico, havendo também o cômico. É narrado um caso em que três rapazes entram no comboio sem pagar, indo atrás deles "o revisor, gorduchão" que "caía e se levantava", ao mesmo tempo que os "passageiros achavam tanta divertida graça", até serem pegos por um passageiro e jogados "para fora da carruagem em andamento... De morte imediata sucumbiram os jovens cujos corpos rolaram pelas ribanceiras" (CARDOSO, 2001, p. 38). Cômico ao início, o caso termina de modo trágico; nesse sentido, Andrade afirma que se tem, nesse romance, "uma tragicomédia da vida" (ANDRADE, F. C., 2005, p. 63), sendo o caos tão grande que reúne todos os tipos de sentimentos.

O comboio, portanto, configura-se como um espaço de tensão ou, tomando-se emprestada a expressão de Abdala Jr., um "espaço em ebulição" (2007, p. 254)⁴¹, onde o encontro das personagens, com suas diferenças sociais, religiosas, culturais, gera sentimentos por vezes extremos, ou mesmo contraditórios, como no caso dos rapazes jogados para fora do trem. Esse caso de violência obrigou a uma parada, havendo "passageiros a chorarem e a protestarem ainda contra aqueles bárbaros actos" (CARDOSO, 2001, p. 38). Há um conjunto de problemas que parece "obstruir" o sentido progressista do tempo, impelindo as pessoas a uma tensa e intensa experiência com o espaço, de que faz parte a mudança rápida de sentimentos contrários, indo de um extremo ao outro, culminando em violência. Esta, por sua vez, também gera problemas, formando um "círculo vicioso". O comboio, assim, espelha a nação em guerra, com a dificuldade em se estabelecer a paz.

⁴¹ A expressão refere-se ao musseque dos anos 1960, conforme as histórias de Cardoso, considerado "uma importante base social para os nacionalistas angolanos", "espaço de intersecção" por suas "configurações do diverso, em termos étnicos, sociais, linguísticos", um "espaço em ebulição" sobretudo pelas tensões entre "a tradição presente e os instrumentos da modernização" (ABDALA JR., 2007, p. 254). Transpõe-se a expressão para o comboio, visto que é um espaço que também concentra um grande número de personagens de modo precário, em que surgem conflitos devido às diferenças, em que estão implicadas, por vezes, as tensões entre tradição e modernidade. Há, porém, a mudança quanto às classes sociais, visto que viajam pessoas da elite também.

Em cada uma das paragens, os sentimentos tendem a se intensificar; o encontro na estrada torna-se confronto, como na confusão que acontece na estação de Cacuso.⁴² Com a demora para o trem voltar ao movimento, sem saberem ao certo qual é o problema, alguns passageiros se exaltam até que, em mais uma noite que teriam de passar ali, um operário bêbado inicia uma briga na segunda classe e ela se generaliza até os últimos vagões:

A luta prosseguia em todas as carruagens, alguns operários que aparentemente se tinham apartado da multidão estavam a regressar aguerridos, éué! com paus e catanas, ih!, enquanto que outros passageiros cá de fora ia arremessando pedras para dentro das carruagens. Tinha gente idosa desmaiada, ferida, as mulheres e as crianças gritavam sem parar, tat'ééé! aiuééé!, procurando a todo custo abandonarem as carruagens, o que não era nada fácil pois os corredores e as saídas estavam todas cheias de gente. [...] Dois rapazes da terceira classe se movimentaram habilidosamente até a segunda e, aproveitando toda aquela boa confusão, assaltaram ainda três senhoras e roubaram-lhes o ouro que ostentavam... [...] Cerca de duas horas durava aquela confusão, quando já noite alta, perto da meia-noite, se começaram a evidenciar os primeiros sinais de cansaço. [...] De manhã se fez então o apurado balanço: quatro mortos, dos quais dois operários e dois passageiros, e pelo menos três dezenas de feridos. (CARDOSO, 2001, p. 48-49)

Nesse "espaço em ebulição", uma pequena divergência pode crescer, expandir-se e rapidamente levar à violência extrema. Por causa dos mortos, ocorre uma agitação no dia seguinte, com pessoas chorando e gritando por vingança. Enquanto se confrontam naquele espaço, mais difícil torna-se a retomada do movimento pela estrada. O trem parado com esses confrontos e divergências entre as personagens, havendo o desejo de se prosseguir com a violência por meio da vingança, remete à nação e à dificuldade de término da guerra. Com a desordem e a dificuldade de diálogo, os líderes religiosos decidem intervir, pois entre "os passageiros tinha muita gente ligada a várias igrejas que começaram a entoar os cânticos que apelavam à serenidade dos espíritos, hosana!, e isso ajudou a acalmar os nervos que estavam à flor da pele" (CARDOSO, 2001, p. 50). Assim, os funerais poderiam ser preparados, mas a

⁴² Em outras obras de Cardoso, há espaços que se caracterizam pelo confronto. Em sua literatura, há uma violência recorrente, que marca o espaço, como em seu primeiro conto publicado em livro. A estória, intitulada "A Chuva", começa com a descrição do "espaço fecundo" de trabalho, quando em um sábado de descanso com uma chuva forte, ocorre uma "maka", um caso extremo de violência assim concluído: "a chuva molha a terra, dá pão ao lavrador e canta alegria aos monandengues [crianças], traz também o vento das makas [brigas] que os homens aplanam raivosamente de navalha em punho" (CARDOSO, 1982, p. 05-07 [1.ed.: 1977]). Desse modo, surgem os musseques [favelas], os mercados, os becos, as ruas e outros espaços de Angola, caracterizados por constantes conflitos entre personagens. Nota-se a ambivalência da água da chuva, aspecto que ainda será abordado.

forma de realizá-los gera uma nova discussão; ao problema de trânsito do comboio, junta-se a questão religiosa.

No trem, viajam os líderes de algumas igrejas cristãs, a disputa religiosa ganha relevância e acaba por tornar-se um dos principais elementos temáticos do enredo. É essa disputa que desfaz a calma que havia sido alcançada há pouco, pois cada morto era de uma igreja diferente. A religiosidade mostra-se ambivalente, pois acalma os passageiros por um momento, mas, depois, gera novos conflitos, destacando-se, no romance, esse segundo aspecto de provocar a violência. As quatro igrejas principais no comboio são: Igreja do Bom Pastor, Igreja de Jesus Cristo Negro, Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola e a Igreja do Profeta Simon Ntangu António. Com a discussão sobre como realizar os funerais, compreende-se melhor as características dessas igrejas:

Que uns, os da Igreja do Bom Pastor, defendiam que os mortos tinham de ser naturalmente enterrados na Terra, no cemitério, como era da boa santa tradição cristã; a Igreja do Profeta Simon Ntangu António dizia que não, que os mortos tinham de ser enterrados sim senhor mas debaixo de uma árvore que era sagrada e que existia ali perto; que nada, a Igreja de Jesus Cristo Negro falava que não, que os corpos dos mortos tinham de ser incinerados e as cinzas deitadas ao rio ao som de grandes batucadas, muita canjica e muita bebida, a rija festança; não, não, não, ripostou a Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola, a queima dos corpos significaria a queima das respectivas almas, que isso é uma prática que não se ajusta às nossas sagradas tradições, nem pensar nisso!, que se devia era depositar os corpos numa gruta sagrada para o repouso íntimo e fecundante e depois o Senhor se encarregaria do resto. Que assim sendo! (CARDOSO, 2001, p. 51-52)

A disputa entre os religiosos é apresentada em tom irônico, destacando-se o hibridismo, pois são igrejas cristãs com algumas práticas que advêm de religiões africanas ancestrais. O termo "hibridismo" vem sendo utilizado no lugar de outros, como o de "sincretismo", para tratar dos processos de "contato" entre religiões com suas trocas, cruzamentos, adaptações e assimilações, por meio de novas abordagens, destacando-se os estudos do "pós-colonialismo" e do "pós-modernismo". Utilizado com mais frequência na abordagem da "cultura", tem como base o "dialogismo" de Bakhtin e como principais questionamentos o de pureza e superioridade cultural e as relações desiguais de poder, sendo fundamentado no pressuposto de que todas as culturas são híbridas, entre outros aspectos (cf. BHABHA, 1996). Há, porém, muitas discussões sobre a terminologia (cf. ABDALA JR, 2004)⁴³.

⁴³ Ao comparar o hibridismo atual com a ideologia da mestiçagem e da cordialidade do início do século XX, Abdala Jr. afirma que é preciso levar em consideração os traços culturais que coexistem, mas não são cordiais,

Igualmente, transpondo ao campo religioso, o hibridismo é uma forma de se questionar a ideia de superioridade de uma religião sobre as outras, as relações entre religião e poder, entre Estado-nação e religião. Em outros casos, principalmente em países ex-coloniais, ele se mostra como característica da religião, mesmo que não se tome consciência disso. Em *Mãe, Materno Mar*, em diversas passagens, o hibridismo religioso fica subentendido, sendo mais uma característica da complexidade social.⁴⁴ Esse aspecto resulta, na obra, em uma caracterização da religiosidade em si e, ao mesmo tempo, desvela a contradição, seja entre o que preveem as igrejas cristãs e as práticas "não cristãs" de seus fiéis e líderes, seja entre os detentores da religiosidade africana ancestral que acabam poder aderir às práticas cristãs.

Igrejas como as do romance, de acordo com Secco, "proliferaram em Angola, principalmente a partir de 1980" (SECCO, 2005, p. 115), sendo que nos anos 1990, foram identificadas mais de sessenta igrejas como essas (VIEGAS, apud SECCO, 2005, p. 116)⁴⁵. Com "promessas de cura e... milagres", essas igrejas, "a maioria delas evangélicas, pentecostais", têm grande adesão e se expandem, pois inserem "a dimensão do sagrado no dia-a-dia do povo", alcançando "ressonância em pessoas, na maior parte das vezes, carentes" (SECCO, 2005, p. 115). Seus líderes, os "profetas e pastores", são "encarados como Messias, representantes na Terra do poder de Cristo ou do Espírito Santo", pois garantem que "podem exterminar de vez a pobreza e os sofrimentos terrenos" (SECCO, 2005, p. 116). Mas há igrejas que advêm de movimentos messiânicos iniciados há mais tempo, algumas delas fundadas na primeira metade do século XX.

Entre os movimentos messiânicos que se destacam em Angola, estão os dos "profetas" Simon Kimbangu, Simão Toko, Simon Mpadi e André Matsoua (BLANES, 2009, p. 09). Entre estes e os líderes religiosos no romance, notam-se semelhanças, principalmente entre Simon Kimbangu e a personagem do Profeta Simon Ntangu António, havendo passagens que se aproximam da sátira. Porém, enquanto o movimento do primeiro teria sido uma forma "de

que "convivem com conflitos", havendo "um núcleo entre os pedaços de cultura que compõem o tecido híbrido que não se reduz a uma síntese temperada pela cordialidade", visto que, sob a globalização neoliberal, há o risco de se manterem hegemonias por meio da cooptação das diferenças (ABDALA JR., 2004, p. 16-18). Outro aspecto a considerar é que o "hibridismo" não pressupõe o fim da dualidade em um "novo elemento"; pelo contrário, ele questiona, segundo Bernd, as "grandes sínteses 'coerentes', homogêneas e unívocas de interpretação da cultura", destacando as "ambiguidades, heterogeneidades e deslocamentos de doxas petrificadas" (BERND, 2004, p. 100). A autora lembra que o termo vem do pensamento de Bakhtin com a ideia de "duas vozes" que "caminham juntas e lutam no território do discurso" (BERND, 2004, p. 100).

⁴⁴ Cardoso cursou Ciências Sociais na Itália quando foi Embaixador de Angola no país. Tendo pesquisado sobre as religiões africanas e o fenômeno religioso em Luanda, ele afirma que se trata de "um fenômeno complexo", sobretudo pelo grande número de igrejas, "o que permite dizer que em cada esquina haja um profeta" (CARDOSO, 2005, p. 25-26).

⁴⁵ VIEGAS, Fátima. *Angola e religiões: uma visão social*. Luanda: Ed. das Instituições Religiosas/Angola Telecom, 1999.

resistência dentro do campo religioso, ao adaptar o cristianismo à cultura local, acentuando ritos e mitos com os quais os africanos se identificavam numa franca oposição aos colonizadores" (cf. BALANDIER, apud GONÇALVES, 2007, p. 409)⁴⁶, não ocorre o mesmo com o segundo, a personagem está mais próxima dos líderes de igrejas neopentecostais do final do século XX. Vale lembrar que esse aspecto aproxima-se do caso dos naparamas de *Terra sonâmbula*, visto que também se trata de uma manifestação de messianismo⁴⁷.

À semelhança desses líderes religiosos de Angola, surgem os pastores e profetas no comboio, os quais participam dos encontros e confrontos pela estrada. Um dos confrontos, sobre como realizar os funerais dos quatro mortos, prossegue compondo o espaço de tumulto e barulho, havendo a concentração dos passageiros em frente à estação. Em meio à discussão, um homem "do Partido"⁴⁸ toma a palavra, critica as igrejas e diz que "os funerais tinham de ser revolucionários, com canções revolucionárias, com a bandeira do EME a cobrir os caixões" (CARDOSO, 2001, p. 52-53). Após essa fala, a tensão aumenta, sendo que, ao longo romance, predominam questões entre política e religião, sobretudo porque ambas são formas de exercício do poder sobre as populações.

Na sequência do confronto, o Profeta Simon Ntangu rebate a fala do homem do Partido, afirmando que "no fundo, o Partido não era mais que uma pretensa religião surgida depois da Independência", havendo, em seguida, "vaia e apupos contra os do Partido e contra as igrejas, abaixo os comunistas! abaixo! abaixo os falsos profetas! abaixo!" (CARDOSO, 2001, p. 53). Nessa parte do romance, de acordo com Secco, deixa-se entrever uma crítica ao "Partido" ao apontar as semelhanças entre os líderes religiosos e o "marxismo revolucionário"

⁴⁶ BALANDIER, Georges. *África ambígua*. Buenos Aires, Ed. Sur, 1964.

⁴⁷ O messianismo é um fenômeno mais antigo na África. Em Angola, embora haja um grande número de igrejas em décadas recentes, ele já ocorria há mais tempo, surgindo principalmente ao norte. Trata-se da região do antigo Reino do Congo, que desde a chegada de Diogo Cão, em 1482, é marcada "pela presença centenária de missões europeias e nomeadamente católicas" e que viria "a receber ao longo do século XX várias missões protestantes, em particular batistas, que se multiplicariam pelo interior das colônias belga e portuguesa" (FRESTON, Paul. *Evangelicals and Politics in Asia, Africa and Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, apud BLANES, 2009, p. 10). Um dos casos mais conhecidos dessa região é o de Kimpa Vita, uma jovem "profetisa" que, entre os séculos XVII e XVIII, declarou-se possuída pelo espírito de Santo Antônio, o que fez ganhar força o movimento denominado de "antonianismo".

⁴⁸ Trata-se do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), também chamado de "Eme", que, como o nome indica, surgiu como movimento de luta anticolonial nos anos 1950/60, assumindo o poder com a Independência em 1975, tornando-se um partido político. De orientação marxista-leninista, o MPLA teve como principais opositores a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola). Com esta última, desenvolveu-se a "guerra civil" que durou até 2002; em termos gerais, entre os fatores internos da disputa de poder estavam as diferenças entre grupos étnicos, entre urbanos e rurais, e entre os externos, à semelhança de Moçambique, o contexto da "guerra fria". A FNLA, enfraquecida após a Independência, tinha apoio dos EUA, o MPLA recebia apoio da URSS e de Cuba, enquanto a UNITA era apoiada pela África do Sul e pela China, depois pelos EUA também. (Cf. FERRO, 1996, p. 338-40; MAZURI e WONDJI, 2010).

que "propalou a palavra profética militante" (SECCO, 2005, p. 115). No decorrer da viagem, como próprio desse "espaço em ebulição", as contradições aparecem, com membros do Partido aderindo à perspectiva religiosa ou mantendo relações com os líderes por outros interesses, em um aparente pacto de poder.

De todos os encontros e confrontos na estrada, em uma viagem de cerca de quatrocentos quilômetros que dura insólitos quinze anos, a narrativa converge para o Profeta Simon Ntangu Antônio. Ele sobressai em relação aos outros líderes, sendo atribuídos a ele feitos milagrosos, com as características do messianismo, o que mobiliza grandes populações à sua espera nas estações. A expectativa em torno dele forma o clímax da narrativa, com uma crescente intensificação. Com suas curas e milagres, surgem mais pessoas a esperá-lo, grandes multidões se aglomeram e o espaço torna-se caótico. Ao final, tem-se o anticlímax, quando o Profeta perde o bastão e espalha-se a notícia de que ele não resolve mais os problemas. Ao mesmo tempo que há o desânimo de muitos que começam a voltar para suas casas e cidades, há os exaltados que gritam "Morte ao Profeta!", uma "multidão que lhe queria linchar" (CARDOSO, 2001, p. 288-289), mantém-se a alternância de sentimentos do "espaço em ebulição".

Do clímax ao anticlímax, há diversas situações com essa alternância, de uma festa se passa rapidamente à briga e confusão, de uma agitação com características cômicas passa-se, sem demora, a uma intensificação que resulta no trágico. Como a maior parte dos casos de violência envolve as manifestações religiosas, pode-se notar a contradição, uma vez que, no cristianismo recente, grande parte das igrejas costuma defender a paz. É nesse sentido que, durante uma discussão entre dois pastores sobre a cobrança de dízimo, alguns católicos⁴⁹ "comentavam como é que igrejas que diziam pregar a palavra do Senhor podiam alimentar tanto ódio entre elas" (CARDOSO, 2001, p. 97). Há a violência dos que deveriam estabelecer a paz, como na nação em guerra, sendo que tal violência forma um ciclo para o qual não se vislumbra um fim. Há uma discrepância entre o espaço e o tempo, embora o cronológico

⁴⁹ Embora haja católicos no comboio, eles não se destacam ao longo da narrativa, assim como os poucos seguidores de outras igrejas "como a Igreja do Bom Repouso, a Igreja dos Sete Apóstolos, a Igreja do Bomfim, a Assembleia da Salvação, a Igreja da Paz nos Corações e outras ainda mais pequenas ainda cujo número de fiéis não ultrapassava dez" (CARDOSO, 2001, p. 51). Em seu romance anterior, *Maio, Mês de Maria*, Cardoso aborda as igrejas católicas, também há os exageros da fé, agitação e tumulto, assim como a metáfora da água, como se nota ao início do romance: "Igrejas tinham novamente mundo de gente, sobretudo de mulheres que, joelhando, fatimavam ardentemente Nossa Senhora de Fátima. Os cânticos ecoavam então unissonamente e se fiapavam por entre portas e janelas das igrejas. Crentes se juntavam movidos por uma invisível e estranha força renovada. As águas revindas constantes. [...] Na fervura fervor, aconteciam desmaios por entre a multidão concentrada nas igrejas." (CARDOSO, 1997, p. 11).

esteja funcionando, o trem não lhe corresponde. Com tal discrepância, segue intensificando-se a experiência espacial.

Vale lembrar com Ávila, que, no romance, há um tratamento sensível ao tempo, não se restringindo à "fria notação matemática dos relógios e calendários" (ÁVILA, 1997, p. 19). O autor explica as várias formas do tempo nas obras romanescas, em que se tem, no lugar da simples medida de distância e do movimento, "a consciência da duração e da mudança, da recordação e da expectativa, correlacionada com um problema existencial, uma vida individual, a tradição de uma família ou de uma nação ou até o próprio processo universal da humanidade" (ÁVILA, 1997, p. 19). Por isso, há o tempo biográfico, o histórico, o cronológico, o psicológico, entre outros, além dos três modelos mais gerais, o cíclico, o progressista e o descontínuo. Ricoeur, autor que vincula tempo e narrativa, prefere "falar de narrativas e experiências do tempo no plural" (apud ÁVILA, 1997, p. 25)⁵⁰. Bakhtin também se refere à "existência em literatura de fenômenos de tempo profundamente variados" (BAKHTIN, 2010, p. 212), as "heterocronias" (cf. CABRAL, 2012, p. 17). Em suma, um mesmo romance pode trazer as várias formas do tempo, apresentando convergências ou, principalmente, problematizando-as, trazendo as tensões, como em *Mãe, Materno Mar* e em *Terra sonâmbula*.

A questão temporal com o não trânsito torna o espaço mais propício aos conflitos. Desse modo, há o confronto dos quatro líderes religiosos do comboio com um outro, o Profeta da Igreja do Bomfim, desvelando o funcionamento das igrejas. Há, também, o hibridismo que, muitas vezes, aponta para a contradição, visto que são realizadas práticas tradicionais que não condizem com o cristianismo. Configura-se, portanto, uma disputa de poder que remete ao contexto político do país. Como em um espelho entre religião e política, as contradições também podem ser encontradas entre o projeto de nação do momento da Independência e o que sobrevém, com a guerra, o declínio socialista e adesão ao capitalismo, haja vista o interesse financeiro dos líderes das igrejas e dos governantes corruptos, entre outros problemas, mantendo-se as divisões sociais no país semelhantes às do comboio.

⁵⁰ Apesar da ênfase no tempo, está subentendido o espaço na argumentação de Ricoeur, por exemplo, ao explicar a "experiência fictícia do tempo" que "deriva de uma dimensão da obra literária" que é "seu poder de projetar um mundo", é "nesse mundo que moram personagens que aí realizam uma experiência do tempo, tão fictícia como eles, mas que não deixa de ter um mundo como horizonte" (RICOEUR, 2010, p. 129). Soja afirma que Ricoeur "preencheu sua abordagem da narratividade com sutis termos e conceitos duplamente codificados que... ressoam com o significado ambivalente espacial e temporal: enredo, configuração, contexto, mundo, tropo, trajetória" (SOJA, 1996, p. 175).

Por meio da analepse, é narrado o caso do Profeta do Bomfim. Era um simples passageiro com seu bastão, que, ao início da viagem, afirma ter visões e, durante a parada de Ndalatando, funda sua igreja e assume a sua "nobre missão" (CARDOSO, 2001, p. 185). Com a discrepância temporal no romance, enquanto o trem está imóvel, ocorre o rápido movimento religioso. Na Igreja do Bomfim, não diferente das outras, há o hibridismo com os fiéis que de "dia oravam e cantavam e de noite acendiam as velas e dançavam ao ritmo de batuques, que se ouviam mais forte em toda a cidade de Ndalatando" (CARDOSO, 2001, p. 173)⁵¹. Além de demonstrar o hibridismo religioso, os sons têm a função, também, de compor a ambientação, provocando, entre outros efeitos, a sensação de constante tensão no espaço.

Desse modo, tem-se o conflito que decorre do sucesso do Profeta do Bomfim, pois gera a preocupação dos outros quatro líderes que perdiam seus fiéis. No espaço tomado pelo exagero, com a "multidão que ficava sempre fora da igreja porque lá dentro não tinha mais lugar para ninguém" (CARDOSO, 2001, p. 175), os quatro líderes passam a falar mal do Profeta do Bomfim e ocorre uma confusão:

Como nem se pondo na ponta dos pés podia ver e falar para aquele mar de gente, o Profeta Simon Ntangu António saltou por cima dos ombros do seu mais feroz adversário, o pastor da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola! Sukuama! A quanto obrigas, solidariedade cristã! Estavam assim os três pastores e o Profeta na contra-propaganda quando de repente são surpreendidos por quatro homens de chicote em punho. Aluka-zé! Entretanto, o pastor da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola sentiu um líquido salgado a escorrer-lhe da nuca para as costas e atirou para o chão o seu mui distinto adversário. Haka! Desgalgaram a colina numa corrida desenfreada, acossados pelos quatro homens, sob os gritos eufóricos de centenas de fiéis. Como que o Profeta, com as suas pernas curtas, podia mais correr que os quatro homens? Assim lhe apanharam e lhe chicotearam enquanto ele berrava como uma criança. Hum! Hum! (CARDOSO, 2001, p. 175)

A disputa religiosa adquire características grotescas e tragicômicas, em que os líderes, ao se parecerem com "trapalhões", são ridicularizados, desvelando-se as suas falhas de

⁵¹ Sobre o batuque, elemento sonoro que compõe o espaço em diversas obras de Cardoso, Chaves (1999, p. 123-124) destaca o seu valor em África, como resistência religiosa e política, ao citar um trecho do romance *A chaga* de Castro Soromenho: "Estás a ouvir este batuque, mas não sabes o que significa. Para os brancos, o batuque é festa, libertinagem, bebedeira. Mas para eles é muito diferente. Este é um batuque religioso. Ontem foi enterrado um preso e estão a fazer o batuque dos mortos, atrás do muro do cemitério. Nós estamos entre a prisão onde o homem morreu, na senzala dos cipaiois, e o cemitério. O tambor é a grande voz da África. Nunca me esqueci do que me disse um africano que conheci em Benguela: 'Só se conhece a África depois de se compreenderem todos os toques de tambores. Quando se deixarem de ouvir os tambores, a África estará morta'. Sempre que ouço um tambor... [...] Ouço e sinto e sinto que a África está bem viva na voz de seus tambores" (SOROMENHO, 1985, p. 190-191).

caráter. O Profeta Simon mostra-se incomodado com a semelhança em relação ao Profeta do Bomfim, uma vez que ambos são anões, têm uma banda e seguram um bastão. Com a história parecida entre os dois, mostra-se como se "produzem" os messias, semelhança que também se encontra nos momentos de culto. De certo modo, o poder torna-se mais importante que a religiosidade em si, pois o incômodo do Profeta Simon se deve ao receio de perder fiéis para o outro, o que gera a disputa entre eles.

No culto do Bomfim, os "cânticos e batuques" seguem ressoando de modo a tornar "o ambiente totalmente místico", onde o "pensamento racional" esbarra-se "com a muita forte e poderosa emoção", não se podendo "manter sereno, se abstrair daquele quadro humano apocalíptico com a gente a cantar e a chorar com muita fé, a tremer e a convulsionar" (CARDOSO, 2001, p. 178-179). Há uma intensificação dos gestos e sentimentos como próprios dos encontros e confrontos no romance, em que se têm os excessos da fé, o exagero em que se perde a racionalidade e a emoção torna-se extrema a ponto de resultar em agressividade e morte.

Como parte do culto, há a confissão pública, quando as pessoas relatam seus desvios de conduta, ocorrem os batismos, uma mulher é tomada por um espírito e fala com voz masculina, até chegar o momento das curas, quando doentes e deficientes "saíam da igreja reabilitados e a gritarem de tanta eufórica alegria. Hosana!" (CARDOSO, 2001, p. 182). Nesse trecho, narrado em terceira pessoa, as curas são consideradas como efetivas, o ponto de vista corresponde ao da visão religiosa. O narrador, ao longo do romance, oscila entre diversas perspectivas, podendo tanto ridicularizar as situações que envolvem a religião e seus líderes como trazer os feitos milagrosos como ocorridos de fato, predominando, assim, uma focalização múltipla, sendo comum o uso do discurso indireto livre.

Chaves e Macêdo afirmam que o "recurso a uma focalização múltipla" em *Mãe, Materno Mar* "surge como uma estratégia voltada ao desejo de conferir voz a uma diversidade de pontos de vista que precisam ser contempladas no processo de reestruturação da sociedade angolana" (CHAVES e MACÊDO, 2005, p. 254). Mas dar voz não significa concordar com o ponto de vista, pelo contrário, pode ser uma forma de expor as divergências, aproximando-se, nesse caso, do conceito de "polifonia" de Bakhtin, que consiste na "*multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis*" que ele teria identificado como "*a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski*" (BAKHTIN, 2008, p. 04)⁵². O romance formaria um todo narrativo polifônico, em que a multiplicidade não estaria apenas na voz, mas também

⁵² Grifos do autor.

em "*consciências*", em posições ideológicas. Desse modo, a constante mudança de foco em *Mãe, Materno Mar* resulta numa variação de posições que, no caso da religiosidade, tanto o narrador pode aderir à visão da fé, até mesmo demonstrando respeito como em várias passagens com Ti Lucas, como pode duvidar e até mesmo rir das personagens, desvelando as atitudes negativas, resultando em crítica social.

Já o discurso indireto livre faz parte do estilo de Cardoso, sendo encontrado na maioria de suas obras. Considerado como dual por Bakhtin/Volochínov, esse tipo de discurso, que apresenta "nos limites de uma mesma e única construção... as entoações de duas vozes diferentes", é um recurso para posicionamento e crítica, pois pode mostrar uma simpatia pelas personagens como propiciar "efeitos satíricos contundentes" (BAKHTIN/ VOLOCHÍNOV, 2014, p. 184, 194). Esse discurso, ao introduzir o tom narrativo, como explica Pascal, podendo-se perceber "um tom de ironia ou compaixão, de negação ou aprovação" (PASCAL, 1977, p. 17), contribui para a caracterização da sociedade na literatura de Cardoso. Assim sendo, as alternâncias rápidas e seguidas das vozes tornam-se comuns ao longo da narrativa, exigindo muitas vezes uma atenção maior do leitor, resultando em jogo⁵³.

Como em *Terra sonâmbula*, há um jogo entre as várias posições das personagens e mudanças de pontos de vista em *Mãe, Materno Mar*, tornando-se também estrutural da obra. Segundo Macêdo, a literatura de Cardoso é marcada por aspectos sociais que incidem na forma (MACÊDO, 2008, p. 187), consoante com Candido quanto às "sugestões e influências do meio" que "se incorporam à estrutura da obra" e "deixam de ser propriamente sociais para se tornarem a substância do ato criador" (CANDIDO, 1989, p. 163-164). Dessa maneira, não apenas "o conteúdo diz", mas a forma também "diz"; a estrutura da obra, com as constantes alternâncias de pontos de vista, pode desvelar a dinâmica da sociedade angolana, esse espaço tão fortemente humano, como o próprio autor explicou sobre o foco em suas obras:

[...] ele [foco] nasce com o texto, pois está ligado ao contar. E, de certo modo, falamos aqui da tradição, porque eu revejo-me no campo, no meio de

⁵³ Segundo Bray, há casos em que o discurso indireto livre deixa ambiguidades que não se resolvem, de modo que os dois "pontos de vista podem permanecer em jogo" (BRAY, 2007, p. 48). Para Soares, uma das características de *Mãe, Materno Mar* é a instabilidade que, em termos formais, tem a ver com "distribuição das falas e do discurso directo, indirecto e indirecto livre", a ausência da "regra do aviso" nas mudanças de foco, as "frases longas sem vírgulas, sem pontuação", o que seria decorrente de uma hibridização de técnicas tradicionais orais africanas e as da literatura moderna, das "relações literárias que remetem para o modernismo em termos globais e para o nacionalismo em termos locais" (SOARES, 2005, p. 140-142). Apesar da constante alternância que faz multiplicar as vozes, o que remete à polifonia, esta se constrói, no texto, por várias dualidades entre o narrador e cada personagem, resultando na manifestação das várias vozes com seus diferentes tons, assim, a "voz do narrador" tem "um papel decisivo, quer como voz que se faz ouvir, quer como voz que faz ouvir as outras vozes" (NOA, 2009, p. 87).

gente rural, a contar histórias. Eu imagino... E nessas ocasiões, as histórias vão fluindo, de forma natural e sem a preocupação de uma "arrumação" cronológica. Isso acontece naturalmente, porque cada escrita tem as suas formas, e acho que essa, talvez, seja uma das minhas marcas enquanto escritor, não há uma linha reta na forma de contar a história, nunca há. Há uma certa polifonia... Muita gente a falar... Enfim, às vezes o discurso não é linear. Várias vozes concorrem para o dizer. (CARDOSO, 2005. p. 30)

Em sua caracterização da sociedade angolana pela profusão de vozes, Cardoso tem sua literatura marcada pela hibridização de voz e letra nos termos do que considera Padilha, de elementos das tradições orais africanas e "a forma sacramentada pelo edifício estético do ocidente, cuja principal inscrição é a letra, portanto, o escrito" (PADILHA, 1999, p. 265). Segundo Abdala Jr, no processo entre formas da oralidade e a escrita, Cardoso "*transcria*" (ABDALA JR., 2007, p. 250), ou, conforme Soares, ele "trans-escreve" (SOARES, 2005, p. 142). Essa hibridização faz parte do estilo do autor na busca por representar o seu país, por isso, como afirma Secco, há em *Mãe, Materno Mar*, um "pensamento artístico polifônico" tanto pelos aspectos formais com "novos ritmos e profundidades fônicas, sintáticas, semânticas", como pelos aspectos temáticos com os "mitos e religiosidades dispersos em diferentes regiões do país", com a "denúncia da miséria do povo e do atraso em que se encontra a nação" (SECCO, 2001, p. 11-12).

É assim que ocorrem os encontros na estrada, o espaço configura-se pelo humano em excesso, com diferentes vozes "concorrendo para o dizer", gerando confrontos que levam à destruição, parecendo que não há solução para o caos que se instala a todo momento. Desse modo, ainda sobre o caso do Bomfim, ocorre a festa de cinquenta e cinco anos do "chamado" à missão do pai do Profeta, reunindo mais pessoas que no culto anterior, sendo necessário utilizar o espaço aberto no entorno na igreja. Depois da cerimônia com quatro horas de duração, são servidas as comidas e bebidas, músicas são tocadas em alto-falantes nas árvores, enquanto há o movimento da "massa humana" andando e comendo "no meio de muita algazarra" (CARDOSO, 2001, p. 186). Apesar da proibição da igreja, havia pessoas bêbadas, sendo que até o Profeta bebia escondido; surgem, conseqüentemente, outras contradições, como nesse momento em que o sagrado e o profano se misturam.

Ao entardecer, a procissão segue pelas ruas de Ndalatando, preenchendo o espaço da cidade com o grande crucifixo da igreja, os santos negros, as estatuetas e outras imagens que eram carregadas. Ao avançar, mais pessoas juntam-se à procissão, aumentando o barulho e,

como parte dessa ambientação que gradativamente torna-se mais tensa, ocorrem outros problemas até chegar ao ápice do tumulto:

Seguia tudo muito animado por uma das ruas da cidade quando se ouviram três tiros de pistola. Confusão se instalou no meio da multidão, os fiéis que transportavam o grande crucifixo, os santos e as estatuetas desobrigaram-se das suas tarefas e desataram a correr para os lados, xé!, enquanto que quem que trazia a fotografia do Profeta Simão Mukongo se estatelou no chão agarrado a ela. Que lhe matassem, mas nunca se separaria daquela sagrada lembrança! Seria uma grande honra morrer com o quadro do Profeta-Pai! Os quatro homens que transportavam o pálido também tinham bazado. Deixaram-no cair por cima do Profeta. Este ficou assim embaraçado naquela armação e andava às aranhas vomitando seu léxico asneirento. Passados uns dez minutos, um grupo de fiéis tentou organizar o cortejo mas tinha muita confusão: o grande crucifixo e os santos estavam no meio, as estatuetas à frente e os integrantes da banda de música dispersos e nem todos tinham os respectivos instrumentos. Entretanto, a maioria dos fiéis, muito preocupados, já tinham dado pela falta dele: O Profeta do Bomfim! O Profeta tinha desaparecido! Lhe procuraram por entre a multidão, podia ser ele se tinha escondido no meio dos fiéis da sua igreja. Lhe procuraram depois pelas ruas onde o cortejo tinha passado. Nada. Lhe procuraram nas casas mais próximas do local do incidente. Lhe vozearam nos ares nome dele de o Profeta do Bomfim. Que ele não estava aparecer. Que se concluiu então mais tarde, Bomfim, o Profeta, tinha tido um mau fim, tinha morrido de uma morte muito falsa! (CARDOSO, 2001, p. 189-190)

Várias características dessas igrejas, de seus líderes e seguidores são demonstradas, como o Profeta e seu "léxico asneirento", o que não condiz com a de um líder religioso cristão. Em outra parte do romance, após a viagem ter prosseguido, aparece uma cobra que consideram ser o Profeta do Bomfim retornado. O animal surge no espaço assustando as pessoas, é visto circulando pelos vagões, porém, na maioria das vezes, surge onde está o Profeta Simon Ntangu, a ponto de haver a pergunta do narrador: "Sabia o Profeta que aquela cobra não era uma cobra qualquer?" (CARDOSO, 2001, p. 257). Quando o guia fala a respeito com Ti Lucas, o mais-velho diz que "aquela cobra não era mais do que a alma do Profeta do Bomfim morrido de uma falsa morte lá em Ndalatando" (CARDOSO, 2001, p. 258).

Em um dos momentos em que está contando o dinheiro arrecadado, o Profeta Simon afirma ter sentido a serpente dentro de um dos sacos e fala: "Como é que este sacana do Bomfim entra aqui no meu quarto e vai se meter logo no saco de dinheiro! Já me andas a perseguir há muito tempo Bomfim! Toma cuidado Bomfim! quem te avisa amigo é! Tu pensas que quem te matou fui eu né? Tás enganado!" (CARDOSO, 2001, p. 271).

Ironicamente, o líder cristão, enquanto aguarda os homens da segurança, prossegue conversando com a cobra:

[...] colado à parede, sem se atrever a dar um passo em frente, a cerca de dois metros da cama, se dirigia à cobra, agora num tom conciliatório e suplicante: "Porque é que me andas a perseguir, Bomfim? Eu sei que tu estás aí nesse saco! Agora que a minha vida está a correr bem, tu apareces só para me criares problemas. Se o problema é dinheiro, quando chegarmos a Luanda ajustamos as contas. Mas, peço-te por tudo, meu caro irmão, que te afastes do meu caminho! Peço-te em nome da minha santinha Nossa Senhora das Boas-Águas! Podes ir andando, encontramo-nos lá em Luanda. Confia em mim, meu irmão, terás a tua parte garantida!" [...] Quando os dois se decidiram a entrar, estava o Profeta, agora com ares de mando, dono e senhor da situação, a dar uns passos enérgicos, aparentando muita coragem e firmeza ante aquela estranha ocorrência, apesar de pouco antes ter constatado que tinha as calças molhadas de urina. Entretanto, o quarto foi passado a pente fino mas não encontraram cobra nenhuma. De qualquer modo, ele determinou que a partir daquele momento a segurança vigiasse bem o seu quarto, todas as entradas e saídas... [...] Antes mimou o homem da segurança com alguns disparates, para espanto daquele que nunca ouvira uma palavra feia sair daquela santinha boca! (CARDOSO, 2001, p. 271-272)

A disputa religiosa entre os Profetas, de certo modo, continua com a presença da cobra no comboio. Subentende-se que os tiros na procissão do Bomfim, bem como seu desaparecimento, poderiam ter sido provocados pelo Profeta Simon, o que o levaria, por uma crise de consciência, a achar que a cobra era o outro vindo acertar contas. E como, de modo tragicômico, as falhas de caráter desses Profetas tornam-se evidentes, Simon mostra-se medroso, negocia com a cobra, depois xinga o homem da segurança. Desvelam-se, assim, as contradições de sua fé cristã, visto que, ao considerar que a cobra é o Profeta do Bomfim, está acreditando no animismo.

O termo "animismo", de modo geral, é dado a uma característica de diversos povos em atribuir uma "força viva" ("anima", "alma"), uma "espiritualidade" ou mesmo uma "consciência" a objetos, animais não humanos, elementos da matéria, fenômenos, entre outros. Na África, liga-se à ideia de uma força vital, predominando a relação com os antepassados, que estes podem "ser" ou "estar" nas coisas, tanto como algo que advém desde o nascimento, por exemplo, no caso de um animal (não humano) que "seria" um antepassado, como por metamorfose. Há uma discussão entre uma perspectiva evolucionista da religião que considera o animismo como uma religião primitiva, e outras, mais recentes, que contrariam tal posição e consideram que há formas de animismo que prevalecem até hoje como característica humana. Neste último caso, destaca-se o posicionamento de Garuba, autor que

defende a existência nas sociedades africanas de um "modo animista de pensamento... incorporado ao âmbito dos processos de atividades materiais e econômicas" e que "se reproduz na esfera da cultura e da vida social", agindo "como uma força motriz na formação da subjetividade coletiva" (GARUBA, 2012, p. 241). Configura-se como um "inconsciente animista... uma forma de subjetividade coletiva que estrutura o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente animistas" (GARUBA, 2012, p. 241-242)⁵⁴.

Há outras confusões e brigas entre religiosos ao longo do romance, em que se entende, de modo geral, que a religiosidade é característica da sociedade e, também, um problema. Ao mesmo tempo, reflete a nação em outros aspectos, a disputa pelo poder entre as igrejas possui muitos pontos em comum com a disputa pelo poder político no país. Pode estar aí, metaforicamente, uma das causas do não trânsito do comboio; a nação não consegue seguir seu curso normalmente. Como vem sendo afirmado, há uma discrepância entre o tempo pretensamente progressista e o espaço da estrada, esta que forma uma linha representativa desse tempo. Já por estarem "presos" no trem, restritos a esse espaço, os passageiros têm as outras experiências do tempo, como o da memória, o psicológico, o cíclico e o tradicional, este, especialmente, com a presença do mais-velho Ti Lucas.

Em meio aos inúmeros confrontos, o ceguinho Ti Lucas é a personagem que acalma os ânimos, intervém em muitas das questões religiosas, tem a confiança da maioria dos passageiros e anda livremente pelas carruagens das três classes. No caso dos quatro mortos, para pôr fim aos confrontos entre os líderes das igrejas, ele é escolhido "para encomendar aos céus as almas dos mortos" (CARDOSO, 2001, p. 54). Às vezes ajudado por um guia, o mais-velho não tem problemas em mover-se pelas três classes do comboio: "Quem que não tinha lugar fixo, único, era Ti Lucas, o ceguinho, precisava?, andava de carruagem em carruagem, a cantar e a contar as histórias dele, quando lhe vissem lhe ofereciam lugar" (CARDOSO, 2001, p. 116). Contrapondo-se à agitação daquelas tantas personagens, Ti Lucas torna-se um conciliador, age de forma a estabelecer a tranquilidade, sendo considerado detentor de uma sabedoria e poder especial que o faz "ver", apesar de cego.

⁵⁴ No caso das literaturas africanas, quando se tem uma realidade permeada pelo animismo, o autor propõe denominar de "realismo animista" em vez de recorrer ao "realismo mágico" latino-americano, visto que o animismo em África seria algo mais fortemente estruturador da sociedade, havendo uma "multiplicidade das práticas de representação que o animismo autoriza" (GARUBA, 2012, p. 244). Há, em *Mãe, Materno Mar* e em *Terra sonâmbula*, algumas características que se aproximam do "realismo animista", mas nem sempre há uma adesão ou recuperação pura e simples de uma perspectiva animista de mundo, como no caso da cobra/Profeta do Bomfim, em que se tem a ironia, os efeitos de humor. Nas obras de Cardoso, portanto, há uma problematização da religiosidade, tanto pode mostrar o animismo como algo que caracteriza a sociedade, como defende Garuba, como pode satirizar ou mesmo duvidar das manifestações animistas.

Como forma de marcar a presença do mais-velho nos diversos vagões e nas várias situações de conflitos, assim como em outros espaços durante as paradas, há a repetição, ao longo da narrativa, dos seguintes trechos: "E Ti Lucas, o ceguinho, circulava por entre aquela multidão e parava e cantava e lhe davam dinheiro"; "E Ti Lucas, o ceguinho, que circulava por entre aquela multidão eufórica, parava e cantava e o povo cantava com ele e lhe davam muito dinheiro"; "E então Ti Lucas, o ceguinho, que circulava por entre aquela multidão a parar e a cantar e a receber dinheiro" (CARDOSO, 2001, p. 65-85). Em alguns trechos, aparecem suas canções, geralmente em linguagem figurada e relacionadas às situações vivenciadas no momento.⁵⁵

Ti Lucas e Manecas, embora não mantenham a mesma proximidade e intimidade de Tuahir e Muidinga ou de Kindzu e o pai Taímo, formam o par mais-velho/mais-novo no romance. Enquanto Ti Lucas detém um saber, tanto das tradições como pela experiência histórica, Manecas é o jovem que quase nada disso sabe, pois não tem muitos conhecimentos e vivência sobre seu país. É durante a viagem no comboio, com os problemas e paradas ao longo do caminho, que Manecas passa por uma aprendizagem e que conhece, de fato, o espaço das tensões humanas para além do liceu e da família, como no trecho dos funerais dos quatro mortos que se segue:

A noite se engravidara de as muitas vozes, do som dos batuques e apitos, e se iluminara de muitas fogueiras em volta das quais dançaram corpos transpirados de suor. Que ele, o mar oceânico, estava olhar para todos os lados na descoberta de um mundo que nunca tinha conhecido. Lá em Malange ele ouvia falar de certos rituais fúnebres que aconteciam nas sanzalas distantes da cidade, mas nunca manifestara interesse em conhecê-los. Não era ele um menino do liceu, educado nas boas educadas maneiras, que frequentava os bons e os civilizados ambientes? (CARDOSO, 2001, p. 56)

Manecas, o menino do liceu que não ia a "certos" lugares, uma vez que preferia "os civilizados ambientes", é impelido durante a viagem à "descoberta de um mundo que nunca tinha conhecido". Com uma aquisição de conhecimento que não se restringe ao racional, Manecas fica sensibilizado juntamente com Ti Lucas que, no momento do enterro, "tirou o lenço do bolso, limpou a testa e os olhos que desde há muitos anos tinham deixado de chorar. Manecas conseguiu de conter uma lágrima. Naquele momento a imagem da mãe lhe assaltou a imaginação, e ele sentiu uma redobrada comoção" (CARDOSO, 2001, p. 60). O

⁵⁵ Em algumas passagens, Ti Lucas remete aos aedos e rapsodos da Grécia antiga, e aos bardos celtas, que eram trovadores e poetas populares que perambulavam recitando ou cantando composições religiosas ou épicas.

mais-velho e o mais-novo se emocionam diante dos funerais, estabelecendo essa relação tão importante nas sociedades africanas, talvez porque a chave para se estabelecer a paz na nação esteja em um diálogo entre novas e velhas gerações. A comoção ao se lembrar da mãe, de quem se afasta ao longo da viagem, demonstra que o mais-novo está em processo de amadurecimento e aprendizagem, por isso, ao chegar a Luanda e entrar no mar materno, é como se tivesse um novo nascimento. Assim, as relações entre a memória, a mãe e o mar adquirem várias nuances, principalmente metafóricas, dando título ao romance.

Inicialmente, Manecas demonstra sua ingenuidade ao decidir fazer uma palestra sobre o meio ambiente. Durante a paragem de Cacuso, Manecas conhece um professor e sugere o tema, porque "era um problema de muita actualidade", e escolhem o domingo, "dia santo, aproveitando desviar os fiéis a caminho dos cultos para lhe ouvirem falar sobre ecologia" (CARDOSO, 2001, p. 68). Ao colocarem em prática tal ideia, geram uma disputa por espaço, pois querem utilizar o lugar debaixo da árvore onde ocorrem os cultos do Profeta Simon Ntangu António. O confronto se configura entre ciência e religião, pois os dois colocam na árvore uma faixa com a frase "VAMOS PROTEGER O MEIO AMBIENTE" e os fiéis da Igreja, ao chegarem, estranham a mudança e chamam "o Profeta para ver aquela afronta, a profanação daquele sagrado lugar" (CARDOSO, 2001, p. 70), havendo mais uma confusão:

Professor tinha começado a arengar para cerca de meia dúzia de pessoas, quase todas sem entenderem patavina daqueles termos complicados que o orador estava empregar, quando, de longe, se apercebeu que uma multidão estava a caminho do local em que a Igreja do Profeta devia daí a pouco menos de meia hora realizar o seu habitual culto. Que a multidão vinha barulhenta, que o professor ainda pensou que aquela gente toda vinha vindo para me ouvir falar sobre a importância da preservação do meio ambiente. [...] Que Manecas pressentiu o perigo vizinhando. Professor continuava a discursar, enquanto Manecas lhe fazia sinais para abandonarem aquele lugar imediatamente. Aluka-zé! Mas que o professor estava tanto entusiasmado que percebeu que Manecas lhe estivesse a dizer para continuar o discurso. E a multidão vinha vozeando pelos clamorosos ares, a gritar alto em língua que nem o professor, nem Manecas entendiam. [...] Desesperado porque o professor não estava lhe perceber nos gestos que ele estava fazer, Manecas gritou: "Professor! Professor! Vamos fugir! Vamos fugir!" Mas, que a multidão, aos brados gritos, já tinha chegado bradejante e muito brava. Hela! Depois de bem surrados a pontapés e à paulada, o professor e Manecas não lhes obrigaram então a trepar na árvore e a removerem a faixa anunciadora daquele eloquente discurso sobre o meio ambiente? Ah! Ah! Ah! Os dois juraram nunca mais se meterem a organizar reuniões sobre não importa que assunto, enquanto durasse aquela viagem. (CARDOSO, 2001, p. 70-71)

Esse momento cômico, em que até o narrador ri da situação, mas, também, violento, faz parte do processo de iniciação de Manecas, o rapaz que acaba de concluir o liceu e não tem experiência sobre a sociedade, demonstrando que não sabe como funciona a religião, principalmente no caso das igrejas messiânicas que atraem multidões. Ao mesmo tempo, evidencia-se, mais uma vez, a contradição religiosa pela violência dos fiéis ao defenderem o "sagrado lugar". Como parte dessa situação de conflito, há a dificuldade de comunicação entre os que estudaram, o professor com seus "termos complicados", e a multidão que "vinha vozeando" em língua que não se entendia.⁵⁶ Nesse confronto na estrada, deixa-se entrever outro aspecto da divisão social, pois os poucos que apoiaram a palestra eram "na maioria passageiros da primeira e segunda classes" (CARDOSO, 2001, p. 69), a multidão religiosa seria então da terceira classe. Subentende-se que a precariedade social envolve o problema de acesso à Educação e contribui com a grande adesão às igrejas.

Desse modo, no que reflete o país, a dificuldade de comunicação, nos confrontos no comboio e na guerra civil, faz parte das tensões, aproximando-se da irracionalidade que leva à violência extrema, logo, ao caos e à destruição. Um dos "caminhos" para restabelecer o diálogo é com os mais-velhos; se há um "bloqueio" ao sentido progressista, pode-se naquele espaço conhecer outras formas de tempo, buscar o conhecimento nas tradições. Quando ocorre a decisão de fazer a palestra, como um contraponto ao jovem ingênuo, surge Ti Lucas demonstrando a sabedoria de mais-velho, naquela forma de repetição da sua presença, em que aparece a sua canção e que se aplica ao caso:

*A rolinha do cabo voa
voa sem parar
tuu... uu... tuu... uu...
ela não quer poisar numa árvore qualquer*

⁵⁶ Manecas mostra-se como um jovem intelectual que ainda não conhece a sociedade, as tradições populares, por isso a dificuldade em se comunicar com o povo, passando por uma aprendizagem no comboio. Nesse aspecto, a personagem reflete o próprio autor, Cardoso, visto que, segundo Leite, uma parte significativa de escritores das literaturas africanas é de "assimilados", "de origem urbana", "sem contato direto com o campo", em que a relação com as tradições é "resultante, na maioria dos casos, não de uma experiência vivida, mas filtrada, apreendida, estudada" (LEITE, A. M., 1998, p. 30-31). Nesse sentido, Cardoso afirma que ele próprio "hoje é o resultado desses cruzamentos todos: os ambientes que frequentei, a formação que eu tenho, as leituras que eu faço..." (CARDOSO, 2005, p. 32). Ele assume certa semelhança com Manecas ao explicar que é a sua personagem preferida: "Manecas de *Mãe, Materno Mar*, de certo modo, até determinada fase do romance, há aí um pouco de autobiografia. Eu sou natural de Luanda, mas cresci em Malange... Manecas sai de Malange à procura de emprego, e isso tem a ver comigo, também. [...] como filho mais velho... comecei a sentir de fato o peso da responsabilidade para com minha mãe e os meus irmãos mais novos, quando meu pai morre em 67. Assim, um mês depois desse infausto acontecimento, viajei para Luanda à procura de emprego" (CARDOSO, 2005, p. 29). Nota-se como parte da semelhança, também, a forte relação com a mãe e a ausência de menção ao pai de Manecas no romance. Em *Terra sonâmbula*, é possível estabelecer relações entre Kindzu e Couto, sobretudo pelo olhar da personagem sobre os males de Moçambique pós-Independência.

*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... (CARDOSO, 2001, p. 69)*

Como um provérbio, a canção se compõe de linguagem figurada com motivos espaciais (árvore, Terra), além de ser um pássaro comum da região, algo que o narrador destaca algumas vezes ao longo da narrativa, fazendo um "mapeamento" com as aves que compõem as paisagens angolanas. Relacionando-se à situação da palestra, pode-se entender que Manecas é um tanto idealista ao querer realizá-la, como a rolinha que prefere voar em vez de pousar na árvore, teimosia que gera um problema que é a perda das penas da ave e a violência enfrentada por Manecas e pelo professor. No fim, eles percebem a realidade como as penas que caem na Terra. Ti Lucas, o mais-velho, mostra-se mais experiente, trazendo a sabedoria pela canção em um "contrarreflexo" ao jovem inexperiente.

Além das canções proverbiais⁵⁷ de Ti Lucas, há outras no romance, em sua maioria, relacionadas à religião. Algumas trazem a perspectiva religiosa africana ancestral, outras são das igrejas cristãs, e outras, ainda, apresentam o sincretismo religioso. Uma delas, cantada pelos fiéis da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola, apresenta um caso curioso de hibridismo linguístico, o que soa cômico. Trata-se da canção "Oh Happy Day", ensinada pelo pastor que tinha vivido no Estados Unidos e no Brasil, por isso era apelidado de "brasileiro". É cantada em inglês um tanto "aportuguesado" e "em *kinguelês*", como nos trechos: "*Oh é pi dei! Oh é pi dei!... Uené Ngana Jesu uoxé... E uoxé de sine on de ueiééé! [...]*" (CARDOSO, 2001, p. 95).

Há, com efeito, o "encaixe" de outros gêneros no romance. No caso das histórias, há um momento em que, em uma das paradas do comboio, fazem uma fogueira e contam lendas sobre a origem do fogo. Outras "histórias" surgem por meio de recuos no tempo, concentrando-se no passado de algumas personagens, como o caso da morte da esposa do homem do fato preto, do surgimento e sumiço do Profeta do Bomfim, do nascimento e infância de Manecas, de como o Profeta Simon Ntangu Antonio torna-se um líder religioso. Um pouco diferentemente de *Terra sonâmbula*, as histórias em *Mãe, Materno Mar* são mais complementares que especulares, somam-se ao romance como um todo mais do que se refletem umas nas outras. Os reflexos que vêm sendo apontados no romance de Cardoso,

⁵⁷ Remete ao "provérbio narrativo" de Obiechina (1992).

portanto, ocorrem mais em relação ao contexto da nação, em que, por exemplo, a questão religiosa no romance remete à questão política no país.

Ao longo do caminho a Luanda, durante os quinze anos do percurso, ouvindo as histórias e canções, observando os acontecimentos, com a atenção voltada muitas vezes às intervenções de Ti Lucas, Manecas vê-se transformado. Com os problemas da viagem, restringindo-se ao espaço do comboio que não avança normalmente pela estrada, a vida de Manecas passa por mudanças, de repente se sabe que arrumou mulher e filho, que seguem com ele no trem, e os planos de emprego tornam-se mais difíceis de alcançar. Há uma tensão temporal, como se passado e futuro se "desmanchassem" em um presente bloqueado no trem. Apesar do tempo cronológico de quinze anos, o deslocamento espacial não lhe corresponde. E, diferente de Kindzu, que "abre caminhos", que enfrenta os limites do espaço para mudar a realidade, Manecas acaba por sofrer as limitações do espaço, em que os vários encontros e confrontos pela estrada, intensificados pelo não trânsito, configuram sua experiência com a nação.

2.2.2 Espaço (in)transitivo – comboio e isolamento

Na maior parte das paragens do comboio, principalmente nas primeiras, o isolamento se intensifica porque as personagens não têm como se comunicar com outros lugares, não têm como agir diante da situação de imobilidade do trem, de forma que o espaço parece mesmo exercer uma "força" sobre elas (cf. GULLÓN, 1980, p. 17). Na parada em Cacuso, por exemplo, Manecas não tem como receber notícias da família: "Nem tinha ninguém quem que viesse de Malange por estrada que lhe pudesse dar notícias nem da mãe, nem da sua tão querida amada, nem que dali partisse com notícias suas para aquela cidade", uma vez que "Cacuso continuava sitiada, sem correio e sem telefones para parte alguma" (CARDOSO, 2001, p. 74).

Embora a narrativa se passe no período pós-Independência, há poucas referências diretas à guerra, mas se nota, como nesse caso da dificuldade de comunicação, que ela afeta as personagens e também impõe obstáculos no caminho. De certa forma, no período pós-Independência não se supera o que era um problema da época colonial, como afirma Chaves,

quando se impôs a "incomunicabilidade", uma "interdição aos contatos entre as gentes que habitavam aquele continente", em uma "clivagem ... imposta desde cedo" (CHAVES, 2005, p. 249). Deixa-se entrever, no romance, que, entre os fatores que motivam a continuidade da guerra, está o problema de comunicação.

Nessa paragem, os passageiros preferem ficar na estação em vez de enfrentar os riscos do espaço externo, o comboio também se mostra como uma "ilha". Então, outro problema se impõe no espaço, a seca, notam que desde "tem muito tempo que não chovia. Capim secara, os riachos se apoucavam nas suas correntezas, o calor apertava, mesmo as noites eram quentes. Que as mulheres regressavam das lavras sem nada" (CARDOSO, 2001, p. 76). O não trânsito segue impelindo a uma forte experiência com o espaço, nesse caso, com um problema do ambiente natural. Após toda uma discussão religiosa, comum nessa viagem, em que recorrem tanto aos rituais das igrejas cristãs como aos das tradições africanas ancestrais, o problema se resolve: "Numa certa manhã os passageiros acordaram sob uma forte chuvada que engrossou as correntezas dos rios e dos riachos" (CARDOSO, 2001, p. 79). Esse caso remete ao da mãe de Farida em *Terra sonâmbula*; marca-se, nos dois romances, a prevalência da perspectiva religiosa em relação aos fenômenos naturais.

Como o espaço compõe-se de um conjunto humano que tem a rápida mudança de sentimentos como característica, há o otimismo quando chega uma "brigada de reparação" e se espalha a notícia de que seria "o fim daquela prolongada paragem, o fim de muitos desesperos e angústias e, quiçá, o renascer dos muitos sonhos e projectos" (CARDOSO, 2001, p. 80). Apesar de todos os problemas que interrompem a viagem, mostra-se a característica humana de olhar "para frente" na busca pelo melhor, manifesta-se a esperança. Todos se preparam para retomar a viagem, ocorre até uma "campanha de limpeza das carruagens" que "durante aquele tempo todo se tinham transformado em dormitórios, lavandarias e cozinhas" (CARDOSO, 2001, p. 82). No entanto, os planos se alteram, pois "cerca de oito dias após a chegada da brigada de reparação, o comboio ainda estava na estação de Cacuso", o desânimo volta a dominar os passageiros que reabrem "suas bagagens, malas, caixas e caixotes" e instalam-se "novamente no mercado" (CARDOSO, 2001, p. 82-83).

Essas descrições mostram como ficam limitados ao espaço, em que a situação piora devido às incertezas, pois não se sabe o que houve, de fato, com o trem, qual é a avaria. Parece que estão perdidos, abandonados, a estrada remete a um labirinto, pois não é possível avançar e chegar ao destino final. Os sentimentos se alternam, da esperança com a partida, de voltar ao movimento da viagem, passa-se ao desânimo com a permanência, com a

imobilidade. Quando o trem consegue mesmo deixar Cacuso, sabe-se que a paragem tinha durado cerca de três anos, mantendo-se a confusão do espaço de efervescência humana:

[...] nas carruagens até os corredores estavam intransitáveis com passageiros e bagagens à mistura, com todos a falarem ao mesmo tempo, as crianças a berrarem de tanto sufoco, os fiéis das igrejas com seus cânticos de exultação, a banda musical da Igreja do Profeta Simon Ntangu António, com os instrumentos ainda mais desafinados, a aumentar o escarcéu na execução de um número de despedida. Haka! Chefe da Estação, rodeado de meia dúzia de pessoas, acenava, comovido, para que aquele bom povo andante e viajante que durante cerca de três anos trouxera muita grande animação à estação enquanto durara o sítio a Cacuso. Entretanto, aqui e nas sanzalas das cercanias ficavam também muitas crianças que, amanhã, nos registos, seriam filhos de pais incógnitos, os progenitores estavam seguir viagem para Luanda. Aqui ficavam também alguns passageiros que tinham se vergado aos encantos das mulheres de Cacuso. Aqui ficavam as provas irrefutáveis de uma muito animada e fecundíssima cacusada! (CARDOSO, 2001, p. 88)

A confusão acaba por se mostrar, também, como problema social, no caso das crianças sem os pais. Mas, como espaço tragicômico, a paragem é concluída com humor, de que teria havido uma "cacusada". A viagem, contudo, segue lenta com "o excesso de carga", sendo a velocidade "tão reduzida que alguns passageiros desciam das carruagens para colher das árvores próximas da linha férrea laranjas, mangas, as goiabas e bananas, e voltavam a subir no comboio uns poucos metros mais adiante sem terem que correr" (CARDOSO, 2001, p. 89). Alguns dos passageiros mais jovens desciam até para caçar algumas aves, enquanto os mais velhos "não achavam graça nenhuma àquele passo de camaleão que o comboio levava, e então se irritavam e insultavam o pessoal dos Caminhos-de-Ferro de Luanda que constantemente andava de carruagem em carruagem" (CARDOSO, 2001, p. 89). O problema em transitar, como se nota, intensifica os sentimentos, as oposições entre certos grupos sociais.

As reclamações aumentam com a demora em avançar pela estrada, surge o rumor de que logo à frente, em Lucala, haveria uma longa paragem para revisar a locomotiva, o que gera mais agitação e conflitos. Novamente, ficariam isolados, sem comunicação com outros lugares, o que irrita o pai da noiva, pois "não podia falar para o exterior, nem via rádio, nem via telefone... que ao menos se isso fosse possível ele ligava primeiro para Malange para saber dos negócios, depois para Ndalatando para saber se o noivo ainda estava lá à espera da noiva" (CARDOSO, 2001, p. 92). Com essa "força" exercida pelo espaço, os planos vão sendo desfeitos, como o do casamento, gerando um processo de decadência.

Na estação de Lucala, ocorre uma enorme confusão, pois o número de passageiros que quer entrar é bem maior do que os poucos que descem, causando empurrões, agressões, brigas, até que ocorrem tiros. A situação piora, vidros das carruagens são quebrados, há o roubo dos animais que eram levados no trem, o tumulto "só parou quando o maquinista teve a feliz ideia de apitar três vezes para a partida imediata" (CARDOSO, 2001, p. 101). O comboio, desse modo, assemelha-se ao país em guerra, em que há uma série de acontecimentos que afetam a vida das personagens, mas estas também agem de forma a provocar ou aumentar o caos.

Segundo Kandjimbo, "o comboio e as contingências que afectam a sua função, enquanto meio de transporte, constituem factores que desencadeiam os comportamentos mais relevantes das personagens" (KANDJIMBO, 2005, p. 162-163). O autor explica que o trem, no romance, sendo "símbolo de movimento, comprimindo o tempo e reduzindo a duração da deslocação no espaço... não desempenha exclusivamente a função de meio de transporte", pelo "contrário, transforma-se em espaço habitacional e simboliza, por outro lado, o lugar da desordem e do caos" (KANDJIMBO, 2005, p. 163). Com o bloqueio ao sentido progressista pleno do tempo, forma-se um círculo vicioso, em que o caos, por sua vez, também "afecta o movimento e a velocidade do comboio" (KANDJIMBO, 2005, p. 163).

Na sequência da viagem, quando chegam em Ndalatando, são avisados de que a paragem duraria cerca de oito dias, mas acaba durando seis meses. Diferentemente do isolamento das paragens anteriores, em Ndalatando os passageiros circulam pela cidade, alguns "faziam compras, visitavam familiares, passeavam, e, à noite, os que não tinham encontrado parentes na cidade, regressavam às carruagens para dormir" (CARDOSO, 2001, p. 107). Ao partir, acreditam que chegariam a Luanda em até quatro horas, o que não ocorre. Ainda seriam muitos os problemas para o veículo seguir pela estrada até a capital, haveria outras paragens que também durariam meses ou anos, como outras situações caóticas.

Há uma paragem que não acontece em uma estação, mas, sim, na mata entre Canhoca e Luinha, caso que está relacionado à situação histórica da guerra. O que os obriga a parar não é um defeito da locomotiva, mas um problema na estrada: "os carris e as travessas tinham sido removidos, completamente desconjuntados ao longo de muitos quilómetros, pelo menos até Zenza do Itombe" (CARDOSO, 2001, p. 135). O comboio permanece como um espaço de tensão, desde o momento em que para de repente, fazendo um barulho incômodo e ferindo alguns passageiros, até quando se percebem isolados na mata escura, com medo de bandidos e

dos maus presságios dos pássaros noturnos que cantam. Quando amanhece, notam o isolamento em que estão:

Pela manhã os passageiros foram acordando com a luz do dia e o chilreio de os muitos pássaros. Foram descendo das carruagens e inspeccionando o local em que se encontravam. À pouca distância 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 a passar, os caminhos, caminhantes que pudessem dar informações sobre aquele sítio e sobre o que se tinha passado na via férrea, quem que tinha feito aquilo. (CARDOSO, 2001, p. 137)

Esse é um dos momentos da narrativa em que a situação de guerra, com suas consequências, surge mais diretamente como obstáculo à viagem. Surgem dúvidas se era sabotagem, os passageiros que queriam vistoriar a linha férrea desistem por receio de estar minada. A estrada havia sido desmanchada, o que reforça o problema do bloqueio do sentido progressista do tempo; como o trem, a nação não avança para um destino mais positivo, mais tranquilo, com o estabelecimento da paz. Nessa paragem, o isolamento envolve uma limitação espacial maior, visto que há riscos de circular no entorno, sendo obrigados a esperar no trem pela equipe de reparação.

No veículo transformado em ilha, algumas personagens contam suas histórias, reclamam da perda de compromissos que tinham nas cidades à frente e na capital, como uma "força" mesmo que os mantinha naquela viagem que não prosseguia, desorganizando suas vidas. Os planos se desfazem, segue havendo um constante processo de decadência. Essa paragem dura mais de um ano, até que partem e chegam à estação de Luinha, onde o problema é a chuva forte. O comboio tem de ficar parado mais uma vez porque há "troços da via férrea que estavam intransitáveis, muita lama, terra, calhaus e capim que as enxurradas tinham arrastado para cima dos carris" (CARDOSO, 2001, p. 232).

Novamente, surgem obstáculos que não permitem o prosseguimento normal pela estrada; além dos problemas do espaço social com a guerra, há, também, os fenômenos da natureza. Estes reforçam a religiosidade, pois é nesse momento que o Profeta Simon Ntangu António se destaca como um salvador, atribuindo-se a ele um feito milagroso. Assim, enquanto muitos não conseguem comunicação com outros locais durante a viagem, a notícia

sobre os milagres do Profeta se espalha e nas estações seguintes há o grande número de pessoas que o aguardam.

Do isolamento nas primeiras paragens, passa-se ao tumulto do excesso de pessoas esperando pelo Profeta nas últimas estações, o que se torna mais um obstáculo ao comboio, dificultando que o veículo possa transitar normalmente. Desse modo, com a imobilidade do trem, Manecas pensa nos planos que se tornam mais difíceis de realizar, reflete "sobre aquela longa viagem de quinze anos em que perdera uma boa parte de sua juventude. O que é que a sorte lhe reservava em Luanda?" (CARDOSO, 2001, p. 284). No caso de Manecas, o destino se impõe com mais força do que sua vontade, impossibilitando que seguisse pelo "caminho" pretendido; estrada e caminho, portanto, não coincidem. Retomando a fala de Tuahir, "*Em vez de esperarmos na estrada, fazemos o nosso caminho*" (COUTO, 2007, p. 88), Manecas se vê praticamente preso na estrada durante as paragens e não consegue "fazer o caminho", não tem como agir, diferente de Kindzu. Como afirma Santos, ao tratar da materialidade na relação entre espaço e movimento social, o espaço é "uma condição para a ação", ao mesmo tempo é "uma estrutura de controle, um limite à ação", assim como "um convite à ação" (SANTOS, 2009, p. 321). Manecas sofre a limitação do espaço, contraditoriamente do espaço que deveria possibilitar o movimento, que é o trem, o veículo.

A dualidade entre condição (ou convite) e limite para a ação acaba sendo uma característica preponderante do espaço nos dois romances. Estrada e caminho, explorados em seus vários significados, tanto pela materialidade como metaforicamente, configuram-se como possibilidade e limite para a ação. Com o contraponto entre imobilidade e movimento, desvela-se a contradição, os veículos, feitos para transitar, não o fazem. Parece mesmo haver uma "força" que se impõe no espaço e tolhe a vida. Essa força, advinda do ambiente natural e/ou social, limita o movimento das personagens, torna-se obstáculo ao pleno exercício da vontade, desfazendo os planos. Pelo espelhamento na narrativa, é o que ocorre na nação após a Independência, com a guerra e outras situações que dificultam a vida das pessoas, as quais não conseguem seguir em frente com seus projetos.

No caso do ambiente social, a contradição da estrada está em ser feita pelo ser humano no enfrentamento do espaço, de acordo com Bollnow (1961, p. 35), para facilitar o movimento e o próprio ser humano impedir que se transite por ela, o que se nota com o ônibus ou em várias das paragens do comboio. É nesse sentido, também, que em *Terra sonâmbula*, há a estrada morta e a estrada viva. De fato, são várias as contradições que se

depreendem dos romances, entre as individuais, de cada personagem, e as coletivas, da própria sociedade, da nação, como na guerra e na disputa religiosa.

Mas a dificuldade de trânsito não "paralisa" a experiência, Manecas vivencia o complexo funcionamento da sociedade. Na imobilidade do trem, há o movimento de personagens que compõem o espaço a que ele pertence, pois, como afirmado no romance, "o comboio podia continuar parado, mas a vida é que não" (CARDOSO, 2001, p. 83). De modo semelhante, Tuahir e Muidinga, quando isolados no ônibus imóvel, têm o movimento da paisagem que muda, dos acontecimentos de Kindzu por meio da leitura dos cadernos, além das personagens que encontram nos arredores. São experiências fortemente espaciais, em que estão implicadas outras experiências com o tempo enquanto o sentido progressista vem sendo obstruído.

Por mais difícil que seja seguir pela estrada, o movimento se faz, o relato de Kindzu é concluído deixando aberta uma possibilidade, um caminho para Muidinga, subentendendo-se que ele seria Gaspar e que, talvez, após refletir no mar, torne-se um naparama ou decida agir pelo fim da guerra de alguma forma. O comboio, por sua vez, chega a Luanda e Manecas finalmente conhece o mar, o que indica a chance de um recomeço em que ele poderá, enfim, escolher um novo caminho para seguir. O sentido progressista tem chances de ser retomado, mas as personagens não agem ainda, estão em um momento em que se faz necessário refletir após o percurso de aprendizagem. A forte relação com o espaço se mantém, pois, nas duas narrativas, as personagens terminam no mar, onde poderão tomar suas decisões. Como parte da aprendizagem de Manecas, está o funcionamento da sociedade com suas transformações e adaptações.

2.2.3 Espaço e paisagem – adaptações e transformações

Componente do espaço, a paisagem em *Mãe, Materno Mar* caracteriza-se por algumas descrições do ambiente natural e, predominantemente, do ambiente social. O romance inicia-se com a paisagem observada pela janela do trem por Manecas, quando se descrevem as

características naturais juntamente com aquelas da presença humana, como no primeiro parágrafo da obra:

[...] e então vinham até ela [a montanha], a colina, o fio d'água riachando, o veado, o leão, a lebre, a galinha do mato, os arbustos, e vinham também em sobrevoos voantes os todos pássaros, as plumagens prateadas, preto-azuladas, preto-esverdeadas, verde-metálicas, os reflexos bronzeados, amarelo-enxofre, cinzento-oliváceo, as festivas bonitas cores... [...] 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 caminhar pelos carreiros, o azular, as nuvens pressagiando aguaceiros, cuidado zé!, mulheres e crianças se lavando no riacho... (CARDOSO, 2001, p. 35-36)

Como se uma câmera estivesse gravando, parecendo cena de filme, a janela como se fosse a tela, tem-se a descrição da paisagem observada. A presença humana que vai surgindo, com suas ações, já vai transformando o ambiente natural em espaço social. No caso dos pássaros, nota-se um acúmulo de informações sobre suas cores, o que é comum nas obras de Cardoso quando se refere ao ambiente natural, como nestes trechos do romance:

Que isso deleitava muito particularmente os viandantes mais jovens que até se aventuravam em caçadas a toupeiras, galinhas do mato, as perdizes-das-pedras, kuit... kuit... kuit..., as perdizes-de-estrias-cinzentas, e até a corredora asa-de-bronze que eles conseguiam de apanhar. (CARDOSO, 2001, p. 89)

Como acontecia todas as manhãs, os viandantes despertavam com os primeiros raios de Sol, os capinzais a se levantarem firmes depois de muitas horas vergados, as borboletas adejando os vacilantes voos, os pássaros chilreando... du... du... du, a rola-de-manchas-azuis, ...ku ...ku ...ku ..., a andua-azul, ou, distante, o cuco solitário no seu pio estridente. (CARDOSO, 2001, p. 149)

O narrador recorre à onomatopeia, apresentando os sons dos pássaros. A paisagem, desse modo, compõe-se pelos sons e cores dos animais, caracterizando aqueles lugares, aquela região abrangida pela viagem. Em trechos como esses, segundo Tally Jr, são estabelecidas, na obra literária, as relações entre os "aspectos cartográficos da ficção" e os "territórios geográficos reais" (TALLY JR., 2008b, p. 04). Há, nas obras de Cardoso, paisagens e espaços ficcionais que remetem à realidade, ocorre, assim, um "mapeamento" simbólico da nação.

Como vem sendo afirmado, a paisagem em *Mãe, Materno Mar* dificilmente é descrita sem a presença humana, como se verifica com os "viandantes". De modo semelhante ao início do romance, há outros momentos em que Manecas observa a paisagem, evidenciando que sua aquisição de conhecimento envolve o ambiente natural e o social, como ilustrado a seguir:

A paisagem desfilava com a mesma lentidão de antes, Manecas se extasiando na observação da natureza, as frondosas árvores, capim alto, os morros e montanhas, os pássaros voando em bandos, que ele ainda reparou no cuco-de-bico-grosso, na sua plumagem branca, longa cauda, voando de árvore em árvore, entreviu um pedaço de mar plantado naquele mato, de vez em quando punha a cabeça de fora da janela e apreciava retrospectivo o lento serpentear do comboio, desde a carruagem em que viajava até os últimos vagões, a mata cerrada se abre então num vale, a vista se distende e se deleita naquele espaço todo total até o horizonte, lá ao fundo, no fundo, se vê aglomerado de cubatas de capim, um ténue espiral de fumo serpenteando nos ares, ao lado, as lavradas penteadas terras e, pouco depois, uma camioneta sulcando os verdes espaços deixando atrás uma espessa cortina de poeira. (CARDOSO, 2001, p. 115)

Novamente, a paisagem parece captada por uma câmera, como um filme, em que se tem a descrição apenas da natureza ao início, passando depois às cubatas (palhotas), às plantações, ao ambiente com a presença humana. Em uma breve diferenciação, "o *ambiente natural*" é considerado como a "natureza livre", enquanto "o *ambiente social* seria a natureza modificada pelo homem: casa, castelo, tenda etc." (COELHO, apud LINS, 1976, p. 74)⁵⁸. A diferença está, portanto, entre a ausência e a presença humana, o que se nota claramente no trecho supracitado da observação de Manecas.

Sob a perspectiva geográfica de Santos, há outros aspectos a se pensar quanto ao par "ausência/presença", de modo que ao autor diferencia configuração territorial, paisagem e espaço. A primeira "é simplesmente o conjunto de complexos naturais" que, posteriormente, com o ser humano fazendo história, passa a ser "dada pelas obras dos homens: estradas, plantações, casas, depósitos, portos, fábricas, cidades etc.", em que a "natureza natural" vai sendo substituída "por uma natureza inteiramente humanizada" (SANTOS, 2009, p. 62). Vale lembrar que, sob essa perspectiva da geografia, a paisagem "é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão" (SANTOS, 2009, p. 103).

Nesse sentido, o que Manecas observa é mesmo a paisagem, "a porção" que ele vê daquela configuração territorial. Santos diferencia paisagem de espaço, os quais, embora se

⁵⁸ COELHO, Nelly Novaes. *O Ensino da Literatura*. São Paulo: FTD, 1966, grifos da autora.

relacionem entre si, não são sinônimos. Ele afirma que, sendo a paisagem "o conjunto de formas", o espaço "são essas formas mais a vida que as anima", que a primeira consiste em "um conjunto de objetos reais-concretos... juntando objetos passados e presentes", enquanto "o espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única" (SANTOS, 2009, p. 103). A paisagem "existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual", já no "espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, *no momento atual, uma função atual*, como resposta às necessidades atuais da sociedade" (SANTOS, 2009, p. 103-104)⁵⁹. Nesse caso, com as paragens forçadas em *Mãe, Materno Mar*, as personagens acabam por modificar a paisagem em função das necessidades que surgem no momento, transformando-a em espaço, como se nota no excerto:

Algumas mulheres iam então em fila para o riacho, cantarolando, os filhos mais novos às costas, baldes, bacias e garrações à cabeça, que a água do vagão-cisterna já se tinha acabado, outras punham a roupa a secar nos estendais que tinham se instalados junto às carruagens, alguns rapazes vinham cá fora de tronco nu e ginasticavam, enquanto quem que tinha rádios-portáteis escutava os ruídos do mundo, que as pilhas nem mil vezes aquecidas já não davam para nada. Tinha rapazes e senhores que também iam ao riacho, não para lavar roupa nenhuma, mas para, agachados detrás dos arbustos que ficavam nas margens, espreitarem os íntimos das raparigas dos óculos escuros que se banhavam desnudadas, o que muito arrelia as senhoras casadas. (CARDOSO, 2001, p. 149)

Há, claramente, "a vida que anima" as formas, a reorganização social devido ao que se impõe no espaço, evidenciando a característica humana da adaptação.⁶⁰ Igualmente, ao longo do romance há outras paragens do trem em que as personagens têm de se adaptar, como ocorre na estação de Cacuso:

Restantes passavam os dias a deambular pelas sanzalas vizinhas ou a circular pelo mercado ao ar livre que desde os primeiros dias se começou naturalmente a instalar. [...] Muitos passageiros, convencidos que o comboio não sairia dali tão cedo, começaram a fazer-se aos negócios. Vendiam as roupas que traziam nas suas malas e em troca recebiam comida, ou executavam vários serviços como barbeiros, carpinteiros, funileiros, sapateiros, etc. [...] As quitadeiras de Luanda se desembaraçavam ali das

⁵⁹ Grifos do autor.

⁶⁰ É um aspecto que remete ao conto "A autoestrada do sul" de Cortázar, quando um congestionamento de carros a caminho de Paris faz as personagens recriarem a sociedade. Passam por fenômenos da natureza que tornam o ambiente muitas vezes hostil, com calor, chuva e neve, preocupam-se com a quantidade de água e de alimentos, formam-se divisões em grupos, surgem conflitos, violência e morte como no comboio. (CORTÁZAR, 2014 [1966], p. 134-167).

compras que tinham ido fazer a Malange para abastecerem os mercados da capital. Vendiam feijão-manteiga, feijão-catarino, feijão branco, feijão-macunde, kianza, tortulho seco, mandioca, carne seca e farinha fina. Toneladas de sacos de fuba, de crueira, de milho, de arroz, de batata, que enchiam os últimos vagões do comboio, foram sendo roubadas e vendidas ao desbarato no mercado em festivo ambiente. Ih! Tinha vendedores de medicamentos tradicionais, as boas ervas, os pós e os pauzinhos, isto cura sarampo, limpa os intestinos, cura a hipertensão, agarra marido, jura?!, isto redobra as forças, mastiga só este pau elas nunca mais vão te largar, sério?!, as milagrosas curas para todos os males. (CARDOSO, 2001, p. 63-65)

Na reorganização da sociedade, com a adaptação na busca pela sobrevivência diante da limitação do espaço, do trem que não segue seu curso, a estação transforma-se com o comércio. Desse modo, reflete a vida "que anima" a sociedade angolana, caracteriza e, ao mesmo tempo, problematiza a nação. Com as dificuldades em se implantar, de fato, o projeto socialista de economia planificada, as populações se adaptaram a formas "tortuosas" de capitalismo, surgindo vendedores, quitandeiras e, assim, os mercados populares como o Roque Santeiro.⁶¹ Outras transformações acontecem, como as festas:

À noite, disco-jockey que acompanhava a família da noiva, instalava sob o alpendre da estação a potente aparelhagem, se demarcavam então com paus secos os limites da pista de dança, e com entradas pagas por todos menos a família da noiva, todos os passageiros, mais as quitandeiras e os vendedores ambulantes de Cacuso, dançavam até bem tarde da noite. Com aquele potente som, quem que podia adormecer antes das duas, três da madrugada? (CARDOSO, 2001, p. 65)

O Dêjó viaja com sua coleção de discos e aparelhos de som, sendo o responsável pelas festas em algumas paragens. Porém, com a demora do comboio ao longo do percurso, sua coleção torna-se ultrapassada, o que gera confusão em outra paragem, em Ndalatando, quando é "violentamente agredido por gente da cidade que exigia a devolução do dinheiro pago à entrada, não estavam dispostos a perder tempo com músicas do tempo da maria cachucha" (CARDOSO, 2001, p. 108). Mantendo-se a característica de espaço tragicômico, os acontecimentos com o Dêjó mostram como o problema de trânsito do trem afeta a vida das personagens, havendo a discrepância espaço-temporal. A duração da viagem não corresponde normalmente ao tempo cronológico que segue sendo marcado, não condiz com a distância

⁶¹ O comércio popular, principalmente com as quitandeiras (vendedoras de rua ou ambulantes), caracteriza a sociedade angolana, aparecendo em outras obras de Cardoso e de outros autores, incluindo-se o período colonial, como na obra *O segredo da morta*, de Assis Jr, publicada em livro pela primeira vez em 1934.

(espaço) entre Malange e Luanda, o que leva à decadência, como no caso das músicas do Dêjó que se tornam ultrapassadas.

A paragem em Ndalatando caracteriza-se pela transformação de alguns lugares da cidade, uma vez que várias personagens andam por ela. Algumas modificações do espaço da parada em Cacuso se repetem:

A praça da cidade tinha um movimento inusitado pois fora invadida pelas quitandeiras de Luanda e muitos vendedores ambulantes que também viajavam naquele comboio. De modo que, como o espaço daquele mercado municipal era pequeno, tinha muitos vendedores nos terrenos adjacentes, uma área de quase meio quilómetro em volta do mercado, os produtos da terra em sacos, em cestos e quindas, aos molhos, alfaías, as ervas medicinais, medicamentos, o ar pleno de os muitos fumos, churrascos, milagrosas fumaças, as furtivas cachimbadas, chama a polícia!, montes de roupa de fardo, farraparias, futriquices, rádios, televisores e bicicletas, muita gente a circular, o vagueado seranzar, bufarinheiros a apregoarem sonhos, kimbandas e adivinhos em santa aliança a prometerem o céu e a lua a quem precisasse dos seus serviços. (CARDOSO, 2001, p. 107)

A repetição das transformações do espaço reforçam as características da sociedade, apontando para a nação, para as dinâmicas sociais de Angola. Há novamente o comércio e os adivinhos, a adaptação e a "vida que anima" o espaço conforme as necessidades das personagens diante das limitações impostas pelo não trânsito do veículo. Nota-se que, sem uma "organização oficial", remetendo a uma ausência do Estado, ao abandono, ocorrem vários tipos de situações, da venda de alimentos às promessas dos kimbandas. Mas, assim como acontece com o Dêjó, há um processo de decadência, por exemplo, quando o comércio se refaz na paragem na mata entre Canhoca e Luinha:

[...] o mercado se agitava com os muitos vendedores ambulantes a circularem e a apregoarem os mais variados produtos e artigos, rádios velhos, roupas e calçado usado, peças de automóveis, uma colcha bordada mas completamente descolorida, um talher de prata incompleto, um cinto em pele de crocodilo, relógios avariados com conserto garantido em Luanda, um alfinete de gravata em ouro, as brilhantes jóias, etc. (CARDOSO, 2001, p. 150)

Nota-se a deterioração dos produtos, que estão velhos, descoloridos, incompletos e danificados. Essas mudanças acabam por ser um retrato da nação, do projeto pós-

Independência que, como o comboio, não parece avançar, obrigando as pessoas a encontrarem formas de sobreviver em meio à precariedade. Esse processo de decadência segue se intensificando:

Nos primeiros dias da avaria do comboio o mercado era rico e variado, as quitandeiras e outros vendedores vinham bem abastecidos de Ndalatando. Com o tempo os artigos foram, entretanto, escasseando e, naquela mata completamente isolada, era irrealista pensar-se em adquirir novos produtos. De modo que, a maioria dos passageiros foram vendendo e trocando o que podiam, saldando os teres que não faziam nenhuma falta. [...] Como tudo se vendia ou se trocava entre os passageiros, acontecia às vezes o mesmo artigo, depois de ter sido vendido a várias pessoas, ser comprado pelo seu original proprietário por um preço três vezes superior ao inicial. (CARDOSO, 2001, p. 150-151)

O comércio chega ao ponto de se recomprar os produtos, forma-se um círculo vicioso, o que reforça a ideia de que há uma "obstrução" ao sentido progressista do tempo. Quanto à nação, se o projeto socialista se desfaz, o capitalismo também não traz melhorias. No caso da alimentação, os passageiros têm de retomar as práticas agrícolas, desse modo, "prevendo uma demorada paragem do comboio naquelas verdes bandas, foram lavrando as terras adjacentes, o que assegurava o abastecimento do mercado em milho, batata-doce, feijão e as boas ervas da terra" (CARDOSO, 2001, p. 151). A paisagem transforma-se em espaço pela ação humana; assim, por mais que haja problemas, o ser humano se adapta e a vida se refaz.

Retomando o que afirma Santos, o espaço seria dinâmico pelas ações humanas, enquanto a paisagem seria o "já-dado", o ambiente natural e/ou o ambiente social com o resultado dessas ações. Nesse sentido, o autor explica:

[...] paisagem e espaço são sempre uma espécie de palimpsesto onde, mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe. O espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro. [...] a questão a colocar é a da própria natureza do espaço, formado, de um lado, pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo, e, de outro, animado pelas ações atuais que hoje lhe atribuem um dinamismo e uma funcionalidade. Paisagem e sociedade são variáveis complementares cuja síntese, sempre por refazer, é dada pelo espaço humano. (SANTOS, 2009, p. 104-106)

O espaço entendido dessa maneira converge com *Mãe, Materno Mar* dentro da ideia de um espaço "em ebulição", da "efervescência" humana, com os conflitos que bem demonstram esse dinamismo. Kindzu, Tuahir e Muidinga também enfrentam um espaço assim, com uma série de problemas decorrentes das ações humanas, sendo a principal delas a guerra. É nesse sentido que Santos conclui que o "espaço humano é a síntese, sempre provisória e sempre renovada, das contradições e da dialética social", que é "a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida" (SANTOS, 2009, p. 107-109). Em vista disso, a paisagem seria composta por "formas espaciais" e o espaço por essa formas mais o conteúdo:

Uma casa vazia ou um terreno baldio, um lago, uma floresta, uma montanha não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos determinados valores, isto é, quando são transformados em espaço. O simples fato de existirem como formas, isto é, como paisagem, não basta. A forma já utilizada é coisa diferente, pois seu conteúdo é social. Ela se torna espaço, porque forma-conteúdo. [...] Não existe dialética possível entre formas enquanto formas. Nem, a rigor, entre paisagem e sociedade... O espaço é a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais. (SANTOS, 2009, p. 109)

O comboio bem ilustra esse caso, tem-se a "forma espacial" do trem e o conteúdo social das relações entre os passageiros, forma e conteúdo que compõem aquele espaço. Com as paragens, surgem os conflitos, os quais se intensificam por terem de ficar naquele espaço, com aquela forma espacial – o trem que é feito para nele ficar por algumas horas, não por meses ou anos, como acaba por acontecer. Contraditoriamente, a estrada é onde deveria haver o fluxo, o deslocamento. Reunindo pessoas de todas as classes sociais, tendo suas vidas transformadas – ou transtornadas –, o comboio acaba por ser uma metonímia da nação – "vítima, principalmente nos últimos quinze anos, de guerrilhas internas e de pressões económicas externas" (SECCO, 2001, p. 19), entre outros obstáculos no caminho de seu projeto pós-Independência.

Há, nos romances, portanto, o processo de síntese entre conteúdo social e formas espaciais, sendo um dos exemplos mais claros o desfecho de *Terra sonâmbula*, com os cadernos de Kindzu transformando-se em "páginas de terra". Desse modo, com o ponto de vista do geógrafo, amplia-se a compreensão do espaço nos romances, somando-se a outras abordagens na geografia e na literatura. Os espaços em que se desenvolvem as narrativas configuram-se pelo humano com suas contradições, havendo uma (in)tensa relação entre as

personagens devido ao não trânsito. Assim, é no espaço que se sofre e onde se tem esperança, é no espaço que se observam as consequências dos tempos de guerra e onde se tem a expectativa de se estabelecer os tempos de paz; há, portanto, uma incontornável relação entre espaço e tempo.

2.3 Os comboios, os mais-velhos e o cronotopo da estrada

Em meio ao trecho da viagem entre Ndalatando e a próxima paragem, Ti Lucas conta a Manecas que tinha trabalhado na linha férrea, aspecto que o aproxima de Tuahir, que também trabalhou nos comboios em Moçambique. Os dois mais-velhos fazem parte da história daquele tipo de veículo, da instalação e trabalho nas estradas de ferro construídas pelos portugueses.

Ti Lucas conta que era de uma família de ferroviários, que o avô trabalhou no caminho-de-ferro de Luanda a Ambaca por volta de 1886, e o pai "trabalhou ao longo da linha que liga Lucala a Malange, onde o comboio só chegou em 1909" (CARDOSO, 2001, p. 132). Fala das barracas que eram montadas ao longo da via em construção para os operários e suas famílias, que nesses acampamentos foi tomando conhecimento das difíceis condições de trabalho do pai, que saía muito cedo e retornava à noite, ou só voltava dias depois. Assim, Ti Lucas explica:

Com a idade de doze anos eu já era um pequeno soldador-mecânico. Nos anos trinta trabalhei para as chamadas Brigadas de Salazar, e nos anos quarenta participei na construção do ramal do Dondo. Mais tarde tive o acidente que me tirou a vista, isso já em Luanda, nas Novas Oficinas dos Caminhos-de Ferro de Angola. (CARDOSO, 2001, p. 133)

Segue contando, ainda, que as locomotivas vinham da América, os vagões, da Inglaterra, e que a linha de Luanda a Ambaca levou catorze anos para ser construída, Ti Lucas acaba por mostrar o processo de ocupação do território. Ele explica como se faziam as

interligações entre Luanda e outras regiões, e como a estrada de ferro alterou as movimentações, revelando as transformações do espaço:

[...] antes da construção da ponte sobre o rio Lucala as mercadorias do interior, principalmente o gado, seguiam para o Dondo, para tomar depois a via fluvial até Luanda, que a linha de Lucala a Malange começara a ser construída pelo Estado em 1902, que inicialmente se chegara até a pensar no prolongamento dessa linha para lá de Malange, até à Baixa de Kassange, para depois continuar até ao Kuango, para, deste modo, atrair o comércio da Lunda e evitar o seu desvio para o então Congo Belga. (CARDOSO, 2001, p. 134)

Detentor do conhecimento religioso ancestral, como bem demonstra ao longo da viagem, Ti Lucas também possui o conhecimento histórico, uma vez que passou pela experiência da construção da estrada. Depois, revela que foi preso: "falou ainda da sua prisão em sessenta e um, tinha sido denunciado por um colega que era bufo da PIDE, mas recusou falar dos poderes que tinha para ver o fogo debaixo das cinzas" (CARDOSO, 2001, p. 134)⁶². Como uma figura contraditória, Ti Lucas detém uma sabedoria que reúne religiosidade e experiência histórica; tal sabedoria parece fazê-lo "ver" apesar de cego, aspecto que Gonçalves comparou com o Tirésias grego (GONÇALVES, 2007, p. 407-408)⁶³.

Seu nome também parece contraditório, pois, sendo no romance quem mais detém o conhecimento das práticas religiosas africanas ancestrais, possui nome de um importante personagem bíblico cristão, mas é possível fazer uma aproximação entre os dois. O Lucas bíblico era conhecido como o "médico amado", por isso tornado santo protetor dos médicos e curandeiros, Ti Lucas mostra-se um conciliador na maior parte do romance, assim como recorre aos curandeiros para buscar a solução de problemas. O nome "Lucas" também tem sua origem relacionada à luz, significando "iluminado", "luminoso", o que converge com a personagem.

⁶² A PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) era a "polícia política" do fascismo português, tendo atuado nas colônias, utilizava práticas violentas de repressão, incluindo tortura (cf. PIMENTEL, 2011, p. 139-56).

⁶³ Segundo Gonçalves, "A figura de Tirésias, na dramaturgia grega clássica, não representa o único exemplar do velho cego adivinho dos mitos populares, recorrente em diferentes culturas, embora tenha encontrado entre os antigos gregos a sua forma mais acabada de realização estética" (GONÇALVES, 2007, p. 407). Ele "transcende os limites da cegueira física para reconhecer os miasmas que acometem a *polis* grega, dominada pela fúria das erínias, num mundo sempre cheio de armadilhas dos deuses para punir transgressões da nossa *hýbris*. [...] Embora saibamos que a tragédia clássica esteja distanciada de nós na sua forma e no seu espírito, seria possível recuperar modernamente algumas figuras arquetípicas que a integram, a exemplo de um outro cego adivinho que se torna um protagonista central do romance *Mãe, Materno Mar...* Dessa forma, estabelecemos aqui o diálogo com a dramaturgia clássica ao destacar a figura do *griot* africano" (GONÇALVES, 2007, p. 407-408).

Além de ser o mais velho que tradicionalmente impõe respeito, com a livre circulação no espaço do comboio, Ti Lucas também acaba por ser um contraponto aos líderes religiosos cristãos em disputa, pois, mesmo sendo quem recorre às práticas religiosas ancestrais africanas, parece mais cristão por buscar pacificar dos que os pastores e profetas agressivos, praticamente em guerra. Esses líderes, vale lembrar, incorporam algumas práticas ancestrais em suas igrejas, havendo o hibridismo religioso. O comboio revela mesmo uma sociedade complexa, em que a dificuldade para superar os problemas e conflitos está refletida, na narrativa, no trânsito difícil pela estrada.

A estrada de ferro, o comboio e as estações, como se nota pela experiência de Ti Lucas, são componentes do espaço que contêm as marcas históricas, o que remete ao que afirma Bakhtin sobre "*ler o tempo*" no espaço, "*ler os indícios do curso do tempo em tudo*", em que "os visíveis indícios complexos do tempo histórico... são vestígios visíveis da criação do homem, vestígios de suas mãos e da sua inteligência: cidades, ruas, casas, obras de arte, técnicas, organizações sociais, etc." (BAKHTIN, 2011, p. 225)⁶⁴. Bakhtin denomina cronotopo essa relação entre espaço e tempo, em que, segundo Morson e Emerson, "o tempo deve ser entendido em sua interconexão com o espaço específico, e o espaço deve ser entendido como saturado de tempo histórico" (MORSON e EMERSON, 2008, p. 433).

Semelhante a Ti Lucas, o outro mais-velho, Tuahir, havia trabalhado para a empresa de trem em Moçambique. Do mesmo modo, Tuahir faz uma "leitura" do tempo no espaço desse veículo, comparando a época em que funcionava e o período de guerra que fez os comboios pararem de circular. Ao conversar com Muidinga sobre como pareciam viajar no machimbombo parado, Tuahir lembra-se das viagens que fazia pela estrada de ferro:

Recordava o trem resfolegando pela savana, trazendo as boas simpatias de muito longe, os mineiros que chegavam carregados de mil ofertas. Sua memória se inundava de vapores e fumos, esses que cacimbam as sonolentas estações. Há quanto tempo os comboios tinham parado de espalhar seus fumos mágicos?

- *Você alguma vez escutou a fala do comboio?*

- *Nunca, tio.*

- *É bonito de se ouvir. Túúúúúú-úú.* (COUTO, 2007, p. 137-138)

As lembranças são positivas sobre a época em que os comboios funcionavam, com as "boas simpatias", "mil ofertas", "fumos mágicos", a bela "*fala do comboio*", notando-se uma

⁶⁴ Grifos do autor.

memória que se faz de sensações (visão, olfato, audição). Pode-se considerar esse trecho como cronotópico, pois se tem o espaço e o tempo histórico. Este varia entre a época em que o trem funcionava e o período que não funciona, pois, com a pergunta sobre espalhar os "fumos mágicos", percebe-se que os trens deixaram de circular. Em seguida, revela-se como Tuahir trabalhava e o que houve com a guerra:

Seu serviço tinha sido numa estaçãozinha. Quando a guerra chegou, os comboios deixaram de passar. Mas ele ficou em seu posto, com sua lanterna, sua atenta bandeira. Aquela lanterna tinha restado como única luz entre tanto mato como se fosse uma lâmpada não dos homens mas da terra. Pontualmente Tuahir madrugava na gare, varria o patamar, reparava as tábuas da casinha. Aplicava seu princípio: há-de vir, um dia o comboio virá. Quando chegasse a data ele estaria à frente da ocasião, todo fardado, todo organizado. Como sempre fizera, saudaria a locomotiva em solene continência. As carruagens arrastariam seus suspiros de ferros, as meninas correriam com seus cestos vendendo frutas e a vida se banharia de luzes e vozes. (COUTO, 2007, p. 138)

A experiência espaço-histórica de Tuahir mostra-se mais profunda porque viveu também a decadência dos comboios. Essa decadência, ou precariedade, mostra-se por sua permanência no lugar, continuando o trabalho de modo quase absurdo, pois sua ação está no limite entre ainda ter e já perder o sentido. Mesmo no abandono, no isolamento, não demonstrando ter recebido notícias ou informações, segue trabalhando enquanto espera o retorno dos comboios. Estabelecendo um vínculo afetivo com o veículo, o qual saudaria, projeta um futuro positivo, que não se concretiza devido à continuidade da guerra. A situação, na verdade, piora, visto que iria até o campo dos refugiados, lugar onde encontra Muidinga quase morto. A luz de Tuahir remete à luz do farol observado por Farida e de outras já referidas, como a da palavra "luz" escrita no chão por Muidinga, Kindzu considerado "da luz", todos convergindo no significado de esperança.

O caso de Tuahir é análogo ao de outro mais-velho citado por Couto no texto "O guardador de rios"⁶⁵, em que também há a persistência, o quase absurdo e a esperança no espaço-tempo da nação em guerra. O texto, porém, é uma "nota introdutória" de um livro de ensaios, portanto, trata de algo que teria de fato acontecido. Após a Independência, foi criado um programa de controle dos rios em Moçambique, o qual foi interrompido com a guerra. Quando se firmou o acordo de paz em 1992, decidiram recomeçar o programa e, ao visitar

⁶⁵ In: *E se Obama fosse africano?* e outras interinvenções (2011, p. 07-09).

uma das antigas estações hidrométricas, isolada no interior da Zambézia, encontraram o velho guarda que "tinha-se mantido activo e cumprira, com zelo diário, a sua missão, durante todos aqueles anos" (COUTO, 2011, p. 07). Ao ficar sem formulários, o velho usou as paredes da estação para registrar os dados, de maneira que no "interior e no exterior, as paredes estavam cobertas de anotações e a velha casa parecia um imenso livro de pedra" (COUTO, 2011, p. 07). A partir desse relato, Couto fala sobre a esperança:

"A esperança é a última a morrer." Diz-se. Mas não é verdade. A esperança não morre por si mesma. A esperança é morta. Não é um assassinio espectacular, não sai nos jornais. É um processo lento e silencioso que faz esmorecer os corações, envelhecer os olhos dos meninos e nos ensina a perder crença no futuro.

O episódio da estação hidrométrica passou a ser um dos alimentos do meu sentimento de esperança. Como se me lembrasse que devo dialogar com invisíveis rios e tudo em meu redor podem ser paredes onde eu nego a tentação do desalento. (COUTO, 2011, p. 08-09)

A literatura de Couto é, com efeito, marcada por essa dualidade entre o desencanto e a esperança. Como a estação com Tuahir, a velha casa pode ser considerada um cronotopo, espaço em que se lê o tempo. Em sua teoria do cronotopo, Bakhtin preocupa-se principalmente com a situação histórica, considerando espaço e tempo, juntos, as categorias da narrativa decisivas para a relação entre ficção e realidade, em especial no romance. Por meio do cronotopo, segundo o autor, ocorre a "condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço" (BAKHTIN, 2010, p. 355). Essa teoria, para Cabral, "em certa instância, seria tributária da tradição filosófica realista", de modo que, tendo "como base o diálogo entre literatura e história, o cronotopo atua como operador que auxilia vislumbrar as condições em que a imagem literária evoca e atualiza aspectos histórico-sociais em suas particularidades concretas" (CABRAL, 2012, p. 20).

Embora vincule o tempo ao espaço, Bakhtin destaca o primeiro, sobretudo em seu aspecto histórico. Desse modo, o autor afirma que se pode encontrar no espaço a "plenitude do tempo", isto é, a interligação entre passado, presente e futuro. Bakhtin reconhece as várias formas do tempo, incluindo-se as cíclicas, porém, com sua perspectiva mais realista ao conceituar o cronotopo, dá importância maior ao tempo histórico. Em sua análise da obra de Goethe, admira-se da capacidade do escritor alemão em ver o tempo no espaço, os diversos tempos, culminando no tempo histórico, em que vê "*os laços necessários*" do "passado com o

presente vivo", compreendendo "o *lugar necessário* desse passado na *série contínua do desenvolvimento histórico*" (BAKHTIN, 2011, p. 235)⁶⁶.

Nessa perspectiva, Bakhtin compara o romance com a epopeia. Esta teria um "caráter acabado", um "aspecto de 'pronto' e imutável, o "passado absoluto" e "inacessível" ao presente, enquanto, no romance, há o "processo inacabado do mundo", um passado que "está ligado ao nosso presente", em um mundo "inacabado pelas contínuas mutações temporais", cujo "presente avança para um futuro ainda não perfeito" (BAKHTIN, 2010, p. 419-420). A estrada, portanto, seria um cronotopo por excelência, pois é uma linha espaço-temporal propícia a encontros, sendo representativa da "plenitude do tempo" sobretudo com o desenvolvimento do romance. Não se restringindo a referências diretas, a estrada pode adquirir outros significados, tornando-se metáfora:

Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: "o caminho da vida", "ingressar numa nova estrada", "o caminho histórico etc.; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo é o transcurso do tempo. (BAKHTIN, 2010, p. 350)

Pode-se afirmar, dessa forma, que há uma questão cronotópica nos romances, pois há os veículos que deixaram de transitar. A estrada parece ter perdido essa característica do fluxo do tempo, da plenitude temporal. Mas, se há uma problematização do tempo em relação ao que considera Bakhtin, o aspecto metafórico se mantém, a estrada remete ao país no contexto pós-Independência, não se transita normalmente pela estrada como não se consegue fazer concretizar o projeto de nação. Afastando-se da ideia da plenitude, a relação com o passado é conflituosa e complexa, práticas negativas do período colonial não são superadas, há tradições ancestrais que se perdem, outras são mantidas, apesar de causar sofrimentos.⁶⁷ Sobre esse último caso, nas obras de Couto, mas que se pode estender às de Cardoso, as tradições surgem "sempre em tensão" (FONSECA e CURY, 2008, p. 77). Além desses problemas e dos decorrentes da guerra, há ainda as questões da globalização, da proliferação das igrejas

⁶⁶ Grifos do autor.

⁶⁷ Para Bhabha, em sua abordagem do hibridismo e da identidade, o problema da plenitude temporal está na ilusão do sujeito com um passado supostamente originário e puro, ou com um presente meramente transitório para a fixação da identidade, quando esse presente é o momento da manifestação do híbrido e da dinamicidade da identidade, tendo à frente um "futuro intersticial, que emerge *no entre-meio* entre as exigências do passado e as necessidades do presente" (BHABHA, 1998, p. 301, grifos do autor). Sob essa perspectiva contrária à plenitude, o futuro é entendido como "uma *questão aberta*, em vez de especificado pela fixidez do passado" (FORRESTER, John. *The Seductions of Psychoanalysis: Freud, Lacan and Derrida*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, apud BHABHA, 1998, p. 301).

neopentecostais, entre outras que dificultam pensar o futuro. Nesse sentido, para Hobsbawm, em sua análise do século XX, deve-se olhar para o passado para não repetir os mesmos erros e, sim, para superá-los, nesse caso, o "futuro não pode ser uma continuação do passado" (HOBSBAWM, 1995, p. 562).

Porém, há os outros casos em que se olha o passado para se evitar certas perdas culturais, como se nota com os anciãos nos romances. De maneira distinta do realismo do século XIX, em seu aspecto cientificista, é preciso que as novas gerações entrem em diálogo com os mitos e a religiosidade, enfrentando as tensões ao se estabelecer a nação, até mesmo repensando as formas do tempo. Em determinada parte de *Mãe, Materno Mar*, nota-se a diferença da percepção do tempo no comboio entre Manecas e Ti Lucas. Primeiramente, Manecas percebe o tempo como "as correntes águas" do rio, em "constante fluidez" (CARDOSO, 2001, p. 207), metáfora do tempo cronológico progressista. Com a não coincidência entre esse tempo e o deslocamento do comboio, passa a observar a passagem do tempo pelo crescimento dos filhos e das outras crianças, pelo envelhecimento dos adultos e dele próprio quando "se mirava no espelho" e "descobria nele as sombras do tempo" (CARDOSO, 2001, p. 207-208). Com essa leitura do tempo no espaço, próprio do cronotopo, percebe o tempo cíclico. Assim, na sequência, há outras formas de experiência do tempo pelos passageiros, contrastando com a de Ti Lucas:

[...] tinha muitos passageiros a sofrerem de doenças contraídas naquela viagem, gente a se queixar do coração, de hipertensão, de diabetes, do estômago, muitos males para os quais não havia remédios. Melhor solução para todas aquelas contrariedades da viagem era não dar 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. Este era, pelo menos, o conselho que Ti Lucas, o ceguinho, dava a todos que lhe quisessem ouvir. Por isso é que ele, explicou, passava o seu tempo a cantarolar. Por isso é que o tempo dele, não visto mas sentido, era um outro tempo. Mas, quem que podia concordar com ele? Como consolar o empresário que por não ter chegado ao destino em tempo oportuno perderia irremediavelmente o negócio? Como acalmar as fúrias bravas do senhor que devia ter seguido para Lisboa há bastante tempo? (CARDOSO, 2001, p. 208)

Com as várias formas do tempo, sendo citada até mesmo a eternidade, a diferença que se marca é entre Ti Lucas e os demais passageiros, a tranquilidade do mais-velho e as doenças e as "fúrias" dos outros. Entre os problemas da sociedade contemporânea, está a experiência do tempo, em que este passa a oprimir. O mais-velho, então, apresenta, como parte de sua

sabedoria, outras formas de sentir o tempo. Nessa viagem em que espaço e tempo parecem discrepantes, metaforicamente como um problema da nação, é preciso repensar a ideia de progresso como se propôs ao início da modernidade. Vive-se um presente urgente que precisa restabelecer uma relação com o passado, não para o conservadorismo, mas para "fazer" a nação levando em conta as populações, suas línguas e culturas, enfim, suas formas de sentir o tempo. Se há tradições que precisam se "atualizar", que seja em diálogo e não com as trágicas rupturas de um tempo "ultraprogressista". É por isso que a urgência, em contextos como esses de Angola e de Moçambique, é de aprendizagem (cf. ÁVILA, 1997, p. 321).

Nesse sentido, Couto e Cardoso trazem para escrita certos valores das tradições orais; assim, a palavra torna-se veículo em meio aos problemas de trânsito na estrada. Tuahir, por exemplo, a partir das lembranças de quando cuidava dos comboios, afirma ter vontade de fazer o mesmo com o ônibus. Acreditando, porém, não valer a pena, dá um velho apito para Muidinga, fala que daria sorte ao jovem, pois era "um amuleto que o tinha acompanhado todos aqueles anos" (COUTO, 2007, p. 138). Muidinga discorda sobre não valer a pena cuidar do ônibus: "Voltariam os dois a cuidar da estação, lanternas e bandeiras a ordenar o trânsito das carruagens", e quando Tuahir diz ter perdido a esperança, o jovem o deixa sem saída: "*Mentira. Se tivesse perdido por que razão me havia de oferecer esse apito?*" (COUTO, 2007, p. 138). Desse modo, Tuahir pede para o jovem ler os cadernos enquanto arruma o machimbombo:

Então, o velho improvisa um xifeço, solta um pano vermelho. Apanha um ramo de palmeira e inventa uma vassoura. Varre o interior do machimbombo enquanto canta. O miúdo desfolha os cadernos sorridente. O velho se recriava, igual ao seu antigo emprego. E é como se o próprio Muidinga estivesse sentado na estação, aguardando o próximo comboio. Tuahir vai juntando os resíduos do queimado numa velha tampa. Depois, sai do autocarro e espalha as cinzas pelas terras em volta.

- *O que está a fazer, tio?*

- *Estou semear este adubo. É para amanhã quando chover. Continue, filho. Não pare de ler.* (COUTO, 2007, p. 139)

Os veículos refletem-se um no outro, o lugar onde está o machimbombo transforma-se na estação de trem. Ambos os veículos deixaram de funcionar, mas, como evidenciado por Muidinga, ainda havia esperança e, por isso mesmo, Tuahir semeia o adubo "*para amanhã*". Com os veículos, a esperança estaria na recuperação da normalidade de trânsito, que voltassem a circular pelas estradas. No conjunto especular do romance, há outro contraponto,

Tuahir utiliza um ramo de palmeira, de onde vem o nome de Kindzu, e limpa enquanto ouve a leitura dos cadernos; logo, a esperança está relacionada a Kindzu. Diante do espaço tomado pela morte, as palavras escritas e lidas relacionadas à terra, segundo Moraes, tornam-se "matéria produtora de vida" (MORAES, 2009, p. 25), dando chance à mudança futura.

Esse aspecto aproxima-se da relação entre a palavra e o ser humano para Hampaté Bâ, o qual, embora tratando dos valores das tradições orais e referindo-se a outra região da África, contribui para entender essa limpeza do machimbombo ao som da leitura. Para as tradições orais, o ser humano "está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é" (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168). Kindzu apresenta nos cadernos um testemunho que, apesar de escrito, tem a oralidade recuperada pela leitura a cada dia, culminando nesse momento da limpeza em que a palavra recupera sua força de transformação, de fazer renascer, sendo recorrente no romance, segundo Moraes, "a atribuição de poderes de regeneração à palavra" (MORAES, 2009, p. 26).

De acordo com a tradição bambara do Komo, como exemplifica Hampaté Bâ, a "Palavra... é uma força fundamental que emana do próprio Ser Supremo, *Maa Ngala*, criador de todas as coisas", tendo criado o ser humano porque "sentiu falta de um interlocutor"; assim, "criou o Primeiro Homem: *Maa*" (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 170). Este último foi composto de um conjunto de forças, as quais ficam "em estado de repouso até o instante em que a fala venha colocá-las em movimento... A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças" (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 172). No caso da limpeza de Tuahir, não bastava o ramo de palmeira como algo que vinha de Kindzu, era necessária a força das palavras "faladas" por Muidinga.

Ratifica-se a relação entre imobilidade e movimento, pois, com o veículo parado, a palavra é que se torna dinâmica, visto que, sendo força, a fala "gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação" (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 172). Enquanto os veículos – comboio, machimbombo – não transitam devido, sobretudo, à guerra, os cadernos de Kindzu oralizados pela leitura é que geram movimento, fazendo parecer que viajam. O romance se caracteriza pela palavra, segundo Moraes, pela "leitura em voz alta do testemunho de uma vítima da guerra... Esta leitura move a terra, possibilitando que Muidinga e Tuahir empreendam viagem" (MORAES, 2009, p. 56). O testemunho, como afirma Hampaté Bâ, "seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem", destaca-se, assim, "o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte" (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168), entre outros aspectos.

Sobre essa "cadeia de transmissão" das tradições orais, ainda tomando por base o bambara, Hampaté Bâ explica que em "todos os ramos do conhecimento tradicional, a *cadeia de transmissão* se reveste de uma importância primordial", devendo ocorrer de modo regular para manter a "magia" e não se tornar "somente conversa", pois a "fala transmitida pela cadeia deve veicular, depois da transmissão original, uma força que a torna operante e sacramental" (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 181). A palavra, portanto, é veículo; diante da guerra que paralisa os meios de transporte, como o machimbombo, a palavra de Kindzu veicula a experiência e, assim, gera movimento.

Fazendo uma aproximação com a perspectiva de Hampaté Bâ, os cadernos de Kindzu são, mesmo sem a "magia", uma forma de transmissão, em que destaca a experiência histórica, afastando-se um pouco da centralidade do conhecimento ancestral religioso veiculado nas tradições orais. Pois, mesmo que a narrativa de Kindzu se faça pela constante relação entre o real e o onírico, que haja um conjunto de elementos advindos das tradições ancestrais (como a ave mampfana, o tchóti, o pai morto que o acompanha), a guerra é a grande ameaça, é que causa a desordem, deixa o espaço em ruínas. Não podendo vencer a guerra ainda, como desejava, tornando-se um naparama, transmite sua experiência, veicula seu testemunho por meio da palavra a Muidinga, ressitando o jovem no mundo como Gaspar. Consoante com Moraes, "é a palavra que Kindzu emite ao morrer que produz, em Muidinga, um novo nascimento", o que a autora entende como a "conclusão de sua iniciação" (MORAES, 2009, p. 163). Essa transmissão da palavra possibilita que o mais novo – talvez – siga lutando para pôr fim à guerra, o que fica em aberto no desfecho.

Se Hampaté Bâ, ao tratar da força e valor da palavra, está preocupado, acima de tudo, com formas de preservação das tradições orais, Couto o faz, de alguma forma, na escrita de suas obras. Primeiramente, vale ressaltar que, por diversas vezes, Couto falou a respeito do que seria o "poder divino da palavra", sua "vocalização divina" que "não apenas nomeia mas que inventa e produz encantamento" (COUTO, 2011, p. 109, 14). Em *Terra sonâmbula*, as tradições orais são recriadas não apenas com os cadernos lidos, mas também pela estrutura geral, como no caso das histórias encaixadas, em que diversas personagens querem contar as suas histórias. Situação aparentemente contraditória, em que a escrita, de acordo com Chaves, configura-se como uma "quase traição à origem", mas se faz necessária "em nome da defesa dessas mesmas origens, ameaçadas ainda e sempre da destruição total" (CHAVES, 1999, p. 206). A preocupação de Hampaté Bâ acaba por ser a de vários escritores africanos, fazendo do

texto africano, como afirmado por Padilha, "um lugar outro, interseccional e liminar, situado entre voz e letra" (PADILHA, 1995, p. 10).

Essa é, também, uma das principais características da literatura de Cardoso, suas obras são marcadas pelas tradições orais recriadas na escrita, mas não se restringem ao aspecto linguístico, incidindo também na temática, na ação, como no caso em que decidem criar um conselho com doze anciãos no comboio, os quais seriam consultados quando houvesse conflito (cf. CARDOSO, 2001, p. 158). Mas Ti Lucas é quem tem mais êxito em acalmar os ânimos e, de certo modo, também faz transmissão a Manecas, não apenas por falas diretas, mas pelas intervenções que o jovem presencia ao longo da viagem. No comboio que não avança, lento ou permanecendo muito tempo imóvel, a palavra de Ti Lucas também pode ser entendida como movimento, pois, conforme Gonçalves, ao abordar os quatro elementos da matéria no romance, o ar estaria "no sopro de vida que perpassa entre a natureza e os homens, no movimento de transformação que se associa à figura do cego, sempre de passagem, com a magia de sua palavra, na terra dos viajantes dispersos" (GONÇALVES, 2007, p. 412-413).

Embora diferente dos tradicionalistas de Hampaté Bâ, Ti Lucas ainda tem sua fala como veicular de sabedoria, com uma força capaz de restabelecer a harmonia, pois, no "meio do caos, a palavra poética do vate popular reconstitui uma ordem ao ser chamado para interferir nos conflitos, permanecendo ileso às calamidades" (GONÇALVES, 2007, p. 417). Mesmo assim, Ti Lucas não consegue estabelecer a paz definitivamente em razão dos inúmeros obstáculos pelo caminho, havendo um processo entre o surgimento de novos conflitos e sua intervenção, até o clímax da expectativa pelas curas do Profeta Simon Ntangu na última parte do romance.

Se há mesmo uma plenitude do tempo que pode ser recuperada, os romances deixam em aberto. Mas, de qualquer forma, a busca pela harmonia social passa pelo diálogo com as tradições, o que se nota pelo encontro das várias gerações nas duas obras. Por isso, o conceito de cronotopo de Bakhtin pode ser repensado. Morson e Emerson afirmam que, ao explicar o conceito, Bakhtin "nunca oferece uma definição concisa", apresentando "primeiro alguns comentários iniciais e depois alterna repetidamente exemplos concretos com novas generalizações", de modo que "o termo adquire vários significados correlatos" (MORSON e EMERSON, 2008, p. 384). Há, portanto, aberturas que permitem ressituar o conceito para os romances de Couto e de Cardoso.

O próprio Bakhtin declara que ocorrem mudanças no cronotopo da estrada de um período a outro, de uma obra a outra. Enquanto houve períodos em que a estrada era apenas

espaço e tempo para aventuras, não importando o país, já em outros momentos, ela caracteriza a nação, revelando ou mesmo a simbolizando (BAKHTIN, 2010, p. 356). O autor também explica que, na estrada, podem surgir as "contradições socioeconômicas" que "englobam dos contrastes imediatamente visíveis", como a "diversidade social da pátria", até as "manifestações mais profundas e sutis nas relações e ideias humanas" (BAKHTIN, 2011, p. 226). Nesse caso, a plenitude do tempo se mostrará se essas contradições forem entendidas como "forças motrizes de desenvolvimento", se deslocarem "o tempo visível para o futuro" (BAKHTIN, 2011, p. 226), isto é, se gerarem ações e, não, a passividade.

Não seria o caso, portanto, da utopia clássica, mas, sim, do potencial humano em enfrentar e resolver os problemas da realidade mais imediata, visto que o futuro, para Bakhtin, é o "imediato ou próximo no qual" se age "concretamente" (MORSON e EMERSON, 2008, p. 414). Entre vontade e destino, a primeira tem importância maior para Bakhtin. Mas, nos romances, parece haver uma força que não permite o movimento, há obstáculos que se impõem no espaço e dificultam o trânsito, há uma problematização entre agir e aceitar o destino. É por isso que, nos desfechos, fica em aberto se Muidinga e Manecas vão agir e de que forma após a experiência e aprendizagem pelas quais passam. O conhecimento que adquirem após tantos encontros, incluindo-se o transmitido pela palavra, vale lembrar, não diz respeito apenas à realidade concreta, mas também à cultura, à religiosidade, entre outros aspectos.

Há, desse modo, conflitos entre tempos e visões de mundo, como o tempo histórico progressista do projeto da nação e o tempo cíclico das tradições, além do tempo cronológico e o psicológico. Com a abertura e generalizações sobre o conceito de cronotopo, há estudiosos de Bakhtin que consideram haver vários cronotopos em uma obra, podendo-se identificar um geral estruturante e muitos outros particulares. Para Falconer, ao analisar obras de diferentes épocas, há um "choque de configurações espaçotemporais em um texto ou família de textos" que "provê a oportunidade da interiluminação dialógica de visões de mundo opostas" (FALCONER, 2015, p. 143). A autora exemplifica com a *Divina Comédia* de Dante, obra "que mostra duas visões de mundo conflitantes, a histórica e a extratemporal" (FALCONER, 2015, p. 143).⁶⁸ Esse ponto de vista converge com os romances de Couto e de Cardoso, os

⁶⁸ Esse aspecto é abordado por Auerbach, o autor afirma que "Dante transferiu... a historicidade terrena para o seu além", mas "a existência terrena permanece sempre manifesta, pois em toda parte é a base da sentença divina", e pergunta-se "sobre que visão histórica... repousa este realismo de Dante, projetado para a eternidade imutável" (AUERBACH, 2013, p. 168). O autor encontra uma resposta no "realismo figural" cristão, exemplificando com algumas personagens da *Comédia*, cuja "aparição no além é uma consumação da sua aparição na vida terrena, e que esta é uma figura daquela"; desse modo, Dante "faz com que ganhe vida, dentro

quais apresentam, em linhas gerais, o tempo histórico conflitante com outros, como o mítico-religioso.

Nessa revisão do conceito de cronotopo, a autora propõe repensar a oposição entre epopeia e romance, em que está implicada a dualidade vontade/destino. Estaria havendo, em décadas recentes, um reaparecimento de narrativas em tom épico, o que se deve, sobretudo, a tragédias e guerras, a esses "tempos de crise" (FALCONER, 2015, p. 145)⁶⁹. Desse modo, as "visões de mundo romanescas e épicas" estariam "mais uma vez se conflitando", sendo que uma das razões é o "uso da estrutura dessas narrativas para interpretar eventos recentes", o que "poderia ajudar a moldar o futuro" (FALCONER, 2015, p. 145). Em consonância com essa perspectiva, Couto afirma:

Em Moçambique nós vivíamos e vivemos ainda o momento épico de criar um espaço que seja nosso, não por tomada de posse, mas porque nele podemos encenar a ficção de nós mesmos, enquanto criaturas portadoras de História e fazedoras de futuro. Era isso a independência nacional, era isso a utopia de um mundo sonhado. (COUTO, 2011, p. 110)

Nota-se que a "nação" está em um processo de "fazer-se", sendo necessário recorrer ao épico, o que se deve também à guerra, à dificuldade de ação individual diante do "destino" que se impõe, nesse caso, um "destino" decorrente da ação humana coletiva violenta. Retomando, de modo geral, a diferenciação de Bakhtin, o passado sob a perspectiva épica é entendido como fechado, que se tem de aceitar o destino imposto pelos deuses ou por alguma atitude humana já concluída, predominando a ideia de um "tempo finito" (FALCONER, 2015, p. 145). Já no romance, há um "senso de tempo aberto", um "sentido de liberdade do sujeito humano" e, também, de responsabilidade, havendo a "proximidade da experiência, do tempo e do espaço em sua cotidianidade comum", em que ações são desenvolvidas tendo em vista um "futuro aberto" (FALCONER, 2015, p. 145). Forma-se, então, o conflito entre as duas visões de mundo, o paradoxo nos textos "que justapõem cronotopos épicos e romanescos" (FALCONER, 2015, p. 145), tendo como questão principal a possibilidade de se mudar ou não o destino.

da moldura figural, todo o universo histórico e, dentro dele, fundamentalmente, toda a figura humana que está a seu alcance" (AUERBACH, 2013, p. 169-175).

⁶⁹ Ávila mostra as relações entre os romances brasileiros da década de 1960, período da ditadura militar, e as "Grandes Narrativas", em especial as bíblicas e cristãs (ÁVILA, 1997).

Pode-se considerar que esse é o conflito de Kindzu, enfrenta a realidade histórica com um sentido de tempo progressista e as tradições mítico-religiosas que lhe surgem com o sentido cíclico do tempo. Esse "progresso", no entanto, é questionado pela restrição ao trânsito. Manecas também passa por esse conflito, porém sofre mais as imposições do destino, fica preso anos naquela estrada e seus planos tornam-se difíceis de realizar. Mais do que duas formas gerais de tempo – épico e romanesco –, há um problematização temporal maior nos romances, Tuahir e Muidinga parecem estar em um tempo suspenso enquanto circulam no entorno do ônibus, já a demora do comboio cria tensões entre o tempo cronológico e o psicológico, além do tempo sob a perspectiva tradicional de Ti Lucas. Segundo Falconer, esse é um dos resultados do choque entre as duas visões, há "um senso de estar desancorado de certezas temporais, tanto as grandes certezas épicas de fé, história, tecnologia ou a mais cotidiana certeza de esperar caminhar em paz e segurança por um parque" (FALCONER, 2015, p. 146).

Entre as razões para o problema nas obras, está a guerra pós-Independência, a dificuldade em concretizar o projeto de nação. O conflito entre cronotopos na ficção contemporânea, portanto, deve-se aos "eventos históricos de grande importância", os quais parecem desviar a nação "de seu caminho de desenvolvimento", gerando em seu povo "uma crise extrema de identidade" (FALCONER, 2015, p. 145). Destarte, em *Terra sonâmbula* e em *Mãe, Materno Mar*, tem-se "um futuro imediato" que "parece indefinido e aberto à intervenção", que se relaciona com a perspectiva épica de suportar "todo o peso do sentido e consequência históricos" (cf. FALCONER, 2015, p. 148). É diante de tal situação que se pode repensar o papel do sujeito, que se pode "reconquistar um sentido de agência", visto que a questão crucial, para Bakhtin, do espaço-tempo na literatura é "como representar uma imagem de um ser humano finalmente vivo para as forças da história e capaz de reagir a essas forças livremente, embora elas pareçam imutáveis e ingentes" (FALCONER, 2015, p. 148).

Como vem sendo afirmado, é uma questão que envolve os protagonistas dos romances, até que ponto devem e conseguem agir e até que ponto o destino é que fatalmente define os caminhos, de cada um e da sociedade, do país. Segundo Fonseca e Cury, Kindzu e Muidinga, "desprezados pelas famílias, pelas comunidades por onde passam, deslocados que são", encarnam "em suas figuras a marca mítica presente em toda narrativa épica, acompanhando com seu périplo aquele da terra" (FONSECA e CURY, 2008, p. 117). A nação passa por um momento histórico tão problemático que se questiona até mesmo o tempo, havendo incertezas principalmente quanto ao progresso, daí que se tenham veículos que não transitam. Os

sujeitos acabam isolados, impelidos a uma tensa e intensa relação com o espaço. Este adquire importância, o que se nota pela própria estrutura não linear das obras, o que Frank identificou como parte do desenvolvimento da literatura moderna, quando se passou do interesse pelo tempo a um interesse maior pelo espaço, detendo-se o fluxo temporal como forma de uma "espacialização" da experiência (FRANK, 2003 [1945], p. 231).

Esse interesse maior sobre o espaço na segunda metade do século XX, segundo a perspectiva geográfica de Soja, deve-se a um conjunto de mudanças sociais, do desenvolvimento da mídia eletrônica aos conflitos geopolíticos. Desse modo, vem crescendo a percepção da "dimensão espacial de nossas vidas", o que nunca teve tanta "relevância prática e política como tem hoje", o resultado é que "estamos nos tornando cada vez mais conscientes de que somos, e sempre fomos... seres espaciais" (SOJA, 1996, p. 01)⁷⁰. O autor critica as duas formas estanques de se pensar o espaço, de um lado entendido em sua materialidade concreta, "o que pode ser empiricamente mapeado", medido, descrito objetivamente, "real", e de outro, como algo do campo das ideias, descrito de modo subjetivo, sempre "imaginado" (SOJA, 1996, p. 10). Para o autor, não se dá conta de entender o espaço por apenas um dos lados, mesmo que "para lidar com sua infinita complexidade", porque ele seria ao mesmo tempo "real e imaginado" (SOJA, 1996, p. 56-57).

Soja, porém, denomina essas duas formas estanques de "dualismo tradicional", preferindo chamar o espaço como "real e imaginado" de "terceiroespaço" (SOJA, 1996, p. 11). Essa denominação é porque, ao se abordar o espaço, estudá-lo, não se elimina a duplicidade, o que ele propõe é a busca por pensar o espaço com essa junção: "Simultaneamente real e imaginado (ambos e também...)" (SOJA, 1996, p. 11).⁷¹

Quanto ao tempo, este teria sido privilegiado nas ciências humanas em detrimento do espaço. Por isso, Soja defende que se deve dar uma atenção maior ao espaço como forma de reequilibrar o par espaço-tempo, assim como estes se relacionam ao social, em uma crescente tomada de "consciência da simultaneidade e complexidade do social, do histórico e do espacial" (SOJA, 1996, p. 03). É assim que se constitui o "ser", para Soja, como ele explica:

Todas as jornadas ao Terceiroespaço começam com esta reestruturação ontológica, com a pressuposição que ser-no-mundo, *Dasein* de Heidegger, *être-là* de Sartre, é existencialmente definível como sendo simultaneamente

⁷⁰ Tradução livre.

⁷¹ Soja escreve fazendo a junção, como uma palavra só, "thirdspace", variando a inicial maiúscula e minúscula. Apesar de o autor criticar a restrição a um lado ou a outro chamando de "dualismo", termo que traria a ideia de uma divisão, permanece implicada a dualidade, desde que entendida pela junção.

histórico, social e espacial. Nós somos primeiro e sempre seres histórico-sócio-espaciais, participando ativa, individual e coletivamente na construção/produção – o ‘devir’ – de histórias, geografias, sociedades. (SOJA, 1996, p. 73)

A abordagem do espaço "real e imaginado", chamada de "jornada", lembrando viagem e caminho, de que faz parte a história e a sociedade, deve ser, segundo Soja, "transdisciplinar", atravessando "todas as perspectivas e modos de pensamento", em que se pode incluir a literatura, não restringindo "a geógrafos, arquitetos, urbanistas" (SOJA, 1996, p. 03). A importância do que propõe Soja para a análise dos romances está no entendimento do espaço como "real e imaginado", visto que se tem a realidade histórica e, ao mesmo tempo, a perspectiva mítico-religiosa.⁷² Como a análise do espaço nos romances incide, também, na temática da nação, vale considerar que o ponto de vista de Soja remete à forma como Anderson entende a nação, considerada real mas que não passaria de imaginação, de comunidade imaginada; como já afirmado, ele admira-se da realidade de "tantos milhões de pessoas... a matar" e "a morrer por essas criações imaginárias" (ANDERSON, 2008, p. 34). Do mesmo modo, Hobsbawm, apesar de algumas divergências em relação a Anderson, aborda a nação em seu aspecto de realidade e imaginação, como ele afirma sobre uma das fases do "desenvolvimento de novas formas de invenção de comunidades – reais e 'imaginárias' – como nacionalidades" (HOBSBAWM, 2011, p. 132). Ainda, converge com a questão entre o cronotopo épico e o romanesco, já que o primeiro está mais próximo do mítico e o segundo da realidade imediata.

Ao defender que as atenções se voltem ao espaço como forma de reequilibrar a relação com o tempo, a posição de Soja pode contribuir com a revisão do conceito de cronotopo. Se Bakhtin, em alguns momentos, enfatizou o valor do tempo, em especial do histórico, é possível, com a produção literária que se seguiu, voltar as atenções sobre o espaço. Vale destacar, também, que, embora Bakhtin defenda a inseparabilidade, esta ideia mantém-se pela relação entre as duas categorias, não houve uma unificação definitiva. De modo semelhante, para os povos do grupo bantu, segundo Kagame, predomina uma percepção de espaço e tempo reunidos, mas inversamente a Bakhtin, o espaço tem um valor significativo maior

⁷² Embora se relacione o mítico-religioso ao "imaginado" e o "real" ao verossímil como a guerra, Soja apresenta o problema de uma tal separação em absoluto, visto que a realidade também se entende, muitas vezes, pela imaginação, assim como, para muitos, fenômenos religiosos são considerados "reais". Por essa razão, não se pode separá-los, a não ser didaticamente, pois o espaço seria "real-e-imaginado". O ponto de vista de Soja converge com outras, como a que se atribui às sociedades africanas, em que a realidade é apreciada, muitas vezes, por meio de uma "lógica mágica", isto é, "um sistema de pensamento completo em si mesmo, mas de um gênero diferente" (KAGAME, 1975, p. 134) ou pelo "inconsciente animista" (GARUBA, 2012, p. 241-242).

(KAGAME, 1975, p. 104). Esse valor se mostra, por exemplo, com o verbo "ser", usado sempre com um predicativo ou adjunto adverbial de lugar, tendo-se a ideia de que só se existe no espaço (KAGAME, 1975, p. 109). Kagame afirma que "os Bantu distinguem claramente o espaço e o tempo", enquanto em um "nível do pensamento profundo" é que "as duas entidades se fundamentam numa só" (KAGAME, 1975, p. 105).

Desse modo, pode-se considerar o espaço-tempo como mais uma dualidade, entre tantas outras que há nas obras, tendo em seu cerne a questão do trânsito. A constante dualidade talvez se deva porque a unidade, que tanto se apregoeou para a nação independente, seja uma ilusão⁷³, ou porque a existência seja sempre uma relação entre o ser e o espaço, em cujo movimento está implicado o tempo. É nessa relação, nesse "intervalo"⁷⁴, que muitas vezes surge a esperança, o que bem se exemplifica entre Farida e o farol. A estrada, também, é uma linha "intervalar" (entre os pontos de partida e de chegada), sendo que, ao representar a nação, traz a ideia de busca pela unidade, de reunir em deslocamento para a mesma direção.

Como, nas duas obras, a estrada se faz na terra e culmina no mar, os elementos da natureza adquirem importância na composição do espaço. Além de serem também cronotópicos, terra e mar trazem um conjunto de experiências e significados que se relacionam ao cronotopo da estrada. Também são duais, ambivalentes, ligados à vida e à morte, à proteção e ao perigo. Ao mesmo tempo que se relacionam aos problemas históricos da nação, destacam-se por trazerem o tom épico aos romances, sobretudo pela perspectiva mítico-religiosa. Desse modo, é da terra ao mar que se fazem os caminhos, onde ocorrem os encontros, no espaço "real e imaginado" em que se configura a nação.

Diante do momento histórico que se vive, em um espaço-tempo de tragédias para se estabelecer a nação, vale recorrer aos mitos, ao imaginário desde outras épocas, ao que há de profundamente humano. Se caminhar, deslocar-se, é característica humana fundamental, o não trânsito mostra-se, de certo modo, como um enfraquecimento da humanidade. Esta se recupera, então, pelos encontros, estes que são o que há de mais humano para Bakhtin, o que

⁷³ Como parte dessa questão antiga entre unidade e dualidade, esta última também pode ser, em alguns casos, uma "ilusão", por exemplo, a vida e a morte para grande parte dos africanos, que seriam, de certo modo, "únicas" na relação com a "força vital". Está no cerne, também, do espaço "real e imaginado" de Soja que, ao tomar por base a "dupla ilusão" de Lefebvre, ilusão de que seria possível dar conta do espaço por somente um dos lados, em representações objetivas ou apenas subjetivas, apresenta uma possibilidade de síntese, utilizando a ideia de um "terceiramento ['thirding']" (SOJA, 1996, p. 60-64). Comprova-se, assim, a permanência da questão, há a dualidade entre o "real" e o "imaginado", mas que deve ser pensada como unidade ("terceiramento") para dar conta do espaço.

⁷⁴ Termo utilizado por Vecchi ao explicar a origem da palavra "espaço" (VECCHI, 2009, p. 168), também aparece em outros estudos etimológicos (cf. INDO-EUROPEAN LANGUAGE ASSOCIATION, 2007, p. 2875).

possibilita o diálogo, que ganha importância sobretudo pelos mais-velhos e o valor da palavra, por esse cronotópico contato de gerações.

A terra e o mar – constituindo a estrada e os caminhos onde acontecem os encontros –, pela ambivalência, podem provocar a morte, tragédias como as que vêm ocorrendo, mas, também, podem gerar a vida. Possuem a força vital, como a palavra, uma força materna que pode recuperar a sociedade. Mas, para tanto, há as ações humanas, a vontade e o destino, conforme as decisões de Muidinga/Gaspar e Manecas após os (in)ensos encontros pela estrada, depois de enfrentarem os obstáculos pelos (des)caminhos da nação.

3 TERRA, MAR... – ESPAÇO E OS ELEMENTOS DA NATUREZA

3.1 Terra e os outros elementos em *Terra sonâmbula*

3.1.1 Fogo e ar

Os quatro elementos da matéria ganham importância na literatura de Cardoso e de Couto, caracterizam a paisagem, relacionam-se às transformações do ambiente. São, portanto, componentes do espaço nas narrativas, configurando-se em motivos espaciais ou metáforas. Desse modo, surgem tanto como as substâncias, simplesmente, quanto em suas outras formas, como objetos, seres ou fenômenos. Por isso, na abrangência dos elementos, destacam-se rios, mares, lagoas, chuva, árvores, pássaros, deuses do fogo, covas, montanhas, campos, entre outros. Em *Terra sonâmbula*, os vários títulos de capítulos possuem os elementos ou se relacionam a eles, como: "Uma cova no tecto do mundo", "Matimati, a terra da água", "A filha do céu", "O fazedor de rios", "A doença do pântano", "No campo da morte", "Ondas escrevendo histórias", "As páginas da terra".

Os sentidos desses elementos, ou motivos espaciais, variam, sendo explorada a plurissignificação, indo de sentidos literais e referências diretas até os sentidos metafóricos e os valores mítico-religiosos.⁷⁵ Na literatura de Couto e de Cardoso, ao se pensar nos elementos da matéria, é preciso lembrar que espaço e paisagem não se configuram apenas pelo aspecto natural, restringindo-se à perspectiva da ciência, mas, também, e principalmente, pelo aspecto cultural. Em suas obras, há um "complexo mundo criado de intersecções e misturas, cuja geografia já não pode ser desenhada livre de interferências culturais e políticas"

⁷⁵ Como já afirmado, a exploração dos vários sentidos dos motivos e componentes das obras é uma das características da literatura de Couto, em que as "polissemias... ilustram situações que vão do mágico, mítico e simbólico mais incomum ao comum e quotidiano" (CAVACAS, 1999, p. 16). Também é característica da literatura de Cardoso a plurissignificação, com sentidos que advêm do mais profundo imaginário mítico-religioso, africano e extra-africano, aos mais simples e banais.

(MACEDO e MAQUÊA, 2007, p. 61). Logo, aos motivos espaciais podem ser atribuídos sentidos que advêm de perspectivas realistas e imaginadas/sonhadas, científicas e mítico-religiosas, formando um conjunto que desvela uma sociedade pós-colonial complexa.

A começar pelo fogo e o ar, elementos que podem ser encontrados nos dois romances, contudo, com menos frequência do que a água e a terra, surgem em várias passagens, sendo o fogo mais "visível" do que o ar, este é mais implícito ao longo das narrativas. No início de *Terra sonâmbula*, já se tem o machimbombo incendiado, onde Tuahir decide ficar, enquanto Muidinga tem medo, ouvindo do mais-velho: "*O que já está queimado não volta a arder*" (COUTO, 2007, p. 10). Muidinga continua com receio, até que entram no ônibus e Tuahir analisa o espaço:

Entram no autocarro. O corredor e os bancos estão ainda cobertos de corpos carbonizados. Muidinga se recusa a entrar. O velho avança pelo corredor, vai espreitando os cantos da viatura.

– *Estes arderam bem. Veja como todos ficaram pequenitos. Parece que o fogo gosta de nos ver crianças.*

Tuahir se instala no banco traseiro, onde o fogo não chegara. O miúdo continua receoso, hesitando entrar. O velho encoraja:

– *Venha, são mortos limpos pelas chamas.*

Muidinga vai avançando, pisando com mil cautelas. Aquele recinto está contaminado pela morte. Seriam precisas mil cerimónias para purificar aquele autocarro. (COUTO, 2007, p. 11)

Nota-se o fogo relacionado à destruição e morte e à purificação e limpeza. Estudioso da imaginação em relação aos quatro elementos da matéria, enfatizando o quanto a imaginação se faz de espacialidade, Bachelard afirma que uma das características principais de atribuição de sentido aos elementos é a ambivalência. O fogo é "íntimo e universal", vive "em nosso coração" e "no céu", "se oferece como um amor", mas é "contido como ódio e vingança", "é capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal" (BACHELARD, 1994, p. 11). A ambientação se faz com essa ambivalência, o fogo está relacionado à causa das mortes, o que caracteriza negativamente o interior do ônibus e deixa Muidinga com receio; ao mesmo tempo, é o fogo que reverte a situação para um sentido positivo, quando Tuahir lembra seu caráter de limpeza e purificação.

Desde muito tempo, o fogo é relacionado ao puro e ao impuro, é "às vezes, o signo do pecado e do mal" em que toda a "luta contra os impulsos sexuais deve... ser simbolizada por uma luta contra o fogo", com seu "caráter demoníaco", as descrições "do inferno... o diabo

com sua língua de fogo" (BACHELARD, 1994, p. 149). Porém, pode-se passar rapidamente ao outro polo e o ele se torna "um símbolo de pureza", como bem demonstram os numerosos rituais de purificação pelo fogo em diversas sociedades (BACHELARD, 1994, p. 150). Segundo Durand, autor que também se dedica à imaginação com ênfase nos elementos da matéria, "a palavra *puro*, raiz de todas as purificações, significa ela própria fogo em sânscrito", em que se tem, nesse sentido, o "fogo celeste ligado às constelações uranianas e solares... prolongamento ígneo da luz" (DURAND, 2001, p. 173).

Com o "peso" ainda da morte naquele ambiente, Muidinga conclui que seriam necessárias "mil cerimónias" para purificar o machimbombo. Mesmo assim, acabam por se estabelecer ali, mas o jovem segue descontente e "repete a sussurrante súplica: que se limpe aquele refúgio", porque estava "*farto de viver entre mortos*" (COUTO, 2007, p. 11). Após enterrarem os cadáveres, incluindo o de Kindzu, Tuahir pede a Muidinga que faça um fogueira com os cadernos, mas o jovem não quer "sacrificar aqueles papéis para iniciar o fogo", segue com medo da escuridão, chora e Tuahir insiste: "*Tens medo da noite? [...] Então vai acender uma fogueira lá fora*" (COUTO, 2007, p. 13). Muidinga fica entre o fogo que destrói e o que ilumina, até que soluciona fazendo a fogueira com a capa de um dos cadernos. A ameaça de destruição dos cadernos pelo fogo era grande, visto que neles Muidinga encontraria sua própria história, lembrando-se de que, com os contrapontos e reflexos, o cadernos são uma forma de iluminação, fogo e luz estabelecem relações na obra com seus vários sentidos, incluindo os metafóricos.

Um tempo depois, uma limpeza acontece após Tuahir relembrar o período em que trabalhou nos comboios. É quando o mais-velho "improvisa um xifeço, solta um pano vermelho"⁷⁶ e com um "ramo de palmeira" varre "o interior do machimbombo enquanto canta" e Muidinga lê os cadernos a seu pedido (COUTO, 2007, p. 139). Na sequência, Tuahir junta "os resíduos do queimado" e espalha "as cinzas pela terra", dizendo que estava semeando um adubo (COUTO, 2007, p. 139). Ao invés de destruir, o fogo, nesse caso, pelas cinzas que gera, é construtor, produtor, transforma o espaço com chances de um futuro melhor, relaciona-se, portanto, a Kindzu e à ideia de esperança.

⁷⁶ A cor vermelha, que também aparece em alguns momentos de *Mãe, Materno Mar*, é do mesmo modo ambivalente; cor do fogo e do sangue, relaciona-se ao imaginário noturno e diurno. No primeiro caso, envolve o impuro, a contaminação (da terra pelo sangue), a morte; já no segundo, liga-se à vida, à força vital, à luz, às virtudes guerreiras (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 888-890, tradução livre). Nesse trecho de *Terra sonâmbula*, o vermelho faz parte da limpeza, do aspecto diurno.

Com o canto e a leitura, isto é, com a palavra, além do movimento ao varrer e do presente que Tuahir dá a Muidinga, um apito, objeto de sopra, dizendo que era para dar sorte e que o jovem entende, depois, que o presente era uma forma de demonstrar ter esperança, o ar participa, juntamente com o fogo, desse processo de transformação. O apito era utilizado por Tuahir quando o comboio transitava, logo, dar a Muidinga seria mesmo uma forma de esperança, de que o objeto recuperasse de algum modo a sua função. Segundo Bachelard, o ar está ligado à ideia de movimento, uma vez que, por si só, não teria muito a contribuir com a "imaginação material", sua vantagem estaria como "imaginação dinâmica", já que "com o ar o movimento supera a substância" (BACHELARD, 1990a, p. 08-09). Nesse sentido, diante da imobilidade causada pela guerra, o apito estaria mesmo relacionado à possibilidade de se recuperar o movimento.

Assim como o ar, segundo Durand, o fogo também está ligado à palavra, explica que na Bíblia, por exemplo, "o fogo é ligado à palavra de Deus e à palavra do profeta cujos lábios são 'purificados' como uma brasa" (DURAND, 2001, p. 176), o que se relaciona também à luz. O autor segue explicando que há características que são coextensivas entre os elementos, sendo que, no caso da purificação, o ar resumiria "todas as qualificações catárticas" como "translucidez, luz, receptividade ao calor e ao frio", além de estar implicado na ideia de "elevação", do "alto", do céu, para inúmeras religiões (DURAND, 2001, p. 176)⁷⁷.

A limpeza do machimbombo, portanto, fazendo-se pelo fogo e pelo ar, concluindo-se na terra, está ligada a Kindzu, como já se observou, inclusive, com o uso do ramo de palmeira (cf. MORAES, 2009, p. 25). Em outra passagem do romance, Kindzu se vê como um "sonâmbulo passeando entre o fogo", um "sonâmbulo como a terra em que nascera" ou "como aquelas fogueiras por entre as quais... abria caminho no areal" (COUTO, 2007, p. 107). Lembrando que Kindzu, em vez de esperar o destino, decide agir, busca ser um naparama e, para tanto, enfrenta o espaço em guerra, sua personalidade assemelha-se ao fogo da mudança, que transforma o espaço. A forma como Kindzu se vê é a do fogo como elemento do domínio do espaço, como no período de desenvolvimento da agricultura em que houve uma "luta travada pelo fogo contra a vegetação em benefício do cultivo", de modo que a "introdução do fogo no ambiente natural acarretou uma transformação considerável na paisagem" (MABOGUNJE, 2010, p. 374).

⁷⁷ "Elevação" diurna que o autor analisa como "esquema ascensional", tomando por base Bachelard, entre outros autores. Para Eliade, o "simbolismo celeste" traz a ideia de transcendência; a "'altura', o 'superior', são assimilados ao transcendente, ao sobre-humano", em que toda "'ascensão' é um ruptura de nível, uma passagem para o Além, uma ultrapassagem do espaço profano e da condição humana" (ELIADE, 2010, p. 92).

Mas, retomando a ambivalência, o fogo relaciona-se à destruição da guerra. Em um dos momentos em que Kindzu está na Vila de Matimati e conversa com Assane, ex-secretário do administrador, ouvem o barulho das armas: "De quando em enquanto se escutavam tiros, rajadas de metralhadoras. Já nem nos alarmávamos. Lá fora o matraquear da morte, lamentos de vidas que se apagavam. Para nós, porém, aquele ruído era já parte da paisagem" (COUTO, 2007, p. 110-111). Nessa parte da narrativa, Kindzu percebe como funciona a sociedade com a guerra, que administradores desviam donativos, seu amigo indiano Surendra está sendo enganado por Assane ao abrirem uma loja juntos, Farida está ameaçada de morte e conhece Carolinda, esposa do administrador, com quem se envolve, descobrindo depois que se trata da irmã gêmea de Farida.

Um dos momentos de tensão ocorre na inauguração da loja de Assane e Surendra, que ficava onde tinha sido "em tempos coloniais, a cantina do português Romão Pinto" (COUTO, 2007, p. 119). Nota-se que as histórias confluem-se caracterizando o espaço, trazendo um "peso" ao ambiente por ter sido o lugar onde viveu o colono que violentou Farida, não sendo apenas coincidência, pois os "novos" administradores, funcionários, ex-secretários agem como os antigos colonialistas. Após a calmaria ao início da inauguração, acontece um ataque, surge um grupo de homens fardados "pronto a armar um inferno" (COUTO, 2007, p. 120), atirando na multidão, Kindzu se esconde "nas traseiras", de onde passa a acompanhar o fogo que destrói:

De repente, vi as chamas. A casa se alastrava em fogo, os fumos já me faziam tossir. Eu não queria sair correndo, com medo de ser emboscado no terreno aberto. Então, de entre a enchameação, saiu Antoninho carregando o comerciante indiano, em quase de rastos. O atarantado Surendra nem se dava conta de quantos pés fazem um passo. Antoninho babava das unhas para suportar aquele arrasto. Ajudei a que Surendra saísse do alcance do incêndio. – *E Assma?*, perguntei. O moço se encolheu, pintando uma carantonha desvalida. Corri a uma janela a ver se vislumbrava a desgraçada. Ao me chegar os vidros estouraram, cortantes pedacinhos esvoaram. Me agachei em ilegítima defesa. Voltei à janela e espreitei: o fogo já se tinha todo espalhado, o chão se calçara de chamas. (COUTO, 2007, p. 120)

Essa destruição pelo fogo é mais uma experiência trágica de Kindzu no espaço em guerra, fazendo-o perceber o que está por trás do conflito. Os "novos" administradores perseguem aqueles que atrapalham seus negócios, assim o fazem com os indianos. Estarrecido com essa situação, Kindzu, em seguida, vê um corpo na rua, um homem que segurava uma

corda e nem teve tempo de se matar, tendo morrido antes, nota que a vila está tomada pela morte: "O morto ficou ali, na berma da estrada todo o dia. Na manhã seguinte ainda estava no mesmo lugar, louvado pela moscaria... Simbolizava aquilo que vila se tinha tornado: uma imensa casa mortuária" (COUTO, 2007, p. 121). Pelos reflexos na narrativa, essa é uma das razões para a estrada estar morta, é algo tão trágico que as características humanas transferem-se ao espaço. Quando finalmente um grupo de soldados aparece para recolher o corpo, arrastando-o pela estrada, Kindzu sente a atmosfera "pesada": "O ar estava carregado, ensopado... éramos os últimos vivos... já não havia mundo para receber mais ninguém" (COUTO, 2007, p. 121-122). Seu percurso se faz por esses (des)caminhos da nação, com essa estrada em que não é possível vislumbrar um sentido temporal progressista.

Como explica Mata sobre a literatura angolana e que se pode estender à de Couto, há o "vazio de um período roído pelo desencanto político-ideológico – anos 80 e 90 do século XX –, e pelo questionamento das verdades absolutas de que resultaram perdas físicas, culturais, afectivas para o país" (MATA, 2007, p. 03). A busca por um "sentido nacional" passa por uma "demanda problematizante sobre a construção de uma história com base numa só versão, fosse a matriz colonial(ista) ou anticolonial(ista)", a produção literária, então, "persegue, e realiza, 'um inventário de diferenças e conflitos' para se insurgir contra a privatização da História pelas sucessivas dominâncias, tanto do tempo colonial como do pós-independência" (MATA, 2007, p. 03). Pode-se entender que decorre dessa situação a questão cronotópica do trânsito nos romances, pois as duas matrizes históricas fracassam, resultando em tragédias que se constituem de uma intensa experiência espacial e que geram incertezas quanto ao futuro, logo, quanto ao tempo.

Mas, assim como o fogo e o ar surgem ambivalentes no romance, entre destruição e construção/produção, entre "peso" e leveza no ambiente, há momentos de desespero e, também, de esperança, como no caso da relação de Farida com o farol. O fogo também faz parte da aproximação dos dois, Kindzu bebe e dança "em cerimónias dos espíritos", o que intensifica sua "confusão" de sonho e realidade, adormece em seu barco no mar e relata o que acontece:

Despertei, no meio da noite, ainda o escuro não se apagara. A canoa ondeava, adormecida em águas perdidas. Meu peito bumbumbava, acelerado. Qualquer coisa me chamava nem eu sabia se dentro ou fora de mim. Procurei no escuro, lançando os olhos para além do longe. Foi quando vi a fogueira. Lá, no pleno mar, uma fogueirita pirilampejava. No início, duvidei. Como acendera um fogo em plena água? Depois, confirmei: meus

olhos não mentiam. Quase eu escutava as mudas falas do fogo. E eu lhe ouvia o doce crepitar, como essas fogueirinhas que os pastores abrem nas savanas.

Hesitei me dirigir de encontro ao lumezito. Não seria mais uma visão do meu anterior pesadelo? Mas o concho, sozinho, começou de viajar. Sulcava seu caminho, ziguezagueiro. O susto me invadiu: me afastava velozmente de terra. (COUTO, 2007, p. 58-59)

Antes de chegar, ou ser levado, ao navio com Farida, ao fogo se juntaria o ar, no caso um motivo espacial aéreo, o céu, pois Kindzu relata uma tempestade em que "se acenderam relâmpagos, vieram chuvas, diluviando toda a paisagem... a terra parecia era um fruto na húmida boca do céu" (COUTO, 2007, p. 59). É nesse momento que um tchóti cai em seu barco: "De repente, caiu dentro do meu concho um tchóti, um desses anões que descem dos céus", então se lembra: "Meu pai sempre me contava estórias desta gente que desce os infinitos, de vez em onde" (COUTO, 2007, p. 59). O anão conversa com Kindzu, diz que veio buscar os donativos de um navio encalhado, afirma que "*Também no céu há as faltas...*" (COUTO, 2007, p. 60). O problema que se vive com a nação em guerra é tão profundo que atinge do chão com o mundo dos mortos até o céu, envolve tudo que há no espaço, por isso as constantes referências aos elementos e fenômenos da natureza. O anão convence Kindzu a ir com ele ao navio; ao chegar lá, Kindzu analisa o veículo, fenômenos acontecem e, então, conhece Farida.

Fogo e ar (céu), além da água, são forças que conduzem Kindzu até o navio. Retomando a dualidade entre destino e ação, os elementos da natureza surgem espacialmente como "força" do destino para Kindzu, fazendo-o conhecer Farida. Mas, pela "regra" da ambivalência, o fogo faz parte da morte dela. Quando Kindzu retorna do campo de deslocados onde buscava Gaspar, é informado de que tinham enviado alguém até o navio encalhado, Antoninho, antigo ajudante de Surendra, que passou a trabalhar para Assane, o ex-secretário do administrador, e o que teria acontecido em seguida:

Farida quis saber novidades de Kindzu. Disse que a demora já era demasiada. A procura do filho não iria resultar. A terra é imensa, a guerra é maior ainda.

– *Nunca lhe hão-de encontrar!*

Então, com determinação, ela disse: *não posso adiar mais. Vês aquele farol, apontou ela por entre o poente. Tenho que fazer com que aquele farol funcione.* Antoninho se dispôs a ajudar. Ela anunciou: iria lá acender aquelas luzes, reparar a escuridão. Aquelas luzes haveriam de guiar navios que a viriam tirar dali. O outro ficaria no navio naufragado vigiando se alguém chegava. Farida partiu na embarcação de Antoninho. Ele ainda a viu chegar

ao pequeno ilhéu e entrar no farol. Ficou lá um tempo, saiu, voltou a entrar, carregando uns velhos bidões. De repente, a torre se sacudiu em imensa explosão. Labaredas escaparam como sôfregas línguas do edifício. Toda a ilha ficou ardendo. (COUTO, 2007, p. 198)

Ao mesmo tempo em que parece evidente que mataram Farida, o que relatam condiz com o que ela pensava, que queria ir para um outro lugar, o farol como sua esperança. São as últimas ruínas naquele espaço para Kindzu, os planos de encontrar Gaspar se desfazem com a morte de Farida, a destruição do farol reforça que o fim da guerra não está próximo, intensifica-se o desencanto de Kindzu. Ao final, também é atingido, morto a tiro e o ônibus em que viajaria é incendiado, destruído pelo fogo. Ao narrar o último sonho, Kindzu acredita que o destino o venceu: "O destino o que é senão um embriagado conduzido por um cego? Fui sendo levado sem conta nem tempo" (COUTO, 2007, p. 203). Sua ação, no entanto, obtém resultado, os cadernos chegam até Muidinga/Gaspar e o jovem tem uma "iluminação" sobre sua identidade enquanto está entre a água do mar e a terra.

3.1.2 Terra e água

3.1.2.1 Água e nação: mar x terra

A água aparece de diversas formas como componente do espaço no romance. Tem-se a água no ritual com a mãe de Farida, nas gotas de cacimbo observadas por Muidinga, na chuva que fez cair um tchóti no barco de Kindzu, no pântano, no poço onde Gaspar é colocado, no caso do fazedor de rios, entre outros. Mas ela aparece mais frequentemente como mar que, em muitos dos casos, funciona como espaço de oposição à terra em conflito. Como os demais elementos da matéria, a água também tem caráter ambivalente, produz vida e morte, dificulta ou facilita os caminhos.

O enterro do pai de Kindzu ocorre no mar, "sepultado nas ondas" (COUTO, 2007, p. 20). Quando decide partir e consulta um nganga, um adivinho, Kindzu é orientado a seguir

pelo mar, "caminhar no último lábio da terra, onde a água faz sede e a areia não guarda nenhuma pegada" (COUTO, 2007, p. 31). Há perigo em viajar por terra, como avisa o nganga:

O velho nganga atirou os ossinhos mágicos sobre a pele de gazela. Os ossos caíram todos numa linha, disciplinados.

– *Está ver, todos linhados? Isso quer dizer: você é um homem de viagem. E aqui vejo água, vejo o mar.*

O mar será tua cura, continuou o velho. *A terra está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. Mas cuidado, filho, a pessoa não morar no mar. Mesmo teu pai que sempre andou no mar: a casa onde o espírito dele vem descansar fica em terra.*

– *Vais encontrar alguém que te vai convidar para morar no mar. Cuidado, meu filho, só mora no mar quem é mar.*

Estas foram as falas do adivinho, palavras que nunca eu decifrei a fundura. (COUTO, 2007, p. 32)

O mar se opõe à terra em conflito, por isso é considerado mais seguro para Kindzu se deslocar. Há, novamente, uma forte relação entre personagem e espaço, em que se transferem características de um ao outro, pois o nganga afirma que mora no mar "*quem é mar*". Como o próprio Kindzu não decifra, esse encontro pode ser o de Farida ou pode ser o do pai morto, visto que há um risco para o qual o adivinho pede cuidado. Embora o caminho indicado fosse pelo mar, o nganga deixa claro que Kindzu teria de enfrentar a terra em algum momento. Desse modo, Kindzu segue até a vila de Matimati, a "terra da água", onde nota a desordem causada pela guerra:

Quando cheguei à baía de Matimati já eu perdera contas às madrugadas. A vila se deitava no abraço da água, parecia que estava ali mesmo antes de haver mar. O que testemunhei naquela povoação foram coisas sem hábito neste mundo. Gentes imensas se concentravam na praia como se fossem destroços trazidos pelas ondas. A verdade era outra: tinham vindo do interior, das terras onde os matadores tinham proclamado seu reino. Consoante as pobres gentes fugiam também os bandidos vinham em seu rasto como hienas perseguindo agonizantes gazelas. E agora aqueles deslocados se campeavam por ali sem terra para produzirem a mínima comida. Deviam viver há vários dias, presenciadas as trouxas e fogueiras espalhadas em múltiplas desordens. (COUTO, 2007, p. 55)

Deslocados do interior estão abandonados na praia, ainda correm risco porque os ataques poderiam chegar até Matimati. Há uma drástica mudança naquela paisagem junto ao mar, transformada em espaço precário, com uma grande desorganização social, pois no

interior cultivam a terra, no litoral não produzem alimentos. Em seguida, Kindzu conhece Assane, ex-secretário do administrador, é quando Kindzu fica sabendo do navio encalhado, de onde grupos retiram os donativos.

A relação de Kindzu com o mar envolve, também, sua amizade com o indiano Surendra. Enquanto em meio à guerra acirram as diferenças, Kindzu mantém-se em contato com o indiano. Ao perceber as contradições dos próprios moçambicanos em conflito, Kindzu identifica-se com o estrangeiro e, na impossibilidade de enxergar uma nação em terra, acaba por vê-la no mar:

Acontecia no morrer das tardes quando, sentados na varanda, ficávamos olhando as réstias do poente reflectidas nas águas do Índico.

– *Vês, Kindzu? Do outro lado fica a minha terra.*

E ele me passava um pensamento: nós, os da costa, éramos habitantes não de um continente mas de um oceano. Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico.

E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, romances antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras. Essa era a raiz daquela paixão de me encasear no estabelecimento de Surendra Valá.

– *Somos da igual raça, Kindzu: somos índicos.* (COUTO, 2007, p. 25)

O mar traz uma ideia de união que a terra em conflito não permite. Aqueles que se consideram da mesma raça estão matando uns aos outros, enquanto afirmam que o mal está nos estrangeiros. Kindzu demonstra, em sua amizade com Surendra, que o projeto de nação deve acolher os estrangeiros que fazem parte da história do país. Quando a loja de Surendra é atacada e incendiada, Kindzu relata que ninguém se importa porque ele "era um de fora, nem merecia as penas" (COUTO, 2007, p. 27). O indiano decide partir, Kindzu tenta convencê-lo a ficar, então se notam as questões raciais no país:

Surendra estava sozinho, sem laço com vizinhas gentes, sem raiz na terra. Não tinha ninguém de quem despedir. Só eu. Ainda insisti, subitamente pequenito, entregando ideias que meu peito não autenticava. Que aquela terra também era dele, que todos cabiam nela. Só no falar senti o sabor salgado da água dos olhos: eu chorava, o medo me afogava a voz.

– *Que pátria, Kindzu? Eu não tenho lugar nenhum. Ter pátria é assim como você está fazer agora, saber que vale a pena chorar.*

Antoninho, o ajudante, escutava com absurdez. Para ele eu era um traidor da raça, negro fugido das tradições africanas. [...] Surendra disse, então:

– *Não gosto de pretos, Kindzu.*

– *Como? Então gosta de quem? Dos brancos?*

- *Também não.*
- *Já sei: gosta de indianos, gosta da sua raça.*
- *Não. Eu gosto de homens que não tem raça. É por isso que eu gosto de si, Kindzu.* (COUTO, 2007, p. 28)

Como alguém que busca enfrentar os que fazem a guerra, como alguém que abre caminhos, Kindzu mostra-se contrário ao projeto de nação que divide em raças, que exclui estrangeiros como seu amigo indiano. Quando observam o mar, Kindzu e Surendra veem-no como espaço de união histórica dos dois povos, o que se deveria levar em consideração ao se estabelecer a nação independente. Mas o problema da nação dividida se confirma depois, quando há o reencontro de Kindzu e Surendra na casa de Assane, em Matimati. Assane explica que o indiano está ali só por um tempo para não haver problema político, que embora Surendra não parecesse bem de saúde, tinha um negócio com ele: "*No princípio eu me juntei com ele neste negócio. Ele é que tinha os tacos mas era preciso um nacional para ficar à frente do estabelecimento.*" (COUTO, 2007, p. 112). Depois, completou: "*Nós, originários, devemos assumir as propriedades, não é assim mesmo?*" (COUTO, 2007, p. 112), nota-se uma das razões do fracasso do projeto socialista.

Assane é um dos que deturpam o projeto de nação, que se aproveita da guerra para fazer negócios, assumindo a Kindzu que depois de um tempo afastaria o indiano da sociedade. Assane explica a divisão racial, que muitos do governo pretendem "fechar porta aos asiáticos, autorizar os acessos do comércio apenas aos negros", o que leva Kindzu a refletir que seria "preciso esperar séculos para que cada homem fosse visto sem o peso da sua raça" (COUTO, 2007, p. 114). Assane ainda avisa Kindzu: "*Também você se cuida. você veio de fora, é um tribal, ninguém conhece seu motivo de viagem.*" (COUTO, 2007, p. 114). É mais um aspecto da aprendizagem de Kindzu em seu percurso, de que usam o racismo e o tribalismo⁷⁸ para

⁷⁸ O tribalismo, em Moçambique e em Angola, diz respeito às divisões étnicas entre os vários povos reunidos no território pelos colonizadores, tornando-se um problema porque dificultava a unidade nacional durante a luta anticolonial e após a Independência. Sob a perspectiva da FRELIMO, como afirma Cabaço, era necessário buscar a unidade, o que implicava uma luta "contra 'as formas de divisionismo' e, em primeiro lugar, contra o 'tribalismo', o 'regionalismo' e o 'racismo', vistos como males criados e fomentados pela sociedade colonial" (CABAÇO, 2009, p. 299). O autor ressalta que "não se ignorava a proveniência etnolinguística de ninguém", mas que se buscava impedir que a identidade "se tornasse um valor de competição com outras proveniências, um factor de rivalidade e divisão" (CABAÇO, 2009, p. 299). É um aspecto que gera polémica, de que faz parte a fala de Samora Machel: "Unir os moçambicanos para além das tradições e língua diversas, requer que *na nossa consciência morra a tribo para que nasça a Nação*" (MACHEL, 1974, p. 51, grifos do autor). A última frase, segundo Cabaço, "tem sido frequentemente citada com escândalo, fora de contexto, como um imperativo autoritário, quando na realidade ela surge, projectada no tempo, como um gradual processo de assunção de identidade futura" (CABAÇO, 2009, p. 300). O tribalismo é oficialmente combatido em Moçambique e em Angola, conforme uma série de textos legais, incluindo-se as Constituições dos dois países, mas ainda gera conflitos, trocas de acusações entre governo e oposição, entre outros problemas. Entre as acusações, em Moçambique, estariam ocorrendo privilégios de "determinadas tribos na distribuição de posições de prestígio",

garantir os negócios. Ao mesmo tempo, por tomar conhecimento do que acontece ou interferir nas situações com que se depara pelo caminho, a ambientação torna-se cada vez mais tensa nos espaços por onde Kindzu passa.

Como parte da desorganização social, muitas personagens parecem perder o equilíbrio emocional, atingem o limite da sensatez e agem de modo quase absurdo, como acontece com o indiano em determinado momento:

Surendra tinha saído para a praia, depois do almoço. Levou a esposa junto com ele. Depois, juntou uns paus e improvisou uma jangada. Assma, a seu lado, canta-encantava qualquer coisa, parecia ser um desconcerto de ruídos. Ao fim da tarde, já o indiano tinha completado sua improvisada obra. Deitou a jangada no mar, colocou nela Assma. Foi entrando, ondas adentro e, quando já não pousava o pé no fundo, longamente beijou a esposa na testa. Depois, apontou a jangada numa escolhida direcção e lhe deu um empurrão com força. Ficou acenando uma despedida:

– *Vai, Assma! Volta na sua terra!* (COUTO, 2007, p. 115-116)

O mar segue como oposição à terra em conflito, uma fuga do país em que tudo vem sendo destruído, inclusive as relações humanas, como se nota entre os negros e os indianos. É uma atitude extrema, uma atitude de quase loucura, pois seria difícil que Assma sobrevivesse e chegasse à Índia. Essa jangada assemelha-se aos outros veículos do romance, que não têm a possibilidade de transitar. E não transita, Assma é encontrada na praia e levada até a casa de Assane, onde cuidam dela, mas Surendra continua sem prestar atenção, parece não ouvir, respondendo: "*Assma está quase chegar na Índia*" (COUTO, 2007, p. 117). O caso de Surendra se parece com o de Farida, sua grande questão é espacial, não tem como transitar entre a terra moçambicana que o vem repelindo e a Índia de sua origem. Como alguém sem lugar, o indiano fica na imobilidade quando Assma morre no ataque à loja, momento em que Kindzu tem dúvidas se o indiano percebia o que estava acontecendo, pois ele "conservava aquela distância de tudo... cabisbaixo, emudecido" (COUTO, 2007, p. 120-121).

O mar não é solução para Surendra e Assma, visto que seguem sofrendo as consequências do espaço hostil em terra. Farida se isola no navio após a terrível experiência em terra e, por seu desfecho, provavelmente assassinada, como Kindzu descobre mais tarde, o

"uma relação diferenciada de certos grupos sociais com o Estado, manifestando-se quando certos grupos veem-se prejudicados no acesso a recursos" (CHICHAVA, 2008, p. 01). Também, há acusações de "instrumentalização das identidades étnicas entre os dois partidos", FRELIMO e RENAMO, como forma de obter "dividendos políticos" (CHICHAVA, 2008, p. 15). Em *Terra sonâmbula*, nota-se que, ao contrário do projeto de unidade nacional, permanecem relações com base no tribalismo e no racismo, muitas vezes como forma de se obter vantagens em negócios.

mar não é solução para ela também. Em seu percurso, Kindzu tem o Índico como espaço de experiência e reflexão sobre o país, primeiramente com o pai pescador, depois com Farida que causa um "desvio" em seu caminho. O mar serve como um espelho para a nação, como no caso da baleia encalhada na praia:

Enquanto me preguiçava sem destino, ia ouvindo os ditos da gente: esse Kindzu apanhou doença da baleia. Falavam da grande baleia cujo suspiro faz o oceano encher e minguar. Minhas parecenças com o bicho traziam lembranças do antigamente: nós, meninitos, sentados nas dunas. Escutávamos o marmulhar das ondas, na quebra do horizonte, enquanto esperávamos ver a baleia. Era ali o lugar dela aparecer, quando o sol se ajoelhava na barriga do mundo. De repente, um ruído barulhoso nos arrepiava: era o bichorão começando a chupar a água! Sorvia até o mar todo se vazar. Ouvíamos a baleia mas não lhe víamos. Até que, certa vez, desaguou na praia um desses marmíferos, enormão. Vinha morrer na areia. Respirava aos custos, como se puxasse o mundo nas suas costelas. A baleia moribundava, esgoniada. O povo acorreu para lhe tirar as carnes, fatias e fatias de quilos. Ainda não morrera e já seus ossos brilhavam no sol. Agora, eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando mais para si. Como se aquele fosse o último animal, a derradeira oportunidade de ganhar uma porção. De vez enquanto, me parecia ouvir o suspirar do gigante, engolindo vaga após vaga, fazendo da esperança uma maré vazando. (COUTO, 2007, p. 22-23)

A nação, que também se caracteriza por seu extenso litoral, dessa vez assemelha-se ao maior animal das águas. As atitudes extremas, violentas, com o animal que nem parecia morto ainda, refletem-se na devastação do país. Como são atitudes, há a responsabilidade humana por toda essa trágica desordem, como se comprova no romance com os maus administradores, aqueles que deturpam o projeto da nação. A representação do espaço por meio dos grandes animais atacados, elefante e baleia, próprios daquela terra e daquele mar, para Moraes, adquire força pela "dimensão do ataque à integridade física", em que se "destacam a dimensão do corpo, a carne, o sangue" (MORAES, 2009, p. 46). O sofrimento é tão grande que se estende ao país o "motivo do ataque ao corpo" recorrente no romance, como nos casos do "estupro de Farida, a paralisia por espancamento de Assane, as mãos cortadas e dependuradas do professor" (MORAES, 2009, 46-47).

O jogo reflexivo entre componentes do espaço e outros da narrativa, em especial as personagens, como Farida e o farol, Kindzu e a palmeira, amplia-se aos animais selvagens e à terra em desordem. O ataque à baleia mostra-se ainda mais violento, segundo relata Kindzu, porque ela nem estaria morta ainda e já era fatiada, restando os ossos em pouco tempo. Na

comparação com o país, essa "sobrevida" da baleia é o que ainda resta de esperança, a qual parece se perder, diluir-se como a "maré vazante".

Em seguida, Kindzu analisa a própria situação: "Estou condenado a uma terra perpétua, como a baleia que esfalece na praia. Se um dia me arriscar num outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim." (COUTO, 2007, p. 23). Ratifica-se o perfil de Kindzu que, em vez de permanecer como a baleia encalhada, aceitando a fatalidade do destino em uma terra que não parece ter chance de mudar, decide agir como um "ser da estrada", seguindo caminhos para outros lugares e enfrentando os obstáculos que se impõem no espaço. Confirma-se essa característica de Kindzu, também, quando no navio encalhado, Farida deseja partir e ele mostra-se ligado à terra:

Pensava sobre as semelhanças entre mim e Farida. Entendia o que me unia àquela mulher: nós dois estávamos divididos entre dois mundos. A nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do nosso futuro. Culpa da Missão, culpa do pastor Afonso, de Virgínia, de Surendra. E sobretudo, culpa nossa. Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África. Mas uma diferença nos marcava: eu não tinha a força que ela ainda guardava. Não seria nunca capaz de me retirar, virar costas. Eu tinha a doença da baleia que morre na praia, com olhos postos no mar. (COUTO, 2007, p. 92-93)

A semelhança dos dois em não se encaixarem nas tradições de suas aldeias configura a condição pós-colonial, pois, já sonhando em português, apontam para o "novo homem" e "nova mulher" em Moçambique. Ao se relacionarem, operam uma ruptura com as tradições, já que havia uma interdição por ela ser gêmea, e enfrentam os obstáculos do espaço em guerra, principalmente por causa dos falsos "homens novos". Como explica Cabaço, o "homem novo" era parte da construção identitária moçambicana sob a perspectiva socialista da FRELIMO, de modo a evitar que o tribalismo e outras formas de divisão dificultasse a unidade nacional, desde a luta anticolonial até o período independente (CABAÇO, 2009, p. 304). Era o ideal ou objetivo sob a perspectiva socialista em vários países em luta pela independência, como bem se exemplifica na afirmação de Fanon de que a descolonização consistia na "substituição de uma 'espécie' de homens por uma outra 'espécie' de homens",

introduzindo "no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade" (FANON, 2013, p. 51-52).⁷⁹

Nesse sentido, o projeto da FRELIMO para a nação moçambicana previa "uma sociedade justa, solidária, altruísta, coesa, socialmente disciplinada, com uma visão económica fundada no princípio da autossuficiência e dependente essencialmente 'das próprias forças' e da 'imaginação criativa do homem'" (CABAÇO, 2009, p. 307). Porém, esse projeto do Estado em "coincidir" com a nação foi se tornando cada vez mais difícil de se concretizar. Segundo Basto, entre os problemas da FRELIMO para se alcançar o "homem novo", estava o de, ao mesmo tempo, estabelecer a unidade nacional moçambicana e participar do ideal de socialismo do "movimento internacionalista" (BASTO, 2012, p. 104)⁸⁰. Para a autora, ao buscar a estratégia de unir pela cultura, configura-se um "espaço impossível":

Nesse espaço, o desejo, o sonho e o ideal de uma nova nação (a qual, no caso da FRELIMO, corresponde a uma nova sociedade caracterizada pelo nascimento do 'Homem Novo') são confrontados com a dificuldade de construir os instrumentos e dispositivos necessários para constituir um sentimento de pertencimento que envolva as particularidades socioculturais dos futuros cidadãos da nação, levando em conta suas práticas e experiências reais como sujeitos históricos" (BASTO, 2012, p. 105).

Parte do problema está nas diferenças entre os vários povos reunidos no território, mas outra parte, como se verifica em *Terra sonâmbula*, está em que os próprios administradores traem o ideal, por isso são considerados falsos "homens novos". Aproveitam as "brechas" do projeto socialista sobre as propriedades para tomarem posse já com vistas ao capitalismo, esses (des)caminhos da nação que Kindzu conhece cada vez mais.

Sobre a relação de Kindzu e Farida, os dois se opõem quanto ao desejo dela em partir pelo mar e o dele em voltar para a terra e tornar-se um naparama. Nessa oposição entre os dois espaços, Farida tem uma atitude extrema, de quase loucura, ao permanecer no navio que poderia afundar a qualquer momento, e revela a outra razão para o seu isolamento, estava

⁷⁹ Para Memmi, a descolonização envolvia a busca do colonizado em ver-se de forma diferente do "retrato" negativo feito pelo colonizador, transformando o negativo em positivo: "Para viver, o colonizado tem necessidade de suprimir a colonização. Mas, para tornar-se homem, deve suprimir o colonizado que se tornou. [...] Se deixa de ser esse ente de opressão e carências, exteriores e interiores, deixará de ser um colonizado, tornar-se-á outro." (MEMMI, 1989, p. 126). Mas após a Independência, há formas de permanência da mentalidade do sistema colonial, em que o "desenvolvimento" dos países, "a ideia de democracia e a educação tornam-se viciados por uma ideologia colonial persistente" (BONNICI, 2000, p. 192).

⁸⁰ Tradução livre.

ameaçada de morte pelo administrador em Matimati, porque sabia sobre os desvios e outras atividades ilegais. Kindzu descobre, depois, que a irmã gêmea, Carolinda, com quem se envolve, também faz parte do problema.

No trecho sobre a baleia, Kindzu reforça seu vínculo com a terra, não sendo capaz de "virar costas"; comparando-se ao animal, demonstra que resistiria até o fim. Em vez de fugir pelo mar, quer encontrar outro continente na própria África, provavelmente um espaço sem guerra, sem toda a destruição que vem conhecendo em seu percurso. Prossegue tentando convencer Farida a sair do navio, a voltarem para a terra. Então, começa uma chuva forte que o faz pensar sobre as decisões tomadas:

Aquelas nuvens me fizeram recordar quantos dias passaram desde que chegara ao barco encalhado. Já me fartava daquela sozinha. Farida nem se importava com a espera. Muitas vezes eu lhe pedia:

– *Vem, volta comigo para terra.*

Por que razão eu não queria que ela fosse em sua viagem? Por que me doía pensar que alguém pudesse vir-lhe buscar e levar-lhe para terras muito estrangeiras? Será que já me afeiçoara tanto assim àquela mulher? Ou simplesmente sentia inveja de não poder partir também, sair daquela terra enlouquecida? Quem sabe eu tinha medo de aceitar esse desejo do longe, tão igual ao de Farida? Afinal, ali sob a grossa chuva, de sentinela aos obscuros saltinhadores, eu apenas fingia proteger Farida. Era ela quem realmente me protegia, era ela quem governava os espíritos daquele navio. Meu único espírito, o anão, já se havia extinguido. (COUTO, 2007, p. 95)

Em mais uma personificação do espaço, Kindzu considera a terra enlouquecida, mesmo assim, com dúvidas por causa da posição de Farida, não consegue aceitar o "desejo do longe", pelo contrário, quer ajudar o país a se recuperar tornando-se um guerreiro naparama. Junto a esse objetivo, antes, ele havia concordado em procurar Gaspar, porém, quando decide voltar para a terra, Farida o avisa sobre a lua: "*espera, não vás já! O melhor é aguardar por uma noite de luar para a tua canoa não virar nas pedras*" (COUTO, 2007, p. 95). Nessa "leitura" do espaço, há mais uma vez a urgência histórica do objetivo de Kindzu e o tom épico no aviso de Farida, a perspectiva mítico-religiosa sobre o que pode interferir no caminho.

Filha do céu, Farida relaciona-se à lua e à água, acumulando, em sua caracterização, esse conjunto de componentes espaciais a que se atribui uma força feminina, uma força pela produção da vida, pela fecundidade. Em meio a tanta água, do mar e da chuva, Kindzu, que nunca "tinha tocado em mulher de amar" (COUTO, 2007, p. 95), tem sua iniciação amorosa (cf. LEITE, A. M., 2012, p. 74) com Farida:

Nesse dia estava Setembro, o mês que chama os temporais. O vento soprava trazendo e levando uma chuva quente. De repente, a cabina de pilotagem se acendeu, um xifeço pintou luz, em doces pinceladas. Por entre as cortinas vi o corpo de Farida. Ela se banhava. Assim, em contorno de claro e escuro a mulher se esfregava em água ou em claridade? [...] Toquei primeiro em seus dentes, depois senti sua saliva. Era uma saliva quente, parecia que não apenas um dedo mas todo eu inteiro que penetrava numa caverna aquecida. Outro dedo caminhou nos interiores dela, nervoso de contente. Lá fora, o mar esturdilhava, lançando espumas. O vento soprou com mais raiva, as ondas começaram a varrer tudo, sem respeito. Mesmo ali, no guardado da nossa sala, a água jorrava. Nem parecíamos notar. O mundo esvanecia e o mar já não importava. As mãos molhadas de Farida desataram as vestes, os dedos dela parecia eram de água. Ela se deitou, derramada no chão de ferro. Nos colámos em gestos de afogado. As vagas ondeavam nossos corpos, indo e vindo. Os dois éramos já só um, emergindo como uma ilha num imenso nada. (COUTO, 2007, 96)

Entre as características atribuídas à água, estão a feminilidade e a intimidade. Considerada como "elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo", pode-se reconhecer nela, quando se passa das imagens superficiais às mais profundas, um "tipo de intimidade" (BACHELARD, 1997, p. 06). Farida caracteriza-se pela água, tem as mãos molhadas e derrama-se no chão, Kindzu diz que é como o fogo que abre caminhos, daí que essa união tenha a chuva e a saliva quente, a ideia de penetrar na caverna aquecida. Ao se unir o fogo e a água, a virilidade e a feminilidade, tem-se a "umidade quente" que, segundo uma série de mitos cosmogônicos, é o que dá "vida à terra inerte e dela" faz "surgir todas as formas vivas" (BACHELARD, 1997, p. 104). Nesse caso, pode-se entender que, mesmo com a morte dos dois, essa união resulta em algo positivo, como nos cadernos que chegam até Muidinga/Gaspar. Ratifica-se que, com a aprendizagem dos cadernos, em que até imita Kindzu, o jovem pode seguir em frente, engajando-se pelo fim da guerra, demonstrando que a vida continua e a sociedade tem chances de se recuperar. Desse modo, pode-se buscar um "reequilíbrio" das experiências do tempo, em que, após o ciclo da guerra, seja possível retomar o trânsito e, assim, vislumbrar um futuro mais positivo.

A continuidade da vida, da superação dos problemas para a recuperação social, portanto, fica demonstrada pela "umidade quente" do casal que remete à fecundidade. À água e ao calor, unem-se a lua e, também, a vegetação, já que Kindzu seria como a palmeira, formando um conjunto que costuma, na história das religiões, ser relacionado à produção da vida. Para diversos povos, como explica Eliade, haveria uma "mesma fonte de fertilidade universal" de onde deriva "o mundo das plantas, submetido à mesma periodicidade pelos

ritmos lunares", sendo que "pelo calor dela que crescem as plantas" (ELIADE, 2010, p. 134). Como parte desse fértil "conjunto Lua-água-vegetação", sempre foram bastante comuns "certas beberagens" de "caráter sagrado" (ELIADE, 2010, p. 134), o que tem a ver com Kindzu, já que da palmeira se extrai a sura, bebida preferida de seu pai. Vale lembrar que se tratam dessas palmeiras "que se curvam junto às praias... saudosas do rente chão" (COUTO, 2007, p. 15), daí o vínculo com aquele espaço de mar e terra, isto é, com a nação.

Com seu percurso, com os cadernos que deixa como uma herança, portanto, Kindzu possibilita a continuidade da vida e da sociedade. Também por essa relação com Farida, preocupada que estava com a lua. Esta, segundo Eliade, tem como ideia dominante "a do *ritmo* pela sucessão dos contrários, do 'devir' pela sucessão das modalidades polares (ser, não-ser... vida-morte)", num mundo não apenas "das transformações, mas... dos sofrimentos, da 'história'" (ELIADE, 2010, p. 151). As ambivalências dos elementos da matéria, que produzem vida e morte, os contrapontos e dualidades deixam entrever no romance uma regra universal dessa sucessão das modalidades polares que, em face de tamanha destruição pela guerra, permitem vislumbrar a chance de uma recuperação para a sociedade. Pode-se entender que Farida, filha do céu, caracterizada pela feminilidade aquática e lunar, traz essa ideia do devir, em que "Nada de 'eterno' pode suceder... onde nenhuma mudança é definitiva, onde toda a transformação é apenas palingenesia" (ELIADE, 2010, p. 151).

Quando Farida apressa Kindzu a partir e ele se recusa, insistindo para que ela o acompanhe, surge novamente a questão espacial. Farida demonstra a vontade de ir para um outro lugar: "*Um barco desse tamanho não pode ser esquecido. Os donos virão rebocar esta carcaça, eu irei junto. Para longe, muito longe...*" enquanto Kindzu argumenta: "*A terra que tu procuras é esta, Farida. Não há outro lugar.*" (COUTO, 2007, p. 97). Ameaçada em terra, no "espaço impossível"⁸¹ da nação, Farida explica que quer continuar viva, por isso a permanência no navio, no mar, também diz a Kindzu que seria melhor que o filho estivesse morto: "*É que quase eu penso que na morte se está melhor que aqui*" (COUTO, 2007, p. 98). Como em *Mãe, Materno Mar*, há os sentimentos extremos, mas, diferentemente do grande número de personagens no comboio, no navio Farida os tem na solidão. Kindzu promete procurar Gaspar, partindo no outro dia, assim descreve o amanhecer:

⁸¹ "Espaço impossível", segundo Basto, pela dificuldade do Estado em estabelecer a unidade nacional com as diferenças e tensões no território, o que, ao invés de gerar um "movimento de negação ou rejeição... provocou uma mítica hiper-afirmação do espaço, um resultado do desejo de estabelecer uma nação/cultura/povo baseado na concordância de discurso e lugar", de que o maior exemplo, na literatura, é a "Poesia de Combate" (BASTO, 2012, p. 105). Na produção literária posterior, surgem questionamentos, mas o espaço mantém-se como categoria de grande interesse, como se nota em *Terra sonâmbula*, em que se tematiza a dificuldade em se atingir essa concordância, em uma problematização que faz pensar a nação como "espaço impossível".

Olhando o nascer da luz realizei que nunca mais dera atenção ao astro-dia. No fundo, me despedira da luz nas praias de minha aldeia. De bruços sobre o verão, eu deixara o sol na savana do tempo. Molhado, quase líquido, o dia brotava das fundas águas do Índico. Se ergueu com a soberania das coisas derradeiras. E a terra se via estar nua, lembrando distante seu parto de carne e lua. (COUTO, 2007, p. 98)

Ao olhar para o espaço, olha para a nação que se faz de terra e mar, ratificando seu vínculo com o país. Faz referência à luz que teria abandonado, o que é parte do contraponto com as sombras no romance, relacionando-se, frequentemente, à esperança e às ruínas do conflito. E ainda quanto à oposição entre mar e terra, há o momento da despedida de Tuahir e Muidinga. É quando a estrada chega ao mar, passando a ser "de areia branca" (COUTO, 2007, p. 194), Tuahir, doente, pede para ser colocado num barco e descobrem que o nome do veículo era Taímo, era o barco de Kindzu. Tuahir pede da seguinte maneira: "*Me deite no barco, filho. Quero morrer sem ver nenhuma terra, só água em todo lado.*" (COUTO, 2007, p. 194). Com a terra em conflito, em ruínas, Tuahir prefere o mar; assim, combinam como fariam:

O velho tinha outro plano: ficariam esperando que a maré subisse. Quando a canoa estivesse dentro da água, seria fácil empurrá-la para o mar. O miúdo nem responde, seus olhos molhados se confrontam com os argumentos da morte.

– *Espere, tio. Vou-lhe ler.*

– *Quanto falta para acabar esses cadernos?*

– *Falta pouco: este é o último.*

– *Então não me lê. Guarda para você, quando estiver sozinho.*

– *Não, tio. Eu posso ler agora.*

– *Então, espera. Não leia já. Mais tarde quando estiver a água a subir.*

As gaivotas rodopiam, com seus piões aflitos. O mar está sossegado nem parece que ali está a acontecer uma despedida. (COUTO, 2007, p. 195)

Pensando-se o romance linearmente, esse é o momento final, mas que até certo ponto mescla-se, hibridiza-se com o último sonho relatado, pois é o caderno que Muidinga lê enquanto se despede de Tuahir. Mas quando se recorre aos sentidos que se depreendem dos elementos da matéria, pode-se entender que a morte de Tuahir não seria a dissolução total. Como afirma Bachelard, essa partida sobre as águas é "como se a própria morte fosse uma substância, uma vida numa substância nova" (BACHELARD, 1997, p. 75). Ao se colocar no

barco de madeira, acumula-se com a força da árvore também, sendo que, para diversos povos, o momento de morte é como um retorno à fonte vital materna:

[...] é necessário lembrar com C. G. Jung, que a árvore é antes de tudo um símbolo maternal; como a água é também um símbolo maternal... Colocando o morto no seio da árvore, confiando a árvore ao seio das águas, duplicam-se de certa forma os poderes maternos... [...] O desejo do homem, diz Jung alhures, "é que as sombrias águas da morte se transformem nas águas da vida, que a morte e seu frio abraço sejam o regaço materno, exatamente como o mar, embora tragando o sol, torna a pari-lo em suas profundidades... Nunca a Vida conseguiu acreditar na Morte!" (BACHELARD, 1997, p. 75)

Pela ambivalência da matéria, a água produz vida e morte, atribuindo-se ao mar um caráter maternal como no romance de Cardoso⁸². Essa maternidade da água, introduzindo um tom épico no romance, traz a ideia de uma continuidade da vida, da morte como um renascer, pois como afirma Eliade, "a imersão na água", em diversos conjuntos culturais, "simboliza o regresso ao pré-formal, a regeneração total, um novo nascimento, porque uma imersão equivale a uma dissolução das formas, a uma reintegração no modo indiferenciado da preexistência" (ELIADE, 2010, p. 153). Soma-se a essa característica da água, no romance, a força da palavra, visto que a despedida se faz com a leitura do último caderno:

– *Deixe. Agora me comece a ler.*

As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. A voz do miúdo quase não se escuta, abafada pelo requebrar das vagas. Tuahir está deitado, olhando a água a chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai tornando leve como mulher ao sabor de carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável. Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo. (COUTO, 2007, p. 195-196)

A morte é entendida como uma viagem, como um deslocamento no espaço. O morto retorna à fonte vital através da água e da árvore, mas também pelas estórias. A continuidade da vida ocorre também pelas estórias, não apenas contadas, mas escritas e lidas, haja vista a transformação social da modernidade, a renovação das tradições⁸³. A aprendizagem de

⁸² Como no próprio título: *Mãe, Materno Mar*. Em outro romance de Cardoso, *Noites de Vigília*, o protagonista, como havia pedido, tem seu caixão colocado em um barco e é, então, sepultado no mar (CARDOSO, 2012, p. 253-256).

⁸³ O aspecto das tradições orais recriadas na escrita remete ao que afirma Hall, sob um ponto de vista antiessencialista da cultura: "Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar." (HALL, 2003, p. 44). Hall recorre à perspectiva de Gilroy que critica "a

Muidinga, portanto, envolve essa "cadeia de transmissão" em que, lembrando Hampaté Bâ, a palavra veicula uma força, sendo uma característica humana fundamental (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168, 181). Dessa maneira, o mar segue como espaço, não apenas de história, mas de estórias, pois, entre acontecimentos verdadeiros e inventados, vale a transmissão, vale contar, como pede Muidinga uma vez: "*Conte, tio. Se é uma estória me conte, nem importa se é verdade.*" (COUTO, 2007, p. 154). Daí que se tenham "mil estórias" de "embalar crianças", o que confirma a maternidade do mar⁸⁴. Muidinga, então, terá a chance de um renascimento como Gaspar, já que lê o último caderno.

3.1.2.2 Terra de (con)tradições

A terra, como já indica o título, é o elemento que se destaca na temática geral do romance. Os motivos relacionados a ela são frequentes, como o chão, as covas, buracos e o poço, o campo dos deslocados, as machambas, as árvores, além da estrada, entre outros. Por vezes, a terra surge junto da água, como no caso do fazedor de rios, no ritual das gêmeas, na denominação da Vila de Matimati como "a terra da água", além dos casos da morte de dois grandes animais, elefante e baleia, um da terra e a outra do mar. São elementos da matéria que adquirem importância na composição do espaço e, também, como o fogo e o ar, surgem com vários sentidos, dos mais comuns e referências diretas, muitas delas mais "realistas", a sentidos mais profundos, metafóricos, em grande parte relacionados às tradições.

Decorrente da guerra, o campo dos deslocados, também denominado "campo dos refugiados", é um espaço que adquire grande relevância na narrativa. É o lugar em que Tuahir

ideia de tradição mais como repetição invariante do que como estímulo para a inovação e a mudança" (GILROY, 2012, p. 29). A ideia geral é de que as tradições se mantêm porque se renovam, atualizam-se, ou mesmo se hibridizam. Vale lembrar que esse processo pode ser mascarado pela "invenção das tradições", segundo Hobsbawm, quando há uma repetição de práticas consideradas advindas do passado, mas que não passariam de criações recentes, de invenções, muitas vezes com o objetivo de legitimar formas de dominação e poder. O autor não generaliza e, convergindo com Hall e Gilroy, afirma: "a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a 'invenção das tradições'. Não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam." (HOBSBAWM, 1997, p. 09-16). É esse processo – tenso e intenso – de mudanças e permanências de tradições que Couto e Cardoso problematizam em suas obras, apresentando como uma das questões fundamentais à nação que se faz após a Independência.

⁸⁴ O aspecto maternal do mar e, também, da terra, fulcral à análise do espaço nas obras, continuará sendo abordado, do mesmo modo que a água em outros momentos de *Terra sonâmbula* e na análise de *Mãe, Materno Mar*.

conhece Muidinga salvando-o da morte, é onde Kindzu vai atrás do jovem e passa por uma profunda experiência, tanto histórica como mítico-religiosa, de que fazem parte as tensões, na narrativa, entre cronotopos épicos e romanescos. Dessa forma, segundo Mata, tem-se uma literatura que "canibaliza os conflitos e pulsões divergentes mobilizando uma retórica que sintetiza as vozes diferentes, 'partilha' memórias históricas e sociais e coletiviza angústias e aspirações, gerando uma escrita de contaminação épica" (MATA, 2001, p. 60).

Os acontecimentos no campo, portanto, trazendo um conjunto de experiências "reais e imaginadas", históricas e míticas, caracterizam-se por uma constante relação com a terra, matéria e símbolo, como no momento em que Tuahir encontra Muidinga:

[...] ele estava no campo de deslocados, vindo de sua aldeia distante. Uma noite lhe pediram para ajudar a enterrar seis crianças recém-falecidas. Os corpos estavam numa cabana, por baixo de uma velha lona. Ninguém sabia quem eram, de onde tinham vindo, a que famílias pertenciam. Estavam despidas, suas roupas tinham sido roubadas mal as crianças perderam força para se defenderem. Tuahir ajudou a arrastar os corpos para um buraco. Enquanto puxava pelas pernas frias se admirava daquele peso tão diminuto. Olhava os braços ondeantes como ramos ossudos, esqueletudos, quando reparou com espanto: os dedos de uma das crianças se cravaram no chão. Não havia dúvida, aqueles dedos se agarravam à vida, lutando contra o abismo. Aquela criança ainda respirava. Era a mais clara e raquítica de todas. (COUTO, 2007, p. 51-52)

O buraco e o chão são motivos espaciais ligados à terra recorrentes na narrativa, dentro do processo especular. Notam-se as consequências da guerra, do espaço desorganizado em que as pessoas são levadas a atitudes extremas, como a de roubar roupas de crianças que estão morrendo; há, pois, um processo de desumanização⁸⁵. Tuahir relata, ainda, que insistiu com os coveiros que parassem, mas eles seguiam com o enterro; quando "o menino se afundava em areias que atiravam no buraco", Tuahir afirmou: "*Deixem esse: é meu sobrinho...*" (COUTO, 2007, p. 52), e levou-o consigo. A atitude do mais-velho mostra, em contraponto à dos outros, que é preciso, e possível, no espaço em ruínas, buscar formas de reumanização.

Como em uma adoção do menino, Tuahir passa a chamá-lo de Muidinga, nome de seu filho desaparecido nas "minas do Rand" (COUTO, 2007, p. 54)⁸⁶. Muidinga é encontrado fraco e doente devido ao consumo de maquela, um tipo de mandioca tóxica, por isso passa

⁸⁵ Casos semelhantes de se retirar as roupas dos mortos ocorrem no romance *Ventos do Apocalipse*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, que também retrata a guerra e os deslocamentos forçados, sendo que muitos têm de ir para os abrigos "desumanizantes" (CHIZIANE, 1999, p. 201-202).

⁸⁶ "Rand" refere-se à África do Sul.

alguns dias bebendo apenas água. A doença do jovem, decorrente das raízes de uma planta, relaciona-se ao chão, reforçando sua ligação com a terra, onde corre o risco de morrer ao ser enterrado vivo, de onde tira o alimento que quase o mata, mas é onde crava os dedos agarrando-se à vida.

Como os outros elementos, a terra também possui um caráter ambivalente, segundo Bachelard, unindo "dialeticamente o *contra* e o *dentro*", mostrando "uma inegável solidariedade entre os processos de extroversão e os processos de introversão", envolvendo tanto a intimidade como a hostilidade da matéria (BACHELARD, 1990b, p. 02)⁸⁷. Assim, pode se caracterizar pelo conforto, onde se tem a casa, e pela dificuldade com os obstáculos que nela surgem, como no caso do ambiente hostil da guerra. No romance, há essa experiência ambivalente com a terra, aquela que abriga e repele, como Tuahir e Muidinga que buscam um abrigo e desenvolvem a intimidade no ônibus, mas saem aos arredores e enfrentam os perigos do espaço aberto, tanto do ambiente natural como do social. Em uma dessas vezes, quando sentem muita fome, encontram as consequências da seca e da guerra nas "machambas", como são chamadas as terras com cultivo agrícola:

Ao fim da tarde chegam, enfim, a uns antigos terrenos de machamba. Tudo fora abandonado, as culturas se tinham perdido, castanhamente. A terra toda se despira, esperando em vão receber o beijo do arado. Aquelas visões ainda mais os esfaimam, fazendo-os arrotar o seu próprio jejum. O velho se senta numa clareira, na margem da antiga machamba. Recolhe em seu redor secos restos de mandioca. É a única cultura que resta, a única que resistiu à seca. Sacode as raízes e nota dentadas na casca.

– *Merda! Os ratos chegaram primeiro.* (COUTO, 2007, p. 51)

Juntamente com a seca, a guerra também dificulta a agricultura, pois não permite que se busquem formas de recuperação dos terrenos ou estratégias para evitar a fome nos períodos sem chuva. Com os reflexos na narrativa, os ratos aparecem em outra parte, quando Tuahir está doente e não quer voltar mais ao machimbombo, afirmando: "*De noite, está cheio dos ratos. Vou ser comido, da maneira que nem posso defender*" (COUTO, 2007, p. 195). Pode-se considerar que a terra está cheia de ratos literal e simbolicamente, pelos animais mesmos e pelas pessoas que participam da guerra ou aproveitam-se dela para desviar os donativos, para fazer negócios escusos.

⁸⁷ Grifos do autor.

A relação com a terra e a agricultura envolve também as tradições, como em uma experiência pela qual passa Muidinga em outra saída aos arredores do ônibus, quando encontra outra machamba. Observa o espaço, até que um grupo de mulheres idosas aparecem fazendo um ritual e o surpreendem:

Ali estava, mesmo que indigente, uma extensão da vontade humana. Fica por instantes a inspirar aquele perfume da terra lavrada até que escuta vozes, vindas do fundo da paisagem. Eram mulheres que se aproximavam, cantando. Traziam ramos nas mãos e com eles iam batendo no chão. Da terra se levantavam nuvens e talvez fosse a poeira que não as deixava ver o miúdo. À frente, vem uma velha, corcunda, esbafurada. Muidinga grita para que seja notado. Há um alvoroço. Elas primeiro se alarmam, depois fazem uma roda, bichanando. Muidinga vai chegando perto, curioso. Súbito elas correm para ele. O moço fica parado. Uma voz dentro avisa:

– *Foge, Muidinga.*

Mas ele nem dá entendimento. Fugir de um grupo de tão avançadas senhoras? As velhas já estavam junto, cercando-lhe. Gritam em língua que ele desconhece, parecem dedicar-lhe azedos insultos. (COUTO, 2007, p. 100)

Como parte do ritual, Muidinga é agredido pelas idosas que, parecendo zangadas, "batem com paus, ramos secos, lhe atiravam areia, pedras, torrões" (COUTO, 2007, p. 100). O jovem tenta reagir, mas elas continuam, até que ficam nuas e dançam "frenéticas à sua volta", sendo que a mais velha avança "puxando as íntimas partes do rapaz, abraçada como se lhe quisesse arrancar a alma" (COUTO, 2007, p. 101). Sem compreender exatamente o que acontece, Muidinga é maltratado: "estava a ser violentado, em flagrante abuso. A primeira se sacia, abusa e lambuza. Depois, as outras se seguem, num amontoado de corpos, gorduras e pernas." (COUTO, 2007, p. 101). Como mais uma das contradições da desorganização social, elas são consideradas "profanadoras" em meio a um ritual sagrado, o que se deve, de acordo com Fonseca e Cury, ao caráter sexual que se incorpora à cerimônia (FONSECA e CURY, 2008, p. 77).

Após retirar Muidinga daquela situação, Tuahir explica que o ritual é para afastar os gafanhotos das plantações, que o jovem chegou como "um intruso" e "quebrou os mandamentos da tradição" (COUTO, 2007, p. 101), pois os homens não podem assistir à cerimônia. Ensinando sobre o espaço, o mais-velho aponta "os campos onde cardumes de gafanhotos, em nuventanias, mastigavam o mundo", em que o "escasso verde desaparece dentada por dentada", mas antes, tinha afirmado misteriosamente: "*É que esses não são gafanhotos próprios. São gafanhotos de alguém*" (COUTO, 2007, p. 101). Subentende-se da

fala de Tuahir, como no caso dos ratos, que a destruição observada nos campos deve-se também às ações humanas, a "*alguém*", à guerra que estaria também devastando as machambas, já que os "bandos" costumavam destruir vilas, aldeias e outros espaços encontrados pelo caminho. Com os animais, evidencia-se a desumanização.

O caso das "idosas profanadoras" é mais um dos encontros que ocorrem pelo caminho, pelos quais passam Tuahir e Muidinga; para o jovem, resulta em experiência sobre sua terra. Também, relaciona-se a outras situações no romance em que rituais ligados à terra envolvem as mulheres, como o que ocorre com a mãe de Farida. Colocada em um buraco, ela desaparece, subentendendo-se que teria morrido, mas, na perspectiva tradicional de seu povo, o combate à seca está garantido, há o retorno da fecundidade do solo. Como em *Mãe, Materno Mar*, há uma religiosidade que se mantém caracterizando a relação das personagens com o espaço, em especial quanto aos fenômenos da natureza. Destaca-se, nos dois romances, a ambivalência dos elementos da matéria, em que a vida e a morte se relacionam à terra, esta que adquire um caráter feminino por semelhança com a fertilidade da mulher. Em diversas culturas, há tradições advindas dessa similaridade, o que estaria no cerne do desenvolvimento agrícola, como explica Eliade: "A solidariedade mística entre a fecundidade da terra e a força criadora da mulher é uma das intuições fundamentais do que poderíamos chamar a 'consciência agrícola'" (ELIADE, 2010, p. 269).

Os rituais com a mãe de Farida e o das idosas, portanto, buscam evitar a infertilidade da terra que, em contraponto, poderia sofrer a interferência do "Céu", lugar de onde vêm os gêmeos. Segundo Leite, com base na obra de Junod, tratam-se de "crenças dos Tsonga acerca do Céu", para os quais o "nascimento de gêmeos é uma desgraça, e implicava... a morte de um deles e a execução de ritos de purificação para a mãe e a criança que sobrevivia, sempre marginalizada pela comunidade" (LEITE, A. M., 2012, p. 172)⁸⁸. Já o caso das idosas envolve o "rito de caça ao 'nuno' inseto do céu" e que "não pode ser presenciado pelos homens", assim como o "tchóti" que aparece para Kindzu também está entre os seres celestes (LEITE, A. M., 2012, p. 172). São casos que revelam a relação dos povos que formam Moçambique com o espaço, com a terra e com o céu, em um "mapeamento" também pela perspectiva mítico-religiosa, resultando em aprendizagem para Muidinga/Gaspar.

⁸⁸ Também há, em *Mãe, Materno Mar*, um caso que envolve o caráter negativo atribuído a gêmeos e o risco de não produtividade da terra. O problema envolvia a falta de chuva durante a parada em Cacuso, quando "as mulheres regressavam da lavra sem nada"; então, os líderes religiosos decidem que "tinham de recorrer a espíritos de gémeos mortos que podiam influenciar o tempo" e, assim, procuram um túmulo de gêmeos e fazem alguns rituais (CARDOSO, 2001, p. 76-77).

As idosas, quando chegam, trazem ramos nas mãos com os quais batem no chão; o objetivo delas, ao espantar as pragas, é garantir a produtividade da terra. Trata-se da "modalidade do sagrado incorporado na vegetação", conforme Eliade, pela "regeneração rítmica, a vida inesgotável que está concentrada na vegetação", pela "criação periódica" (ELIADE, 2010, p. 15). Pelo processo especular do romance, esse aspecto do ritual das anciãs remete à limpeza do ônibus realizada por Tuahir com o ramo de palmeira, reforçando a ideia de esperança, em que a terra se transforma, como já afirmado, em "matéria produtora de vida" (MORAES, 2009, p. 25).

Mas a terra, por sua ambivalência, também se relaciona à morte, tanto pela guerra, pelo aspecto histórico, como pelo mítico-religioso, pelas tradições. Neste último caso, relacionado ao chão está, muitas vezes, o mundo dos mortos, em contraponto com o mundo dos vivos, ou, como se denomina na África, o mundo invisível e o mundo visível.⁸⁹ Estes dois mundos acabam por fazer parte da composição do espaço na narrativa, em que o épico justapõe-se ao romanesco ou entram em tensão. Mas, para as tradições africanas, esses mundos não são totalmente separados; há uma constante relação em que os mortos, os antepassados, podem interferir no mundo dos vivos, ou mesmo, pelo animismo, tornarem-se animais ou habitarem as árvores.

Sobre esse aspecto, o "Segundo caderno de Kindzu" chama a atenção já pelo título: "Uma cova no tecto do mundo" (COUTO, 2007, p. 40). Como parte do jogo e contrapontos no romance, esse título causa um estranhamento, já que não é possível haver uma cova no céu, no "tecto do mundo". Mas, no conjunto da obra, faz parte da relação e confusão entre sonho e realidade, explicando-se, posteriormente, que não se trata do céu, mas das camadas da terra, o teto do mundo seria a superfície do solo, havendo mundos abaixo. Esse caderno começa com o relato do que Kindzu considera, depois, um pesadelo, é o momento em que ele inicia a viagem de barco após deixar a família. Ele conta que, durante o percurso no mar, procura realizar o que preveem as tradições, enquanto há as "estranhas sucedências":

Quando olhei à minha trás vi que os remos deixavam um rasto no mar, duas linhas de buracos. Essas pegadas na água eram as marcas do chissila, esse

⁸⁹ Para algumas sociedades africanas, há um círculo da vida de fluxo contínuo entre o "mundo visível" e o "mundo invisível"; de modo geral, o primeiro tem como fases principais a infância, a idade madura e a velhice, o segundo envolve os antepassados e as criaturas por nascer, e assim se passa de um ao outro eternamente (KABWASA, 1982, p. 15). Segundo Altuna, fazem parte do mundo invisível, hierarquicamente: Ser Supremo (Deus), fundadores de clãs, heróis civilizadores, espíritos (gênios), antepassados; do visível, os que envolvem forças pessoais: chefes (reino, clã, família), especialistas em magia, anciãos, comunidade, pessoa humana, e os que têm forças impessoais: animais, vegetais, fenômenos naturais, astros (ALTUNA, 1985, p. 60-62).

mau-olhado que me castigava. Assim, eu desobedecia da jura de nunca deixar sinais de minha viagem. Lembrei o conselho do nganga e tirei a ave morta debaixo do meu assento. Estava preparado para essa batalha com as forças do aquém. Em cada pegada deitei uma pena branca. No imediato, da pluma nascia uma gaivota que, ao levantar voo, fazia desaparecer o buraco. O voo das aves que eu semeava ia apagando meu rasto. Dessas artes, eu vencia o primeiro encostar de ombros com os espíritos. [...] Nem lembro os quantos momentos que o vento rasgou as velas. Dos pedaços rasgados se formaram peixes que me rodavam sobre a cabeça. Até meus remos foram motivo de feitiço. Sua madeira começou a verdejar, brotaram-lhe folhinhas: os remos se convertiam em árvores. Deixei-lhes na água e, quando os soltei, se afundaram, esquecidos de sua obrigação. Continuei remando com minhas próprias mãos e tanto as usei que, entre os dedos, me nasceram peles sobressalientes. Dentro da água eu sentia as escamas no lugar da pele. Lembrei das palavras do feiticeiro: no mar serás mar. E era: eu me peixava, cumprindo sentença. (COUTO, 2007, p. 40-41)

A confusão entre realidade e sonho se faz com as tradições, delineando-se por "fenômenos" espaciais, envolvendo, principalmente, os elementos da natureza. O ar está relacionado à ave, às plumas e ao voo, a água adquire atributos da terra, porque são deixadas pegadas e buracos. Predominam as transformações de vários tipos, por inversão, como nos remos que voltam a ser árvores, ou por metamorfose, com as velas rasgadas e do homem em peixe. Há, também, a transferência de características aquáticas para aéreas aos peixes, visto que rodam sobre a cabeça de Kindzu, e do ar que passa a ter características terrestres quando ele semeia as aves.

Esses processos de transformação, de modo geral, são próprios da imaginação humana, podem compor o universo mítico e mágico-religioso e, de modo mais específico, caracterizar tanto o animismo como o que é próprio do sonho. Pode-se entender sobre os elementos e esses processos, também, que é possível passar de uma forma a outra, que a esperança tem esse aspecto do sonho, que a nação, por exemplo, pode passar do caos à harmonia. Há, ainda, outros acontecimentos relacionados ao espaço quando Kindzu chega às "areias de Tandissico":

Sentei na berma e me servi do cantil. Depois, caminhei nas dunas, passeando os olhos por aqueles imensos. Foi quando, num súbito, vi uma mão sair da terra. Subiu no espaço e, avançando no desajeito de um cego, me agarrou a perna. Tomei, gritando. Consegui me soltar. Depois, levantei e corri pelo areal até me esgotar. Parei, caí sobre os joelhos e despejei em mim todo o meu cantil. [...] Pois, daquele areal foram saindo outras mãos, mãos e mais mãos. Pareciam estacas de carne, os dedos remexendo com desespero de passaritos pedindo comida. Confesso: naquele momento, chorei, igual uma criança. [...] ...até que o cheiro de passos me chegou. Levantei os olhos: ele

ali estava! Nem eu posso trazer o recordeo dessa figura. Suas formas não figuravam um desenho de descrever, semelhando um maufeitor vindo dos infernos. Sempre eu só ouvira falar deles, os psipocos, fantasmas que se contentam com nossos sofrimentos. Ali estava um deles, inteiro de sombra e fumo. Segurou a pá e começou a covar. A areia se convertia em água e se soltava com barulho líquido. Não, não deliro: salpingaram-me gotas, eu senti. Num instante e já a cova era obra acabada. (COUTO, 2007, p. 41)

Kindzu parece estar em um labirinto, pois segue como se não houvesse uma saída. As tradições surgem como obstáculos, fazendo parte da sua provação de herói, em que enfrenta o mundo dos vivos e o dos mortos. As mãos que saem da terra remetem às vítimas da guerra, relacionando-se com o que o pai fala sobre o chão estar "*cheiinho de mortos*" e, assim, há o aparecimento de um dos psipocos. O mundo histórico da guerra e o mítico/onírico se interpenetram, aproximando-se do "realismo figural" observado na *Divina Comédia* por Auerbach (2013, p. 160-175), além de serem as formas de introdução dos cronotopos épicos no romance. Desse modo, há, mais uma vez, a cova em que a areia se transforma em água e se junta à terra, e o fantasma pede para Kindzu entrar no buraco, explicando: "*o chão deste mundo é o tecto de um mundo mais por baixo. E sucessivamente, até ao centro, onde mora o primeiro dos mortos*" (COUTO, 2007, p. 42). Kindzu se recusa e, depois, acorda do pesadelo.⁹⁰ As ameaças ao seu percurso vêm dos vários mundos, visível e invisível, e das várias dimensões, do sonho e da realidade, predominando a tensão com as tradições.

O que acontece com Kindzu reflete a posição do autor em sua literatura. Couto não faz uma simples adesão à perspectiva tradicional africana, operando, muitas vezes, na "atualização" ou "desmistificação" a partir do confronto com os "fenómenos da modernidade e da globalização" (BRUGIONI, 2009, p. 212). Em *Terra sonâmbula*, deve-se também à urgência de se parar a guerra, em que não se pode ficar na "passividade" das tradições que fazem aceitar o que se impõe pelo destino. O próprio autor, como Kindzu, afirma ter uma dificuldade com a "tradição":

Tradição é uma palavra com a qual eu tenho grandes brigas, ou melhor, com os conceitos que atrás da palavra tradição estão escondidos. A tradição tem sido uma das principais águas desta construção das elites africanas; e é uma espécie de legitimação do que são alguns dos pressupostos do poder hoje em dia.

Ninguém sabe muito bem o que é tradicional. Há uma recusa de mobilidade histórica da tradição. Enfim, tenho uma relação muito difícil com esta coisa que é a tradição. (COUTO, 2008, in: BRUGIONI, 2009, p. 216)

⁹⁰ Em outra parte da narrativa, Kindzu afirma que o fantasma era seu pai (cf. COUTO, 2007, p. 181-182).

As tradições, na verdade, fazem parte do interesse do autor. São um recurso tanto estrutural quanto temático em suas obras, mas não como uma recuperação pura e simples, e, sim, questionando o seu uso nas formas de poder, ao penalizar as mulheres, entre outros casos. Ao mesmo tempo, são valorizadas quando os modos de contar histórias da oralidade são referências para a escrita, recorrendo a fontes e registros como os de Junod, aproximando-se do valor da palavra para Hampaté Bâ, entendendo-se que as tradições, como ele mesmo diz, estão "em constante movimento" (COUTO, 2011, p. 164). Por isso que a posição do autor remete a Kindzu, personagem que, ao enfrentar o espaço, conhece as tradições e as contradições, assim como os riscos da não ação, da imobilidade por certa visão tradicional, o que também dificulta o trânsito, como se nota na perseguição do velho Taímo, o pai que visa a parar a viagem do filho, impondo obstáculos pelo caminho.

Em confronto com a visão tradicional, quando volta ao mar e segue viagem, Kindzu reflete sobre seus objetivos, se deveria continuar ou desistir, observa o céu e lembra-se de que o pai o ensinou a "ler as luas" (COUTO, 2007, p. 42), que as pontas viradas para cima eram o sinal de sua desgraça, mas afirma que seguiu as tradições, fez as cerimônias do barco, por isso se perguntava: "Por que motivo... tanta coisa se azarava em meu caminho?" (COUTO, 2007, p. 43). Kindzu acredita ser castigo do pai, com quem se encontra novamente:

Numa das seguinte noites, escuras de perder o próprio nariz, tive, quem sabe, um sonho. O mar parava, imovente. As ondas se aplanavam, seu rugido emudecia. Havia uma calma dessas que precederam o nascer do mundo. Então, súbito e inesperado, das fundezas emergiram os afogados. Vinham ao de cima, borbulhavam em festa. Entre eles estava meu pai, idoso como não o tínhamos deixado. Chamou-me, saudou-me sem nenhum afecto. (COUTO, 2007, p. 43)

Da água do mar também surgem os mortos⁹¹, o pai aparece como se continuasse a envelhecer no outro mundo, talvez pela desorganização que lá também ocorre. Kindzu afirma que o pai não "estava satisfeito com os aléns", que "lá não sucedia o sossego", os ossos e os corpos se misturavam: "se baralhavam todos e se combinavam em desordem, ossos de uns em corpos de outros", resultando em "desencontrados monstros" (COUTO, 2007, p. 44). Nota-se

⁹¹ Em outro romance, *A varanda do frangipani*, há as vozes dos mortos no mar: "sob o ruído da rebentação, se escondiam vozes de naufragados, pescadores afogados e mulheres suicidadas" (COUTO, 2008, p. 41). O mar guardaria os mortos do processo histórico de Moçambique, por isso se configura como espaço mítico-religioso e histórico.

o tragicômico também em *Terra sonâmbula*. Os pesadelos e sonhos configuram-se mesmo como o enfrentamento das tradições por Kindzu, sabe que as rupturas são necessárias nesses "tempos de crise" e deseja a aprovação do pai. Taímo, porém, segue inflexível, reclamando da perda de vínculo com a terra:

O velho Taímo se explicou: eu não podia alcançar nada do sonhado enquanto a sombra dele me pesasse. A mesma coisa se passava com a nossa terra, em divórcio com os antepassados. Eu e a terra sofríamos de igual castigo. Depois, avançou ameaças: já que eu tanto queria a viagem, num dado entardecer, me haveria de aparecer o mampfana, a ave que mata as viagens. *Estará de asas abertas, pousado sobre uma grandíssima árvore*, disse ele. (COUTO, 2007, p. 45)

Com o contraponto entre luz e sombra caracterizando o espaço ao longo do romance, em que Farida considera Kindzu como "*da luz*", o velho Taímo aparece como uma sombra e lança a maldição da ave que mata viagens. Por meio da tradição, o pai apresenta a "contradição", o "falar contra", desejando causar uma interdição ao trânsito de Kindzu, visto que o filho, engajado na questão histórica da guerra, faz um caminho de ruptura com as tradições. O mais-velho morto, desiludido com o país que se desviou do projeto da Independência – esta que, tão importante, tornou-se nome do filho, Junhito –, surge para evitar uma ruptura total, dizendo a Kindzu: "*Aprendi muito da terra. É o que você devia fazer.*" (COUTO, 2007, p. 47). Em outro momento, afirma que poderia mudar de ideia e ajudar o filho: "*Quando encontrar o mampfana me chame, então. Talvez eu lhe escute, nesse momento.*" (COUTO, 2007, p. 45), provavelmente quando houvesse a chance de recuperação para o país, no caso com uma (re)conciliação entre a nova e as velhas gerações.

Pode-se considerar como "suposta" a conversa de Kindzu com o pai, porque ela termina mantendo-se o jogo entre sonho e realidade, uma vez que o velho Taímo, ao voltar a ficar mal-humorado, diz: "*Você me inventou em seu sonho de mentira. Merece um castigo: nunca mais você será capaz de sonhar a não ser que eu lhe acenda o sonho.*" (COUTO, 2007, p. 47). Essa fala ratifica o aspecto de não solução da questão entre sonho e realidade no romance, já proposta na temática geral do sonambulismo, pois é no próprio sonho que o pai afirma que foi inventado e ainda diz que é um "*sonho de mentira*". Há uma "hibridização" de sonho e realidade no romance, com vários casos em que se torna irresoluta a questão ou, mesmo que se perceba um acontecimento como sonho pelo caráter fora do comum, ele

interfere na realidade. Esse aspecto converge, assim, com o espaço da nação considerado como "real e imaginado" (cf. SOJA, 1996).

Se há vários mundos, como o dos vivos e o dos mortos, há o interior e o exterior aos indivíduos, e se este vem sendo destruído, faz-se necessário procurar naquele, buscar "dentro", como Kindzu reflete algumas vezes: "hei-de levar a estrada que não me deixa sair de mim", "ansiava uma doença que me apagasse toda a paisagem por dentro" (COUTO, 2007, p. 23, 181), ou como Farida diz sobre a possibilidade de fim da guerra: "*Pode acabar no país... Mas para nós, dentro de nós essa guerra nunca mais vai terminar*" (COUTO, 2007, p. 104). A desordem é tão grande, que atinge o mundo interior e o exterior das personagens, por isso que se transferem características de um ao outro, o espaço torna-se sonâmbulo e há paisagem interior.

Em face de tantas tragédias no país, em que todo "o possível" a se fazer parece esgotado, o sonho traz uma força criativa que, envolvendo a realidade para transformá-la, pode levar a "novos" conhecimentos. Mas, no caso de Kindzu, o "novo" surge em confronto e tentativa de diálogo com o "velho", visto que ele enfrenta as tradições. É nesse sentido que há os cronotopos épicos no romance, há a urgência em se buscar respostas para a realidade dos "tempos de crise", uma "luz", mas não apenas pelo "novo" e, sim, recorrendo a "tudo" que há – e houve – do humano, como as narrativas bíblicas, os mitos, a "grande mãe". A construção da identidade moçambicana, e também da angolana, assim, passa pela tensão entre "velho" e "novo", entre tradição e modernidade.

Os sonhos de Kindzu, portanto, definem-se por acontecimentos fora do comum, de que são exemplos as transformações e metamorfoses; envolvem as tradições e mantêm relação com a realidade, muitas vezes como em uma hibridização entre o real e o onírico. Desse modo, o desfecho da narrativa só se faz possível em um sonho, o último relatado por Kindzu, mas que diz algo da realidade, que Muidinga poderia descobrir que é Gaspar e, finalmente, recobrar sua memória, que o país poderia se recuperar como Junhito. Assim, é pela imaginação onírica que se projeta o futuro. A experiência com a terra, relatada nos cadernos cujas páginas, ao final, tornam-se a própria matéria terrestre, ocorre por essa "realidade sonhada".

A força da vontade de Kindzu mostra-se em seu enfrentamento dos vários mundos, "reais" e "sonhados/imaginados", deslocando-se no espaço em que o trânsito não se faz possível normalmente. Confronta-se com as tradições e as contradições do meio social desorganizado, parecendo estar em um labirinto. Este que se caracteriza pela síntese de

imobilidade e movimento, do sentido cíclico e do progressista do tempo, pois, enquanto não se acha a saída ou não se vencem os perigos, é onde se caminha e se tem de parar com os obstáculos, volta-se ao mesmo ponto, perde-se. É dessa forma que, antes de ir ao campo em busca de Gaspar, Kindzu passa por outros espaços, como o bar, a administração e a antiga casa colonial dos portugueses Romão e Virgínia.

No bar, conhece Quintino, homem indicado para levá-lo ao campo, e presencia vários acontecimentos sobre o funcionamento da sociedade, destacando-se as relações violentas entre as personagens. É um espaço de tensão, de confronto, pois ocorrem brigas e discussões. Há uma explosão que acaba com a luz, evidenciando a precariedade do país, pois, como informado antes, as pessoas tinham de aproveitar "as duas horas de electricidade que o gerador da administração distribuía pelo povoado" (COUTO, 2007, p. 127). Quintino aproxima-se de Kindzu e, mesmo bêbado, mostra-se capaz de analisar a situação do país, comparando-o com os terrenos agrícolas:

– *Você, estrangeiro, escuta. Nesta terra se passam muitas merdas, todos tem medo de falar. Eu sei quem está a matar aqui. Não são só os bandos. Há outros, também.*

Os bebedeiros se encolheram: as palavras de Quintino soaram como a explosão de há pouco. Quintino insistia: há coisas que todos sabem mas ninguém diz.

– *Agora, em Moçambique, a guerra é como se fosse uma machamba.*

E se explicou: a guerra gerava altos tacos, cada um semeava uma guerra particular. Cada um punha as vidas dos outros a render. (COUTO, 2007, p. 130)

Essa comparação com a machamba remete ao caso dos gafanhotos que, segundo Tuahir, tinham sido mandados por alguém. Tem-se aí um dos fatores complicadores da guerra, os administradores tiram vantagens da situação, não apenas se aproveitando da guerra, mas a provocando para tanto. É nesse sentido que Quintino confirma, em seguida: "*É por isso que essa guerra não acaba nunca mais*" (COUTO, 2007, p. 130). É uma trágica comparação, pois a terra que deveria provocar a vida, fazer crescer os alimentos, é onde estão "semeando" a guerra, a morte, em uma tão grande destruição que afeta até o mundo dos mortos, ao menos pelo que reclamava o pai de Kindzu, isto é, ocorre uma desordem profunda da sociedade. É marcada, mais uma vez, a ambivalência da terra, tem-se aqui a ideia de semear como negativa e, em outras partes do romance, há o sentido positivo ligado à ideia de esperança.

Há outros acontecimentos no bar, Kindzu conhece a prostituta cega Juliana Bastiana e percebe novamente as relações violentas entre as personagens. Quando fala sobre Gaspar, ela diz que o menino "devia andar com os bandos, patifaristando pelos matos, feito semeador dos infernos" (COUTO, 2007, p. 132); nota-se mais uma referência negativa ao ato de semear. O encontro com Juliana evidencia a violência que vem tomando conta da sociedade, é assim que ela manda dar uma arma para Gaspar: *"Encontras o miúdo, mas ficas proibido de lhe dar caneta ou enxada. Isso não dá vida para ninguém. Vale a pena uma arma, estrangeiro. Nestes dias, uma arma é que faz a vida. Rápida e boa."* (COUTO, 2007, p. 133). Sob esse ponto de vista, a guerra deixa de ser uma exceção para se tornar a regra, dominando todas as relações entre as pessoas. A aprendizagem de Kindzu e Muidinga/Gaspar, assim como a de Manecas, envolve essa percepção da violência que se torna cada vez mais extrema em seus países.

Kindzu enfrenta as situações de violência, sendo preso após se envolver com Carolinda, irmã de Farida e esposa do administrador Estêvão Jonas. Em mais uma de suas rupturas, Kindzu relaciona-se com a outra gêmea. O administrador, em vez de buscar reorganizar a vila, minimizar os efeitos da guerra naquele espaço, utiliza o poder para outros fins. Descontente por não confirmar a traição da esposa, motivo pelo qual prendeu Kindzu, faz ameaças: *"Conheço este xicuembo, não pode ser de alguém daqui. Foste tu que encomendaste. Mas eu não fico em obscurantismos: isto é acção política, obra do inimigo, abuso dos símbolos da Nação"* (COUTO, 2007, p. 142). Estêvão se mostra equivocado em relação ao projeto do país, visto que há o tribalismo em acusar alguém de fora de fazer feitiço (xicuembo), assim como adere ao "obscurantismo"⁹² e, depois, parecendo confuso, lembra-se de que não deveria fazê-lo. Em seguida, deturpando o projeto, repete uma fala comum sobre ser *"acção política"*, finge que está defendendo a nação quando está defendendo, de fato, seus interesses pessoais, configura-se mesmo como um "semeador" da guerra.

São situações como essas que geram o "desencanto" com o projeto de nação. Como observa Chaves, o desencanto após a Independência em Angola e Moçambique advém da "sensação de perplexidade diante da inviabilidade do projeto acalentado", em que a "guerra, as imensas dificuldades do cenário social, o esvaziamento das propostas políticas associadas

⁹² O obscurantismo, sob a perspectiva socialista da FRELIMO, consistia em práticas tradicionais, em especial as mágico-religiosas, também chamadas de "superstições", consideradas retrógradas para a nova sociedade. Com a independência recente, segundo Chiziane, havia um discurso semelhante ao colonial, em que se afirmava: "Abaixo o obscurantismo, abaixo o curandeiro, abaixo os ritos de iniciação! Viva o mundo novo, viva o socialismo científico!" (CHIZIANE, 2014, s/p.). Para muitos autores, a RENAMO aproveitou-se do descontentamento popular com essa situação como estratégia de guerra, o que se observa com a personagem do ex-régulo Sianga no romance *Ventos do Apocalipse*, de Chiziane (1999).

ao estatuto da independência, a incapacidade de articular numa concepção dinâmica a tradição e a modernidade compuseram um panorama avesso ao otimismo" (CHAVES, 2005, p. 56). Em um de seus textos de intervenção, Couto aborda o desencanto:

Fiz parte de uma geração que lutou pela independência, uma geração que sofreu a doença inversa – só nos sentíamos existindo enquanto habitantes do futuro. Acreditávamos que esse sentimento épico fosse eterno. Hoje sabemos: essa doce embriaguez apenas existe em breves momentos da História. No resto, domesticamos a nossa existência numa letargia sem horizonte nem brilho a que chamamos "realidade". As nossas nações foram-nos facultadas por via de um sonho conquistado, o sonho nacionalista. Construimos um mundo que já não é do Outro, mas que não é ainda o nosso. Acordamos desse sonho com a sensação de estranheza. Estamos despertando para um mundo em que podemos e devemos ainda sonhar. A diferença é que esse mundo já não nos inclui no seus sonhos. Não é uma doença angolana ou moçambicana. É assim em todo o mundo. Somos, em simultâneo, do tempo da Utopia e do tempo dos Predadores, usando as palavras do meu colega e amigo Pepetela. (COUTO, 2011, p. 126)

O projeto de nação não se realiza, o que se deve, no cenário mundial, ao capitalismo e, internamente, aos "homens novos" moçambicanos que repetem práticas violentas semelhantes às do colonialismo. Aproveitam-se do declínio socialista para aderir ao capitalismo em sua forma mais "selvagem", dessa maneira, são os "homens novos" que se tornam os "predadores"⁹³. Faz sentido, nesse caso, uma afirmação de Kindzu em seu primeiro caderno, em que recorre à serpente, animal considerado o mais vinculado à terra (cf. BACHELARD, 1990b, p. 202): "A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava em todos os rios da nossa alma." (COUTO, 2007, p. 17). Os responsáveis pela guerra são os moçambicanos, o que reforça o desencanto, como afirma Kindzu em seguida: "De dia já não saíamos, de noite já não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos." (COUTO, 2007, p. 17).

A semelhança da administração pós-Independência com o colonialismo torna-se mais evidente quando Quintino fala sobre o fantasma do colono, afirmando que era perseguido pelo "espírito de seu antigo patrão colonial" (COUTO, 2007, p. 143), Romão Pinto. Quintino conta que foi até a velha casa do português ver se ainda "sobravam os valiosos bens dos patrões", não para roubar, mas para "*nacionalizar... uns bens a favor do povo original*" (COUTO, 2007,

⁹³ No caso de Angola, é o tema central do romance *Predadores*, de Pepetela, em que o protagonista, Caposso, finge ter participado da luta anticolonial para fazer negócios e enriquecer. Aproveitando-se do processo entre o projeto socialista decadente e a inserção do capitalismo, Caposso aproxima-se de ministros e diretores usando de influência e colaborando com uma extensa rede de corrupção, lucrando também com a guerra. (Cf. PEPETELA, 2008).

p. 143). Nota-se a ironia com o projeto de nacionalização, que se deturpa porque é usada a ideologia socialista para fins capitalistas.

O português, contrário à Independência, prefere destruir suas plantações ao saber que poderia perdê-las no processo de nacionalização. Como aquele que se apropriou da terra e do corpo das mulheres africanas, ele teria morrido por causa de uma mulher menstruada, mostrando que acreditava "em tais africanas maldições" (COUTO, 2007, p. 149), constata-se o processo de hibridização cultural e religioso. Enterrado em casa, o português permanece naquela terra, então como fantasma, e acompanha os novos administradores moçambicanos. Ameaçado pelo morto de receber castigos como na época colonial, Quintino afirma: "*É o fantasma do colono que me persegue até hoje*" (COUTO, 2007, p. 151). Frase emblemática que remete, simbolicamente, à permanência de práticas do colonialismo, aquelas que se prometiam combater e pôr fim com a conquista da Independência.

Nesse labirinto da nação, Kindzu procura Dona Virgínia e conversam nas escadas da antiga casa colonial. Ela se recorda de Gaspar e relata uma série de acontecimentos com o menino que se configuram em experiências espaciais, principalmente em relação à terra, como no momento em que o encontrou em seu quintal:

Virgínia correu às traseiras e viu um corpo estendido entre os capins. Não estava morto. Apenas dormia, exausto. Ela confirmou que o menino ainda estava vivo mas não o apanhou nem amparou. Foi buscar uma pá e atirou-lhe com terra, enquanto dizia:

– *Morre, meu menino. É melhor morrer-se, enterradinho, que ficar aqui. É que esta vida não dá acesso aos meninos.* (COUTO, 2007, p. 162-163)

Considerando-se que Muidinga é Gaspar, ele teria passado pela situação de ser enterrado vivo mais de uma vez; logo, o menino passa por vários (re)nascimentos naquela terra. As dificuldades enfrentadas no espaço hostil fazem com que muitas personagens, como Virgínia, acreditem que morrer é melhor, mas é impedida de continuar a enterrá-lo porque as crianças aparecem, notam que ela está "sepultando um vivo" e fazem-na parar, apresentando a seguinte justificativa: "*Para ele nos contar a história dele*" (COUTO, 2007, p. 163). Contar a história é uma forma de sobreviver, de manutenção da vida, lembrando a força da palavra para Hampaté Bâ (2010, p. 170).⁹⁴ Outro acontecimento, então, repete-se com Muidinga/Gaspar:

⁹⁴ Remete, também, às histórias das "Mil e uma noites" contadas por Sherazade para sobreviver.

O intruso que se mantivesse e repousasse até se recompor da palavra. Que eles andavam carecidos de novidades, dessas que vale a gente acreditar. Os meninos e a velha se conluiaram: *nós lhe curamos e alimentamos e depois matamos, ninguém mais vai pôr ouvidos na narração dele. Fica estória só nossa*. E se ajustaram:

– *Lhe guardamos no poço, amarradinho para não fugir*.

O poço estava seco, devido da ausência das chuvas. Levavam-lhe comidas, lhe trocavam os trapos já molhados e fedorentos. Outro qualquer teria esvanecido. Mas Gaspar era constituído, moço de suar e ressoar. Mesmo dentro do húmido poço ele foi ganhando forças, sua pele rebrilhou. (COUTO, 2007, p. 163)

Assemelha-se ao caso no campo, quando é atirado na cova e Tuahir o encontra. Ocorre com Gaspar/Muidinga uma intensa experiência com a terra, caracterizando-se pela ambivalência entre intimidade e hostilidade, entre proteção à vida e risco de morte, conforme Bachelard (1990b, p. 02). É como se o menino estivesse em um labirinto, deslocando-se sem achar uma saída, seguindo no limite entre a vida e a morte. Assim, é colocado em buracos, como a cova e o poço, e, desse contato com a terra, reencontra forças, sobrevive como se renascesse, não uma, mas várias vezes. No caso do poço, tentam fazê-lo falar, mas Gaspar permanece em silêncio, até que à terra junta-se a água:

Desencadearam-se então grandes chuvadas, dessas de encher todos os mares. Virgínia pensou no poço, Gasparzito no fundo. Os meninos foram com ela ver se a água já cobrira o buraco do poço. Ainda não. A chuva torrenciava, quase nem se via palmo mesmo em noite de lua plena. Espreitaram, nada viram. Escutaram: só o timbiliar das gotas no fundo. Já se retiravam quando uma voz lhes chamou. Era Gaspar que gritava. Tinha-se decidido a falar. Foi uma geral exclamação, um plenário de alegrias. A velha ordenou que juntassem forças e, no puxar-junto, retiraram o miúdo do poço. Estava encharcado, tremia dos pés aos cabelos. (COUTO, 2007, p. 163-164)

Com a hostilidade da terra e da água, Gaspar decide falar; retirado do poço, conta sua estória, como pediram as crianças. Quando ele termina, não gostam porque era uma estória triste e pressionam a velha para castigá-lo, numa rápida mudança de sentimentos semelhante ao que ocorre em *Mãe, Materno Mar*. Após pensar na situação, Virgínia manda as crianças embora, fica sozinha com Gaspar e fala: *"tu és meu filho. Teu pai foi meu falecido marido, tu és quase-quase do meu sangue."* (COUTO, 2007, p. 164). Ela conta que retirou a capulana, passou "o pano pelo pescoço do miúdo" e o chamou para ir com ela para casa, mas o menino ficou *"só uns dias"* e depois *"fugiu ninguém sabe para onde"* (COUTO, 2007, p. 164-165).

Nesse momento, com a "mistura" do sangue, com uso da capulana, marca-se a relação entre Europa e África, o incontornável hibridismo da nação moçambicana.

Antes de partir para o campo, Kindzu ainda testemunha Estêvão fazendo negócios com o morto português. Este sugere que o administrador utilize "o assunto da raça, proclamar privilégios da maioria racial", que "assim ninguém desconfiaria do pacto feito com um branco" (COUTO, 2007, p. 168). A sugestão do morto mostra, mais uma vez, como os discursos oficiais podem ser deturpados, utilizados para atender interesses pessoais, e evidencia que a nova sociedade após o colonialismo ainda era um projeto não alcançado. Após firmar o pacto, Estêvão é surpreendido por Carolinda: *"Agora te apanhei... Você está combinado com os antigos colonos... Sempre eu dei o nome certo à tua função: você é um administrador"* (COUTO, 2007, p. 168-169). Estêvão assume que tem negócios com Romão; simbolicamente, indica que a Independência não garantiu uma total descolonização como desejava Fanon (2013, p. 51-52). Há, na literatura de Couto, um olhar sobre "as relações internas de poder" em que, apesar de não existir mais a "dicotomia colonizado/colonizador", há os "vários agentes internos... os 'mesmos que, entretanto, têm para com os 'mesmos outros', relações coloniais", uma forma de "colonialismo sem colonos" (MATA, 2009, p. 12).

Kindzu conhece a história de Carolinda, a gêmea escolhida para morrer no ritual, que também enfrenta o espaço hostil desde o nascimento. Com as experiências negativas, surge o desejo de ir para outro lugar e deixam de importar os meios, por isso se casa com Estêvão. Porém, como seus planos não dão certo, não ocorre a transferência do marido, uma forma de não trânsito também, cresce em Carolinda um conjunto de sentimentos negativos que a levam a perseguir Farida, quando, na busca por Gaspar, procura a administração em Matimati. Chama a atenção, no caso das irmãs, a questão do espaço, são mulheres com dificuldade em encontrar "um lugar":

Mas a tal Farida inesperadamente se retirou de Matimati. Emigrara para um naufragado barco e ali ficara. Aquilo que era simples ciúme se converteu em ódio. O que lhe dava tanta raiva? Era perder o objecto de ciúme? Ou seria inveja da outra estar a caminho de sair daquele inferno? Sim, Farida fugia da pequenez daquele lugar mesmo que o fizesse pela loucura de embarcar num barco encalhado. Mas sempre era uma viagem, uma saída daquele inferno. Era essa fuga que Carolinda não podia aceitar. Assim, ela se deu a conceber uma vingança contra Farida. Incitava Estêvão a tomar medidas contra o barco, inventando perigos na estada de tal mulher no barco. (COUTO, 2007, p. 173)

Farida e Carolinda também parecem estar em um labirinto, pois desejam ir para outro lugar, mas não conseguem, não encontram uma saída. Ir ao navio ou permanecer na vila não soluciona o problema que enfrentam, o que remete à aporia dos dois caminhos do pai de Kindzu, quando há "um pé na doideira de partir, outro na loucura de ficar" (COUTO, 2007, p. 31). Carolinda decide perseguir a irmã, a escolhida para viver, e fala ao marido que Farida sabe dos desvios de donativos. Kindzu, todavia, mesmo percebendo a trama em que está envolvido, não consegue se desvencilhar de Carolinda, tendo outros encontros com ela. Depois, talvez transformada pela relação com Kindzu, Carolinda muda de atitude e ajuda os deslocados no campo.

Kindzu toma conhecimento sobre a terra em ruínas e propicia, pela transmissão dos cadernos, a aprendizagem de Muidinga/Gaspar. Nos espaços "menores", como o bar, a casa do colono, a sede da administração, a própria vila de Matimati, refletem-se aspectos que ajudam a entender o espaço "maior" da nação em guerra. Evidencia-se, de modo geral, a dificuldade em realizar o projeto após a Independência, já que os administradores negociam como os antigos colonos.

Em seu percurso, Kindzu parece mapear uma parte do território do país em guerra, como explica Tally Jr., quando, diante da urgência e das incertezas, a "experiência do protagonista" com o espaço vai "além dos limites do simples testemunho", numa "projeção" que "tanto na literatura como na cartografia, permite dar sentido ou forma a um mundo de modo a torná-lo legível" (TALLY JR., 2008a, p. 08-09)⁹⁵. Dessa forma, quando finalmente vai ao campo, Kindzu continua passando pela intensa experiência com a terra e, assim, prossegue fazendo a "leitura" do país em seus vários aspectos, das questões históricas, em que se incluem as relações internas de poder, ao mítico-religioso. Após horas de caminhada, ao decidir descansar, Kindzu reflete sobre seus objetivos enquanto descreve o espaço:

Fiquei na sombra, remoendo um desejo: já não era a luta, os naparamas que me davam alma. Eu queria simplesmente adoecer, ansiava uma doença que

⁹⁵ Tradução livre. Sob a denominação de "Cartografia Literária", Tally Jr. estabelece relações entre literatura e geografia na análise de obras literárias, em "mapeamentos" que passam pelos aspectos culturais e situações políticas. Conforme Padilha, a ficção angolana "sempre se fez cartogramática, reforçando, por figuras, traços e cores imagísticas, a intensidade de sua diferença ou de suas 'paisagens culturais'" (PADILHA, 2005, p. 140), aspecto que se pode estender à literatura de Couto. O "mapeamento" de Couto incide no ambiente natural e, especialmente, no cultural, como afirma Secco: "Mitos, ritos e sonhos são caminhos ficcionais trilhados pelas narrativas de Mia Couto que enveredam pelos labirintos da memória coletiva moçambicana como uma forma encontrada para resistir à morte das tradições causada pelas destruições advindas da guerra. As úlceras deixadas nas paisagens são deploradas pela escritura mitopoética do autor, cujo lirismo funciona com um bálsamo cicatrizante e cuja lucidez política serve para abrir os olhos do povo, numa tentativa de curar a cegueira reinante em Moçambique, nos tempos pós-Independência" (SECCO, 2006, p. 72).

me apagasse toda a paisagem por dentro. Queria receber essa doçura que a doença sempre tem. Me encostei a um tronco, a casca me almofadando o rosto, na espera de ouvir a seiva da terra. Mas a árvore onde eu me frescava era uma terrível e ossuda planta: a árvore do demônio. Era uma dessas plantas que chora como a serpente, um lamentochoão que atrai gentes e bichos. Só então reparei: o terreno todo em volta era branco, areia tão brilhosa que a noite ali nunca deveria repousar. Motivo daquela brancura: todos ossos que dormiam, restos de bichos devorados, esqueletos dos pássaros que caíam já mortos dos ramos da maldiçoada árvore. (COUTO, 2007, p. 181)

Diante das dificuldades pelo caminho, Kindzu vê a doença como algo positivo, enquanto dá outro sentido à "paisagem", utilizando-a como o espaço interior, como a vida que anima o ser, logo, semelhante à alma, o que condiz com seu nome de palmeira. Haveria, assim, paisagem exterior e paisagem interior, o que também se ratifica com o animismo, segundo o qual há uma força que anima as coisas, que "dá alma" à paisagem. É tão forte a experiência com o espaço, que, entre este e as personagens, transferem-se características.

Retomando a perspectiva mítico-religiosa sobre a paisagem, há um série de características negativas que lhe surgem. A árvore que, simbolicamente, sempre se relacionou-se mais à vida, contendo a força vital⁹⁶, que poderia trazer aquela intimidade de se "ouvir a seiva da terra"; nesse caso, provoca a morte, mata os que se aproximam, apresenta a hostilidade.⁹⁷ Podendo reunir todos os elementos, a água de sua seiva, o ar em sua verticalidade, o fogo quando se queima, e a terra com suas raízes (cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 118), essa árvore "do demônio" vincula-se sobretudo à terra, tornada branca pelos animais mortos, além da referência à serpente, "o mais terrestre dos animais" (BACHELARD, 1990b, p. 202)⁹⁸. O ambiente torna-se "pesado", forma-se uma atmosfera negativa em torno de Kindzu, o que se intensifica na sequência:

⁹⁶ Vale lembrar que, para a maioria das sociedades negro-africanas, há uma força vital contínua, eterna, considerando-se, muitas vezes, que os mortos retornam à fonte dessa força. Para Leite, essa força é estruturante da realidade, em que a "origem divina da força vital e a consciência da possibilidade de sua participação nas práticas históricas explicam a notável importância que lhe é atribuída e, não raro, a sacralização de várias esferas em que se manifesta", sendo que "sua qualidade de atributo vital dos seres, abrangendo os reinos mineral, vegetal e animal, estabelece individualizações que se hierarquizam segundo as espécies e faz a natureza povoar-se de forças ligadas aos seus mais variados domínios" (LEITE, F., 1995-1996, p. 104). Relaciona-se, portanto, ao animismo.

⁹⁷ A árvore é recorrente na literatura de Couto, destacando-se no romance *A varanda do frangipani* (2008), nos contos "O embondeiro que sonhava pássaros" (2013a), "A palmeira de Nguézi" (2014), "O cachimbo de Felizbento" e "O poente da bandeira" (2012b), entre outros. É um motivo espacial que surge com vários sentidos, tanto pela perspectiva mítico-religiosa como em referências diretas à realidade e em metáforas da nação.

⁹⁸ A serpente, como os elementos da matéria, vale lembrar, também possui uma ambivalência.

Me decidi, pronto, a sair dali. Quando me afastava, porém, das folhas se apurou um maravilhoso canto, de arrastar o sono para o último leito. Quase eu não conseguia um passo, meu corpo pesava séculos. Olhei a árvore e vi o pássaro que, em sonho, meu pai preditara. Era o mampfana, a ave matadora de viagens. Cantava, em chilreinado. Eu me joelhei, clamando pelo meu mais velho. Passou-se tempo, sem nada ocorrer. Meu pai certamente estaria bebendo sura, lá onde não havia polícia a vigiar os alambiques. Chamei mais fundo, toquei os recantos da alma onde cicatriza o nosso nascimento. O velho Taímo não dava sinal de morte. (COUTO, 2007, p. 181)

Kindzu se depara com a ave mampfana, sinal de ameaça à sua viagem, mais um obstáculo ao trânsito, e tenta recorrer ao pai, aquele que tinha desejado que a ave aparecesse em seu caminho. Continua a aumentar a complicação em torno de Kindzu; junto ao caso de Carolinda e da administração, há esses acontecimentos relacionados ao mítico-religioso. Kindzu enfrenta todas as tensões em seu deslocamento por aquele espaço labiríntico da nação e, após chamar pelo pai, relata o que acontece:

Então, de súbito, com um deflagrar de trovejo, a ave se rasgou em duas, desmeiada. Caíram suas penas, se esfarelaram suas garras e seu corpo se desconjuntou como se fosse feito só de brasas. Fechei os olhos: uma tontura me percorria. Segurei a catana e golpeei a árvore. Naquele momento, porém, de dentro do tronco, me chegou a voz:

– *Eu sou a última árvore. Aquele que me cortar ficará mulher, se for homem. Se tornará homem, se for mulher.*

Reconheci aquela voz: era o fantasma, da aparição que me roubou o mundo nas praias de Tandissico. O xipoco me perguntou:

– *O que aprendeste debaixo da casca desse mundo?*

– *Eu quero voltar, estou cansado. Eu agora sei quem és, me ajude a voltar...*

– *O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?*

– *Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.*

– *E alguém vai ler isso?*

– *Talvez.*

– *É bom assim: ensinar alguém a sonhar.*

– *Mas pai, o que se passa com esta nossa terra?*

– *Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda a procurar.*

– *A procurar o quê?*

– *É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos.* (COUTO, 2007, p. 181-182)

Mantendo-se a perspectiva da relação entre sonho e realidade, o pai atende ao chamado, cumpre a promessa e a ave se desfaz. Quando Kindzu decide destruir a árvore, ela volta a apresentar a característica de ser o receptáculo dos mortos, a voz do pai surge e apresenta uma ameaça, a de mudança de sexo, o que remete a outros mitos de transformação. Também se

relaciona à situação de desordem, já que seria "*a última árvore*". Ao se referir ao caderno, utiliza o verbo "sonhar" com duplo sentido, tanto pelos sonhos que tem ao longo do percurso, incluindo os que têm a presença do pai, e pelo ideal, pelo objetivo de se tornar um naparama e fazer parar a guerra, além de ajudar Farida. Em mais um dos espelhamentos da narrativa, quando o pai fala que é bom "*ensinar alguém a sonhar*", entende-se que seria Muidinga/Gaspar, o leitor dos cadernos. Apesar do desencanto, é possível encontrar formas de esperança, como afirma Couto: "podemos e devemos ainda sonhar" (COUTO, 2011, p. 126).

Em seguida, o pai dá mais uma de suas explicações sobre a terra, havendo mais reflexos e transferências de características humanas ao espaço. Ligada à ideia de vida, a terra estaria trabalhando para realizar os sonhos enquanto as pessoas dormem. Reforça-se a temática geral da obra sobre o sonambulismo da terra, ela que se mostra "animada" ou personificada, participando da relação entre sonho e realidade. Ao se mostrar viva e ser considerada "*costureira dos sonhos*", entende-se que ainda há esperança naquele espaço, de que a terra pode se recuperar, havendo chance de que os sonhos se realizem.

Mas como próprio da dualidade na obra, a perspectiva positiva não prevalece. Kindzu segue sua experiência com a terra no campo de deslocados, onde "milhares de camponeses se concentravam, famintos, à espera de xicalamidades. Esperavam pela morte, na maior parte dos casos." (COUTO, 2007, p. 182)⁹⁹. Ao chegar, Kindzu examina o espaço, as "ruínas da própria terra, castanhas da cor do chão", as pessoas que dormiam "ao relento, sem manta, sem côdea, sem água", cobrindo-se "com cascas de árvores, vegetantes cheios de poeira" (COUTO, 2007, p. 182), nota a desumanização causada pela guerra. E como algo próprio de um espaço labiríntico, em que se desloca sem encontrar uma saída, Kindzu descobre que Gaspar foi levado a outro campo. Sem decidir o que fazer, observa outros aspectos do lugar:

Nessa noite, nos deitámos no relento. Constatei então que afinal, ninguém dormia nas casotas. Todos se encaminhavam para buracos escavados nos arredores do campo. As casotas eram um disfarce para desviar as atenções dos salteadores. O esconderijos ainda ficavam quase longe, ocultos em insuspeitos nenhures. Nos ajeitámos numa dessas covas mas nenhum de nós conseguiu apanhar sono. (COUTO, 2007, p. 185)

Novamente, há as covas que, geralmente relacionadas à morte, como quando Muidinga foi encontrado por Tuahir, adquirem o caráter de proteção à vida, ao passo que as "casotas"

⁹⁹ "Xicalamidades" são os donativos enviados às vítimas de desastres naturais ou em decorrência da guerra (cf. Glossário. In: COUTO, 2007, p. 206).

perdem essa característica, passando a oferecer risco. Kindzu ainda reencontra Carolinda no campo e tem outras experiências com a terra. Em uma dessas experiências, envolve-se com a adolescente Jotinha, considerada "dona de poderes" (COUTO, 2007, p. 186). Ao tentar dormir no depósito de alimentos, Kindzu é abordado por uma mulher; acredita ser Jotinha e tem com ela uma relação como se fosse com a própria terra:

Já em seu peito meus dedos foram capazes de charruar, sem deslizar: sua pele estava tatuada em redor dos seios. Ali me segurei, fui descendo por seu colo. As tatuagens se espalhavam pela barriga e eu me segurava nelas como marinheiro se agarra nas amarras do cais. Nunca eu vi dança com tanto corpo como daquela mulher. Me demorei como jamais. Talvez fosse o contra-senso que me dava sentido: fazer amor ali com toda a morte em redor. Jotinha (seria realmente ela?) subitamente se derramou em marés, sua carne em convulsão. Seus dedos se prenderam nas sarrapilheiras dos sacos, rasgando-os. Grãos de milho se espalharam em toda a parte e senti como se saíssem de mim, como se eu fosse a planta que se esventrava e deixava cair suas sementes. (COUTO, 2007, p. 188)

O corpo feminino e a terra se refletem, possuem características semelhantes. Nesse espelhamento, percebe-se que se trata daquela terra especificamente, pois o corpo é tatuado, o que advém das tradições de vários povos que formam Moçambique. O corpo, segundo Roseiro, também é espaço de interligação com os antepassados, uma vez que, "para os diversos povos de culturas africanas, representa a possibilidade em si da permanência dos seus ancestrais", é onde "a história dos antepassados permanece viva", sendo as tatuagens "as suas insígnias" (ROSEIRO, 2013, p. 126)¹⁰⁰. A ambivalência dos valores atribuídos à terra também se reflete no corpo e, por conseguinte, no ato sexual, pois este, que gera a vida, é realizado no campo com "toda a morte ao redor". Outro motivo espacial recorrente no romance surge, as sementes, concluindo-se a relação entre o corpo feminino e a terra com a comparação feita por Kindzu.

¹⁰⁰ As referências às tatuagens parecem envolver também as escarificações, ambas são práticas de tradições de vários povos que formam Moçambique. Em seu estudo sobre o povo Makonde, Roseiro explica como são feitas, geralmente com uso de fogo, cinzas, carvão e pigmentos vegetais; elas podem determinar "o seu lugar na sociedade, a sua posição na terra", variando conforme o sexo e a parte do corpo em que incidem; servem tanto como "uma marca distintiva da etnia [...] como um ornamento de beleza"; têm, muitas vezes, "função mágica e sobrenatural", assim como podem determinar a fase da vida do indivíduo, a passagem à fase adulta (ROSEIRO, 2013, p. 126-132). Em outra parte de *Terra sonâmbula*, Tuahir fala sobre as mulheres e as tatuagens com Muidinga: "Com certeza você está pensar Maria Bofe, aquela lá do campo. Essa nem tem tatuagem, pele dela é lisa como um homem. Pensa Joaquinha, pensa Tinita. Essas tem as próprias tatuagens, você toca a barriga delas e sente parece é uma casca. [...] Você já viu peixe sem escama? Peixe sempre leva escama. Sem tatuagem a mulher que está na pessoa não acorda." (COUTO, 2007, p. 124). Nesse trecho, nota-se o caráter estético e o de iniciação, pois a menina torna-se adulta, a tatuagem faz "acordar a mulher".

No sentido global do romance, pode-se entender que as ações de Kindzu resultariam em algo positivo como as sementes no solo. Em uma terra tomada pela morte, da qual Kindzu não escaparia, pode ressurgir a vida, levá-la adiante, o que consegue com os cadernos que chegam até Muidinga/Gaspar, os quais se transformam em "páginas de terra" como sementes. Mas a relação com Jotinha é mais uma ruptura, pois havia no campo uma interdição de que "num lugar novo, como aquele, ninguém podia fazer namoros, nos primeiros tempos" (COUTO, 2007, p. 190), sob o risco de haver desgraças. Começa a haver um problema e os deslocados acreditam ser uma maldição de Jotinha, então Kindzu a procura e testemunha mais uma situação trágica:

Encontrei Jotinha junto dos arbustos espinhosos que fronteiravam a aldeia. Me segurou com força as mãos e me chamou a lembrar não o passado mas o porvir. [...] De repente, Jotinha começou a rodopiar, ao mesmo tempo que gritava. Lhe doía um fantasioso arame farpado em que se ia enrolando. Assim, se convertia em interdito território, onde ninguém mais teria acesso. Desatada em prantos me mostrava bem reais feridas. Sua pele sangrava, de encontro a invisíveis espinhos. Eu queria aliviar seu sofrimento. Então ela estendeu seus braços em torno do meu corpo. Mas já não eram doces tatuagens que me tocariam. Sentia sim que arames pontudos me espetavam, confusas farpas me cercavam. Me soltei do abraço dela, escapei em correrias. Regressei ao nosso lugar, a solicitar socorro. Mas Euzinha me desconvenceu, me afastando em segredo:

– *Esquece o que passou. O que tu vistes é coisa de não acontecer.*

Jotinha se versava em dimensão de mais ninguém. Ela queria me levar para outros aléns. Quem mandara eu lhe tocar em jeito de ser mãe? Porque esse desesperado suspiro dos corpos se amando é que faz uma mulher se transcender, aceitar em si a semente de um infinito ser. (COUTO, 2007, p. 191)

A relação de Kindzu e Jotinha se dá também pelo jogo entre sonho e realidade, pois ele tem dúvidas sobre a noite no depósito, declara sentir os "arames pontudos", depois ouve de Euzinha que era "*coisa de não acontecer*". Novamente, pode-se notar o espelhamento entre Jotinha e a terra, o sofrimento da jovem mulher e o da jovem nação. Há, desse modo, um conjunto de motivos espaciais que remetem ao ato de ferir-se e à terra, com os "arbustos espinhosos", o "fantasioso arame farpado" e os "invisíveis espinhos"; ao mesmo tempo, a "pele sangrava", as feridas eram "bem reais". Metaforicamente, relacionam-se ao aspecto material e imaterial do problema da nação, com a fome, os deslocados, por um lado, e, por outro, as ações humanas, ou desumanas, que fazem prosseguir a guerra, a administração com seus interesses escusos, até mesmo as tradições que, por tantas vezes, penalizam as mulheres.

A situação de Jotinha, portanto, reflete a do país, configurando-se em mais uma experiência de Kindzu com a terra. Desejando aliviar o sofrimento da jovem, é abraçado, há outro contato com o corpo dela, mas não eram mais "doces tatuagens", ele sente os "arames pontudos", as "confusas farpas" que o cercam. São como os obstáculos que ele enfrentava pelo caminho, os riscos que corre ao envolver-se com os problemas do país. Ao perceber os perigos do espaço em desordem, conclui: "O sucedido era um sinal para que eu escolhesse, rápido, outros confins" (COUTO, 2007, p. 191). Antes, pensando ainda em Jotinha, Kindzu reflete sobre as mulheres, sobre o aspecto feminino da maternidade e da criação, pois lembra-se de que tocou a jovem "em jeito de ser mãe", que as mulheres aceitam "em si a semente de um infinito ser". Mais uma vez, há a semente; nesse caso, significando o processo contínuo da vida – característica feminina que se transpõe à terra, também geradora de vida –, reforçando o caráter "vegetal" de Kindzu como aquele que age para transformar o espaço com vistas a um futuro melhor.

No campo, Kindzu conhece ainda mais os problemas da sociedade em guerra, incluindo-se a má administração, pois encontra alimentos apodrecendo no depósito porque Estêvão não permite a entrega sem a sua presença. Carolinda, em uma mudança de personalidade, distribui os alimentos, junto com Kindzu, durante a festa de boas-vindas aos recém-chegados:

Nessa noite, o campo festejou. Como é possível festejar em tanta desgraça? Que motivo havia se nós ainda não havíamos distribuído os sacos de farinha? Naquele momento, eu ficava com a certeza de existirem forças subterrâneas onde as almas se recuperam. A festa é a tristeza fazendo o pino. Nela a gente se comemora num futuro sonhado. Foi então que o nosso plano se começou a concretizar. Carregando um fardo, Quintino se iluminou junto à fogueira. Quando se aperceberam, os deslocados se aclamaram. Alguns se atiraram, de boca em riste, para a farinha. Engoliam-na assim, às mãozadas, até asfixiarem. As mulheres impuseram ordem. Braços imediatos desencantaram panelas, água, lenha. E a farinha foi sendo preparada enquanto os tambores soaram, masculinos. As meninas foram chegando com bamboleios lhes rolicando os corpos. A luz do fogo lhes ondeava os ombros, tudo perdia seu desenho. As bebidas se iniciavam pela areia, em respeito pelos antepassados. Euzinha me sacudiu os braços, gritando:

– *A guerra vai acabar, filho! A guerra vai acabar!* (COUTO, 2007, p. 192)

Há o contraponto, ou mesmo contradição, entre tristeza e alegria, representado pela festa naquele espaço trágico. Mas, da tristeza é que poderia surgir a esperança¹⁰¹, o "futuro

¹⁰¹ De que são exemplos os "afetos expectantes" negativos e positivos (cf. BLOCH, 2005, p. 93-113).

sonhado", assim como do espaço tomado pela morte poderia surgir a vida. Em meio à grande movimentação da festa, podendo-se considerar um "espaço em ebulição", Euzinha afirma que a guerra chegaria ao fim, mas, em seguida, começa a dançar sem parar até o momento de sua morte:

E ela partiu para a roda dançando, dançando, dançando. Lhe pedi que repousasse, ela nem escutou. Estontinhada, débil existencial, ela ia rodando, gemente.

– Pare, Euzinha, pare!

– Não vê que estou parada, o mundo é que está dançar!

Assim, pondo a terra a girar, em brincadeira de menina, fechou os olhos com doçura. No real, ela seguia dançando, rodando até desmoronar em pleno chão. Acorri, suspeitando a grave notícia. O peito dela já tinha desaguado nesse outro mar onde meu pai divagava. (COUTO, 2007, p. 192)

Do anúncio do fim da guerra passa-se à sua morte, subentende-se que o conflito poderia acabar, mas não tão cedo, ela não veria acontecer. Sua morte, porém, não significa o término da esperança, Euzinha diz a Kindzu que "*o mundo é que está dançar*", o mundo segue seu movimento e, assim, ela morre vendo a "terra a girar", com a certeza de que haveria novos acontecimentos. Estes poderiam ser melhores, de um futuro positivo, não apenas por sua afirmação sobre o fim da guerra, mas porque dançava; logo, o ato de dançar ratifica a esperança. Relaciona-se à temática do sonambulismo da terra, que, segundo Fonseca e Cury, por "sua errância sonâmbula, escapa à fixidez expressiva e aponta para um lugar, utópico embora, de recuperação, de renovação" (FONSECA e CURY, 2008, p. 127). Com o fim do ciclo da guerra, talvez se possa retomar o movimento de sentido progressista.

No entanto, diante do espaço trágico, em que os problemas parecem distantes da solução, ele próprio não consegue encontrar Gaspar, Kindzu passa ao sentimento inverso, de desesperança, e decide deixar o campo:

Era hora de eu sair dali, virar costas daquele campo. Prefiri nem sequer trocar explicação com Quintino. Ele tinha o direito de nada me dizer. Me descaminhei pelo mato, tão absorto em mim que nem o medo me chegou. Andei até reconhecer o camininho por onde Quintino me guiara. Mais um pouco e lá estava a árvore por onde eu, junto com meu pai, matámos a ave mampfana. Me deitei afastado dos ramos, numa berma suave. Eu estava completamente cansado. A noite anterior quase não dormira. No imediato, o sono me alcançou todo o corpo. Eu precisava ganhar forças para regressar a Matimati. Carecia de encontrar Farida mesmo que a ela regressasse sem trazer seu prometido filho. (COUTO, 2007, p. 192-193)

Após seguir pelos caminhos e descaminhos de sua terra, enfrentando os obstáculos, conhecendo o funcionamento da sociedade em guerra, Kindzu passa a um sentimento de desânimo. O espaço com a árvore onde estava a ave mampfana torna-se menos hostil e ele consegue deitar-se "numa berma suave"; no chão, antes tomado pela morte, ele recupera a força. Entretanto, quando retorna, é informado de que Farida morreu. Em meio ao labirinto da terra em guerra, esta que já parece maior do que aquela – "a terra é imensa, a guerra é maior ainda" (COUTO, 2007, p. 198) –, Kindzu duvida da versão contada sobre a morte de Farida. Depois, considera que o melhor a fazer é ir embora e planeja sua viagem no machimbombo:

– *Assane, eu preciso sair daqui.*

– *Calha bem, meu amigo. Amanhã mesmo sai o primeiro machimbombo de nossa empresa.*

Fingi nem reparar. Nossa empresa? Então, o negócio já se expandira? Afinal, em guerra se pode prosperar mais rápido que em normais tempos de paz. Levantei outra, mais leve, dúvida:

– *Já se pode circular na estrada?*

– *Não temos certeza. Vamos tentar.*

– *Está certo. Amanhã eu embarco nesse machimbombo. Me deixe agora, estou de mais cansado.* (COUTO, 2007, p. 199)

Kindzu conclui que Assane mantém negócios com Estêvão, que realiza serviços como o da morte de Farida, e depara-se, mais uma vez, com o "espaço impossível". Sobre a estrada, havia o problema de não se transitar devido à guerra, mas o ônibus seria colocado para funcionar. É o espaço em que Kindzu morre, na berma da estrada, sobre a terra, subentende-se que assassinado por esse grupo do administrador. Antes, porém, ele relata nos cadernos o último sonho que teve, o qual se relaciona à realidade, explica algumas das situações por ele enfrentadas no espaço em guerra, concluindo-se da seguinte maneira:

Fui sendo levado sem conta nem tempo. Até que meu coração se apertou em sombrio sobressalto. Me surgiu um machimbombo queimado. Estava derreado numa berma, a dianteira espalmada de encontro a uma árvore. De repente, a cabeça me estala em surdo baque. Parecia que o mundo inteiro rebentava, fios de sangue se desalinham num fundo de luz muitíssimo branca. Vacilo, vencido por súbito desfalecimento. Me apetece deitar, me anichar na terra morna. Deixo cair ali a mala onde trago os cadernos. Uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá força. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o

peito sufocado, chamo: *Gaspar!* E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra. (COUTO, 2007, p. 203-204)

História e estórias tornam-se espaço, tornam-se terra. Junto aos seus escritos, Kindzu passa a fazer parte do "coração do lugar", como explica Couto sobre os lugares não serem coisas, mas, sim, "entidades vivas", que "possuem um coração que está nas mãos daqueles que falam com as vozes do chão" (COUTO, 2011, p. 50). Kindzu assim o faz, suas "vozes do chão" moçambicano chegam a Muidinga/Gaspar, transferindo mais do que conhecimento, pois gera um processo de identificação com potencial de engajar o outro na continuidade da ação, o que remete ao poema "Identidade" de Couto:

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem insecto

Sou areia sustentando
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato
morro
no mundo por que luto
nasço

(COUTO, 2009b [1977], p. 13)

Como a identidade se faz do "outro", o "destinatário" dos cadernos pode seguir em busca da "esperança do futuro". Fazendo-se um "desvio" na interpretação do poema, relacionando o seu final com o do romance, pode-se entender que Kindzu morre buscando a melhora do "mundo", da nação, possibilitando que o outro (re)nascesse com chances de seguir o mesmo caminho. Com as páginas transformadas em terra, Kindzu e seus cadernos, metaforicamente, tornam-se sementes, não em qualquer lugar, mas na estrada que, como

representação espaço-temporal, aponta para o futuro, conforme os caminhos individuais e os coletivos da nação.

Como a estrada é caracterizada pelo motivo do encontro, este último torna-se o eixo do romance, reunindo três gerações – Tuahir, Kindzu, Muidinga/Gaspar. Como em um mosaico ou espiral¹⁰², eles têm os outros encontros que são parte da experiência sobre aquele espaço, sobre a nação. Remetendo ao aspecto da vegetação e da fecundidade da terra, Moraes destaca que Kindzu morre sob um embondeiro e reflete:

É nas proximidades desta árvore, a partir das iniciativas de Muidinga, que sua boca revolve a terra ao ser enterrado; é a esta terra que seus escritos se misturam. Kindzu não faria as vezes de uma potência fundadora (lembramos, kindzu é uma palmeira)? Afinal, são seus escritos e ato de nomeação que permitem a Muidinga renascer, reconstruir uma memória (perdida em meio à guerra, à fome) e recuperar a identidade (chamar-se Gaspar). Tuahir e, especialmente, Taímo, tantas vezes hostis, preparavam como a terra (com a terra), este desfecho? Sob a completa brutalidade da guerra, sob seus escombros, existiriam potências de regeneração conduzindo o destino destas personagens, conduzindo-as a inaugurar um novo princípio? (MORAES, 2009, p. 164).

Entre as possíveis respostas a essa reflexão, incluindo-se Nhamataca e Siqueleto ao grupo de anciãos, está a de que essa potência, ou força, está representada pela semente, pelo desejo de semear pessoas naquela terra, e que a regeneração se confirma pela ambivalência dos elementos, em que a terra, com tantas mortes pela guerra, também pode gerar a vida. Desse modo, com as três gerações – representantes do passado, do presente e do futuro –, estabelecem uma relação urgente para o país que, entre a permanência de tradições e as rupturas, entre o socialismo decadente e o capitalismo que avança, entre outros aspectos, desviou-se do projeto inicial, rasurando a plenitude do tempo, dificultando o trânsito e, logo, o sentido progressista. Assim, pela ambivalência da terra, ligada ao começo e fim da vida, a morte de Kindzu não significa uma dissolução total, pois ele deixa seus cadernos-sementes na estrada, a palavra tornada veículo para Muidinga/Gaspar. Este e a nação, ambos jovens, podem nascer "uma segunda vez".

¹⁰² Como já afirmado, o romance é considerado como construído em "uma estrutura circular" ou "em espiral" (FONSECA e CURY, 2008, p. 117).

3.2 Água e os outros elementos em *Mãe, Materno Mar*

3.2.1 Fogo e ar

O romance *Mãe, Materno Mar* é dividido em três partes intituladas "A Terra", "O Fogo", "A Água", cujos significados mantêm relação com os acontecimentos de cada uma. Embora não haja uma parte referente ao ar, Secco afirma que ele efetua "a ligação entre os demais elementos", aparecendo "em toda a narrativa, sob várias formas e conotações" (SECCO, 2001, p. 17). A segunda parte, portanto, tem uma série de acontecimentos relacionados ao fogo e, de modo menos frequente, ao ar.

Na literatura de Cardoso, o fogo aparece em várias obras, como nos livros de contos *O Fogo da Fala* (1980), *A Morte do Velho Kipacaça* (1987) e no romance *O Signo do Fogo* (1992), sendo explorados os diversos sentidos. No primeiro, o fogo relaciona-se ao próprio fazer literário semelhante ao do ferreiro, preocupando-se com a linguagem e a relação entre oralidade e escrita; no segundo, manifesta-se o fogo mítico; no terceiro, há o fogo da luta anticolonial, da guerra pela Independência. Mas Cardoso não restringe os significados, em suas obras os vários sentidos surgem. De acordo com Amâncio, o fogo "se incendeia e perpassa as narrativas na ambiguidade que lhe é própria; na fronteira entre voz e letra, entre ficção e realidade, reacende as chamas da cultura, da memória e da história de Angola" (AMÂNCIO, 2005, p. 83).

Em *Mãe, Materno Mar*, o fogo surge em sua ambivalência e plurissignificação, indo da mais simples referência ou metáfora até sentidos mais profundos em termos mítico-religiosos. Nessa perspectiva, são comuns, em meio à narrativa, trechos como: "falarem as más-línguas que puxavam as azedas conversas, os fogos falados"; "razões da estranha ocorrência adormeceram com as cinzas do fogo"; "os ânimos se arrefeceram em fogo brando"; "que recebesse cartas e bilhetes dos fogosos pretendentes" (CARDOSO, 2001, p. 117-122).

Também aparece em provérbios: "A panela coze com um fogo só ou com o tempo?" (CARDOSO, 2001, p. 121)¹⁰³; e em canções de Ti Lucas, como na seguinte:

*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* (CARDOSO, 2001, p. 182)

As canções de Ti Lucas, como afirmado anteriormente, funcionam de várias maneiras na narrativa, servem como conselho, aviso ou explicação para uma situação vivida, podendo ter "uma finalidade didática ou moralizante"¹⁰⁴, transmitem a cultura ou os conhecimentos tradicionais e trazem os animais próprios daquele espaço, numa forma de "mapeamento" da nação. Elas fazem parte da aprendizagem de Manecas também, assim como contribuem para a ambientação, criando expectativas em relação aos acontecimentos do comboio. Implícito, o ar faz parte do canto, havendo também as canções das igrejas, como esta:

*Jesus brilha neste fogo
É uma estrela, é a lua, é o sol
Jesus é este fogo resplandecente
É uma estrela, é a lua, é o sol
Jesus é a luz que vence as trevas!
é uma estrela, é a lua, é o sol* (CARDOSO, 2001, p. 191)

Essa canção, que traz a perspectiva religiosa de "ver" Jesus em tudo que no espaço se faz de fogo e luz, em oposição às "trevas", aparece no momento em que os passageiros preparam uma fogueira para homenagear os antepassados e, também, "a Nzambi ia Túbia,

¹⁰³ Provérbios ou "ji-sabu" nas tradições orais africanas, que na forma interrogativa incitam "o ouvinte a participar da enunciação" (GONÇALVES, 2007, p. 418).

¹⁰⁴ É o que Gonçalves considera para as narrativas orais denominadas de "missosso" e de "makas" incorporadas à escrita literária (GONÇALVES, 2007, p. 418). Segundo a tipologia de Chatelain, "mi-soso" seriam as histórias tradicionais de ficção, "maka" as consideradas histórias verdadeiras, "malunda" ou "misendu" as narrativas "históricas", "ji-sabu" os provérbios, "mi-imbu" as canções e "ji-nongonongo" as adivinhas (CHATELAIN, Héli. *Contos populares de Angola*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1964, apud OLIVEIRA, 2016, s./p.). Há outras divisões e grafias, assim como a palavra "maka" tem uso corrente com significado de "discussão" ou "problema".

Deus do Fogo" (CARDOSO, 2001, p. 191). Evidencia-se, mais uma vez, o hibridismo religioso. Da mesma forma, ao final dessa parte do romance, há mais uma canção:

*Mais-velhos que habitais no país dos mortos
Aí onde vocês estão
Façam qualquer coisa por nós aqui em baixo
Tenham piedade de nós
Nós vos respeitamos
Por isso vos rendemos homenagem
Trouwemo-vos galinhas, cabras, ovos e muito mais
Para saciar a vossa fome
Para que em troca façam este comboio andar
Tenham piedade de nós
Mais-velhos que habitais no país dos mortos
Vocês que estão aí, mais próximos de Deus
Digam-LHE que tenha piedade de nós.* (CARDOSO, 2001, p. 202-203)

Há o espaço dos antepassados, o "*país dos mortos*", que estaria acima do espaço dos vivos, "*aqui em baixo*", e, pela confluência entre as religiões, os antepassados estariam "*mais próximos de Deus*". Difere, portanto, do pesadelo de Kindzu, em que o mundo dos mortos estaria em camadas abaixo, no chão. Destaca-se, de qualquer maneira, a espacialidade da visão mítico-religiosa. No entanto, como afirma Lotman, a dualidade espacial "alto/baixo" não se restringe à religião: os "modelos do mundo sociais, religiosos, políticos, morais, os mais variados, com a ajuda dos quais o homem, nas diferentes etapas da sua história espiritual, confere sentido à vida que o rodeia", possuem "características espaciais, quer sob a forma da oposição 'céu-terra' ou 'terra-reino subterrâneo'... quer sob a forma de uma certa hierarquia político-social como uma oposição marcada dos 'altos' aos 'baixos'..." (LOTMAN, 1978, p. 361)¹⁰⁵.

Uma das características da religião nesse sentido, por exemplo, está na transfiguração de "espaços profanos" que ascendem a "espaços sagrados" (ELIADE, 2010, p. 295). No trecho supracitado do romance, tudo se volta ao grande problema enfrentado, o não trânsito pela estrada, por isso é feito o apelo aos antepassados para que façam o "*comboio andar*". Vivendo no mundo invisível, os antepassados são considerados detentores de uma força e podem intervir no espaço, causando um movimento, uma mudança, além de serem entendidos, muitas vezes, como a própria força que está nas coisas e animais, o que já está no âmbito do animismo.

¹⁰⁵ Lotman ratifica as polaridades com ênfase na espacialidade, as quais se encontram no imaginário para Bachelard e Durand, na religiosidade para Eliade, assim como nas "metáforas espaciais" para Genette.

O fogo e o ar relacionam-se, também, aos confrontos que surgem nas paragens, destacando-se a disputa religiosa que se intensifica com o roubo do bastão do profeta Simon Ntangu. Por meio de recuos no tempo, há outros casos com o "aquecido" ambiente de tensão, como o do Profeta do Bomfim, o mistério do sumiço da noiva, a cabeça da esposa do homem do fato preto, a caravana até um curandeiro e outros relatos das personagens. Revela-se, assim, a complexidade do funcionamento da sociedade, envolvendo diversos fatores que advêm dos problemas da realidade histórica e da religião, das tradições e mitos¹⁰⁶ que caracterizam o país.

Uma personagem que chama a atenção no comboio é a noiva, cujo casamento aconteceria em Ndalatando. Viaja com a família, "damas de honor" e vários convidados na primeira classe. São descritos em detalhes as roupas, joias, trejeitos dela e dos familiares, com tudo bem arrumado no início da viagem. Mas, por meio de um tom satírico, o narrador mostra o exagero desse grupo de passageiros, que leva uma quantidade enorme e variada de animais, comidas e bebidas, aparelhos de som e até um gerador "que dava para iluminar toda a cidade de Ndalatando", e o bolo que ocupa um vagão inteiro (CARDOSO, 2001, p. 42-64). No entanto, com as paragens demoradas, os preparativos do casamento vão ruindo, entram também em processo de decadência. O pai da noiva, por exemplo, que não consegue usar de sua suposta influência para que a viagem prossiga, resolve verificar como está o bolo e descobre que "as formigas, as baratas e os ratos já tinham iniciado o delicioso banquete!" (CARDOSO, 2001, p. 64).

Ocorre, dessa maneira, uma crítica à elite angolana do pós-Independência, que procura viver como as antigas elites coloniais. O pai da noiva, aliás, havia lutado pelo lado dos portugueses "no tempo da tropa tuga [portuguesa], naqueles longes matos do norte de Angola, em luta contra os turras [guerrilheiros angolanos]" (CARDOSO, 2001, p. 141). Quando

¹⁰⁶ Mito e religião entendidos, aqui, de acordo com Eliade, em que o mito teria originariamente um "caráter sagrado, exemplar", portanto, dotado de "valor religioso e metafísico", mas que acabou por passar por um processo de "dessacralização" a partir dos gregos em "contraposição ao *logos*, assim como, posteriormente, à *historia* [...], acabou por denotar tudo 'o que não pode existir realmente'." (ELIADE, 2013, p. 07-08). Nos romances, tanto há fenômenos no espaço a que se atribuem valores do sagrado, do religioso, como há aqueles que surgem apenas como mitos já dessacralizados, lembrando que, segundo Eliade, mesmo com a "degradação" do religioso ao mítico, em que está implicada a própria literatura, "Hesitamos... em afirmar que o pensamento mítico tenha sido abolido [...]; ele conseguiu sobreviver, embora radicalmente modificado (se não perfeitamente camuflado)." (ELIADE, 2013, p. 102). Mesmo com a Segunda Guerra Mundial, a "mais terrível crise histórica do mundo moderno... mostrou que a extirpação dos mitos e símbolos é ilusória" (ELIADE, 1996, p. 15). É possível que, nos romances, a "sobrevivência" dos mitos faça parte do problema, da complexidade do meio social. O termo "mítico-religioso" é utilizado, também, pois é uma forma de se referir a esse processo de "degradação" no romance, visto que, pela focalização múltipla na narrativa, um mesmo fenômeno pode ser entendido de várias maneiras, mantendo-se a "aura" religiosa e/ou podendo ser considerado apenas mito, uma lenda.

conversa com o compadre sobre o noivo, o pai pergunta se a filha não merece se casar com um branco e ouve a seguinte resposta: "os tempos mudaram, compadre!, não estamos mais na época colonial" (CARDOSO, 2001, p. 129). Há, como se verifica, um "pensamento colonial" que permanece, o que se aproxima do caso do "fantasma do colono" com quem os falsos "homens novos" moçambicanos mantêm negócios em *Terra sonâmbula*.

Quando finalmente chega a Ndalatando, onde acontece mais uma demorada paragem, a família descobre que o noivo cansou de esperar e foi embora para Luanda, gerando toda uma confusão. A noiva decide seguir viagem sozinha até a capital e, a partir de então, passa por situações incomuns, geralmente relacionadas ao fogo. A começar pelo vestido, tem uma "cor pouco comum: vermelha! Um vermelho vivo, cor de sangue" (CARDOSO, 2001, p. 120), cor relacionada ao fogo. Em determinada parte da narrativa, ela se lembra de uma estranha ocorrência em Ndalatando ao voltar de um culto, quando surge uma serpente em seu caminho:

[...] numa fração de segundos ela olha instintivamente para o Sol ardente, como se estivesse a lhe pedir interviesse naquele momento, mandasse um raio que fulminasse a serpente, quando repara que no ponto em que o Sol brilhava com intensidade – o olho do fogo –, surge uma águia que desce rapidamente lá dos altos céus, uma descida tão rápida que o barulho das suas asas ecoou no espaço, ululu!, a águia cai com aquela velocidade por cima da serpente que a despedaçou num instante. Ih! [...] quando viu a serpente estava feita em pedaços suspirou ainda de alívio. E então reparou na águia que olhava para ela, uma águia-coroadada, de crista em coroa, de penas castanhas-escuras, as asas curtas, patas com grandes garras e cauda preta e comprida. Que depois de uns segundos, a águia levantou voo, ao mesmo tempo que os restos da serpente despedaçada se transformava em chama ardente, eé!, que só se extinguiu quando ela deixou de ver a águia no céu. (CARDOSO, 2001, p. 125)

Esse acontecimento, narrado pelo ponto de vista da noiva, está no limite entre a normalidade, algo próprio do ambiente natural, daquela paisagem, e o mítico-religioso, uma força que a teria ajudado, manifestando-se pelo fogo e pelo ar. Entre os vários significados da serpente¹⁰⁷, animal que aparece em outros momentos do romance, está o de ameaça,

¹⁰⁷ A serpente é um dos animais mais recorrentes no imaginário, por isso possui um conjunto amplo de significados, também se organizando de modo ambivalente. Está relacionada às fontes de vida, a ancestrais místicos, à medicina, como ao perigo, ao pecado, à morte (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 925-938). Para Bachelard, a serpente é "uma *imagem complexa*" ou "um *complexo da imaginação*", pois é imaginada "trazendo a vida e trazendo a morte, maleável e dura, reta e arredondada, imóvel e rápida", estando ligada principalmente à terra e, pelo aspecto negativo, ao sentimento de medo em que "unem-se toda uma ordem de repugnâncias de que nem sempre é fácil estabelecer a ordem e a profundidade" (BACHELARD, 1990b, p. 202-205). Durand também destaca a "polivalência do simbolismo ofídico", enfatizando sua ligação com a imaginação do tempo, considerando-a como "o triplo símbolo da transformação temporal, da fecundidade e, por fim, da

apresentando seu aspecto noturno, obscuro, ao qual se opôs o fogo e a luz do sol, assim como a águia que surgiu "lá dos altos céus", pelo ar. Conhecida por sua capacidade de "elevar-se acima das nuvens e de olhar fixamente para o sol", a águia é considerada "símbolo celeste e solar", ligada aos "estados espirituais superiores", aos deuses em diversas culturas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 60)¹⁰⁸. A noiva tenta descobrir o significado do ocorrido com Ti Lucas, mas ele apenas diz que "o diabo, representado pela serpente, tinha sido derrotado pelas forças do bem" (CARDOSO, 2001, p. 126), por uma força ligada ao fogo. Nota-se a ambivalência dos motivos mítico-religiosos, aspecto recorrente no romance e que, ao final, permite vislumbrar um futuro positivo.

Com esses episódios e fenômenos no espaço, um ambiente de suspense segue crescendo em torno da noiva. Quando procura o Profeta do Bomfim, ela recebe conselhos, é tocada no ombro pelo bastão e ouve: "eu faço-te mulher, casada e feliz!" (CARDOSO, 2001, p. 181). Então, à espera do noivo, imagina se ele viria "num cavalo com asas, pelos celestes ares, atravessando os céus por entre nuvens e estrelas", se voariam "criando os espaços, os ares, o mundo" (CARDOSO, 2001, p. 184). Enquanto o comboio passa mais tempo na imobilidade, a esperança da noiva se faz de ar, elemento ligado ao movimento. Porém, como outras personagens dos dois romances, ela se aproxima da loucura, até acreditar que está grávida.

Durante a problemática viagem, a vida da noiva se transforma, do casamento que se desfaz a uma aproximação cada vez maior com a religião. Primeiramente, ela se consulta com o líder da Igreja do Bom Pastor, depois participa do culto da Igreja do Bomfim, além de se consultar com Ti Lucas, isto é, à medida que aumenta o desespero, na religião é que encontra esperança. Na mesma proporção, tudo que lhe acontece vai adquirindo um caráter misterioso, resultando em dúvida se ela estaria mesmo grávida, se teve mesmo contato com homens e se não seria o Profeta do Bomfim o pai do bebê, até que ela desaparece. No momento em que fazem uma fogueira em homenagem aos antepassados, um estranho fenômeno teria acontecido, "uma chama com o formato de um falo... se dirigiu a um ponto da assistência e desapareceu repentinamente" (CARDOSO, 2001, p. 195-196). Dêjó afirma que essa chama a levou embora, que "numa fracção de segundos deixou de ver a noiva" (CARDOSO, 2001, p. 198).

perenidade ancestral" (DURAND, 2001, p. 316). Em outras passagens do romance, aparece uma serpente que gera um ambiente de mistério e, depois, de medo, até que o Profeta Simon a considera como sendo o Profeta do Bomfim, o que remete ao animismo.

¹⁰⁸ A águia possui outros sentidos, inclusive alguns maléficos (cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 60-64).

Os líderes religiosos opinam sobre o caso, misturando os sentidos positivos e negativos atribuídos ao fogo; o responsável do Partido, por sua vez, apresenta o ponto de vista não religioso de que a noiva teria fugido com alguém. A palavra final seria, como todos esperavam, de Ti Lucas: "a noiva se casou com o Deus do Fogo. É um estranho casamento, mas foi o que realmente aconteceu." (CARDOSO, 2001, p. 201). Interligando-se ao caso da serpente e da águia, esta teria sido enviada pelo Deus do Fogo para protegê-la, como se já estivesse atraído por ela, pois, como afirma Kandjimbo, enquanto "as moças de óculos escuros são o símbolo da orgia sexual, a impureza, já a noiva pela sua pureza encarnava o desejo do Deus do Fogo" (KANDJIMBO, 2005, p. 164)¹⁰⁹. Constata-se a ambivalência da pureza/impureza relacionada ao elemento.

Desse modo, a um fenômeno ocorrido no espaço, a manifestação do fogo, atribuem-se valores mítico-religiosos, mas o mistério em torno da noiva não se desfaz, uma vez que ela não reaparece. Trata-se da união de uma humana com um deus, parecendo que não existem fronteiras entre o real e o religioso, o material e o imaterial, o que resulta, no romance, na interpenetração dos cronotopos épicos. O fogo, em sua ambivalência, na literatura de Cardoso, "faz emergirem chamas ora destruidoras e de revolta, ora fecundantes e purificadoras", sendo um "operador" que "provoca um trânsito intenso de estruturas ideológicas e funcionamentos sociais a manter e/ou a transformar" (AMÂNCIO, 2005, p. 85-86). Simbolicamente, a potência masculina do deus do fogo, produtora de vida, juntando-se à feminina da noiva, com aquela que tinha sonhos aéreos, de movimento, pode apontar para uma mudança, eventualmente para um futuro – ideal – de menos tensões entre as perspectivas tradicionais e as modernas. Outrossim, sendo a noiva da elite, esse grupo social precisa realmente descolonizar-se, (re)encontrando sua africanidade.

O mito e a religiosidade, portanto, caracterizam a sociedade, como no outro caso narrado nessa parte do romance, o da esposa do homem de fato preto, que envolve também fogo e ar. Esse homem está no comboio sempre a ler a bíblia, o que chama a atenção de Manecas, até que um dia conversam. O homem explica que usa o fato preto há sete anos, desde que perdeu a esposa, morta em um acidente com aquele trem:

Ela foi trucidada por este mesmo comboio, na estação de Aldeia Formosa, quando, dentro da carruagem, junto à porta, estava a se despedir de um

¹⁰⁹ As "moças dos óculos escuros", também chamadas de "divas kamasutras", são as prostitutas que viajam no comboio, incomodando as mulheres casadas, envolvendo-se com diversos homens, inclusive líderes religiosos, compondo, assim, o espaço humano "em ebulição".

familiar que partia para Ndalatando. 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. [...] Quando cheguei ao local lá estava o corpo dela coberto com um lençol já com manchas de sangue. Ngafu é! Desesperado, insisti em destapar o lençol para ver como ela tinha ficado, e então reparei que ela tinha sido decepada, não tinha cabeça! Aiué! Perguntei aos gritos àquela multidão que me rodeava onde estava a cabeça da minha mulher e ninguém se atreveu a responder-me. (CARDOSO, 2001, p. 142-143)

O número "sete" já remete ao mítico-religioso¹¹⁰, assim como os desdobramentos da "estória". Após os "ritos fúnebres", ele decide ir atrás da cabeça da mulher pelos matos, pelas "povoações ao longo da linha férrea", até se consultar com "gente capaz de ver onde o fogo queima fundo, os fluidos subterrâneos fogos" (CARDOSO, 2001, p. 143). A procura ocorre em vários lugares, seguindo com referências ao ar e ao fogo, como "numa esquina onde que o vento se curva", até que no sétimo dia "viu algo brilhar intenso a se aproximar...; parecia era um cometa a vir ao encontro dele... foi quando então ele viu a cabeça da mulher aureolada em fogo vivo..., gritou pelo nome dela, e de repente tudo desapareceu" (CARDOSO, 2001, p. 143).

As manifestações mítico-religiosas da cabeça seguem com predominância espacial, pois contam ao homem que "a cabeça da mulher estava andar pelas cavernas, em festanças com outras cabeças vivas", que, para encontrá-la, teria "de percorrer muitos quilómetros, atravessar vales e montanhas", e, assim, "ele foi andando, andando, andando, entrou em muitos buracos, grutas e cavernas" (CARDOSO, 2001, p. 144). Dizem que "ela afinal era tricéfala", que "as três cabeças da mulher podiam ser encontradas de noite nos cruzamentos de Aldeia Formosa" e, então, confuso, ele "passou noites e noites nos cruzamentos da vila... mas nada que viu" (CARDOSO, 2001, p. 144). Há, ainda, o relato de outros casos na Aldeia Formosa, o que leva a população a buscar a ajuda de kimbandas, padres e outros líderes de igrejas, num movimento social que se assemelha ao do ar e do fogo.

A religiosidade, ao se fazer na relação do ser humano com o espaço, envolve, principalmente, os quatro elementos da matéria, aos quais se atribuem valores "mágicos"¹¹¹. O

¹¹⁰ O número "sete" faz parte do universo mítico e religioso para diversos povos e culturas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 941-947). Os números míticos são bastante recorrentes nas obras de Cardoso, o próprio autor admite que, em sua literatura, há "a questão do esoterismo, da numerologia" (CARDOSO, 2005, p. 27).

¹¹¹ Enquanto o religioso, de modo geral, segundo Eliade, consiste em uma "manifestação" do sagrado, o "mágico" está mais relacionado à utilização de objetos ou substâncias, como água e fogo, tanto para a transformação, uma "mudança de estado", quanto ao controle e proteção, como ele exemplifica com a pedra: "Os

espaço humano "em ebulição" no romance, sobretudo nessa parte, configura-se por uma religiosidade híbrida e "fervorosa" como a ideia trazida pelo fogo, podendo haver, por isso mesmo, uma intensificação como as chamas que se expandem e fogem ao controle. É nesse sentido que a vila se agita, há tumulto, até que tomam a decisão de pedir ajuda a um homem misterioso do Uíge, provavelmente o líder de alguma seita¹¹².

O homem tem seu conhecimento e poder ligados ao espaço, concluindo sua ação "mágica" no cemitério, onde deixa "acesas quatro tochas em cada canto", o que teria resolvido o problema na Aldeia, enquanto as cabeças seguiriam "a errar" pelos "segredos ares" (CARDOSO, 2001, p. 147). Muitas práticas religiosas são como formas de domínio espacial, sendo que, no romance, demonstra-se como a religiosidade é fortemente presente na sociedade, gerando agitação e até mesmo violência, deixando-se entrever o hibridismo. Em vista disso, talvez como forma de mostrar que a África não está isolada, a particularidade mítico-religiosa africana apresenta características "universais", com imagens e símbolos que circulam pelos diversos continentes. Por isso, encontram-se na literatura de Cardoso, por exemplo, os números míticos universais (sete anos da morte da esposa, três cabeças, quatro tochas/cantos)¹¹³. Seu discurso literário, dessa maneira, aproxima-se da "categoria de acervo cultural, porque plasmado na diversidade de valores sócio-geo-humanos" (MACEDO, J., 1987, p. 15).

No entanto, como no romance, os casos que envolvem o mítico-religioso oscilam entre serem narrados como se tivessem acontecido ou como se fossem apenas algo da imaginação – podendo o narrador utilizar-se da sátira, ou, ainda, como é bastante comum, deixando a dúvida, como no caso da noiva –, Manecas tem dificuldade em acreditar no homem do fato preto, "em imaginar aquelas cenas rocambolescas" (CARDOSO, 2001, p. 147). Essa personagem em busca da cabeça representa a credulidade, os que facilmente acreditam em

homens adoraram as pedras [...] ou fizeram uso delas como instrumentos de ação espiritual, como centros de energia destinados à sua própria defesa ou à dos seus mortos. [...] a maioria das pedras que tinham incidências culturais eram utilizadas como *instrumentos*: serviam para se obter alguma coisa ou para assegurar a sua posse. Desempenhavam uma função mais propriamente mágica do que religiosa. Munidas de certas virtudes sagradas devidas à sua origem ou à sua forma, elas não eram *adoradas*, mas *utilizadas*" (ELIADE, 2010, p. 175-176). Sobre os mitos de origem, ele afirma que eram uma forma de "'conhecimento' acompanhado de um poder mágico-religioso", pois "conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade" (ELIADE, 2013, p. 18-19). O termo "mágico-religioso", portanto, reúne "manifestação", "utilização" e "transformação".

¹¹² Há, em Angola, um grande número de religiões não oficiais, geralmente denominadas de "seitas".

¹¹³ Segundo Chevalier e Gheerbrant, são recorrentes, em diversas culturas e religiões, imagens de cabeças que flutuam envoltas em fogo e o número quatro, envolvendo, por exemplo, os "quatro pontos cardeais, quatro ventos, quatro pilares do universo, quatro fases da lua, quatro estações, quatro elementos" etc. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 380-381), aos quais se atribuem valores "mágicos" ou "mítico-religiosos", em que está implicada a relação do ser humano com o espaço.

explicações religiosas para as diferentes situações e acontecimentos, por isso ele conclui dizendo que tem certeza de que a cabeça da mulher ainda anda por aí, que até encontrá-la continuaria com a roupa de luto e lendo a Bíblia "porque era um livro que lhe ajudava a compreender a vida, a compensar aquela ausência... e pressentia que o fim do mundo se aproximava, que tudo terminaria com uma chuva muito diluviana" (CARDOSO, 2001, p. 148).

Como em um "círculo vicioso", apela-se à religião quando se parece estar em um labirinto, mas ela, igualmente, pode levar a outros labirintos, como os percorridos pelo homem em busca da cabeça da esposa. Atinge-se, também, o extremo de se acreditar que o mundo todo é um labirinto e que, para não haver a dissolução total, o fim do mundo, a saída está na religião; dessa forma, o homem passa a ler a Bíblia todos os dias. Manecas, em sua aprendizagem, conhece as várias crenças, como no relato do homem. A perspectiva religiosa de "fim do mundo" aparece depois, quando uma enchente ameaça o comboio, compondo também uma dualidade, entre a destruição total e o recomeço.

Há, no romance, portanto, uma ênfase na religiosidade como uma forte característica humana, em que o mítico-religioso mostra-se inerente à sociedade, pressupondo-se, assim, que é algo que não se pode mudar totalmente, apesar de gerar problemas sérios, conflitos e violência. No caso dos líderes das igrejas no comboio, um dos problemas está no interesse em atrair seguidores, aproveitando-se dessa religiosidade para arrecadar dinheiro. A disputa religiosa, muitas vezes, intensifica-se como o fogo que cresce, expande-se e pode destruir, como no roubo do bastão¹¹⁴ do Profeta Simon, o que deixa seus fiéis extremamente agressivos e "explosivos". Desvela, também, pelo espelhamento, outras disputas de poder, como na nação em guerra.

Durante a paragem na mata, o Profeta Simon afirma que seu bastão foi roubado, que estaria, então, sem poderes, gerando a fúria de alguns de seus fiéis: "morte aos gatunos!, vamos lhes apanhar!, queremos vivo ou morto quem roubou o bastão do nosso Profeta!, Deus

¹¹⁴ O bastão é utilizado por diversos povos, tem uma série de valores e significados, em especial mágico-religiosos. Faz parte de práticas antigas de pastoreio, pode ser considerada uma arma mágica ou representação do eixo do mundo, convertendo-se muitas vezes "em cetro, símbolo de soberania, poder e mando, tanto na ordem intelectual e espiritual como na hierarquia social" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 180-182). Frequentemente possuindo valor mágico, de transformação, há referências em muitas religiões, sendo um dos casos mais conhecidos o de Moisés. Na África, os bastões são utilizados por vários povos, pertencem ao chefe, sendo "objetos de prestígio e símbolos de autoridade", podem ter forma "antropomórfica ou animalesca" que "simboliza o antepassado cujos interesses o chefe defende" (KABWASA, 1982, p. 15). No romance, os profetas do Bomfim e Simon Ntangu possuem bastões, o que evidencia o hibridismo religioso, visto que o bastão faz parte tanto da simbologia cristã como das tradições africanas ancestrais. No caso do Profeta Simon, é ao bastão que se atribuem os seus feitos milagrosos.

vai lhes castigar!" (CARDOSO, 2001, p. 152). Como próprio desse espaço de instabilidade, mais uma vez com a alternância rápida de sentimentos, assemelhando-se ao movimento do fogo – como se denomina essa parte do romance –, a confusão cresce, torna-se violenta e se generaliza:

Das janelas das carruagens alguns passageiros podiam ver toda a largueza da cena, como se tratasse de um filme, agitação estava ganhar cada vez mais espaço com a movimentação das pessoas envolvidas na refrega, se viam homens que nada tinham que ver com o assunto a se envolverem na tentativa de apaziguar os ânimos, crentes das igrejas do Bom Pastor e de Jesus Cristo Negro que se vinham abstendo de intervir na luta acabaram também por se envolver, não façam isso irmãos em Cristo, não façam isso!, paz entre nós, irmãos!, paz entre nós irmãos!, que a paz reine entre nós, irmãos em Cristo!, que eles estavam gritar, sem querer Manecas se viu no meio da briga, alguém lhe assenta um soco na cara, e decide-se então a entrar na luta, agarra no braço esquerdo de um homem que não sabe quem é e lhe força a cair de joelhos, pastor da Igreja do Bom Pastor estava estendido no chão, parecia estava gravemente ferido, ué, ué, ué!, mataram o nosso pastorééé!, um homem tentava despertar o pastor da sua igreja e evitava a todo custo lhe pisassem quando também cai arrastado pela multidão... (CARDOSO, 2001, p. 153-154)

Por meio dessas situações tragicômicas, demonstra-se a contradição religiosa, pois os que se consideram cristãos provocam a violência, desejando a paz em meio à briga. Nessas igrejas, como já afirmado, há um estímulo exagerado do lado emocional em detrimento da racionalidade, o que pode resultar, muitas vezes, em fanatismo e histeria, em uma complicação crescente em que pessoas são feridas e mortas. E Manecas acaba se envolvendo, sendo mais uma de suas experiências na viagem, de seu conhecimento sobre o meio social complexo. A luta termina após duas horas, com "muita gente a ser socorrida com os poucos recursos do serviço de pronto-socorro do comboio, e por alguns dos membros da equipa dos Serviços de Saúde que vinha em campanha contra febre amarela" (CARDOSO, 2001, p. 155). Verifica-se a precariedade do comboio que reflete a do país.

Ti Lucas decide ajudar no caso do bastão, indicando um kimbanda, então formam uma caravana com doze homens, além do Profeta, e seguem pelo mato. O curandeiro, após alguns rituais com um espelho e um fogareiro, faz apelos em que há o hibridismo também nas práticas tradicionais africanas: "Ó Ngana-Nzambi, olha ainda só no teu filho Ntangu António! [...] O que é que o teu servidor fez de grave para lhe tirares o bastão? Enh? Arresponde, Nossa Senhora das Boas-Águas! Eh! Não fostes tu? Então, diz lá quem que foi? Quem que foi?

Arresponde!" (CARDOSO, 2001, p. 163)¹¹⁵. A ida ao curandeiro, portanto, não significa uma recuperação ou defesa pura e simples dessas religiões, sendo mais um aspecto da complexidade social no romance, pois não há uma "resposta fácil" para a questão religiosa em Angola. Nesse sentido, a constante presença de kimbandas nas obras de Cardoso, ao mesmo tempo em que caracteriza a sociedade, também, problematiza.¹¹⁶ Dessa maneira, o curandeiro continua os rituais:

Este [curandeiro] pegou na galinha, lhe torceu o pescoço, deu-lhe um golpe com uma lâmina e fez verter o sangue sobre a cabeça do Profeta dizendo o seguinte:

Eh! Ngana-Nzambi Tata, ajuda só neste teu fiel servidor! Eh! Lhe devolve o bastão para ele poder continuar na Tua obra Senhor!

Depois, num tom ainda mais exaltado, o curandeiro falou, continuando a sacudir o Profeta pelos ombros:

Eh! Papá Ntangu António, desperta ainda, o teu povo está te esperar!

Eh! Papá Simon, acorda para a vida! Desperta! Balumuka! Balumuka!

Eh! Papá Simon Ntangu António, te prepara para receberes no bastão! Balumuka!

Eh! Papá Simon Ntangu António, te prepara ainda para receberes na graça do Senhor! Eh! Balumuka! Balumuka!... (CARDOSO, 2001, p. 164)

O kimbanda apoia a atividade religiosa do Profeta, até mesmo o messianismo ao dizer "o teu povo está te esperar". O hibridismo se faz de semelhança e diferença, pois, nas igrejas cristãs, há forte oposição às práticas das religiões africanas ancestrais, porém, acabam por realizar outras, como o batuque, assim como recorrem aos curandeiros. Estes, por sua vez, mantêm as práticas ancestrais, mas acabam aderindo a algumas cristãs, como no apelo a Nossa Senhora das Boas-Águas. Até mesmo Ti Lucas ajuda o Profeta, demonstrando querer que ele volte às suas atividades na igreja. É o que acontece, pois, na sequência dos rituais, o bastão é recuperado: "o Profeta tentava se pôr de pé [...], estava firmemente de pé, altivo, é

¹¹⁵ "Ngana-Nzambi", conforme o glossário ao final do romance, significa "Senhor Deus". (In: CARDOSO, 2001, p. 295-296).

¹¹⁶ A palavra "kimbanda", também grafada "quimbanda", segundo Ribas, advém do termo kimbundo "*kubânda*" (desvendar), tornando-se a denominação popular do "curandeiro-adivinho", aquele que "trata as enfermidades, diagnosticando por adivinhação; debela os azares; restabelece a harmonia conjugal ou provoca a inimizade; concede poderes para o domínio no amor ou para a anulação de demandas", entre outros casos (RIBAS, 2004, p. 186, grifos do autor). A problematização se deve à forma como Cardoso marca a presença dos kimbandas em suas obras, muitas vezes com uma preocupação com as tradições ameaçadas pelo colonialismo e, depois, pela globalização, porém, em outros momentos, como em *Mãe, Materno Mar*, os kimbandas assemelham-se aos demais personagens com interesses escusos, como no seguinte trecho do momento da grande expectativa pelo Profeta em Luanda: "Os kimbandas e curandeiros, tendo em conta a grande procura dos seus serviços, vieram pedir ao Profeta fizesse algo para que fossem oficialmente reconhecidos, com direito a casa e carro, parabólica, telefone celular e um vermelhinho passaporte. Xé! Afinal, muitos dos que estavam lá em cima não lhes deviam o favor da sua pronta e eficaz intervenção? Haka! Que ingratidão!" (CARDOSO, 2001, p. 281-282). Nota-se que a proximidade entre religião e política envolve também as tradições africanas ancestrais.

ngana!, levantou o braço direito num curto e breve movimento e exibiu o bastão, e rapidamente passou-o para a mão esquerda!" (CARDOSO, 2001, p. 164). E pelo "caminho de regresso, O Profeta exultava de alegria... como se tivesse acabado de ressuscitar" (CARDOSO, 2001, p. 165). Em tom irônico do narrador, o Profeta lembra o próprio Cristo.

O hibridismo, tomando-se como exemplo o cultural das migrações em séculos recentes, numa análise de Bhabha a uma declaração de Eliot, decorre da impossibilidade de se isolar "culturas originais" ou "puras", de modo que os migrantes acabam por estabelecer um "entrelugar" da cultura, ao mesmo tempo semelhante e diferente da sua "original" (BHABHA, 1996, p. 54)¹¹⁷. É o que se observa, de certo modo, no caso do hibridismo religioso, em que há adaptações, convergências entre religiões africanas ancestrais e as cristãs, muitas vezes de maneira inconsciente, assim como divergências, o que está dentro do pressuposto de semelhança e diferença. Mas a religião tende ao "essencialismo", a uma ideia de origem que faz crer, muitas vezes, que uma religião é a verdadeira, não se "enxergando" os "contatos" entre elas, resultando, como já demonstrado no romance, em contradição e em confrontos.

No retorno do Profeta, há alguns acontecimentos de caráter mítico-religioso que chamam a atenção. Um deles está relacionado ao ar, quando os três homens do fim do grupo querem atirar em um pássaro branco que os acompanha, pensando que o "pássaro só podia ser alguém que queria fazer mal ao Profeta, por isso tinha de ser morto imediatamente" (CARDOSO, 2001, p. 166). Ti Lucas intervém e diz "em voz alta que não matassem aquele pássaro branco pois que era o espírito do curandeiro que estava acompanhar o Profeta até nas carruagens" (CARDOSO, 2001, p. 166). Há o animismo que, nesse caso, envolve a metamorfose, aparecendo a ambivalência novamente, já que, para os três homens, parece algo ruim e, para Ti Lucas, algo positivo. O aspecto mágico da religião consiste sobretudo em se operar nessa ambivalência, em realizar algo que transforma o negativo em positivo, como ocorre com o Profeta ao procurar a ajuda do curandeiro.

¹¹⁷ Outro conceito importante de Bhabha relacionado ao hibridismo é o de "Terceiro Espaço". Ao tratar de discurso e enunciação no contexto colonial, ele afirma que o "pacto de interpretação nunca é um ato de comunicação entre o Eu e o Você", mas que a "produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço", de modo inconsciente e tendo como característica a "ambivalência no ato da interpretação" (BHABHA, 1998, p. 66), isto quer dizer, *grosso modo*, que o processo comunicativo não envolveria uma "lavagem cerebral" que simplesmente apagava a cultura do colonizado e colocava no lugar a do colonizador. Ele segue afirmando que é "apenas quando compreendermos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque reivindicações hierárquicas de originalidade ou 'pureza' inerentes à cultura são insustentáveis... [...] É o Terceiro Espaço que... constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade e fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo" (BHABHA, 1998, p. 67-68).

Outros pássaros, também sob essa perspectiva do animismo, aparecem no romance, a maioria nos momentos das curas do Profeta Simon. Trata-se de um de seus atributos mais extremos, o exagero em seu ponto mais alto, de que seria capaz de fazer os mortos ressuscitarem. Sobre a relação entre os pássaros e os mortos, há uma explicação quando o homem do fato preto pede ao Profeta para trazer sua esposa de volta, sendo informado de que não seria possível:

Que era um caso perdido para sempre. É que, explicou, eu só posso intervir quando a morte ocorre no máximo em três dias, depois nada posso fazer. A alma do morto transforma-se num pássaro branco, que durante três dias voa baixo e não se afasta para muito longe do local em que o defunto vivia. Passados os três dias, a alma do morto transformada em pássaro voa alto por esses ares e eu já não posso apanhá-la. Agora, o que eu te posso dizer é que a alma da tua mulher está em viagem. A morte é uma longa viagem, meu caro amigo. (CARDOSO, 2001, p. 272)

Destaca-se o elemento aéreo predominante nessa perspectiva religiosa, em que almas voariam pelo ar, com o pássaro de cor branca, provavelmente por uma ideia de leveza, e o número mítico "três". A morte é imaginada espacialmente, como uma "longa viagem", uma forma de deslocamento no espaço, o que remete ao desfecho de Tuahir em *Terra sonâmbula*, que é colocado em um barco no mar, como se fosse mesmo fazer uma viagem. A morte assim entendida, como viagem, é uma forma de esperança, de não se acreditar na finitude, na dissolução total.

Sobre o fogo em torno do Profeta, vale lembrar que a cor das vestimentas de sua igreja é vermelha, enquanto "Ntangu" significa, em língua kikongo, "Sol" ou "tempo"¹¹⁸. Nessa parte do romance, a concepção do fogo relacionado à sexualidade manifesta-se com a esposa do Profeta, que se mostra ansiosa em "mais logo à noite certificar se o bastão estava apto a assumir com a necessária rigidez e firmeza a função" (CARDOSO, 2001, p. 169-170). À noite, ela convoca "em altas vozes os seus antepassados para lhe protegerem naquele momento de muita exaltação", utilizando "várias e complicadas línguas que ela até nunca lhes tinha estudado", e o Profeta "assim espantado, falou só que aquela era mesmo a noite do

¹¹⁸ Após o chamado, o Profeta incorpora nomes bastantes comuns do messianismo em Angola. "António" tem relação com o já citado movimento de Kimpa Vita, o "antonianismo", "Simon" em vez de "Simão" se deve à língua francesa em seu país de origem (ex-Congo Belga, atual República Democrática do Congo). "Simão"/"Simon" são utilizados em messianismos conhecidos, como de Simão Toko e Simon Kimbangu, tendo origem em personagens bíblicos, advêm do hebraico "Shimon", cujo significado é de "ouvinte", mantendo-se relação com a ideia de "chamado" dos profetas.

diabo!" (CARDOSO, 2001, p. 170). O episódio do roubo do bastão é concluído em tom de ironia, demonstrando a falsa santidade do Profeta.

Há ainda, nessa parte do romance, a reunião em torno de uma fogueira, quando são contadas lendas sobre o fogo. Após a luta devido ao roubo do bastão, a fogueira é uma tentativa de se estabelecer a paz, sendo o momento em que formam o Conselho dos Doze. Os mais-velhos decidem que "no centro do largo ficaria permanentemente acesa uma chama, até o dia em que o comboio voltasse a andar, e em volta se faria toda a animação" (CARDOSO, 2001, p. 158). Como em *Terra sonâmbula*, os mortos interviriam no mundo dos vivos; o problema de trânsito do comboio, para o Conselho, deve-se aos antepassados, por isso consideram necessário fazer algo para "aquietar essas almas vagueantes que estavam afinal enguiçar naquela viagem desde Malange, que eram eles, os nossos antepassados, que reclamavam atenção" (CARDOSO, 2001, p. 202).

A experiência durante a viagem transforma Manecas, abala sua formação no liceu, desfaz as bases da oposição entre ciência e religião. Por esse motivo, quando todos se aproximam da fogueira cantando pelos mortos, Manecas e até mesmo os membros do Partido participam, pois, "acreditando ou não na eficácia daquela evocação à memória dos antepassados... começavam a compreender, no fundo, que naquela viagem tudo podia valer desde que fosse para pôr o comboio em marcha" (CARDOSO, 2001, p. 203). Nesse momento, as tensões entre visões de mundo diminuem devido ao não trânsito do comboio, tanto que Manecas e os camaradas do Partido se perguntam o que "ganhariam eles com a visão científica do mundo se ali, naquela viagem, era mais do que evidente que o carvão nunca tinha medo do fogo?" (CARDOSO, 2001, p. 203).

A religiosidade, no romance, é desvendada em suas várias formas, como nos momentos de precariedade, de necessidade e abandono. E Manecas, antes apenas um "menino do liceu", passa a conhecer mais profundamente a sociedade, as populações, já aderindo à perspectiva religiosa. Sua aprendizagem, dessa forma, parece mais uma "desaprendizagem"¹¹⁹, haja vista a crítica à religião no romance. Não se tem, portanto, na obra, apenas o ambiente natural ou a paisagem entendida somente em seu aspecto material, mas também, e principalmente, há a

¹¹⁹ Aproxima-se da ideia de "deseducação", segundo Ávila, em sua abordagem do romance *Quarup*, de Antonio Callado, em que o protagonista troca "o sacerdócio católico pelo indigenismo laico no Xingu", optando, ao final, "pela atividade reformista e revolucionária entre os camponeses do Nordeste" (ÁVILA, 1997, p. 218), assim, deseduca-se da formação religiosa. Em um processo inverso, Manecas, como um "menino do liceu", apenas tem conhecimento do que estudou nos livros, algo mais próximo da visão científica, durante a viagem é que ele conhece de fato o país, as culturas e religiosidade, os aspectos sociais positivos e, principalmente, os negativos; por isso, considera-se que ele passa por uma aprendizagem e, também, uma "desaprendizagem".

perspectiva mítico-religiosa com as características "imateriais" atribuídas ao espaço. Em face disso, no entorno da fogueira, os mais-velhos acreditam que algo no ar poderia interferir na viagem, "que a alma do Profeta do Bomfim ainda planava acima das cabeças de todos os passageiros" (CARDOSO, 2001, p. 203). Assim, com a paz em volta da fogueira e o mistério no ar, mantém-se ambivalência na "leitura" do espaço, a possibilidade de reverter o negativo em positivo como se demonstra com a perspectiva mágico-religiosa.

3.2.2 Água e Terra

3.2.2.1 Terra da religiosidade

Com a divisão das três partes de *Mãe, Materno Mar*, a maioria dos acontecimentos relacionados à terra estão na primeira parte, embora, nas outras, haja referências à matéria terrestre ou ela está implicada, visto que os elementos não se isolam totalmente. Como na literatura de Couto, a árvore, ligada à terra e ao ar, também é recorrente na composição do espaço nas obras de Cardoso. Além de fazer parte do ambiente natural em diversos momentos da narrativa, a árvore também compõe o ambiente social, especialmente sobre o aspecto mítico-religioso.

Durante as paradas do comboio, as árvores são escolhidas pelos religiosos como espaço em torno do qual se realizam os cultos. Na paragem em Cacuso, o Profeta Simon Ntangu é o primeiro a mandar "seus homens demarcarem o espaço debaixo de uma árvore para os cultos", conseguindo a "mais frondosa e imponente, e a mais próxima da estação" (CARDOSO, 2001, p. 65). Os outros três pastores vão depois "em busca dos seus espaços religiosos", mas ficam "um pouco afastados da estação", também escolhem árvores, o que causa a admiração do narrador: "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." (CARDOSO, 2001, p. 66). Nota-se que a

disputa de poder entre eles envolve o espaço, sobressaindo o Profeta que consegue a melhor árvore.

Entre as características da árvore, destaca-se a sua verticalidade, sendo ela "uma força evidente que conduz uma vida terrestre ao céu azul" (BACHELARD, 1990a, p. 208), por isso que, para certa perspectiva religiosa, interliga a terra aos seres superiores. Já para grande parte dos africanos, a árvore, contendo a força vital, é receptáculo dos antepassados e dos não nascidos ainda, sendo espaço para reuniões e cerimônias¹²⁰. Na sequência do romance, ao prepararem o espaço embaixo das árvores, o hibridismo entre as igrejas cristãs e as tradições religiosas africanas ancestrais torna-se mais evidente:

Se instalaram assim os altares debaixo das árvores, se improvisaram cruzeiros com paus e se aspergiram as benzidas águas bentas em toda a proximidade de cada árvore ao ritmo de os litúrgicos cânticos. Antes, para se exorcizarem os possíveis maus espíritos ofereceram às árvores galinhas, patos, cabritos e os variados alimentos naturais. Cada espaço criado ordenava assim o caos existencial, passava a ser um espaço sagrado. Cada local de culto tinha de ser respeitado como tal, apesar de implantado em plena natureza. E, assim, as pessoas quando passavam diante de cada altar debaixo de uma árvore, se reverenciavam respeitosamente. (CARDOSO, 2001, p. 66)

Em substituição às igrejas, as árvores tornam-se o espaço sagrado. Este, deixando de ser um "espaço profano", torna-se um "Centro", como explica Eliade, sendo que, nos casos das religiões em que se acredita nas "três regiões cósmicas – Céu, Terra, Inferno – o 'centro' constitui o ponto de intersecção dessas regiões" (ELIADE, 1996, p. 36). Percebe-se, mais uma vez, que a religião envolve a relação humana com o espaço e que Cardoso desvela o hibridismo com os "litúrgicos cantos" e as oferendas. Desse modo, em outras paragens, os líderes religiosos procuram árvores para transformar em espaços para os cultos, como na que ocorre na mata entre Canhoca e Luinha: "as igrejas foram demarcando terrenos, identificando aquelas árvores-tríades para a oração colectiva" (CARDOSO, 2001, p. 139).

¹²⁰ Na concepção animista africana, segundo Kabwasa, "a vida é uma corrente eterna que flui através dos homens em gerações sucessivas", que desde "antes de nascer o africano pertence a uma linhagem, forma parte de um grupo, não pode separar-se dos que o precederam nem dos que o seguirão", em um fluxo contínuo entre o mundo visível e o invisível (KABWASA, 1982, p. 14-15). Por isso, há o culto aos antepassados que, pelo animismo, podem se "manifestar" em animais e árvores com sua força. A partir desse aspecto, surgem as formas de governo consensual em vários lugares da África, como explicam Elaigwu e Mazrui, quando, para a tomada de decisão, algumas sociedades exigem "um consentimento não somente dos vivos mas, igualmente, dos mortos ou daqueles que ainda não haviam nascido", sendo os anciãos "considerados bem informados acerca da opinião dos ancestrais [...]. Nyerere relembra-nos a imagem dos 'anciãos sentados sobre a grande árvore e falando, falando até quando julgassem ideal'." (ELAIGWU e MAZRUI, 2010, p. 558).

A árvore é um motivo espacial recorrente na literatura de Cardoso, como se nota em uma estória¹²¹ do livro *A Morte do Velho Kipacaça*. Componente central do espaço na narrativa, a árvore apresenta uma força e uma resistência que se relaciona ao seu valor para os africanos. A árvore "que tinha batucada", onde pessoas passam e reclamam de sofrerem agressões, outros deixam oferendas, provoca a ira do administrador colonial. Como tentam cortá-la, mas nada a destrói, decidem chamar um ancião para intervir:

O Velho se ajoelhou diante da árvore e ficou assim algum tempo. E gente atenta. E depois subiu em cima da árvore e toda a gente começou a ouvir então gente conversando em cima da árvore: lá. E tempo depois, da árvore começaram então a cair trapos, penas de galinha, ossos. E caíram então as cabaças, muitas cabaças. Ninguém se atreveu a falar. Não dava mesmo para falar. Eh! Eh! Eh!

O Velho desceu e ordenou então que os homens que comessem a cortar a árvore. E os homens começaram pum! pum! pum! E a cada machadada a árvore gritava ai! ai! ai! E o grito vinha do fundo das raízes e subia pelo tronco e se espalhava pelos braços da árvore. E gente viu: o sangue. A árvore jorrava sangue ai! ai! ai! (CARDOSO, 1987, p. 44)

Notam-se características das tradições africanas ancestrais, em que a árvore é um espaço que contém a força vital, que mantém uma ligação com os mortos e não nascidos. Subentende-se que o Velho estabelece alguma forma de relação com os antepassados, provavelmente fazendo algum ritual. A situação de violência vivida durante o colonialismo, que ameaçava a continuidade das tradições, estaria deixando os antepassados descontentes, o que continuaria acontecendo depois, com a Independência, como ocorre em Moçambique com o pai de Kindzu. A árvore "batucante" simboliza, assim, a resistência dos africanos e de sua cultura, pois mesmo com o sangue que jorra, ela "estava ainda de pé" (CARDOSO, 1987, p. 44). O colonialismo, porém, seguiria causando destruição e mortes, aspecto representado pelas machadadas e, em seguida, no desfecho, pelo ataque ao Velho pelo cipaio (soldado) do administrador.

Em *Mãe, Materno Mar*, há outros momentos em que se tem a árvore sob a perspectiva advinda das tradições africanas. No caso dos quatro mortos em Cacuso, quando há a discussão entre os líderes religiosos, "a Igreja do Profeta Simon Ntangu António dizia que... os mortos tinham de ser enterrados sim senhor mas debaixo de uma árvore que era sagrada e que existia ali perto" (CARDOSO, 2001, p. 51). Quando, devido à seca, os líderes decidem procurar um túmulo de gêmeos, descobrem com um mais-velho "que tinha uma sepultura... cujos

¹²¹ "A árvore que tinha batucada" (CARDOSO, 1987, p. 27-44).

esqueletos jaziam debaixo de uma árvore perdida numa mata" (CARDOSO, 2001, p. 76). Assim, em contraponto à perspectiva científica de proteção ao meio ambiente, como na palestra fracassada, Manecas aprende sobre os valores culturais e mítico-religiosos da árvore, pois, no contexto da urgência da nação, mesmo que não venha a aderir a essa perspectiva, é preciso conhecê-la para estabelecer o diálogo. Este deve acontecer principalmente com as tradições e os mais-velhos, visto que, no caso da palestra, um dos problemas foi a dificuldade de comunicação.

Em outra parte do romance, quando se narra o chamado do Profeta Simon Ntangu, há outros acontecimentos envolvendo a árvore. Antes de se tornar o Profeta, ele era um catequista, seu nome era Lukau. Em seu processo de chamado por uma santa, a Senhora das Boas-Águas, ouve batuques advindos das árvores: "Em cada árvore que encontrava pelo caminho, reduzia o passo e olhava desconfiado na expectativa de ver um dos batuqueiros escondido. E se interrogava... sobre se entre os batuqueiros e a Santa não tinha nenhuma cumplicidade." (CARDOSO, 2001, p. 241). Depois, sob o ponto de vista de sua esposa, observa-se o seguinte caso:

Assim, certo dia lhe perseguiu ainda na mata para onde ele ia nos últimos tempos, depois de meia hora de caminhada por um carreiro pouco frequentado, Lukau parou diante de uma árvore que à vista de qualquer ser humano parecia ser uma árvore normal. Olhou para os lados para se certificar que estava completamente sozinho, e depois a mulher lhe viu então estava circundar a árvore em passo de dança agitando o bastão no ar, ao mesmo tempo que, dizendo uma ladainha que eu do sítio onde estava não podia entender o significado, aspergiu um líquido em volta do tronco da árvore com a ajuda de um pequeno molho de capim seco. Esteve nesse ritual cerca de quinze minutos, a rodar, a agitar o bastão e a ciclar e, antes de se retirar, limpou cuidadosamente o espaço que circundava a árvore. É! A partir de então ela começou a compreender o que o padre Lucien dizia de Lukau, que ele estava realmente estranho. Como é que ele, um católico com mais de vinte anos de catequismo estava agora adorar nas árvores? O que é que aquela árvore tinha de especial? Representaria o espírito de algum antepassado? Que ela tinha de descobrir. E foi, embora receosa que Lukau, que tinha saído cedo de casa, de repente mudasse de ideias e lhe surpreendesse naquele local. Chegado junto à árvore ela observou a uns seis metros de distância, lhe observou bem, primeiro, sem lhe tocar. Depois ganhou coragem, aproximou-se e tocou no tronco da árvore e sentiu a terra mover-se, a se mover sobre seus pés. Emama! (CARDOSO, 2001, p. 245-246)

Lukau era católico, decide fundar sua própria igreja após o chamado da santa, autodenominando-se Profeta Simon Ntangu António, mas mantém práticas das tradições

africanas ancestrais. Como já afirmado, assemelha-se ao caso das igrejas que realmente foram fundadas em Angola, como as de Simão Toco e de Simon Kimbangu. Entre as semelhanças, além do hibridismo entre rituais cristãos e africanos ancestrais, têm-se os nomes das igrejas, a autodenominação de profetas, a mesma região dos chamados entre o norte de Angola e o Congo¹²². Desse modo, para fundar sua igreja e tornar-se o Profeta, Lukau decide deixar o Congo e retornar "para Angola, donde viera jovem ainda fugido da guerra colonial de sessenta um", voltaria para "a sua terra natal em missão de evangelização onde criaria uma igreja sua, genuína e autenticamente africana" (CARDOSO, 2001, p. 246).

A árvore no trecho supracitado, sob o ponto de vista da esposa, parece ter mesmo algo de especial, pois, ao tocá-la, sente algo "mágico". O romance, portanto, com a focalização múltipla e o discurso indireto livre¹²³, apresenta vários pontos de vista, de modo que, muitas vezes, uma manifestação mágico-religiosa é narrada como tendo acontecido; em outras, as crenças são até ridicularizadas. A esposa, então, adere à visão religiosa e testemunha que, ao tocar a árvore, "sentiu a terra mover-se... sobre seus pés".

Outros casos no romance, em que se tem a terra sob a perspectiva religiosa tradicional, são as idas aos matos e grutas para rituais. Enquanto há líderes religiosos e seus fiéis preparando os espaços sagrados próximos a árvores, outros "crentes se afastavam para longe, em pequenos grupos, iam nos matos, se pintavam de vermelho, dançavam e transeavam, imprecavam e rezavam, sacrificavam galinhas, patos, cabritos, nunca porcos, isso nunca!" (CARDOSO, 2001, p. 67). Nota-se o hibridismo religioso ampliado, pois rezam e fazem sacrifícios, mas evitam os porcos, o que remete a algumas religiões que proíbem o consumo de carne desse animal, como o islamismo e o judaísmo. Com esse entrecruzamento de religiões, o romance, ao caracterizar a nação, sugere relações que ultrapassam fronteiras, evidenciando a complexidade social.

Na sequência, afirma-se que os "segredos rituais" nos matos ocorrem "na presença de mikuyus, ndokis, basimbis, mintadis, mikisis e de outros espíritos e mágicas estatuetas" (CARDOSO, 2001, p. 67), permanecem tradições africanas ancestrais em meio ao hibridismo da sociedade atual. Em outra parte da narrativa, há referências a esses espíritos e estatuetas como responsáveis pelo não funcionamento do trem, isto é, eles afetariam o movimento do

¹²² Atualmente, República Democrática do Congo.

¹²³ Como se nota no trecho citado do romance, a narrativa estava em terceira pessoa mas já sob o ponto de vista da esposa, de modo repentino passou à primeira ("que eu do sítio onde estava...") e, depois, voltou à terceira. Como já afirmado, essas alternâncias rápidas e seguidas das vozes são comuns ao longo da narrativa, exigindo muitas vezes uma atenção maior do leitor.

veículo no espaço. Ti Lucas declara "que era necessário que alguém fosse por aqueles matos fora até encontrar uma gruta... que tinha de ser limpa de os muitos amuletos" (CARDOSO, 2001, p. 85). Um grupo se forma para ir aos matos resolver o problema, de que fazem parte os líderes religiosos, sendo descrito o espaço com o ambiente natural e a atribuição de valores mítico-religiosos, além de haver um tom satírico:

Era uma manhã de Sol ardente, os chefes religiosos andavam por carreiros que em vários pontos estavam cheios de capim. [...] levavam cruzeiros, e o pastor da Igreja do Bom Pastor um crucifixo, duas armas poderosas para afastar os maus espíritos. Ao passarem por debaixo de uma árvore frondosa se arrepiaram de susto: um gavião-pequeno desfazia um pardal em pedaços e trilava kik... kik... kik... Depois de duas horas de caminhada orientada por um guia, chegaram então à gruta. Que eles viram certificado as várias mágicas estatuetas e pressentiram a presença de os maus espíritos, galinhas depenadas e dependuradas no tecto da gruta, velas pretas ainda acesas, sangue fresco de animal no chão, os muitos amuletos, cabaças, paus, os batuques. Tudo isso na gruta em activo repouso. Mam'é! Juntos, de mãos dadas, os religiosos oraram primeiro em silêncio, e, depois, quando em voz alta começaram a rezar uma ladainha para exorcizar os maus espíritos, vozes deles ecoaram cavernosas no fundo da gruta e eles se assustaram. [...] E as humanas e terrenas vozes foram se revozeando, até que o Profeta, primeiro, depois os três outros líderes, concentrados, condensaram as suas vozes numa única e ordenaram em uníssono com muita energia que a gruta se calasse. Calem-se as vozes do diabo! Cala-te gruta infame! Afastem-se os maus espíritos! Que o Senhor abençoe este lugar! E a gruta, nas suas entranhas, se ficou queda e muda. E assim, com a gruta silenciada, os religiosos afugentaram esses maléficos espíritos, destruíram as mágicas estatuetas e deitaram todos o lixo numa fogueira que acenderam ali perto. (CARDOSO, 2001, p. 85-86)

As "vozes do diabo" são dos próprios líderes religiosos cristãos, o eco ironicamente reflete o caráter do Profeta e dos pastores. Há, no romance, outras situações envolvendo cavernas e grutas que, sob o ponto de vista da religiosidade, podem ter atributos maternos, ligando-se a mitos de origem, rituais de renascimento e de iniciação (cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 263). Lugar subterrâneo, de experiência com a profundidade da terra, é do mesmo modo ambivalente, tem aspectos positivos e negativos. O grupo retorna e, no dia seguinte, o trem é consertado. Apesar de não se reconhecer, na narrativa, que os rituais na gruta fazem o comboio ser reparado, mantendo-se a possibilidade de ser apenas coincidência, deixa-se entrever uma das características da religião – o aspecto "mágico" de que um acontecimento se deve a um ritual ou à intervenção de uma força.

Os matos, que aparecem em outros momentos da narrativa e em outras obras de Cardoso, costumam ser o espaço onde vivem os curandeiros. As árvores e os matos adquirem valores sagrados, de modo geral, porque "a vegetação encarna... a realidade que se faz vida, que cria sem se exaurir, que se regenera manifestando-se em formas sem-número, sem nunca se esgotar" (ELIADE, 2010, p. 264). A vegetação se mostra contendo a força vital, pois, por meio dela, "é a vida inteira, é a natureza que se regenera por múltiplos ritmos, que é 'honrada', promovida, solicitada", podendo participar dos cultos e rituais da "Terra-Mãe", dos antepassados, entre outros (ELIADE, 2010, p. 264-265).

Segundo Soares, como o romance se constrói pela instabilidade tanto formal como temática (SOARES, 2005, p. 139), não há uma "decisão" entre as perspectivas religiosas e as céticas, sobretudo pela focalização múltipla. Mas a recorrente caracterização do espaço com os quatro elementos da matéria mantém essa ideia geral de regeneração, além da ambivalência. É nesse sentido que, em uma das paragens, quando enfrentam a seca, o que dificulta a produção de alimentos, Ti Lucas intervém na busca pela solução, anunciando que "tinha uma boa nova para todos" (CARDOSO, 2001, p. 78). Depois de fazerem rituais que não dão resultado, o mais-velho afirma: "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!" (CARDOSO, 2001, p. 79). Após uma breve resistência, a maioria concorda:

E o vaticínio de Ti Lucas foi ganhando terreno, e assim sendo, ser. As mulheres estéreis foram substituídas nas lavras por mulheres grávidas que arrotearam a Terra e semearam o que puderam: milho, feijão, batata-doce, mandioca. Numa certa manhã os passageiros acordaram sob uma forte chuvada que engrossou as correntezas dos rios e dos riachos. Nesse dia os cultos se encheram de fiéis que agradeceram a Deus por aquela benção dos céus, e no mercado os passageiros exuberaram de muita tanta satisfação. (CARDOSO, 2001, p. 79)

O ponto de vista de Ti Lucas é o da "solidariedade mística" entre a fecundidade das mulheres e a da terra (cf. ELIADE, 2010, p. 269). Como no caso da mãe de Farida, a chuva acontece e reforça a religiosidade. Novamente no romance de Cardoso, deixa-se entrever o hibridismo, visto que a intervenção tradicional de Ti Lucas é que teria resolvido o problema da seca, mas os cultos "se encheram de fiéis" com agradecimentos a Deus. Ademais, Ti Lucas utilizou uma expressão cristã para o seu ponto de vista tradicional, que se tratava de uma "boa nova".

Com a perspectiva tradicional sobre a terra, ocorre o enterro dos quatro mortos durante a paragem em Cacuso. Mantendo-se o espaço humano "em ebulição", com as tensões da convivência forçada do grande número de passageiros, há agitação e barulho no cemitério. Diante das quatro covas, Ti Lucas pede silêncio e faz o seu discurso em tom conciliador com várias referências à terra:

– E no princípio 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. E o nosso ponto de partida está aqui, sob os nossos pés. É pois chegada a hora destes quatro irmãos, Francisco, António, Domingos e Kinbulu, regressarem ao ponto de partida, à Terra donde 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. Na prática, este princípio vital e sagrado significará que os exemplos de honestidade, de verticalidade, de integridade moral desses nossos quatro irmãos serão seguidos por todos nós que aqui vivemos ou que estamos em trânsito para outras paragens, não importam as diferenças étnicas, religiosas ou culturais que nos possam separar. Finalmente gostaria de uma vez mais recordar que embora estejamos aqui a chorar os nossos mortos, não nos devem animar quaisquer sentimentos de revolta ou de vingança. Isso de nada adiantaria, para além de apenas semear o ódio. Somos irmãos, e de mãos dadas temos de caminhar juntos nesta nossa passagem pela Terra. Que a Terra se abra agora para acolher estes nossos quatro entes queridos. Assim seja! (CARDOSO, 2001, p. 59-60)

A perspectiva de Ti Lucas, primeiramente é a da religiosidade em que se atribui à terra, por sua fecundidade, valores de renovação, de regeneração, com o regresso dos mortos à fonte vital. Como já descrito, a terra é ambivalente e relaciona-se à vida e à morte, possuindo atributos maternos. Desse modo, como explica Eliade, o "binômio *homo-humus* não deve ser compreendido no sentido de que o homem seria terra porque é mortal", mas por "ser um ente vivo porque vem da Terra... porque nasceu da Terra-Mater e volta para ela", por isso "a morte reduz-se a um regresso à 'própria Terra'" (ELIADE, 2010, p. 205). Comparada com a água que também tem atributos maternos, a terra mostra-se produtora de vida porque "toda a forma nasce dela, viva, e volta para ela no momento em que a parte da vida que lhe tinha sido concedida se esgotou; volta a ela para renascer; mas, antes de renascer, para repousar, para se purificar, para se regenerar" (ELIADE, 2010, p. 206).

Outro aspecto da fala de Ti Lucas é a busca pela recuperação da harmonia, repetindo que são irmãos, utilizando a primeira pessoa do plural como forma de estabelecer a união. Ele

afirma que devem ser evitados os conflitos e brigas, sobretudo pelas tantas diferenças daqueles que foram reunidos no comboio. Quando se pensa a sociedade após a Independência, a nação que se projeta, mas que tem como terrível e trágico obstáculo a guerra, a fala do mais-velho remete ao caráter fratricida do conflito em Angola e, também, em Moçambique, opondo-se a essa situação em que irmãos matam irmãos. Nesse sentido, recorrendo aos valores religiosos, Ti Lucas aponta para a possibilidade de regeneração, de recuperação da terra e da sociedade. Mas como há, no romance, uma alternância rápida de sentimentos, numa dinâmica que parece própria daquela sociedade, ocorre, em seguida, uma intensificação das emoções e o barulho recomeça:

Depois, quando os quatro caixões começaram a descer à Terra, uma onda de choros e de gritos ecoou em todo o cemitério. Mam'é! Tat'é! Etata Nzambi! Não tinha ninguém sem uma lágrima deslizando nas faces. Uma mulher, já com a voz rouca de tanto gritar, quis se atirar para dentro de uma cova, mas foi logo impedida por familiares seus. Outra caía desmaiada nos braços de três senhoras. A poucos metros das quatro covas se viam braços agitando os lenços brancos em jeito de derradeira despedida. [...] Entretanto, família de Kinbulu ainda sacrificou três galinhas brancas sobre a campa do recém-defunto para purificar a sua alma. Dançando em volta da campa que os parentes cantaram... (CARDOSO, 2001, p. 60)¹²⁴

O espaço configura-se por um encontro de personagens que se caracterizam por emoções extremas, que passam rapidamente do choro ao sacrifício e à dança, algo próprio de um espaço de instabilidade. Enquanto em *Terra sonâmbula*, há espaços onde se isolam uma ou duas personagens, Tuahir e Muidinga no ônibus, Farida no navio, numa ambientação de solidão e silêncio, em *Mãe, Materno Mar* há o grande número de personagens reunidas, resultando em agitação, ruído e tumulto. E assim terminam os funerais, havendo mais uma confusão, pois, quando "todo o povo se começava a retirar do cemitério, no calor de tão profunda e sentida dor, se ouviu um estranho barulho que vinha do fundo das quatro covas" (CARDOSO, 2001, p. 61). A maioria das pessoas foge, incluindo Manecas. No chão, ficam duas mulheres grávidas "de barriga para baixo" e "mais de vinte velhos quase inanimados" (CARDOSO, 2001, p. 61). O "estranho barulho" vindo da terra continua, Ti Lucas, permanecendo próximo das covas junto de seu guia, decide agir:

¹²⁴ Sobre a expressão "Etata Nzambi", de acordo com o glossário ao final do romance, a primeira palavra é uma interjeição semelhante a "oh!", já a segunda tem como significado geral "Deus", o que é resultado do hibridismo religioso que "juntou" as formas e terminologias do "Ser Supremo" de vários povos de origem bantu e o Deus cristão.

E o ceguinho, impávido e sereno, se agachou e com a mão direita fez no chão uma cruz, e então a Terra sossegou repousada. Ngan'é! Depois algumas pessoas ganharam coragem e regressaram ao cemitério, para reaverem os seus haveres e ajudarem os que tinham desfalecido de tanta comoção. A maioria dos mais-velhos não se aguentavam de pé. Três deles estavam molhados de mijo. Uma das senhoras grávidas estava ali a dar os sinais de iminente parto. Pai da noiva, socorrido, saiu da cova com a cara cheia de areia, e sem o mínimo ar de altivez. Hela! Ainda verificou depois que tinha deixado ficar o cachimbo na cova, um *savinelli* de muita estimação, mas onde estava a coragem para lá voltar?

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. E a noite veio então subterrânea com batuques a rufarem e canções a estrelarem o céu. (CARDOSO, 2001, p. 62)

Espaço que se configura pela "efervescência" da presença humana, não há, em diversos momentos da narrativa, limites entre características baixas e altas do ser humano, aproximando-se muitas vezes do grotesco, como no caso dos mais-velhos "molhados de mijo" e do pai da noiva com "a cara cheia de areia". As diversas características humanas podem ser ressaltadas nessas tantas personagens reunidas, seja o espiritual via crença religiosa, seja o emocional "à flor da pele", ou o natural fisiológico, como fica demonstrado também pela grávida com os "sinais de iminente parto". Com um quadro humano de tantos problemas e sofrimentos, o que resta muitas vezes é o riso.

Algumas passagens do romance permitem uma aproximação com o "realismo grotesco", segundo Bakhtin, em que o "cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível" (BAKHTIN, 2013, p. 17). Nessa forma de "cultura cômica", o "*princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo... a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*", em um "exagero" que "tem um caráter *positivo e afirmativo*", destacando-se a fertilidade, o crescimento e a superabundância" (BAKHTIN, 2013, p. 17)¹²⁵. Há, no romance, o (tragi)cômico que se faz por esse exagero, em que sobressaem os aspectos corporais, assim como sociais, cósmicos e materiais, em que a terra, por exemplo, com sua fertilidade semelhante à da mulher grávida, "engole" os mortos para a (re)produção da vida.

O "realismo grotesco", como afirma Bakhtin, configura-se pela não separação entre o material e o espiritual, seu traço marcante "é a transferência ao plano material e corporal, o da

¹²⁵ Grifos do autor.

terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKHTIN, 2013, p. 17). Tratado, no entanto, como "degradação" ou "rebaixamento", que iria do alto espiritual e celeste ao baixo material e terrestre, Bakhtin explica que o grotesco – cósmico e corporal – não envolve uma caracterização apenas negativa:

O "alto" e o "baixo" possuem... um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). [...] Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. [...] A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a uma *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. (BAKHTIN, 2013, p.18-19)

Embora tratando de outra situação e contexto, o de Rabelais com ênfase no cômico, o realismo grotesco converge com a perspectiva da recorrência dos elementos da matéria nos romances, em especial em relação à terra. Há passagens em que se identifica o grotesco em *Terra sonâmbula* e em *Mãe, Materno Mar*, contribuindo, com sua ambivalência, com a ideia geral de um caos pós-Independência mas com a possibilidade de uma recuperação.¹²⁶ Em conformidade com Eliade, a "vida vegetal que se regenera pelo desaparecimento aparente (o enterrar das sementes) é, ao mesmo tempo, um exemplo e uma esperança; o mesmo pode acontecer com os mortos e com as almas" (ELIADE, 2010, p. 292). É nesse sentido que Ti Lucas ouve "a Terra ruminar depois de ter engolido as quatro sementes", ocorrendo a chuva em seguida, visto que a água também participa da produção da vida, também é maternal e faz renascer.

¹²⁶ Bakhtin afirma que o grotesco aparece em obras de períodos posteriores, havendo algumas mudanças, em uma "evolução... bastante complicada e contraditória", destacando-se, no século XX, duas linhas principais, uma "modernista" (surrealista, expressionista, etc.) ligada a "diversas correntes existencialistas" e a outra "realista" com autores como Mann, Brecht e Neruda (BAKHTIN, 2013, p. 40).

3.2.2.2 Água – religião e nação

A água surge em suas diversas formas, valores e sentidos ao longo do romance, destacando-se o mar. Denomina a terceira parte da obra, em que ganha mais importância, mas aparece nas outras partes também. Como o fogo e a terra, aparece em metáforas para diversas situações, como: "quem que podia afirmar que ele conseguia acalmar as fundas e revoltas águas?"; "o homem do fato preto e a mulher dele continuavam de ser as fundas e insondáveis águas"; "os líderes religiosos conseguiram de serenar as tumultuosas águas e reconheceram que mesmo à superfície das águas plácidas nada se podia fazer" (CARDOSO, 2001, p. 209-212). Em outros casos, aparece em metáforas mais complexas, como no título do romance, em que a repetição da letra "M" e a maternidade do mar remetem ao imaginário humano profundo, advindo de outros lugares e tempos.

A água possui, conforme Cardoso, uma "semântica dualística", em que "tanto pode significar o bem como o mal", havendo "as más, as boas águas, as mansas e as revoltas, as doces e as salgadas águas" (CARDOSO, 2004, s./p.). Ambivalente, portanto, como os demais elementos, caracteriza Manecas e o conjunto de acontecimentos em torno do Profeta Simon Ntangu António, líder religioso que se destaca entre os demais. Neste último caso, o movimento religioso assemelha-se à água violenta, que pode surgir rapidamente e causar destruição. A esse líder são atribuídos milagres, havendo uma intensificação e exagero, tanto pelo grande número de pessoas que o esperam nas estações até a chegada em Luanda, como em seus feitos de que conseguiria até ressuscitar mortos. O messianismo ganha relevo, o Profeta passa a ser considerado um salvador da nação, até que próximo ao desfecho ele perde os poderes.

O chamado para tornar-se Profeta teria acontecido em um rio, havendo a aparição da Nossa Senhora das Boas Águas. A narrativa do chamado surge no segundo capítulo da terceira parte como uma estória encaixada no romance, pois não há referência à viagem do comboio. Narrado em terceira pessoa, predomina nesse capítulo o ponto de vista da fé, parece a narrativa oficial de sua igreja, havendo um conjunto de espelhamentos e referências a acontecimentos bíblicos. Conta-se que ele vivia segundo os preceitos religiosos cristãos, que em uma pescaria teria conseguido "largas dezenas" de peixes "que jaziam no cesto" (CARDOSO, 2001, p. 235). Sozinho nas águas do rio Kinzwanu, observava o espaço em um

ponto de águas calmas, mas sabia que, de onde vinha, o rio "tinha as águas traiçoeiras", onde desaparecia "muita gente, apesar dos rituais e das oferendas que regularmente se faziam para acalmar a fome da sereia ou sereias", pois era muita carne humana para uma só boca" (CARDOSO, 2001, p. 236-237)¹²⁷.

Como se nota, o rio é caracterizado pela ambivalência, possuindo atributos mítico-religiosos. De modo semelhante ao que acontece em *Terra sonâmbula*, características se transferem entre espaço e personagens. Por isso, pode-se entender que a descrição do rio reflete a personalidade "ambivalente" do Profeta, que se torna um líder cristão para fazer o bem, mas que se mostra interessado em arrecadar dinheiro em um rápido movimento messiânico. E como as várias formas da água, o processo em torno do chamado mostra-se híbrido, há elementos católicos, cristãos e tradicionais africanos. Quando retorna à pescaria, novamente fica sozinho, à noite, e observa as águas, até que ocorre a aparição:

Estava assim, a cana de pesca na mão, quando de repente viu então as águas estavam refluir no centro, assim, em remoinho, como da primeira vez. Eé! Lukau pensou em largar a correr imediatamente, mas uma voz interior lhe dizia que ficasse, serenasse, que nada de mal lhe ia acontecer. E ele, surpreendentemente calmo, ficou então ali a olhar para o centro de as águas em movimento circular, no lagamar, e viu então um vulto a emergir, a emergir, é!, a escuridão não lhe permitia ver bem os contornos do que via, era uma cabeça humana, uma mulher, talvez novamente a sereia, não, era uma mulher negra, alta e elegante, trajada com panos de muitas cores e completamente enxutos. Ó Nfumu-Nzambi! Que lhe veio logo no pensamento, aquela mulher vinda dos fundos das águas do Kinzwanu, que se mantinha suspensa acima do rio, sorridente e bonita só podia ser uma santa. É! É! É! Mas como uma santa se ele nos seus mais de vinte anos de catecismo nunca lhe tinha visto o rosto estampado nos muitos santinhos que ele distribuía aos crentes? Uma santa preta? Santa preta só podia ser bruxa, que ele se lembrou do que sempre tinha ouvido dizer. Mas agora tinha as dúvidas nenhumas, era uma santa preta, luminosa, aureolada num arco de azulada luz com laivos prateados, o Kinzwanu naquele pego central estava profusamente iluminado a tal ponto que Lukau conseguia ainda ver as copas das árvores do outro lado da margem. Éua! Batuques rufavam por todos os cantos... (CARDOSO, 2001, p. 239)

A água, assim como a terra e a lua, relaciona-se principalmente à mulher. Por essa razão, ele pensava em sereias no rio, depois surge uma santa, uma mulher que faz o chamado. No caso do catolicismo, a relação entre a santa e a água se dá pela pureza, visto que uma das

¹²⁷ Denominadas de "ximbi" e "kianda", são semelhantes às sereias, pertencendo ao grupo de "génios" que habitam "no mar, nos rios, nas lagoas, nas nascentes e em lugares húmidos", segundo a perspectiva mítico-religiosa de alguns povos que formam Angola (cf. Glossário. In: CARDOSO, 2001, p. 296-297). Embora em suas origens possam ter outras formas, recentemente tendem a apresentar características femininas.

valorizações da água é por ser "a matéria pura por excelência", que "se oferece pois como um símbolo natural para a pureza" (BACHELARD, 1997, p. 139)¹²⁸. Esse aspecto é reforçado pela luz, esta que é azulada como o céu, outro componente espacial do "melhor", do "alto", há na aparição, por conseguinte, um conjunto de valorizações positivas. Semelhante às religiões messiânicas que surgiram mesmo em Angola, como o kimbanguismo e o tocoísmo, que se caracterizam pelo hibridismo, a santa é negra e ocorrem batuques.¹²⁹ Nota-se, também, a questão racial durante o colonialismo ao pensar, primeiramente, que se tratava de uma bruxa. Na sequência, a santa entrega o bastão e apresenta-se:

Entretanto, a Santa começou a se deslocar de onde estava em direção a Lukau, assim, sorridente, mão esquerda sobre o peito e o braço direito estendido para frente, a segurar qualquer coisa na mão, talvez uma vara, sempre com os pés acima das prateadas águas do Kinzwanu. Ué! O catequista, que já se tinha esquecido da cana de pesca ao lado, se ajoelhou naquele local de piso escorregadio, e, com os olhos postos na Santa, se persignou. Que ele reparou ainda, a Santa tinha os cabelos lindamente entrançados. Batuques deixaram de rufar a um sinal perceptível da Santa, o que rapidamente lhe fez crer que os batuqueiros não estavam ali por mero acaso. A Santa, quando estava a escassos centímetros de Lukau, inclinou-se para ele num movimento suave e elegante, e disse numa voz muito meiga: NÃO TE ASSUSTES! EU SOU A SENHORA DAS BOAS-ÁGUAS! ANDO POR ESSES CARREIROS, VEREDAS, AS CORRENTES ÁGUAS, À ESCUTA DE QUEM POR MIM CLAMA. EU SEI QUE TU PRECISAS DA MINHA AJUDA! OLHA! TOMA! É PARA TI! NUNCA TE SEPARES DELE! HÁS-DE SER UM GRANDE HOMEM! Lukau, profundamente emocionado, se persignou novamente, estendeu as mãos e recebeu da Santa um bastão. A Nzambi! A Santa se foi retirando, de costas, assim, em direção ao lagamar, enquanto os batuques rufavam novamente mas reduzindo gradualmente a intensidade da percussão. É! É! É! Depois Ela desapareceu no mesmo sítio de onde há momentos tinha emergido. (CARDOSO, 2001, p. 240-241)

A partir desse chamado, inicia-se o processo de tornar-se um líder religioso. Decide retornar a Angola, pois "tinha ouvido falar que do outro lado do Kinzwanu a evangelização era uma chuva que chovia bem" (CARDOSO, 2001, p. 247). Enquanto vai com a família em uma carroça puxada por um burro, Lukau pensa sobre o motivo de ter sido escolhido e seu futuro: "E o que é tu me reservas? Serei um grande homem? Como? Um grande homem da igreja? Um político? Um homem cheio de dinheiro, minha santinha?" (CARDOSO, 2001, p.

¹²⁸ Com a ambivalência dos elementos, Bachelard também aborda a imaginação sobre a água impura.

¹²⁹ Como já afirmado, essas religiões messiânicas surgiram como uma forma de resistência "ao adaptar o cristianismo à cultura local, acentuando ritos e mitos com os quais os africanos se identificavam numa franca oposição aos colonizadores" (cf. BALANDIER, apud GONÇALVES, 2007, p. 409). Recentemente, elas passam a ter características neopentecostais.

248). Evidenciam-se os seus interesses em se tornar um líder religioso, a possibilidade de enriquecer, deixando-se entrever a semelhança com os políticos¹³⁰. Desse modo, como em um outra forma de colonização, instala-se primeiramente no norte de Angola, pregando e abrindo novas igrejas, passa a ter colaboradores que organizam os fiéis, e altera o nome: "passei a chamar-me Simon Ntangu António!" (CARDOSO, 2001, p. 248).

Como parte desse movimento crescente sempre relacionado ao movimento das águas, o número de seguidores do Profeta aumenta. Ele estabelece o batismo dos novos fiéis do rio Kinzwanu como forma de "marcar solenemente a presença em Angola da Igreja do Profeta Simon Ntangu António" (CARDOSO, 2001, p. 248). O batismo que, desde tempos remotos, significa uma purificação pelas águas, aceito, posteriormente, pelo cristianismo e "enriquecido por novos valores" (ELIADE, 2010, p. 158-159), tem, para o Profeta, mais do que uma função mágica, pois serve para aumentar a adesão de fiéis, fazendo crescer sua Igreja em Angola. Subentende-se, desde o chamado, que são utilizados elementos de um imaginário religioso antigo, como na relação com a água e pela semelhança com Cristo, para provocar o convencimento de que o Profeta é um "enviado de Deus" e realiza milagres. Ao mesmo tempo, desvela-se, pelo empenho das pessoas em caminharem por longas distâncias, enfrentando os obstáculos que surgem no espaço – de que faz parte a questão do trânsito –, quão forte é a religiosidade e que, apesar de ser apresentada como problemática no romance, envolve a esperança.

Esse quadro humano, ao mesmo tempo em que faz parte do problema do fenômeno religioso, caracteriza a sociedade com a situação precária, sobretudo pela guerra após a Independência, o que intensifica a necessidade de se buscar a salvação. Como afirma Eliade, é "sempre numa certa situação histórica que o sagrado se manifesta", que até "as experiências místicas mais pessoais e mais transcendentais sofrem a influência do momento histórico" (ELIADE, 2010, p. 09). Em várias passagens do romance, entende-se que o Profeta e os demais líderes aproveitam-se das situações precárias para oferecer promessas de "curas", resultando em grandes números de seguidores e, assim, arrecadando quantias de dinheiro cada vez maiores, como em diversos momentos em que se preocupam com suas malas e sacos de dinheiro (CARDOSO, 2001, p. 219, 270, 283...).

¹³⁰ Como já citado, Secco estabelece uma relação entre os "profetas das religiões evangélicas" e "o marxismo revolucionário" que "propalou a palavra profética militante" (SECCO, 2005, p. 115). Eliade relaciona o cristianismo com o comunismo, os quais "de maneira diferente e em planos visivelmente opostos são soteriologistas, doutrinas da salvação" (ELIADE, 1996, p. 6). Para Ávila, há semelhanças entre as perspectivas judaico-cristãs (messiânicas), liberal e marxista quanto ao sentido progressista do tempo, lembrando com Eliade que a "ideia da história linear, única e irreversível, nasceu com os profetas israelitas com propósitos políticos" (ÁVILA, 1997, p. 16-26).

Os líderes remetem aos políticos, a questão religiosa no romance, portanto, reflete a nação e seus problemas. A cor vermelha, ambivalente, a que se atribuem tantos sentidos, escolhida pelo Profeta, é a cor que representa o socialismo, o modelo de governo que se buscou implantar, além do bastão que também é símbolo de poder. Por isso, identifica-se na narrativa o aspecto das relações do poder entre religião e política, como se demonstra em uma confusão quando o Profeta faz um discurso:

"Caríssimos irmãos!

Eu sou o Profeta Salvador por quem esta terra desde há muito esperava! Recebi a Palavra do Senhor através de Nossa Senhora das Boas-Águas... [...] Em verdade vos digo, eu sou a salvação deste povo sofredor! Prometo que tudo farei para a vossa felicidade. Não há doença nenhuma que resista aos efeitos da minha benéfica influência, nenhum mal que eu não possa curar ou prevenir. Não há nenhum problema que eu não possa resolver. Em verdade vos digo, eu sou a salvação deste povo heróico e generoso! Trarei a paz a esta terra! Farei desta terra uma terra santa, de paz, de progresso e de justiça! Por isso estarei contra os inimigos do nosso Povo, contra os bandidos, os malfeitores, os corruptos! A minha luta será também contra os falsos profetas... – aqui o Profeta fez uma pausa... [...] alguém no meio daquela multidão aproveitou a pausa para gritar: "De Cabinda ao Cunene um só...?", e os fiéis responderam a uma só voz: "Povo!". "Uma só...?" – outra vez a anónima voz no comando, e o povo gritou eufórico: "Nação!" (CARDOSO, 2001, p. 250)

O Profeta fica furioso e quer saber quem estava fazendo as perguntas e dando aquelas palavras de ordem, demonstrando mais uma vez o lado negativo de sua personalidade, o que não condiz com a de um líder religioso. Ninguém responde, um "profundo silêncio abateu-se sobre aquela multidão que ainda há momentos gritava eufórica. Ali as nascidas águas do Kinzwanu corriam suaves-mansas, contrastando com as suas movimentadas águas uns quilómetros mais adiante." (CARDOSO, 2001, p. 250). Parte da confusão se deve ao discurso do Profeta que se constrói por expressões bíblicas, como "Em verdade vos digo", e outras próprias do discurso político do movimento de libertação, como "povo heróico", "de paz, de progresso, de justiça", "contra os inimigos do nosso Povo". Alguém da multidão, então, decide repetir a expressão famosa de Agostinho Neto, o primeiro presidente do país após a Independência, "De Cabinda ao Cunene, Um Só Povo, Uma Só Nação", incorporada, em parte, ao Hino Nacional. Com essa forma discursiva híbrida, ao mesmo tempo em que o Profeta se mostra pretensioso como se fosse um novo Cristo, deixa-se entrever uma crítica ao discurso político que se assemelha ao discurso religioso messiânico, ambos que prometem a salvação.

Na produção literária angolana atual, segundo explica Mata, a nação emerge como um "corpo fracturado, dilacerado por *dissensos*, crises e guerras, porém mostrando as suas várias vozes e margens e diferenças de que as suas diversas agências já não abdicam" (MATA, 2007, p. 09)¹³¹. Surgem, desse modo, os "negros, brancos e mestiços", a "urbe e o campo", os "assumidos neoliberais, antes marxistas", os "de origem bantu", "os luso-descendentes, luso-falantes", os que "intentam inscrever o medo no mapa do *relato de nação*" (MATA, 2007, p. 09), assim como os líderes religiosos e outras personagens no comboio, aspecto que se evidencia no romance pela focalização múltipla. A autora segue explicando:

Esses diferentes sujeitos e agências buscam legitimar seus "locais de cultura" na instituição literária que, cumulativamente, vem reinterpretando o *corpus* consagrado sob a punção – e a pungência – de segmentos e diferenças de vária ordem, tanto substanciais quanto agenciais, agora retirados dos arquivos do silêncio. Esse *dissenso* actancial e material e essa dissonância são rasurados tanto no discurso literário quanto no oficial (político, ideológico e cultural), através da simbólica expressão "*de Cabinda ao Cunene, um só povo, uma só nação*", que, para além da sua ilusão de performatividade discursiva, dá a dimensão dessa visão (ainda) "higiénica" da nação. (MATA, 2007, p. 09)

Há, na continuidade do interesse em se narrar a nação, outra perspectiva, diferente da visão nacionalista da luta anticolonial e dos primeiros anos de Independência, pois se passa a reconhecer o "contexto de heterogeneidade", de uma "totalidade contraditória" (MATA, 2007, p. 09). É nesse sentido que há o Profeta no romance, a confusão durante seu discurso se deve ao momento atual em que se percebe a ilusão daquela fala de Agostinho Neto. Em *Mãe, Materno Mar*, portanto, ao mesmo tempo em que as Igrejas são um problema em si mesmas, elas fazem pensar outras questões da sociedade, do país, em um espelhamento entre religião e política que se aproxima do "realismo figural" (cf. AUERBACH, 2013, p. 160-175).

Em outro romance, *Maio, Mês de Maria*, há uma passagem em que também se nota a semelhança entre a perspectiva política e a religiosa: "Sabia que no mundo tinha o Mal e o Bem, o Mal eram os inimigos do Povo e da Revolução, o Bem era tudo o que era bom para o Povo... [...] Sabia também que, nas aulas de catecismo, aos sábados, o Mal e o Bem que lhe ensinavam se explicavam com outras palavras." (CARDOSO, 1997, p. 27). Nessa obra em que Cardoso aborda uma situação histórica de Angola, a tentativa de golpe de Estado em maio

¹³¹ Grifos da autora nesta e demais citações.

de 1977, há a contradição de se apelar à santa católica portuguesa, Nossa Senhora de Fátima, na busca pelos desaparecidos políticos.¹³²

Na confusão/co-fusão entre religião e política, o Profeta, sem perceber que utiliza expressões dos discursos políticos, passa a combater as palavras de ordem, prosseguindo com sua fala com a apropriação de trechos bíblicos, em especial de Cristo:

Mas, como estava a dizer, em verdade vos digo, digo, dizia, que a minha luta será também contra esses sacanas, quero dizer, contra os falsos profetas, vigaristas, que só sabem é viver à custa da fé dos outros. Não acreditem nessa corja de bandidos que pregam em nome do Senhor. Lembrai-vos que *se alguém vos disser: 'Aqui está o Messias' ou 'Ei-lo ali', não acrediteis, pois surgirão falsos messias e falsos profetas que farão sinais e prodígios, a fim de enganarem, se possível, até os eleitos.* Em verdade vos digo, eu, Profeta Simon Ntangu António, sou realmente o único verdadeiro Profeta Salvador capaz de tirar este povo da miséria e do sofrimento! São, por isso, falsos todos os profetas que andam por aí a pregar em nome do Senhor. Esses são os profetas do diabo. Vamos pois denunciá-los oportunamente para bem de todo este meu povo heróico e generoso! Abaixo os anticristos! Abaixo! Viva eu, o Profeta Salvador! Viva! (CARDOSO, 2001, p. 251)¹³³

Nesse discurso contraditório, uma vez que, no todo do romance, pode-se entender que Simon Ntangu seria um falso profeta, deixa sugerido, do mesmo modo, que há políticos – "esses sacanas" – que fazem promessas "de salvação" que não cumprem. O messianismo na política também é um problema, torna-se obstáculo ao projeto de nação. Assemelha-se, nesse aspecto, ao que ocorre em *Terra sonâmbula*, os que deveriam agir pelo país é que deturpam o projeto, são os "predadores".

As relações de poder entre religião e política em Angola podem ser notadas na "Declaração de Paz", em 2002, quando chega ao fim a guerra civil. O governo se une às igrejas, além de outras entidades, para estabelecer a paz, afirmando que trabalharia "*com toda a sociedade, nomeadamente as Igrejas, os partidos políticos, as associações cívicas e as associações sócio-profissionais*", contando, para a ajuda humanitária, com "*a participação*

¹³² A tentativa de golpe em maio de 1977, como explica Laranjeira, foi liderada por Nito Alves "para tomar o poder político", tendo fracassado e "ficou conhecido como movimento fraccionista"; com a recente Independência, era considerado um "golpe oportunista... valendo-se da manipulação ideológica de sectores descontentes", sendo "abortado à nascença" (LARANJEIRA, 2005, p. 170). Surgiram, porém, "retaliações, execuções, assassinatos... [...] abrindo-se feridas profundas na sociedade", como no caso dos desaparecidos nesse período, sendo estabelecida, no romance, "uma homologia" com o maio que é o mês da santa católica" (LARANJEIRA, 2005, p. 170).

¹³³ Grifos do autor.

das Igrejas, organizações não-governamentais e demais vontades da sociedade civil" (cf. PESTANA, 2003, p. 02).¹³⁴

Na continuação do discurso, o Profeta declara que o local da nascente do rio Kinzwanu tornava-se o santuário de sua igreja, onde ergueriam o "templo-mor" (CARDOSO, 2001, p. 252). A religião remete à colonização pela forma de dominação e poder que envolve o espaço.¹³⁵ Seguindo com o exagero de seus "poderes", o Profeta declara que as águas do rio curam doentes: "Uma banhoca aqui, neste sagrado Kinzwanu, e o doente ficará curado! Falo de todas as doenças! Falo de todos os doentes! Mesmo daqueles que sofrem dessa doença que agora inventaram: a sida!" (CARDOSO, 2001, p. 252). Marca-se, desse modo, a oposição entre religião e ciência, outro problema do espaço precário da nação.

Além de recorrer à água como elemento a que se costuma atribuir valores mágico-religiosos, o Profeta também menciona o par luz/sombra, apropriando-se mais uma vez de expressões bíblicas, concluindo o discurso: "Não se admirem, caríssimos irmãos, porque *eu sou a Luz do mundo. Quem me segue não andarás nas trevas, mas terá a Luz da vida. Acreditem em mim, caríssimos irmãos!*" (CARDOSO, 2001, p. 252). São frases de efeito como se ele fosse o próprio Cristo retornado, intensificando-se a adesão dos fiéis, assim, a Igreja do Profeta se expande como as águas rápidas e violentas:

Mais tarde a Igreja se estendeu a Luanda. Aqui, para o sustento da Igreja, abriu vários supermercados e armazéns de revenda, padarias, restaurantes, talhos e dezenas de barracas no mercado do Roque Santeiro. Criou uma rede própria de escoamento rápido das mercadorias do porto para o Roque. Generoso, minimizou as dificuldades dos kaluandas em transporte, pondo no processo uma frota de quinhentos mini-autocarros. Magnânimo, criou um exército de kinguilas para facilitar a troca informal da tão procurada nota verde. E depois de tanto bem fazer à urbe dos kalús, promoveu uma obra social que mereceu os muitos aplausos: um banho semanal e colectivo aos vadianes malucos, crianças de rua com pão, deslocados em centros de acolhimento, vendedores da zunga com espaço próprio, todo o mundo com a cabeça rapada à escovinha, na ponta da língua os cânticos religiosos que o Profeta mais gostava de ouvir, todos vestidinhos com as cores da Igreja de

¹³⁴ Grifos do autor. Vale ressaltar que, no processo de colonização, além da igreja católica, várias outras se estabeleceram em Angola e, também, em Moçambique, protestantes em sua maioria, geralmente com a denominação de "Missão", advindas principalmente da Europa e dos Estados Unidos. Entre suas atividades, destacam-se as na área da Educação, havendo alguns registros e estudos sobre a África feitos unicamente por religiosos. Com relação à política, em Angola, Agostinho Neto, primeiro presidente do país independente, era filho de um pastor metodista, estudou para se tornar um religioso também, tendo recebido uma bolsa dessa igreja para dar continuidade aos estudos de Medicina em Portugal. Jonas Savimbi, líder da UNITA, era filho de um pastor da Igreja Evangélica Congregacional em Angola, estudou em escolas dessa igreja e, também, obteve dela uma bolsa para estudar no exterior.

¹³⁵ Lembrando com Bosi, que a palavra "colonização" deriva "do verbo latino *colo*", tendo significado, em Roma, "*eu moro, eu ocupo a terra*" (BOSI, 2001, p. 11).

Papá Ntangu Ntoni! No Mussulo, onde que ele um dia se refugiaria em profundo e prolongado retiro espiritual, tinha mandado construir uma mansão com paredes interiores revestidas de mármore, água tratada, sauna, uma gigantesca antena parabólica e uma cave abaixo do nível do mar com um espaço reservado à dança onde que ele, longe dos olhares indiscretos, muito se divertiria em boa companhia. Depois, depois foi a vez das Lundas, aquelas diamantíferas províncias tão carentes de evangelização! E agora seria a vez de todas as terreolas ao longo da linha que liga o caminho-de-ferro de Luanda a Malange. (CARDOSO, 2001, p. 252-253)

Se, ao início do capítulo, o ponto de vista destaca a bondade e calma do Profeta na pescaria, como em uma versão oficial do chamado, nesse trecho há uma crítica em tom irônico. Ao mesmo tempo em que é elogiado como generoso e magnânimo, evidencia-se o seu enriquecimento por meio da exploração da fé, aproveitando-se dos problemas sociais para aumentar o número de fiéis e, por conseguinte, os negócios. Como ocorre ao longo do romance, o caso do Profeta desvela a precariedade da nação, em que se tem a ausência do Estado no caso dos transportes, no mercado de câmbio (kínguilas) e vendedores ambulantes (zunga), com os deslocados pela guerra, moradores e crianças de rua, além dos negócios com diamantes. A precariedade serve aos interesses do Profeta – como aos administradores que deturpam o projeto da nação –, facilita a adesão de fiéis, dá força ao messianismo, pois, diante de um espaço em ruínas, resta buscar a salvação na fé. Quando se está em uma situação terrível, de abandono, segundo Bosi, todo alívio ou melhora "parecerá obra da fortuna" e "quase sempre o tecelão procurado para urdir os fios da sorte será... o culto, as 'seitas'"(BOSI, 2001, p. 52), as igrejas.

O Profeta viaja no comboio, então, para seguir ampliando a sua Igreja e, logo, o seus negócios. Mantendo-se sua relação com a água, é devido a ela que sua fama de milagreiro cresce e espalha-se, lotando as estações até Luanda. O caso se inicia quando, após uma paragem, o comboio retoma o movimento e começa uma chuva forte:

A chuva caía com tal intensidade que as águas corriam abundantes pelos fossos e valetas da via férrea, à mistura com ramos de árvores, folhas verdes e secas, tufos de capim fresco, pedras e areia, muita lama, tudo a uma grande velocidade que fazia pensar que os carris não resistiriam a tão descomunal tempestuosa enxurrada. Hé! Aliás, maquinistas da locomotiva tinham reflectido demorado sobre se deviam ou não pôr o comboio em marcha, e decidiram finalmente arrancar pelo menos até à estação do Luinha, onde estariam mais seguros do que ali naquela mata.

Embora apreensivos, os passageiros desfrutavam daquela cena de que nem os mais-velhos tinham memória de alguma vez terem visto noutros idos tempos, as águas arrasando tudo, sacudindo árvores de grande porte,

enchendo todas as fendas naturais, todas as planas superfícies, derrubando postes telegráficos que existiam ao longo do caminho-de-ferro. [...] Depois de percorrido uma extensa área plana completamente submersa, comboio começou a subir lentamente uma subida, os maquinistas todos nervosos, atentos ao nível das águas que estavam correr velozes pela encosta da montanha. (CARDOSO, 2001, p. 216-217)

A água surge com seu lado violento, ameaça o comboio, torna-se um obstáculo que se impõe espacialmente, o que remete ao "espaço-força" de Gullón (1980, p. 17). Destrói não apenas o ambiente natural, mas, também, o social, como no caso dos postes telegráficos, o que ratifica o problema da incomunicabilidade devido aos acontecimentos que interferem no trânsito normal do trem. Do mesmo modo, a estrada poderia ser destruída pelos galhos, pedras e lama. Como, no romance, os problemas aumentam, havendo uma crescente intensificação que torna o espaço caótico, os vagões são inundados ao chegarem à estação do Luinha. Quando anoitece, a chuva diminui e a água começa a baixar, os passageiros iniciam a limpeza dos vagões, observando, na manhã seguinte, o espaço destruído:

Chefe da estação sucumbira, não aguentara muito tempo submerso. Coitado! No Luinha tinha havido outros mortos, casas destruídas, os verdes campos arrasados, muita criação perdida para sempre. Se falava de muitos outros prejuízos noutras vizinhas terras e também dos muitos estranhos casos. Que dali para frente não tinha mais montanhas, tinham sido todas arrasadas pelas águas! Dali em diante eram só as planas terras! Hela! Que nas terras ainda submersas, nos brejos e nos fojos se escondiam sereias e outros monstros! Uaué! Que esses monstros aquáticos eram as errantes almas dos antepassados! Tat'é! Que tarde ou cedo as águas voltariam então diluvianas para o fim final do mundo! (CARDOSO, 2001, p. 221)

Como em outros momentos da narrativa, o caos resulta em mortos. Com o fenômeno, o espaço passa a ser entendido sob a perspectiva mítico-religiosa. Primeiramente, em consonância com as tradições africanas ancestrais, os monstros aquáticos seriam os antepassados. Depois, conforme as narrativas bíblicas, acredita-se no dilúvio e fim do mundo. Junto a esse ponto de vista, há o rumor de que o rio Luinha está cheio e suas águas violentas podem atingir o comboio. Para alguns dos "crentes", reforça-se a ideia de fim de mundo, como defende o homem do fato preto a Manecas: "que tudo o que se dizia ia de facto acontecer, que ele já sentia muito o fim do mundo se aproximar com as tais viandantes águas" (CARDOSO, 2001, p. 222).

O que costuma despertar ou reforçar a religiosidade, segundo Eliade, desde tempos remotos e em diversos lugares, é o ser humano encontrar-se em uma "situação-limite" (ELIADE, 1996, p. 114). Entre as possíveis origens da religião e da magia, está a busca por enfrentar ou vencer essa situação pela ideia de "amarrar", "amarrar por encanto", fazer "um nó", "ligar", sendo que, etimologicamente, "*religio* significa uma forma de 'vinculação' à divindade" (ELIADE, 1996, p. 113). Nas religiões monoteístas, como a cristã, o ser humano, diante de um perigo, precisa manter-se "ligado" a Deus, sentir-se "preso no seu 'laço'", assim como a vida é entendida como um "tecido" ou é sustentada por um "fio" (ELIADE, 1996, p. 115)¹³⁶. No comboio, desse modo, a ameaça das águas do rio torna o espaço caótico, vive-se uma situação-limite que leva à intensificação da religiosidade.

Diante do perigo, Manecas conversa com Ti Lucas, evidenciando-se a sua aprendizagem. Ao falar sobre a água, o mais-velho destaca a ambivalência e indefinição formal, que ela "pode significar nascimento como morte", ser "muito traiçoeira e oportunista porque não tem forma própria" (CARDOSO, 2001, p. 222). Esse aspecto converge com a asserção de Eliade de que as águas, além de ambivalentes, não podem "manifestar-se em *formas* [...], não podem superar a condição do virtual" (ELIADE, 2010, p. 173), relacionando-se ao nascimento por conter o "pré-formal" e à morte por provocar a dissolução das formas. Ti Lucas não apresenta uma solução ao caso da ameaça das águas, mas considera possível o comboio ser atingido.

Os líderes religiosos discutem o caso, o Profeta Simon Ntangu permanece em silêncio, "parecia que pensamento dele estava muito longe, vogando em distantes águas", até chegar sua vez de falar: "EU SOU O PROFETA!" (CARDOSO, 2001, p. 224-225)¹³⁷, gerando o descontentamento dos demais. O Presidente do Conselho do Doze pede maiores explicações, Simon Ntangu diz que serão engolidos pelas águas do Luinha em meia hora, que não pode deixar seu povo morrer afogado, que Deus o chama para intervir e repete: "EU SOU O PROFETA! EU SOU O PROFETA SALVADOR!" (CARDOSO, 2001, p. 226-227). Em seguida, com uma "voz grossa que não lhe era habitual e que ecoou por todas as carruagens", afirma: "*QUEM ACREDITA EM MIM, EMBORA VENHA A MORRER, VIVERÁ; E TODO AQUELE QUE VIVE E ACREDITA EM MIM NUNCA MAIS MORRERÁ!*" (CARDOSO, 2001, p. 227). Trata-se de uma fala de Jesus, sugerindo-se que o próprio Cristo falava por

¹³⁶ Por outro lado, pela ambivalência das imagens e símbolos, quando o ser humano se sente "amarrado" a algo negativo, como se estivesse em um labirinto, em que este seria "um 'nó' que deve ser 'desatado'", geralmente em um conjunto de "ideias de dificuldade, perigo, morte e iniciação", o que se busca é a libertação "desamarrando" (ELIADE, 1996, p. 114-115).

¹³⁷ Grifos do autor nesta e demais citações.

intermédio do Profeta, o que reforça a ideia de que é um enviado de Deus. Os passageiros ficam impressionados, incluindo-se os outros três pastores, havendo nova agitação para obedecerem ao Profeta e partirem o quanto antes.

O Profeta, de certo modo assumindo o poder no comboio, determina a imediata partida do trem, o que acontece em menos de uma hora. Um tempo depois, os passageiros passam a ouvir o barulho das águas, para o homem do fato preto "vinham vindo as apocalípticas águas diluvianas" (CARDOSO, 2001, p. 232). Enquanto o maquinista tem dúvidas se dever prosseguir com a viagem, o Profeta ordena para seguir em frente e, de modo mágico, a estrada "ia ficando limpa, oh!, completamente desobstruída" (CARDOSO, 2001, p. 233). Quando as águas finalmente chegam, o trem torna-se, novamente, um espaço de tensão:

Depois as primeiras águas foram surgindo pelos terrenos, plácidas, deslizantes, enquanto se ouvia o forte rugidos das pesadas águas que vinham vindo. Mam'é! Uns metros depois, lá vinham as águas do Luinha, barulhentas e torrenciais, prontas a investir contra o comboio. É ngana! Nas carruagens todos os passageiros gritavam de aflição e de desespero. Nakuetué! Aué! Pastores incitavam os fiéis a cantar com muito redobrado entusiasmo, pois isso lhes dava muita coragem para enfrentarem a morte. O chefe da banda de música dava ordens aos seus homens para que tocassem, mas quem que lhe obedecia? Algumas mulheres e gente idosa já estavam inconscientes, não resistiram à iminência de uma morte por afogamento. Manecas só chorava abraçado à mulher e ao filho. O homem do fato preto confirmava a Manecas, entre soluços, que era o fim do mundo que ele desde muito tinha pressentido. Ti Lucas, o ceguinho, estava sereno, sem lágrimas. Dêjó berrava a plenos pulmões, mil vezes arrependido de ter seguido viagem naquele comboio, que se ele adivinhasse tinha ficado lá em Malange com a sua discoteca. O Profeta, vendo através da janela da locomotiva que as águas estavam já a poucos metros da locomotiva, apontou o bastão contra as caudalosas águas e disse: Parem! EU SOU O PROFETA! EU SOU O PROFETA SALVADOR! E as águas pararam repentinamente e o comboio continuou a sua marcha. Hé! Hé! Hé! Podia ser? (CARDOSO, 2001, p. 233-234)

Com a constante alternância do foco narrativo, há nesse trecho e em outros subsequentes, uma tendência ao ponto de vista da fé, havendo dúvida apenas com a pergunta do narrador ao final. Ironicamente, como em um espelhamento na narrativa, o movimento messiânico liderado pelo Profeta, depois, é que se parece com essas águas "diluvianas" destruidoras.

Entre as características da sociedade que se deixam entrever no romance, está a situação-limite, como bem se demonstra com a ideia de "fim do mundo", que leva a uma

intensificação da religiosidade. Dessa maneira, enquanto nas primeiras paradas, os passageiros ficam isolados e sem comunicação, nesse outro momento a notícia do feito do Profeta se espalha rapidamente, provocando grande expectativa por ele nas estações seguintes:

Ao longo de cerca de cinco quilómetros antes da estação da Beira Alta já tinha gente agitando bandeirolas, cantando, batucando, empunhando cartazes em que se davam as boas-vindas ao Profeta Simon Ntangu António, o enviado de Deus, o salvador dos pobres, dos desfavorecidos, o milagreiro Profeta. Aquele povo todo da Beira Alta, uma hora depois daquela extraordinária ocorrência, já sabia de tudo o que acontecera, que o Profeta tinha poderes especiais, fazia os milagres, travar a chuva, desviar o curso das águas de um qualquer rio, aplanar montanhas, curar doenças, reabilitar diminuídos físicos, tornar fecundos ventres estéreis, seduzir mulheres e homens, fazer fortunas, arranjar empregos, reduzir penas de prisão, fazer desaparecer processos judiciais, anular julgamentos, um sem fim de prodígios que se dizia ele era capaz. [...] Mal o comboio parara na estação, já havia uma grande multidão a correr dos dois lados das carruagens, com o risco de ali as pessoas morrerem trucidadas pela composição em movimento. Nessa precipitação, muitos manifestantes caídos no chão ficaram feridos ao serem pisados pela multidão. Tat'é! De dentro das carruagens os passageiros saudavam aquela eufórica massa humana que tinha vindo acolher sua Eminência o Profeta Simon Ntangu António. (CARDOSO, 2001, p. 255-257)

Ocorrem mais casos de tumultos, de agitação humana, em uma intensificação que atinge o trágico. Desvela-se a contradição, uma vez que as igrejas apregoam o bem-estar, a manutenção da vida, e as personagens estão se ferindo. Nota-se a diferença entre o tempo demorado da viagem e o da notícia dos milagres do Profeta, o que evidencia a força da religiosidade diante da "fraqueza" do país. Na imobilidade da nação, há o movimento religioso, como se o sentido progressista (ou ultraprogressista) fosse retomado na fé. Segue havendo, também, um exagero quanto aos poderes do Profeta, já se incluindo todo tipo de problema para a sua intervenção.

Das últimas estações a Luanda, o espaço é tomado pelo excesso de pessoas, famílias inteiras que passam dias à espera do Profeta, trazendo alimentos, roupas e animais; há doentes, cegos, mulheres que não engravidam, entre outros. Em meio ao espaço caótico, predomina, nesse momento da narrativa, o ponto de vista da fé, de que o Profeta realiza mesmo os milagres. Assim ocorrem as últimas paragens, as autoridades organizam o atendimento do Profeta, já os passageiros do comboio, mesmo animados com a possibilidade de o líder religioso resolver seus problemas, ficam preocupados com a demora da viagem. O

não trânsito se deve, a partir de então, aos problemas das populações que procuram a ajuda do Profeta.

São atendidas centenas de pessoas, de todas as classes sociais e com todos os tipos de problemas, dos mais banais e estranhos até os mais extremos, como o de ressuscitar mortos. A fama do Profeta amplia-se ainda mais, ultrapassa as fronteiras do país, atingindo outras nações do continente africano e do mundo. Assim, o Profeta passa a "internetar mensagens para qualquer parte do mundo", atende os "faxes e os telefones" que "não paravam de tocar", seus milagres são noticiados em "jornais das principais capitais do mundo" (CARDOSO, 2001, p. 273). Enquanto a viagem dura anos e não se conclui, a religião avança, passando ao uso das novas tecnologias. O fenômeno religioso mostra-se global e não como algo restrito a Angola, embora se evidencie no romance o problema intensificado pela situação pós-colonial angolana.

O Profeta, cada vez mais, é visto como um salvador, outras igrejas na África afirmam que ele é "o enviado especial de Deus", que "ia tirar o continente do subdesenvolvimento e acabar com as guerras e as calamidades naturais que empobreciam os africanos" (CARDOSO, 2001, p. 273). A religiosidade tem, entre suas características principais, a dualidade da esperança, uma "situação-limite" negativa que se espera tornar positiva, por isso, onde se vive com mais precariedade mais a religião tende a se aprofundar. A situação precária de países da África se deve, sobretudo, às dificuldades dos governos em resolver os problemas sociais, após séculos de colonialismo e com a imposição do sistema capitalista que não se mostra como uma solução.

No romance, identifica-se a relação entre política e religião, portanto, os problemas sociais não resolvidos pelo Estado fazem ganhar força a crença em um líder religioso salvador. Ao mesmo tempo, há os líderes políticos que fazem promessas de solução, utilizam-se do messianismo e criam a expectativa de uma melhora na sociedade, o que não acontece e gera o desencanto. É como se formasse um "círculo vicioso", havendo uma discrepância de trânsito, já que a precariedade não resolvida pelo Estado – não trânsito, sentido progressista bloqueado –, aprofunda a religião – que "transita", avança rapidamente, em um sentido "ultraprogressista" –, especialmente no caso das igrejas neopentecostais. Estas se caracterizam, como no romance, por adotarem práticas do capitalismo, juntando "religiosidade popular mágica, indústria cultural de ponta na oferta e no consumo dos bens

religiosos, e racionalidade empresarial em toda a dinâmica de expansão planejada" (TORRES, 2007, p. 109)¹³⁸.

Nesse sentido, de acordo com Secco, além de recriar mitos e discutir religiões, reinventando o sagrado angolano criticamente, Cardoso desvela "não apenas hibridações e resistências no campo cultural, mas manipulações e contradições políticas e religiosas ocorridas em diferentes períodos do contexto histórico-social angolano" (SECCO, 2005, p. 114). Em *Mãe, Materno Mar*, são estabelecidas relações entre a precariedade social, o desencanto com o projeto de nação e o sucesso das igrejas, pois estas "alcançam ressonância em pessoas... desprovidas não só de alimento, saúde, moradia, emprego, mas de sentimentos, afetos, sonhos" (SECCO, 2005, p. 115). Por meio dos profetas salvadores, acredita-se que é possível "exterminar de vez a pobreza e os sofrimentos terrenos", por isso que "esses movimentos evangélicos e pentecostais se expandiram e ainda se expandem, majoritariamente, em países onde há guerra, miséria e fome" (SECCO, 2005, p. 116). As carências se devem, também, à opressão colonialista que causou a "perda das matrizes identitárias" (SECCO, 2005, p. 116), que de alguma forma resistiram pelo hibridismo das práticas africanas ancestrais com o cristianismo.

Como é o elemento que dá título a essa parte, o sucesso cada vez maior do Profeta assemelha-se às águas violentas que levam tudo por onde passam. Desse modo, na nova estação, há mais pessoas que em Beira Alta, o espaço ainda mais "inchado" pela massa humana:

¹³⁸ Embora as igrejas que se destacam no romance se assemelhem a algumas mais antigas de Angola, como a do Profeta Simon Ntangu António que remete ao kimbanguismo, suas práticas recentes já se caracterizam por formas do neopentecostalismo. Este termo, apesar de gerar muitas discussões, diz respeito a um movimento de fundação de novas igrejas a partir do pentecostalismo, mas com mudanças em muitas de suas perspectivas e práticas. O movimento pentecostal surgiu nos Estados Unidos no início do século XX; como o nome indica, advém de "pentecostes", originalmente uma festa relacionada à manifestação do Espírito Santo. Atraiu um grande número de seguidores, expandindo-se a outros países. No Brasil, teria chegado, segundo Mariano, em três momentos ou "ondas", a primeira foi nos anos 1910, o pentecostalismo clássico; a segunda, nos anos 1950, pentecostalismo neoclássico; e a terceira, a partir dos anos 1970, o neopentecostalismo (MARIANO, 1996, p. 25-26). Todas as ondas se caracterizam pela fundação de igrejas sob a denominação genérica de "evangélicas". Entre as características do neopentecostalismo, destacam-se: "pregar e difundir a Teologia da Prosperidade... crença nada franciscana de que o cristão está destinado a ser próspero materialmente, saudável, feliz e vitorioso em todos os seus empreendimentos terrenos"; "ênfasis a guerra espiritual contra o Diabo, seu séquito de anjos decaídos e seus representantes na terra, identificados com as outras religiões e sobretudo com os cultos afro-brasileiros..." (MARIANO, 1996, p. 26). Contraditoriamente, no Brasil, ao combaterem as religiões de origem africana, as igrejas neopentecostais mostram-se crendo nelas ao realizarem cultos para desfazer os "trabalhos"/"feitiços". Em países da África, também há uma forte contradição entre as práticas africanas ancestrais a que as igrejas cristãs se opõem e, ao mesmo tempo, acabam por incorporar algumas, reinventando-as, em uma complexa forma de hibridismo, como bem demonstra Cardoso.

Com efeito, à chegada de Zenza do Itombe estavam muitos milhares de pessoas à espera do Profeta. Soube-se depois que largas centenas de pessoas tinham vindo de Malange, de Ndalatando, do Uíge e do Bengo. Todos preferiam ser atendidos antes de o Profeta chegar a Luanda, pois já sabiam que na capital seria um inferno para se conseguir uma consulta. Aliás, pela rádio se sabia que Luanda estava desde há muito a se preparar para receber o Profeta com toda a pompa. E em Zenza do Itombe o comboio demorou mais tempo do que o previsto, porque o Profeta tinha decidido que seria a última paragem antes de se chegar a Luanda, que, por isso, fossem avisados os povos das estações seguintes – Maria Teresa, Barraca, Cachari e Catete –, mais as gentes de Mazozo, Guimbe, Kindambiri, Kabiri, Malambo e Dondo, que viessem todos a Zenza do Itombe, última etapa da viagem. (CARDOSO, 2001, p. 274)

Como o romance se configura pela instabilidade (cf. SOARES, 2005, p. 139), por contradições que caracterizam uma sociedade complexa, como a religiosidade que torna Luanda infernal, observa-se a diferença entre o tempo de viagem do comboio e o das populações em busca dos milagres do Profeta. Estas últimas deslocam-se rapidamente partindo do mesmo lugar, Malange, enquanto o comboio é lento e seu percurso dura quinze anos. Entendendo-se o comboio como uma metáfora da nação, com os obstáculos em seu projeto após a Independência, nota-se que a religião messiânica consegue mobilizar mais as pessoas; na imobilidade do país, há o crescente movimento da religião. Com a precariedade social, a destruição da guerra, os problemas que não se resolvem, a religião torna-se uma forma de poder paralelo ao do Estado, haja vista que o Profeta é que passa a determinar as paragens.

A expectativa pelo Profeta em Luanda, pensando-se nessa relação entre religião e política, lembra também a expectativa com a Independência. Mas, do mesmo modo que houve problemas após a Independência, culminando na guerra, a espera pelo Profeta causa uma série de transtornos. A literatura de Cardoso, em convergência com o que diz Mata, "continua a *escrita da nação*, embora não já numa perspectiva nacionalista", mas "fazendo implodir a 'higiénica' (imagem da) nação e da identidade", buscando "nas margens e nos *loci* fixados pela ideologia nacionalista uma nação mais plural", recorrendo-se "à sátira, à paródia, ao multiperspectivismo e à História" (MATA, 2007, p. 02)¹³⁹. Dentro dessa perspectiva, se, após a Independência, "a 'desorientação' do *mapa da nação* assinala caminhos da distopia [...], a literatura angolana ainda continua a buscar outros rumos substanciais e discursivos na espessura prospectiva (da escrita) da História" (MATA, 2007, p. 02). Por esse ângulo,

¹³⁹ Grifos da autora.

Cardoso mais problematiza a nação do que aponta respostas, embora o desfecho com Manecas e Ti Lucas no mar possa "dizer algo" sobre o futuro.

Com a demora do comboio, após "dezoito meses de espera", o Profeta recebe um "ultimato: Luanda exigia sua presença imediatamente!", uma vez que a cidade estava tomada pela multidão, com "milhares de forasteiros vindos de todas as partes do país, de África e de outros continentes" (CARDOSO, 2001, p. 275). Assim, é descrito o caos em Luanda:

Que essa situação tinha bloqueado os sistemas de abastecimento à capital e estava na origem dos frequentes cortes de energia e de água. Que nem os transportes colectivos, nem os candongueiros eram suficientes para servir a tanta gente. Que o trânsito estava infernal. Que por muita vontade que houvesse, não havia capacidade para recolha de tanto muito lixo. Que o mercado Roque Santeiro tinha se estendido a todos os recantos da cidade-capital, que, por isso, os vendedores ambulantes estavam em todo o lado. Que tinha tanta gente na cidade que até havia gente a dormir nos cemitérios do Catorze e da Kamama, em perfeita paz espiritual! Cruzes! Que os hospitais estavam tão cheios que não tinha espaço para acolher mais doentes. Que da morgue principal vinha um cheiro nauseabundo que empestava toda a cidade. Que só isso era o suficiente para afugentar os homens de negócios que estavam a chegar, o que seria muito mau para a economia nacional... [...] Que com tanta estranha gente os roubos e os crimes organizados tinham tomado toda a cidade. Que, com tantos jornalistas estrangeiros e representantes de muitas agências noticiosas internacionais, o assunto tinha deixado de ser nacional para ser um acontecimento mundial, pelo queurgia que ele viesse para satisfazer os curiosos e atender os que esperavam piamente pela sua milagrosa bênção. (CARDOSO, 2011, p. 275-276)

A religião, com a espera pelo Profeta, desvela os problemas da sociedade. Assemelha-se à guerra que também obriga as pessoas ao deslocamento, muitas indo para Luanda, uma cidade grande e caótica. Parece que falta espaço para tantas pessoas, a cidade não funciona, assim como o país metaforizado pelo comboio que não transita normalmente. O caos em Luanda representa, de certa forma, o caos no país, visto que na literatura, a capital muitas vezes simboliza a nação (cf. MACÊDO, 2008, p. 215). Com a crescente expectativa pelo Profeta, há aglomerações por quilômetros, de outras estações até Luanda, e a água surge novamente na composição do espaço:

Depois de Viana até à Estação do Bungo, em Luanda, eram aos milhares as pessoas que aguardavam pela chegada triunfal do Profeta. Entretanto, uma chuva miudinha começou a cair quando menos se esperava, pois estava-se em pleno cacimbo. Para aquela impressionante multidão esse fora o primeiro sinal de que Luanda estava a partir de então sob a influência extraordinária do Profeta. Por isso, as pessoas em vez de maldizerem aquela chuvinha,

davam graças ao Profeta por aquelas benignas e benditas chovidas águas, gritando e cantando com muito redobrado entusiasmo. Xé! (CARDOSO, 2001, p. 276)

Com a ambivalência dos elementos da matéria, há, metaforicamente, todo um movimento em torno do Profeta como as águas rápidas e violentas, e a chuva calma, de águas tranquilas que passa a cair. Como parte da agitação, há festas e brigas, intervenções da polícia, centenas de vendedores ambulantes que circulam por toda parte. Estes incluem, entre seus produtos, bíblias, hinários, terços, santinhos com a imagem de Nossa Senhora das Boas-Águas, frascos com água que se dizia ter sido benzida pelo Profeta, entre outros objetos "com a efígie do Profeta" (CARDOSO, 2001, p. 276-277). Nota-se o comércio da fé, a forma como a religião se adapta ao capitalismo.

Em seguida, com a intensificação cada vez maior da expectativa pelo Profeta, revelam-se ainda mais os problemas da nação. Com a chuva fina contínua, de águas tranquilas, forma-se um contraponto com a movimentação em torno do Profeta. Desse modo, em um "dia lindo, sem nuvens", surpreende a "chuvinha" que "caía" enquanto a concentração de pessoas continua a aumentar, muitas vindo "em camiões e autocarros de muito longe" e instalando-se nas ruas (CARDOSO, 2001, p. 278). Assim, com uma extensa descrição do que as pessoas buscam com o "messias", em um parágrafo com cerca de cinco páginas, tem-se a caracterização da sociedade, os reflexos entre religião e nação. Primeiramente, nesse parágrafo, há os políticos, homens de negócios e seus interesses:

Estava ali, meio disfarçado, um ex-ministro que havia dias tinha sido exonerado do cargo por corrupção. Que ele queria que o Profeta fizesse alguma coisa para que pudesse voltar a aquecer, por mais algum tempo, a cadeira onde estivera sentado só durante uns quinze anitos. Estava ali um importante homem de negócios, de óculos escuros, calça de ganga e uma camisa de vários tons, muito ansioso em convencer o Profeta a participar num projecto de construção na Ilha do Mussulo de um hotel de cinco estrelas, com piscina, night-clubs, casino, um helierporto, etc. Estava ali um Director de uma grande empresa que buscava como influenciar quem de direito a avalizar uma proposta de financiamento para a instalação de um funicular nas barrocas do Miramar, que se o Profeta o ajudasse ele jurava por quanto há de mais sagrado nunca se esquecer dele. Estava ali um líder partidário, que se considerava uma figura histórica do nacionalismo angolano, queria a todo o custo que nas próximas eleições a sua formação política conseguisse pelo menos meio assento no parlamento. [...] Estava ali uma alta autoridade contra a corrupção que se queixava de estar viver novamente na clandestinidade, ela que durante catorze anos lutara clandestinamente contra o colonialismo. [...] que já tinha escapado a muitos atentados só queria que o Profeta fizesse qualquer coisa para que pudesse

concluir na paz do Senhor os muitos complicados dossiers que tinha em mãos. (CARDOSO, 2001, p. 278-279)

Ao mesmo tempo em que se depreende desse trecho, uma crítica à religião, ao menos na forma das igrejas neopentecostais, constata-se, também, uma crítica à política. Há interesses capitalistas na aproximação com o Profeta, evidenciando-se a corrupção, os negócios feitos às escondidas, uso de influência, chantagem e outros meios, destacando-se aqueles que querem se manter no poder. São utilizadas, portanto, todas as formas de se tentar obter vantagens, como se percebe nas outras situações. Há, por exemplo, os que dizem ter participado da luta anticolonial, combatido em prol do nacionalismo angolano, defendido os ideais do movimento, como nos seguintes casos, ainda no mesmo parágrafo:

Está aqui um valoroso e antigo combatente das nossas gloriosas, que com a sua bravura se destacara em várias frentes de combate, agora passava os dias a lavar carros na Baixa, que o Profeta lhe desse uma vida menos madrasta. Está aqui um outro combatente, este um verdadeiro monumento, um herói da guerra pátria, com catorze anos no lombo, o peito cheio de medalhas que ele oferecia ao Profeta em troca de emprego condigno. Está aqui um comunista inveterado que, por se sentir traído nos seus ideais por que sempre lutara desde cinquenta e seis, quer criar e liderar um partido vermelho. O Profeta não lhe poderia dar uma discreta ajudinha? (CARDOSO, 2001, p. 279)

O projeto de nação do período de luta não se concretiza, os ex-combatentes que por ele lutaram não são reconhecidos como deveriam. Ao oferecer as medalhas em troca de emprego, fica evidente o fracasso do projeto. Há, no romance, como parte da instabilidade e das diversas situações que caracterizam uma sociedade complexa, os que realmente lutaram e não são valorizados, outros que não participaram, mas fingem tê-lo feito para obter vantagens. Além disso, com o declínio do projeto socialista e avanço do capitalismo, homens de negócios que nada fizeram pelo país é que conseguem, muitas vezes, os recursos do Estado. No comboio, por exemplo, o pai da noiva tinha lutado pelo lado dos portugueses e é quem viaja, com a família, na primeira classe (CARDOSO, 2001, p. 141).

A complexidade do meio social decorre das dificuldades em melhorar a situação do país; como o comboio que não avança, a população acreditou nas promessas da Independência e, então, passa a acreditar nas promessas do Profeta. O messianismo prevalece na política e na religião, pois, nos dois casos, espera-se um "salvador" que resolva todos os problemas de uma vez. É nesse sentido, como em um jogo de espelhamento entre religião e

política, que há os outros casos dos pedidos ao Profeta, como os doentes que pedem ajuda para tratamento no exterior, jovens que querem bolsas de estudos, aceitando até mesmo "nessas novas, modernas e rentáveis profecias" (CARDOSO, 2001, p. 280). Nota-se que são casos que envolvem o papel do Estado nas áreas da Saúde e da Educação, o que se espera do Profeta é, geralmente, o que se espera do Estado, o que se problematiza no romance. Subentende-se, também, pelo tom irônico sobre a formação nas "rentáveis profecias", uma crítica às igrejas neopentecostais.

Sobre a relação entre os problemas do país e a religião em caráter messiânico, há, em outra parte do romance, uma disputa entre duas igrejas quanto a "salvar Angola". Uma delas tem a denominação de "Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola", seu líder é conhecido por "convencer todo o mundo a orar pela salvação de Angola, um tema que por si só mobilizava muita gente" (CARDOSO, 2001, p. 95). Porém, com o descontentamento dos fiéis na hora da cobrança de dízimos, afirmam que "o tal Jesus Cristo Salvador de Angola ainda não tinha feito nada pelo país que continuava em guerra", que "quem podia realmente salvar Angola era Jesus Cristo Negro [...]; começaram então a passar-se para a Igreja de Jesus Cristo Negro" (CARDOSO, 2001, p. 96-97). Além das promessas de salvar a nação, desvelam-se as contradições da fé, visto que Jesus Cristo não parece ser único.

Em seguida, na expectativa pelo Profeta Simon Ntangu, surgem outros casos, de todos os tipos, com pedidos para ganhar concurso de beleza, conseguir casa e emprego, jogar futebol em times portugueses, participar de festival de música no exterior, resolver problemas de impotência sexual, além de "uns poucos *homos*, que queriam se assumir publicamente" e "organizar uma *gay pride*" (CARDOSO, 2001, p. 281)¹⁴⁰. São diferentes situações para as quais se quer um benefício "milagroso", já se notando o processo de globalização. Há, inclusive, um "licenciado em economia num dos países do antigo bloco socialista" que quer um emprego e aceita até "mesmo um lugar de caixa num supermercado". Está exemplificado, nesse caso, o declínio do projeto socialista e um aprofundamento do capitalismo, este que não resolve as precariedades sociais.

Nesse sentido, como afirma Silva, são discutidas, em *Mãe, Materno Mar*, "as questões da incursão de países", como Angola, "em um sempre postergado desenvolvimento, na engrenagem econômica global e suas respectivas possibilidades históricas decorrentes, por estarem à margem das grandes negociações" (SILVA, R. V. R., 2007, p. 330). Com os encontros e confrontos ao longo da viagem do comboio, culminando com a crescente

¹⁴⁰ Grifos do autor.

expectativa em torno dos milagres do Profeta, "intensificam-se também as reflexões acerca da conjuntura política angolana" (SILVA, R. V. R., 2007, p. 331).

Com esse grande número de situações para as quais se espera a intervenção do Profeta, que refletem os problemas da nação, há pedidos que são absurdos e outros que precisam ser levados em consideração, como os casos decorrentes da guerra. Se o país precisa de um novo projeto, "renascer" no mar maternal, tem de minimizar os traumas e danos do conflito, como os relatados a seguir:

Muitas centenas de pessoas tinham vindo para saber do paradeiro de familiares desaparecidos em combates ou quando viajavam por estrada. Milhares de crianças de rua vinham organizadas em bloco pedir ao Papá Simon lhes dissesse por onde andavam os seus papás e mães. [...] As viúvas de guerra e muitas esposas de maridos desaparecidos vinham esperanças que o Profeta lhes pudesse dar algum conforto. Milhares de deslocados das suas zonas de origem vinham solicitar reparação material pelos danos sofridos. (CARDOSO, 2001, p. 281)

Enquanto se tem o oportunismo de muitos nos pedidos, há os que vivem as situações terríveis em consequência da guerra que se seguiu à Independência, com os órfãos, deslocados e familiares desaparecidos. Em outro romance de Cardoso, *Noites de Vigília*, os mutilados da guerra reúnem-se para revindicar direitos e a reparação do governo; em um dos momentos em que decidem fazer um protesto, há o caos em Luanda e, em meio à multidão, ouvem falar de um profeta que "já tinha resolvido casos muitos complicados" (CARDOSO, 2012, p. 216). Com questões semelhantes, as narrativas parecem cruzar-se. No entanto, em *Mãe, Materno Mar*, pelo espelhamento entre religião e nação, refazer as famílias ou encontrar os que desapareceram parece muitas vezes algo milagroso mesmo, haja vista a tamanha desordem causada pela guerra. É dessa forma que há a representação de problemas históricos políticos por meio da religião, como ocorre em *Maio, Mês de Maria* (1997), em que se subentende que, pela impossibilidade de solução "real" para o problema dos desaparecidos de 1977, restam os milagres, o apelo exagerado, muitas vezes irracional, à santa.

De modo geral, com o Profeta, há a expectativa de que ele resolva tudo, de que faça o impossível, até mesmo a ressurreição dos mortos. Em relação a estes, ocorrem os pedidos de mais respeito aos cemitérios, os quais estão sendo "vandalizados", que "um dia os mortos deixariam as suas moradas para virem eles próprios reclamar os seus direitos" (CARDOSO, 2001, p. 282). A desordem é tão grande que pode atingir o mundo dos mortos, como ocorre

em *Terra sonâmbula*. Assim termina o extenso parágrafo que faz parte do clímax crescente na narrativa, em que a expectativa pelo Profeta, metaforicamente, é como a água violenta que arrasta tudo o que encontra pelo caminho.

Manecas, ao passar por essa experiência ao longo da estrada, por esses encontros e confrontos de "excessos" humanos, realiza sua aprendizagem. Como Kindzu e Muidinga/Gaspar, Manecas também parece estar em um labirinto, em uma situação de urgência em que é necessário aprender para buscar uma saída, como afirma Ávila:

A urgência utópica é instigada pela refalsada *pax* neoliberal, que hoje cinicamente se propõe e impõe como "legítima" conclusão da história do homem, minimizando as tensões sociais e individuais que aumentam por todo o lado, apesar do renascimento heterodoxo de religiões e da proliferação de terapias psíquicas e físicas, que oferecem, com pouco sucesso, aparências de consolação subjetiva e de ajustamento à engrenagem social. No entanto, é preciso aprender com os erros cometidos, com o fracasso dos projetos socialista e nacional-revolucionário do Terceiro Mundo, com a crise da própria ideia de utopia, [...] com o desencanto que parece ter-se instalado entre todos, de modo a tentar descortinar o novo sentido que ainda teima em furtar-se aos olhos da humanidade. Esta aprendizagem se cerca de um tentador halo de melancolia, aparentemente inevitável, mas urge contrapor-lhe a ironia, a qual, pelo menos, mantém a tensão entre a lucidez intelectual e o sentimento de resignação. (ÁVILA, 1997, p. 15)¹⁴¹

Se o projeto de nação da época da Independência fracassou, se há uma melancolia por tantos problemas que parecem insolúveis, há também a ironia na narrativa mostrando que a solução não está no messianismo religioso ou político. A aprendizagem, portanto, é um caminho de esperança na busca do "novo sentido", para renascer no "materno mar". Dessa forma, nos parágrafos seguintes, Manecas continua a aprender sobre seu país, pois os problemas no espaço "inchado" de pessoas seguem se intensificando ao longo da estrada, entre as últimas estações e Luanda:

Mal o comboio apitara quando faltava menos de um quilómetro para chegar a Luanda, as milhares de pessoas que estavam fora da Estação do Bungo se agitaram, se acotovelaram aos gritos de delírio e de desespero. Tinha gente a ser arrastadas pelos empurrões, crianças perdidas que chamavam pelas suas mães, pessoas idosas a desmaiarem sufocadas, diminuídos físicos a pedirem clemência, mulheres grávidas contorcidas de dores, enquanto que cânticos religiosos ecoavam de todos os lados e descargas de artilharia pesada

¹⁴¹ Grifos do autor.

troavam pelos celestinos luandinos ares. Hosana! Hosana! Hosana! Os olhos daqueles milhares de pessoas se voltaram, entretanto, para os céus na expectativa de verem pombas brancas soltas como sabiam ter acontecido lá pelas terras por onde o Profeta passara. Porém, nada de particular que acontecera. Hué! Entretanto, dos céus continuava a cair aquela persistente miudinha chuvinha. [...] Dentro da Estação do Bungo confusão parecia ser maior, com a agravante de poder degenerar em tragédia, pois havia muita gente a atravessar a linha férrea quando a pesada locomotiva ainda se movimentava. Banda de música do Profeta, por mais que se esforçasse não conseguia saltar da carruagem para ir se postar na estação e executar as boas-vindas musicais. Os restantes passageiros também não se podiam movimentar pois havia dos dois lados muita gente colada às carruagens na expectativa de serem os primeiros a saudar o Profeta. Entretanto, as principais autoridades de Luanda estavam ali todas na estação, rodeadas de muita segurança, ansiosas por acolherem tão ilustre personalidade. (CARDOSO, 2001, p. 283-285)

Pelos reflexos entre religião e nação, a desordem causada ao esperarem o Profeta remete, de certo modo, à desordem causada pela guerra, relação que pode ser confirmada pelas "descargas de artilharia pesada". Já a multidão olhando para os céus, esperando ver as pombas brancas, remete à busca pela paz, ainda não alcançada naquele momento. A religião nessa forma messiânica também se mostra com potencial destrutivo, contraditoriamente ao que se apregoam nas igrejas. E as autoridades, em vez de questionarem tal movimento, uma vez que, oficialmente, o "Estado era laico", aderem ao messianismo e muitas "pensavam em como consultar discretamente o Profeta" (CARDOSO, 2001, p. 285). Até uma "alta individualidade" chega ao aeroporto de Luanda para tanto.

Como próprio do romance, do espaço de tensões, ocorre a mudança rápida de sentimentos. Como o Profeta não desce do comboio, ainda na Estação do Bungo, começam os "gritos de protesto" e espalha-se a notícia de que "tinham-lhe roubado o bastão, pelo que ele estava sem os poderes nenhuns!!!" (CARDOSO, 2001, p. 287-288). Inicia-se outro processo, da expectativa pelos milagres do Profeta passa-se à revolta, às atitudes violentas:

A multidão, irritada e muito excitada, começou então a lançar impropérios contra o Profeta, e a apedrejar o comboio onde tinha ainda muitos passageiros. Morte ao Profeta! Morte ao Profeta! A maior parte da segurança do Profeta já tinha desaparecido, e os poucos que permaneciam fiéis ao posto estavam feridos e a sangrar. [...] Entretanto, os três pastores já tinham fugido e provavelmente naquele momento estariam a escalar as barrocas do Miramar. Hela! Tinham abandonado as respectivas famílias e os seus rebanhos, mas não as malas e os sacos onde traziam guardado o dinheiro ganho nessa viagem de muita e boa pastoreação! Morte ao Profeta! Morte ao Profeta! Morte ao Profeta! As individualidades que tinham ido acolher o Profeta foram desaparecendo uma a uma. Lá fora, quando a multidão soube

do sucedido ao Profeta, muita gente começou a se retirar, enquanto outra desatava aos gritos: "Queremos o Profeta vivo ou morto! Isso não se faz ao povo! Morte ao Profeta! Morte ao Profeta!" Um destacamento da polícia foi quem salvou Simon Ntangu António das mãos daquela multidão que lhe queria linchar. (CARDOSO, 2001, p. 288-289)

Como a água violenta que não se pode conter, a expectativa pelos milagres torna-se vingança; ao mesmo tempo, em contraponto, há a calma da "persistente miudinha chuvinha" que continua caindo. O espaço, portanto, segue sendo configurado metaforicamente pela ambivalência da água. Nas descrições seguintes de Luanda, há uma alternância entre a expectativa pelo Profeta, até mesmo com festas, e a notícia da perda dos poderes que chega aos poucos, assim como outras pessoas aderem à ideia do linchamento:

Entretanto, na Marginal, por onde o Profeta deveria passar depois de apoteoticamente recebido na Estação do Bungo, e onde que estava concentrada a maior parte da multidão que tinha vindo lhe esperar, a notícia era parecia um barco parado em paradas águas, andava muito lentamente. Tinha muitos altifalantes abertos que espalhavam diferentes e variados ritmos ao longo daquela gigantesca concentração. De modo que tinha ainda muita gente a dançar nas passadas, cada qual com o seu par ou remexer só solto... [...] Ao longo de todo o calçadão tinha muitas mulheres a grelharem peixe e carne que vendiam num instante, famílias sentadas em volta de mesas de jardim, a comerem e a beberem, e tinha também gente que estava correr, a ginastacar e passear com os seus bem tratado cães. [...] Dois homens andavam à pancada porque um deles tentou apalpar a senhora do outro. Tinha gente atrás de um gatuno que acabara de arrancar um par de brincos a uma senhora. Assim, no princípio da Marginal, alguns altifalantes tinham deixado de difundir música para disparatarem no Profeta, xingarem na mãe dele, nos avós também e toda a geração daquele grandessíssimo impostor. Morte ao Profeta! Morte ao Profeta! (CARDOSO, 2001, p. 289-290)

Ao mesmo tempo em que tudo ocorre devido à espera pelo Profeta, há uma caracterização da sociedade, surgem os costumes e problemas de Luanda, da dança e alimentação às brigas e roubos. Na composição do espaço nas obras de Cardoso, como afirma Macedo, são recorrentes os "elementos da cultura, como a culinária, a música, a dança", que "envolvem a emoção" do autor "perante a paisagem geo-humana de seu povo" (MACEDO, J., 1987, p. 14). Aparecem, também, os aspectos negativos, como a violência, assim ocorre a alternância de sentimentos no romance, passando ao desejo de morte do Profeta, o que lembra, no contexto da nação, a guerra civil e reflete, assim, a dificuldade de se estabelecer a paz. Na sequência, continua a haver o "mapeamento" da cidade, passando-se da festa ao ódio pelo Profeta:

Entretanto, a partir das proximidades do BNA até à Restinga, estava ainda tudo na mesma: a muita boa animação! Vinha o grupo carnavalesco Os Trapalhões da Ilha numa grande batucada, com milhares de adeptos em movimentado bloco, Nossa Senhora das Boas-Águas lhe transportavam no primeiro andor, Nossa Senhora do Cabo, Santo António de Lisboa e Santa Teresinha do Menino Jesus que lhes trouxeram, até Nossa Senhora da Muxima... [...] depois, num sexto andor, vinha então o Profeta – imagem dele toscamente esculpida em madeira –, bandeiras, as todas da terra misturadas com outras, até tinha uma das cinco quinas, descolorida, uma ala de pescadores dançando, duas alas de raparigas trajadas de peixeiras empunhavam cartazes com a cara do Profeta, uma dúzia de intelectuais, desgarrados, se atrapalhando no refrão. Num determinado ponto, próximo da Fortaleza, se ouvia gente a gritar eufórica: "roda!, roda!, roda!". E era então uma gigantesca roda ao ritmo de um semba estonteante. Jovens e velhos misturados na roda dançante: vai agora!, dá-lhe-tudo!, não te falei!, tá kuiar!, brincadeira tem hora!, a hora é essa!, moça de postiço!, chula samba-pito!, é o fim do milénio! viva o kota Ntangu António! Viva! [...] Mas aquela rodança foi sol de pouca dura. Meia hora mais tarde toda a Marginal era uma gritaria infernal. Morte ao Profeta! Morte ao Profeta! Se tinha algumas pessoas a se retirarem, maioria daquele povo queria ir ainda chegar até na Estação do Bungo para justiçaem no Profeta, aquele por quem tinham esperado tão ansiosamente. (CARDOSO, 2001, p. 291-292)

Nessa agitação e alternância de sentimentos, deixam-se entrever outros aspectos da sociedade ex-colonial. Há o hibridismo ou uma confusão ("co-fusão"), em que se têm as santas em meio ao desfile de carnaval, a roda e o semba, incluindo-se a imagem do Profeta e o discurso de "fim do milénio", o português angolanizado. Nota-se que o projeto de nação que previa desvencilhar-se de certas imagens e símbolos dos colonizadores não se concretiza, não só pelas santas, mas também pela bandeira de Portugal em meio às demais. Desse modo, com as várias nuances e perspectivas, mais problematizando do que apresentando respostas, a narrativa desvela uma sociedade complexa. E, por fim, com a variação de sentimentos definindo o humano naquele espaço, chega-se ao anticlímax na narrativa, quando, do otimismo exagerado pelos milagres do Profeta, passa-se ao desencanto:

No Palanca, onde que ele era o todo senhorial, se foliava febril afã desde as primeiras horas daquele memorável dia. Ruas engalanadas, pintadas a cal os troncos das árvores, cartazes do Profeta em todos os cantos e esquinas, mulheres vestidas com panos com a efígie de Papá Simon. No largo onde que se situava a igreja principal do Profeta, que falava mais alto era a muita toda folia. Tinha muita gente animada, grupos de dança e corais, barracas com comes e bebes, venda de vários artigos que lembravam o Profeta. Lá no Bairro do Palanca a notícia só chegou perto da meia-noite depois de muitas horas de tanta ansiedade e excitação. E assim aquele todo povo voltou nas

suas casas no arrastar de pés e no declive dos ânimos. (CARDOSO, 2001, p. 292-293)¹⁴²

Do mesmo modo que durante as paragens do comboio, a comunicação com outros lugares é difícil, a notícia da perda dos poderes do Profeta espalha-se lentamente. Como a água violenta que a tudo arrasta, mas não perdura, o messianismo do Profeta não prevalece. Pelo espelhamento entre religião e nação, resulta, também, de toda essa expectativa e desilusão com o Profeta, que os problemas sociais não se resolvem por milagres, não há uma solução messiânica. Assim, o projeto socialista não se fez, a adesão ao capitalismo mantém as mazelas sociais, a religião messiânica também falha, todas essas formas em que está implicado o sentido do tempo progressista não se sustentam, não cumprem o que prometem, por isso que se tem a dificuldade de trânsito do comboio/nação. Segundo Ávila, em obras literárias nestes "tempos de crise" ou de urgência, há "o aparente descrédito de todas as filosofias universais retilineares da história" – marxista/socialista, liberal/capitalista, cristã/religiosa (ÁVILA, 1997, p. 16-22).

Contudo, apesar do fracasso do Profeta e mesmo com o desencanto ao final, a religiosidade, pelo que se observa no romance, permanece como característica da sociedade angolana. Talvez porque haja aí um resquício de esperança, visto que a religião se caracteriza pela dualidade de se estar em uma situação negativa buscando reverter em positiva. Porém, não da forma das igrejas neopentecostais em um tempo "ultraprogressista" semelhante às águas violentas, mas por meio de outras experiências do tempo como demonstra Ti Lucas durante a viagem, semelhante às águas calmas como a da chuvinha fina. A força narrativa do romance nesse período de "descrédito", de acordo com Ávila, mostra que "uma nova filosofia da auto-humanização crescente" do ser humano "é efetivamente possível e verdadeira" (ÁVILA, 1997, p. 19). Talvez sejam necessárias outras ações no espaço para projetar o futuro, um recomeço para a nação, um renascimento como bem indicam as imagens maternas.

¹⁴² O Bairro do Palanca, de acordo com Secco, caracteriza-se por forte presença de religiosos e de seus líderes, pois é onde se concentram muitos dos refugiados angolanos regressados, os quais "desde as lutas de libertação nacional, se haviam exilado na antiga República do Zaire", ao retornar trazem "para Angola essas religiões" messiânicas neopentecostais (SECCO, 2005, p. 116).

3.3 Terra e água maternais

Há outros momentos em *Terra sonâmbula* em que se têm os motivos espaciais ligados à terra e, também, à água, aos quais está implicado, muitas vezes, o contraponto entre desencanto e esperança, surgindo os valores maternais. Um desses momentos ocorre quando Tuahir e Muidinga, circulando no entorno da estrada, encontram o fazedor de rios, Nhamataca, havendo novamente o buraco:

Súbitos ruídos os interrompem, mais diante. Parecem vozear de gente, nas traseiras de um pequenito monte. Sobem, com cuidado. Era um homem que, do outro lado da encosta, abria um imenso buraco, facholando com afinco. A cova era tão funda e comprida que parecia que a intenção dele era partir o mundo em dupla metade. Gritam-lhe, pedindo-lhe atenção. Do fundo do buraco o desconhecido faz sinais com a mão, mostrando que deveriam esperar. Vai subindo com vagares, demorado como se fosse cobra procurando os pés. (COUTO, 2007, p. 85)

Em seguida, revela-se que Tuahir e Nhamataca se conheciam, contam que trabalharam juntos no período colonial. Muidinga quer saber por que Nhamataca fazia o buraco e obtém a resposta: "*Estou fazer um rio*" (COUTO, 2007, p. 85). Tuahir e Muidinga duvidam da possibilidade de tal feito, mas Nhamataca mantém-se sério, apresentando a explicação:

Sim, por aquele leito fundo haveria de cursar um rio, fluviando até ao infinito mar. As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Por ali viajariam esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas. Estava tão seguro que começara por escavar no chão da própria casa. Ruíram as paredes, desabou-se o tecto. Os seus se retiraram em dúvida de sua sanidade. Idos os próximos, irados os distantes. O sujeito desafiava os deuses que aprontaram o mundo para os viventes dele só se servirem, sem ousarem mudar a sua obra. Mas Nhamataca não desistiu, covando no dia a noite. Foi seguindo, serpenteando entre vales e colinas, suas mãos deitando e renovando mil vezes as sangradas e calejadas peles. E agora, sentado na ribanceira, guarda com vaidade a sua construção. (COUTO, 2007, p. 85-86)

Nhamataca decide agir para recuperar o espaço, o buraco que faz – pensando-se na ambivalência da terra – tem o sentido positivo de ressurgimento da vida. Nesse caso, a terra se

distingue pela resistência ao ser escavada, o que teria exigido de Nhamataca um esforço fora do comum. Bachelard relaciona essa resistência ao exercício da vontade, afirmando que a terra se apresenta como o "*mundo resistente*" a ser enfrentado e trabalhado pelo ser humano, caracterizando a vontade, a ação, o domínio do espaço, em que "a matéria revela as nossas forças" (BACHELARD, 2001, p. 08-19). Ao exemplificar com as ferramentas, como o martelo e outras, Bachelard afirma que elas despertam "a necessidade de agir *contra* uma coisa dura", enfrentando-se o "mundo ativo", um "mundo a ser transformado pela força humana" (BACHELARD, 2001, p. 29, 49).

Mas o esforço fora do comum de Nhamataca ao enfrentar a terra "dura" adquire certo exagero, torna-se obsessão, a ponto de ter destruído a casa, afastado os familiares, até mesmo estaria enfrentando os deuses. Nota-se que ele perde a razão, pois, sentado na ribanceira, aponta o fundo e diz: "*Vejam: já esponsa um fiozito de água*", o que não se vê, apenas haveria "quando muito, um suor na areia do fundo" (COUTO, 2007, p. 86). Tuahir e Muidinga não o contrariam, seguem conversando e obtêm a seguinte explicação quando o jovem pergunta que nome seria dado ao rio:

Nome que dera ao rio: Mãe-água. Porque o rio tinha vocação para se tornar doce, arrastada criatura. Nunca subiria em fúrias, nunca se deixaria apagar no chão. Suas águas serviriam de fronteira para a guerra. Homem ou barco carregando arma iriam ao fundo, sem regresso. A morte ficaria confinada do outro lado. O rio limparia a terra, cariciando suas feridas. (COUTO, 2007, p. 86)

Da terra escavada surgiria a água com características maternas, fazendo renascer, regenerar a sociedade, havendo, como mencionado, um novo "parto da terra". Para diversos povos, desde muito tempo, sob a perspectiva mítico-religiosa, água e terra possuem atributos maternos, configuram-se como "grandes mães". Segundo Eliade, "as águas simbolizam a substância primordial de que nascem todas as formas e para a qual voltam... Elas foram ao princípio, elas voltarão no fim de todo o ciclo histórico ou cósmico [...], são sempre germinativas, guardando... as virtualidades de todas as formas" (ELIADE, 2010, p. 153). O aspecto maternal da água decorre de sua possibilidade de formar e "re-formar", criar e recriar; por esse motivo, o contato com ela "implica sempre a regeneração", porque "à dissolução se segue um 'novo nascimento'", porque ela "fertiliza e aumenta o potencial de vida", visto que, sendo rica "em germes, ela fecunda a terra, os animais, a mulher" (ELIADE, 2010, p. 153-154).

A terra, de modo semelhante, teve como uma de suas primeiras valorizações a "maternidade". Esse aspecto se deve à "sua inesgotável capacidade de dar frutos", impondo-se "diretamente como Mãe, Tellus Mater", tornando-se, posteriormente, "divindade da fertilidade", "uma Grande Deusa da vegetação e da colheita", portanto, uma "fonte de força, de 'alma' e de fecundidade" (ELIADE, 2010, p. 199-201). Por isso, muitos povos realizavam o nascimento dos bebês no chão, "em contato direto com a terra" (SAMTER, apud ELIADE, 2010, p. 201)¹⁴³. Do mesmo modo que a água, o contato com a terra também regenera, também faz germinar. Eliade cita rituais em que o doente era colocado na terra para ser curado, pois, assim como vegetação cresce e se renova, o doente poderia "nascer de novo"; a maternidade da terra se deve a essa força que cura "por meio de um novo nascimento" (ELIADE, 2010, p. 203-204), força que produz a vida.

Embora a terra e a água, pela ambivalência, também se relacionem à morte, Nhamataca faz o rio para a (re)produção da vida. O aspecto maternal se confirma, a seguir, quando Tuahir conta "a estoriuzinha do pai do fazedor de rios", que tinha conhecido a esposa no barco, Nhamataca então afirma: "*Nasci num barco, sou filho das águas*" (COUTO, 2007, p. 86-87). Ele reforça a maternidade do elemento, depois explica que ao "gerar um rio... paga uma dívida para com um tempo mais antigo que o passado", que talvez "um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada" (COUTO, 2007, p. 87).

Por meio de sua força, de seu trabalho, Nhamataca exerce a vontade, sob a perspectiva de Bachelard, quer vencer a "resistência da matéria terrestre", dominar o espaço e, assim, recuperar a possibilidade de sonhar, de se ter esperança, como se fazia em "um tempo mais antigo". Fazer um rio, porém, soa absurdo, é um objetivo difícil de ser alcançado, Muidinga acredita ser loucura, mas Tuahir decide ajudar, é quando fala ao jovem: "*Em vez de esperamos na estrada, fazemos o nosso caminho*" (COUTO, 2007, p. 88). Essa fala de Tuahir remete à relação entre atividade e passividade diante do espaço de miséria e guerra, entre permanecer na estrada "já feita" ou agir para superar os problemas enfrentados, fazendo novos caminhos.

Muidinga acede e eles passam a trabalhar na terra: "Durante dias covam no consistente chão. Não avançam muito porque uma zona pedregosa se entrepõe. O miúdo já tem a mão a sangrar e lhe despontam dúvidas para um tal sacrifício" (COUTO, 2007, p. 88). Os mais-

¹⁴³ SAMTER, Ernst. *Geburt, Hochzeit und Tod: Beiträge zur Vergleichenden Volkskunde*. Leipzig/Berlin: Teubner, 1911.

velhos insistem, até que à noite ocorre uma tempestade, com muitos relâmpagos e uma "chuva torrencial"; com medo e sem um abrigo, juntam-se, até acontecer o desfecho desse encontro:

De repente, Nhamataca se alerta, apontando o intermitente chão. Havia um sulco que se enchia.

– *Um rio, é o rio!*

Nhamataca festeja o nascimento como se fosse um fruto de sua carne. Larga o abraço dos outros, se acerca do febrilhante ribeiro. Ergue os braços ao céu, pedindo luz. Ele quer afagar sua nascente obra. Muidinga e Tuahir clamam para que preste cuidado mas ele se ocupa dando vivas ao vindouro. Seu corpo convulso é visível apenas nos breves e entrecortados instantes dos raios. A memória do acontecido se fará assim por soluços, Nhamataca tombando na torrente do furioso regato. O velho e o moço querem segurar o corpo do covador, mas a corrente, redemoníaca, cresce em fúrias desordenadas. E Nhamataca desaparece, misturado nas súplicas dos outros, o trovejar dos céus e o gorgolejar do rio, seu descendente. Tuahir ainda segue a tentar vislumbrar sua reaparição mas as margens se esboroam, fareladas. O leito se iguala ao resto da savana, as terras fugindo na torrente. Se houve obra de um homem foi apenas um rio de pouca dura. (COUTO, 2007, p. 88-89)

Para se recuperar aquele espaço durante tanto tempo desorganizado pelo colonialismo, depois pela guerra que se seguiu à Independência, requer um esforço sobre-humano. Nhamataca não consegue realizar sua obra, apenas teve um rio momentâneo com a água da chuva, o que fazia para produzir a vida acaba por causar a sua morte, o outro lado da ambivalência da terra e da água. Mas ele demonstrou coragem, revelou a força humana na busca por vencer a "matéria resistente", a terra que se enfrenta e se quer dominar trabalhando, a terra como propiciadora da ação, que, ao ser vencida, "é a humanidade inteira que é vencedora" (BACHELARD, 2001, p. 19). Essa vitória, entretanto, não ocorreu, possivelmente porque a terra, com a nação em conflito, torna-se grande obstáculo no caminho, havendo uma complexidade social que nem o esforço exagerado, quase absurdo, de Nhamataca resolveu.

Após a morte do fazedor de rios, acontece uma rápida mudança na paisagem. Chove até o meio-dia, depois o sol reaparece forte "com tamanha vingança que, num instante, chupa os excessos de água sobre a savana", a "terra sorve aquele dilúvio, enxugando o mais discreto charco... a seca volta a imperar", de tal modo que "até o capim foi miserando" (COUTO, 2007, p. 89). Essa mudança – que não deixa de ser dual: umidade/seca – reforça o caráter episódico dos encontros de Tuahir e Muidinga quando saem no entorno da estrada, os quais, segundo Leite, são como parábolas e têm o sentido "iniciático", fazendo "a personagem refletir sobre uma aprendizagem" (LEITE, A. M., 2012, p. 176). É o que faz o jovem:

"Muidinga olha a paisagem e pensa. Morreu um homem que sonhava, a terra está triste como uma viúva" (COUTO, 2007, p. 89).

Assim como Kindzu, e também Manecas, Muidinga passa por experiências profundas em relação ao meio social. Enfrenta os (des)caminhos do espaço hostil da guerra e da fome, depara-se com as tradições em tensão, tanto pela desordem do conflito como pela modernidade. São experiências que resultam em aprendizagem fortemente ligadas à terra, o que se confirma pelas tantas vezes em que esteve em buracos. Ao colaborar com o fazedor de rios, aprende a ser solidário, descobre a vontade e a força que possui ao enfrentar a matéria resistente, e percebe, ao fim, que Nhamataca escavava aquele chão com um sonho, o de parar a guerra e fazer renascer a sociedade. Após esse caso, Muidinga fica em dúvida se estariam perdidos:

Tuahir vagueia em roda procurando encontrar um modo de regressar à estrada. O rapaz confia no entendimento que o velho tem sobre as pedras, em seu atento ler nas folhagens. Tuahir é capaz de saudar um carreiro onde ninguém mais descobre caminho. O mato é a sua cidade.

Agora, porém, os dois parecem vagabundear sem direcção. A fome começa a pedir deferimento. Dia após dia, avançam num círculo, rodepeões. Muidinga começa a desconfiar das certezas do seu guia.

– *Nos perdemos, Tuahir?*

– *Perder? Nunca, miúdo.*

Ele pensamenta, fiando conversa. O que é perder-se, ao fim ao cabo? Muita gente, acreditando ter a certa direcção, nasce já equivocada. E continua barateando prosa. Quem sabe desejasse só distrair o jovem, para que ele não tomasse a sério o destino. O tempo passa, cai a noite. Os dois viajantes se deitam ao relento. O velho não alcança o sono. (COUTO, 2007, p. 89-90)

Parecem estar em um labirinto, deslocam-se por aquele espaço nas proximidades da estrada sem haver uma saída para a difícil situação que enfrentam. O jovem desconfia de Tuahir que sempre demonstrou ter um grande conhecimento sobre o mato, sobre aquela terra, e não encontra o caminho de volta ao ônibus. Com fome, sem a proteção de um espaço fechado, eles "se deitam ao relento", têm apenas aquele chão, Tuahir não consegue dormir e diz que sente falta das estórias. Os cadernos ficaram no ônibus, mas Muidinga conta o que já leu do caderno seguinte, parece que a palavra, com sua força, garante a sobrevivência.

Antes do encontro com o fazedor de rios, os dois encontram-se com Siqueleto. A pedido de Muidinga, saem para andar nas redondezas, pois, como afirma Couto: "Quem vive num labirinto, tem fome de caminhos" (COUTO, 2011, p. 130). O jovem observa o espaço de outra posição, a estrada parece "pentear a savana, risco ao meio"; depois, segue atrás de Tuahir, o

mais-velho que vai à frente "abrindo trilhos" (COUTO, 2007, p. 64). A aprendizagem do mais-novo é, também, sobre como andar pelos caminhos daquela terra, como fazem até caírem na armadilha de Siqueleto:

De repente, o mundo desaba, o chão desaparece. Tuahir e Muidinga se abismalham, tombados numa enormíssima cova. É um desses buracos onde a noite se esconde com o rabo de fora.

– *Estamos onde, Tuahir?*

– *Nem fale. Deve ser morada do sapo gigante, o tal comedor de escuro.*

Ficam sentados, se acostumando ao nada. Depois, seus olhos lusco-focaram: havia uma rede cobrindo as paredes do buraco. Nenhum de ambos tem dúvida: estão dentro de uma armadilha. Só restava esperar. Conversam para distrair os maus espíritos que sempre aproveitam o silêncio para engordar intenções. (COUTO, 2007, p. 64)

Em mais uma de suas experiências com a terra, Muidinga retorna a uma cova. Retomando a ambivalência da terra, que tanto gera a vida como a morte, Muidinga/Gaspar estaria no limiar entre as duas devido ao espaço hostil que enfrenta, havendo o risco de morrer ao ser enterrado no campo, ao ser preso no poço, com a tempestade no caso de Nhamataca, mas escapa, ressurgindo da terra como se renascesse. A cada buraco, é como se nascesse de novo, mantendo-se o caráter de iniciação, de aprendizagem sobre a terra, tanto que esse capítulo do romance tem o título "A lição de Siqueleto" (COUTO, 2007, p. 63).

Preso na armadilha, ele dorme e sonha com o passado, surgindo-lhe algumas lembranças da escola, vozes que chamam pelo "outro nome", mas não consegue descobrir qual é porque "os sons se desfocam, em eco de cacimbo" (COUTO, 2007, p. 65). Ao acordar, acredita que "os sonhos são cartas que enviamos a nossas outras, restantes vidas", que os "cadernos de Kindzu não deveriam ter sido escritos por mão de carne e ossuda mas por sonhos iguais aos dele" (COUTO, 2007, p. 65). Nesse momento, com o jogo de espelhamentos no romance, as duas narrativas se entrelaçam mais fortemente, porque no desfecho é Kindzu quem o chama pelo "outro nome" e quem escreve para "*ensinar alguém a sonhar*" (COUTO, 2007, p. 182), enfim, os sonhos tornam-se os mesmos, continuam com o jovem que sobrevive. Como próprio da dualidade recorrente no romance, Muidinga torna-se um duplo de Kindzu.

Siqueleto é descrito como um "velho alto, torto, usando sobre o corpo nu uma gabardina comprida, maior que o seu tamanho", tem um dos olhos "fechado enquanto o outro está aberto" (COUTO, 2007, p. 65). Considerando essa parte do mesmo modo como uma parábola

em meio ao romance, Leite o relaciona ao ogro "característico dos contos orais" (LEITE, A. M., 2012, p. 177), são seres monstruosos que costumam comer o que capturam, o que remete, também, ao "realismo grotesco" (cf. BAKHTIN, 2013). Mas no caso de Siqueleto seria diferente, seu objetivo é outro, ele retira Tuahir e Muidinga do buraco e conversa:

Então o velho os puxa, os dois vão ajudando com as pernas a subir, buraco acima. Saem mas ele não lhes solta. Traz a rede a arrastar pelo chão, os dois lá dentro, iguais aos bichos caçados. Quando por fim chegam a sua casa ele reforçou a rede com mais amarras. Encara os prisioneiros com um só olho enquanto fala na língua local. Tuahir traduz:

– *Ele diz que nos vai semear.*

– *Semear?*

– *Não sabe o que é semear? É isso que nos vai fazer. Eles quer companhia, quer que nasça mais gente.* (COUTO, 2007, p. 65)

Há, novamente, o motivo espacial relacionado à terra, o "semear", o velho Siqueleto também quer recuperar o espaço, a sociedade, considerando as pessoas como sementes. Esse intento do ancião estabelece um elo com a maternidade da terra, visto que ela é substância geradora de "formas vivas", revela-se fértil, de modo que tudo "que sai da Terra é dotado de vida e tudo que volta para a Terra é de novo provido de vida" (ELIADE, 2010, p. 205). Sob essa perspectiva da religiosidade, entende-se que "se o homem pode ser um ente vivo é porque vem da Terra, é porque nasceu da Terra-Mater e volta para ela", assim "a 'matéria' tem o destino de uma mãe, porque ela gera incessantemente" (ELIADE, 2010, p. 205). Mas, semelhante a Nhamataca que, diante do espaço desorganizado, decide agir de modo quase absurdo, Siqueleto quer interferir no processo de morte e vida, tem uma atitude extrema ao instalar a armadilha e querer semear as pessoas.

Siqueleto decide contar a sua estória, como ficou sozinho, isolado, que sua aldeia, após ataques dos bandos em guerra, "foi ficando deserta, todos partiram, um após nenhum" (COUTO, 2007, p. 66). Explica que, quando a família o chamou para partir, respondeu: "*Eu sou como a árvore, morro só de mentira*", acredita ter "parecenças com as árvores que renascem cada ano" (COUTO, 2007, p. 66). Nota-se que vão sendo estabelecidas mais relações entre os motivos ligados à terra – o semear e, então, a árvore. Siqueleto segue contando por que permaneceu naquela "aldeia em ruínas", que era sua "maneira de ganhar aquela guerra", de "ficar vivo, teimando no mesmo lugar" (COUTO, 2007, p. 66). Ao se considerar parecido com a árvore, permanecendo no lugar, ele mostra uma forma de resistência, o que remete à "árvore que tinha batucada" de Cardoso.

Enquanto fala, Siqueleto balança uma lata com os próprios dentes, como se fizesse uma música, afirmando, depois, que o "*mal está nos dentes*", que os arrancou porque são "*os dentes que convidam a fome*", que "*nos dias de hoje, os filhos mordem as mães quando ainda estão no ventre*" (COUTO, 2007, p. 66-67)¹⁴⁴. Assim como Nhamataca foge à normalidade em seu intento de fazer um rio, Siqueleto também, diante da desordem do espaço pela guerra, passa a ter atitudes extremas, chegando ao limite da autodestruição ao retirar os dentes.

Os problemas que se impõem no meio social são tão profundos que geram um desequilíbrio das atitudes, culminando muitas vezes em formas de autoflagelação. É um aspecto recorrente em narrativas de Couto, como na estória "Os pássaros de Deus", em que o protagonista, ao cuidar dos pássaros de modo obsessivo, ignorando a esposa e os filhos com fome, causa o sofrimento dele próprio e dos familiares, sendo abandonado e considerado louco (COUTO, 2013b, p. 49-56). Na estória "O pescador cego", em que há mais uma vez a temática da fome, o protagonista retira os próprios olhos para usar como iscas de pesca (COUTO, 2013a, p. 93-105). Resulta desse aspecto nas obras de Couto, de modo geral, a dualidade do destino, de que faz parte a metáfora do caminho/estrada, em que tanto se sofre por sua fatalidade, aquilo que se impõe no espaço independente da vontade, quanto pelas ações humanas, de que o maior exemplo é a guerra. Identifica-se, dessa forma, o tom épico no romance.

Com a destruição da aldeia e o isolamento, Siqueleto acabou por agir de modo extremo, o que continua fazendo ao manter Tuahir e Muidinga presos, ameaçando-os: "*Vão os dois para baixo da terra*" (COUTO, 2007, p. 67). Procurando acalmá-lo, Tuahir continua com a conversa e questiona sobre aquela forma ríspida de receber visitantes, obtendo a seguinte explicação em que se evidencia a desorganização social: "*De facto... não é assim a maneira de nossa raça. Antigamente quem chegava era em bondade de intenção. Agora quem vem traz a morte na ponta dos dedos*" (COUTO, 2007, p. 67). Tuahir prossegue a conversa, lentamente "desfia toda a estória", apresentando a perspectiva de um futuro positivo para aquela terra:

Tuahir fala de um mundo que nem há... [...] *Que a nossa terra se ia aquietar, todos se familiariam, moçambicanos. E nos visitaríamos, como nos tempos, roendo os caminhos sem nunca mais termos medo.*

– *Verdade isso?*, pergunta o desdentado.

Longe se ouvem tiros, a guerra continua a infligir seus estrondos. Tuahir prossegue, arrebatado: diz que ouviu falar de países ricos onde já nem tem

¹⁴⁴ No caso do elefante, também fazia parte da destruição arrancar os dentes do animal.

que cavar a terra: enterra-se a enxada, bem direito no chão. Do cabo brotam árvores, plantas cheias de verde.

– *Seremos assim também*, sentenciou. (COUTO, 2007, p. 67)

A projeção positiva de Tuahir, com a paz se estabelecendo em Moçambique e com as visitas "*como nos tempos*", não se sustenta porque ainda "ouvem tiros", mostra-se como algo difícil de se atingir devido à continuidade da guerra. Tuahir insiste contando sobre os países ricos, onde tudo parecia mais fácil, como no caso da enxada, que em Moçambique seria assim, a terra se recuperaria como produtora de vida. Muidinga se encanta com os "sonhos de Tuahir", com a estória pela "alma que está nela" (COUTO, 2007, p. 67), e pensa na guerra, por que não inventaram uma "pólvora suave... capaz de explodir os homens sem lhes matar [...], que, em avessos serviços, gerasse mais vida. E do homem explodido nascessem os infinitos homens que lhes estão por dentro" (COUTO, 2007, p. 67-68). Composta de substâncias encontradas na terra, a pólvora é utilizada para provocar a morte, mas, uma vez que os elementos são ambivalentes, Muidinga imagina a pólvora em uma guerra inversa, em que as explosões gerariam a vida. Em sua aprendizagem, Muidinga humaniza-se, demonstrando que a guerra precisa acabar, que se tem de alcançar o outro polo da dualidade, o da produção da vida.

Uma hiena aparece e Siqueleto a acaricia como a um animal doméstico, o que se mostra fora do comum, uma vez que é um animal geralmente considerado perigoso.¹⁴⁵ Mas, com aquela situação em que tudo se desorganiza devido à guerra, até o ambiente natural, há mais uma inversão, a hiena passa do perigo à proteção. O velho explica que o animal faz com que ninguém se aproxime, "era o seu exército privado, segurança e guarda-corpo" (COUTO, 2007, p. 68).

¹⁴⁵ Animais que compõem a fauna africana, as hienas aparecem em diferentes momentos do romance, como ao início, na "estrada morta", quando elas "se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras" (COUTO, 2007, p. 09); quando Kindzu ia à "casinha" levar comida para o pai morto: "enquanto seguia pelo escuro, ouvia as hienas gargalhando... se fossem as quizumbas [hienas] a aproveitar das panelas? Ou se ele, o falecido, usasse a forma de bicho para se empançar?" (COUTO, 2007, p. 21); ou mesmo quando um cabrito apareceu perto do ônibus, começou a lamber o rosto de Muidinga e Tuahir ficou com receio achando que era uma hiena: "*Pensava era uma hiena. A hiena é que gosta de comer nariz de gente.*" (COUTO, 2007, p. 35). Elas oferecem risco, pois são carnívoras e podem atacar, mas também são necrófagas, alimentam-se de restos de animais já encontrados mortos, o que se relaciona ao primeiro trecho citado, as hienas reforçam a ideia da estrada tomada pela morte. Como a outros animais, atribuem-se características mítico-religiosas, em especial do animismo, como no segundo trecho em que há a dúvida de Kindzu sobre quem estaria comendo o que levava à casinha. Também, como é comum na exploração da polissemia por Couto (e Cardoso), há até as crenças populares como a de que a hiena gosta de comer o nariz das pessoas. Em suma, fazem parte de uma dupla caracterização do espaço, como ambiente natural/paisagem e como ambiente sociocultural/mítico-religioso.

Em seguida, ocorrem experiências ainda mais marcantes para Muidinga em relação à terra. O jovem retira o braço por um buraco, pega "um pau e escreve no chão" (COUTO, 2007, p. 69), o que atrai o interesse de Siqueleto que pergunta sobre os "desenhos", obtendo como resposta que era o seu nome. O velho emociona-se com o seu nome escrito na terra, como bem demonstram suas reações. Ele se ajoelha e "limpa em volta dos rabiscos", permanece "ali por tempos... sorrindo para o chão com sua boca desprovida de brancos", depois "trauteia uma canção. Parece rezar." (COUTO, 2007, p. 69). Na sequência, Siqueleto toma uma decisão, pede algo a Muidinga, concluindo-se essa parte da narrativa:

O velho Siqueleto armanaja uma faca. [...] Solta Tuahir e Muidinga das redes. São conduzidos pelo mato, para lá do longe. Então, frente a uma grande árvore, Siqueleto ordena algo que o jovem não entende.

– *Está mandar que escrevas o nome dele.*

Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz:

– *Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore.*

Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente. (COUTO, 2007, p. 69)

Nesse caso, destacam-se os motivos espaciais ligados à terra, como a semente e a árvore, além do buraco da armadilha, com os sentidos ambivalentes de morte e vida, pois o velho morre quando tem certeza de que a vida continuaria por meio da árvore com seu nome, vida essa de que ele faria parte ao retornar à terra como semente. Esse aspecto do morto que retorna à terra como semente, que passa a viver nas árvores, converge com a perspectiva das tradições de vários povos africanos, mas há as tensões com a modernidade, com as mudanças sociais que ameaçam essas tradições. Por isso, Siqueleto morre quando obtém uma resposta, quando a palavra escrita, essa forma de modernidade, serve para garantir a permanência de tradições, a recuperação da aldeia, enfim, a continuidade da vida.

Para recuperar o espaço em desarmonia pela guerra, recorre-se à maternidade da terra, a uma característica que a ela se atribui desde muito tempo, como explica Eliade, em que "vida e morte são apenas dois momentos diferentes do destino total da Terra-Mãe: a vida nada mais é que um separar-se das entranhas da Terra, a morte reduz-se a um regresso à 'própria Terra'." (ELIADE, 2010, p. 205). A produção e reprodução da vida pela terra mostram-se,

principalmente, pela vegetação, destacando-se a árvore que, para grande parte das religiões africanas, é detentora da força vital. Sob essa perspectiva, considera-se que o ser humano, ao "morrer, quer dizer, ao abandonar a condição humana, regressa – em estado de 'semente' ou de 'espírito' – à árvore", isto é, os "homens reintegram-se na matriz universal, adquirem outra vez o estado de semente, voltam a tornar-se germes" (ELIADE, 2010, p. 245). A morte de Siqueleto, portanto, não representa a dissolução total, mas, sim, "um retorno à fonte de vida universal" (ELIADE, 2010, p. 245), como semente ele pode renascer. Esse era seu intento, semear pessoas para reproduzir a vida e refazer a sociedade, o que se contrapõe aos "semeadores" da guerra, aqueles que "semeavam" a morte, a destruição que não permitia a continuidade da vida.

Muidinga, porém, tem dúvidas sobre o significado da morte de Siqueleto. A rápida mudança social que ocorre naquela terra pode não resultar no que o ancião esperava, por isso o jovem pensa: "Com ele todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem mas todo um mundo que desaparecia." (COUTO, 2007, p. 84). Há uma complexidade social, após séculos de colonialismo e com a guerra que se seguiu, além do capitalismo e globalização, de que faz parte a questão entre permanência e ruptura com as tradições, o que caracteriza alguns dos obstáculos nos caminhos de Kindzu. Mas se há rupturas que preocupam, como pelo que reflete Muidinga sobre a morte de Siqueleto, as tradições podem se renovar na escrita, como percebeu o ancião.

É nesse sentido, com a transferência do valor da palavra oral para a escrita, que se tem a "lição de Siqueleto", conforme Leite, havendo uma "implícita releitura da parábola bíblica do Semeador" (LEITE, A. M., 2012, p. 177). Na narrativa bíblica, também são semeadas pessoas e há o valor da palavra, as sementes que caem na terra boa são como as pessoas que levam adiante a palavra de Deus. Siqueleto, por sua vez, encanta-se ao descobrir a força da palavra escrita, que se juntou à força da árvore, finalmente tinha certeza de que a sociedade poderia se regenerar, renascer.

Há outras metáforas que estabelecem relações entre a terra, o país e o motivo da maternidade. Um dos casos envolve a mãe de Kindzu, apresentada ao início, quando ele decide partir, e ao final, quando ela aparece em seu último sonho. Pelos espelhamentos na narrativa, ela se reflete na maternidade da terra, da nação, por ser mãe de Junhito, metaforicamente é mãe do país independente. Ao início, ela é descrita por Kindzu da seguinte maneira:

Eu media o tempo daquela mulher, o que dela me lembrava: sempre muitíssimo mãe, eternamente grávida, filho-fora, filho-dentro. Lembranças compridas, ela comendo terra vermelha para segurar os sangues dentro do corpo. Trazia a areia dentro de uma panelinha de barro e, nos enquantos, parava para bocanhar terra, às mãos cheias. (COUTO, 2007, p. 22)

Em torno da imagem da mãe, há um conjunto de elementos que a ligam à terra. Essa ligação mostra-se forte pela repetição, pois ela come terra, usa panela de barro, enche as mãos com esse elemento. Inversamente ao sangue derramado no conflito, ela se utiliza da terra para "segurar os sangues", o que remete à "solidariedade mística" entre a mulher e a terra (cf. ELIADE, 2010, p. 269). Com a aproximação da guerra pós-Independência, Kindzu conta que sua família parecia se desintegrar, que a miséria tomava conta, que não podiam mais cultivar a terra e, assim, segue descrevendo a mãe:

Já nem podíamos machambar. Minha mãe saía com a enxada, manhã cedinho, mas não se encaminhava para terra nenhuma. Não passava das micaias que vedavam o quintal. Ficava a olhar o antigamente. Seu corpo emagrecia, sua sombra crescia. Em pouco tempo, aquela sombra se ia tornar do tamanho de toda a terra. (COUTO, 2007, p. 22)

As dificuldades que se impõem pela guerra tornam as atitudes quase absurdas, beirando a insensatez, visto que ela pegava a enxada sabendo que não iria a terra nenhuma. Assemelha-se a outro caso observado por Kindzu em Matimati, quando vê "mulheres plantando milho perto da estrada", a insistirem "mesmo onde nem pedra dá semente", perdendo "horas naquela luta inválida" (COUTO, 2007, p. 118). A melancolia passa a dominar a mãe de Kindzu, estendendo-se ao espaço, ao ambiente, este que tem seu aspecto negativo reforçado pela sombra, havendo mais uma vez o contraponto com a luz na narrativa. Correspondendo ao tamanho do sofrimento, há o exagero do tamanho da sombra, reforçando a relação da mulher com a terra. E diante da miséria e das ruínas, diz Kindzu: "Ela nos ensinava a sermos sombras, sem nenhuma outra esperança senão seguirmos do corpo para a terra. Era lição sem palavra, só ela sentada, pernas dobradas, um joelho sobre outro joelho." (COUTO, 2007, p. 17).

A tristeza segue aumentando porque, assim como Farida, a mãe de Kindzu passa a sofrer por um filho desaparecido, Junhito. Era o ano de 1975, o nome foi dado em homenagem à Independência do país, o que teria emocionado seu pai, como relata Kindzu:

"parecia estar ali a consumação de todos os seus sonhos. Chamou minha mãe e, tocando sua barriga redonda como lua cheia, disse: – *Esta criança há-de ser chamada de Vinticinco de Junho*" (COUTO, 2007, p. 16-17). O caso de Junhito envolve um conjunto de acontecimentos incomuns que, por isso mesmo, funcionam simbolicamente na narrativa, isto é, o que lhe atinge reflete-se no país, reforça-se a relação entre espaço e personagem devido às tensões do tempo da Independência.

Com a destruição cada vez maior da guerra, o velho Taímo passa a ter um comportamento estranho e afirma que o filho Junhito ia morrer. O menino não entende direito porque não ouvia bem, tinha quase se afogado uma vez, a "água lhe entrou fundo nos ouvidos, tanto que nunca mais se limpavam... lá ficou, a gente ouvia chocalhar na cabeça dele" (COUTO, 2007, p. 18). O pai decide forçar um "animismo", coloca Junhito em um galinheiro, acreditando que "o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha" para que os bandos não o levassem, que "aquela era a única maneira de salvar Vinticino de Junho" (COUTO, 2007, p. 18-19). Enquanto chegam notícias da intensificação da guerra, Junhito vive no galinheiro, onde o pai o ensina a ser galo, coberto "num saco de penas", sendo alimentado com as poucas sobras de comida, com os "restos de migalhas" (COUTO, 2007, p. 19). Há uma interdição, o velho Taímo não quer que se aproximem de Junhito, mas a mãe o visita, cuida dele, até acontecer o seu desaparecimento:

Junhito se foi alonjando de nossas vistas, proibidos que estávamos só de mencionar sua existência. Minha mãe, mesmo ela, se parecia resignar. Contudo, eu sabia que ela, às escondidas, visitava a capoeira. Fazia isso pelas traseiras da noite. Sentava no escuro e cantava uma canção de nenecar, a mesma que servira para todos os nossos sonos. Junhito, de começo, entoava junto com ela. Sua voz nos fazia descer uma tristeza, olhos abaixo. Depois, Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras. Esganiçava uns cóóós e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim se adormecia. Uma manhã, a capoeira amanheceu sem ele. Nunca mais o Junhito. (COUTO, 2007, p. 19)

Pelo espelhamento entre o caso de Junhito e o país, é como se a Independência e, por conseguinte, o projeto de nação estivessem também ameaçados, ou esquecidos, deixados de lado como se sugere pela surdez do menino. O pai, na tentativa de proteção, força um animismo, a transformação do filho em galo, acreditando ser um animal que não atrairia o interesse dos bandos. Mas, ao final, descobre-se que Junhito/galo era frágil como a nação recém-independente, sendo alvo dos administradores e seus comparsas que queriam "lhe

depenar o pescoço" (COUTO, 2007, p. 203) como "depenavam" o país. Essa perspectiva é reforçada quando Kindzu, ao saber que Assane, o ex-secretário do administrador, que fazia negócios aproveitando-se da guerra, utilizava um tanque militar como galinheiro, acredita que Junhito poderia estar lá.

Trata-se de mais um veículo sem transitar – o tanque não funcionava mais –, que Assane escondeu e onde decidiu criar galinhas, sendo mais um de seus negócios. Contraditoriamente, o veículo que causava mortes passa a gerar a vida, o "tanque era uma capoeira, lugar de produção" (COUTO, 2007, p. 113). Impressionado com o que vê, uma noite Kindzu acorda assustado e pensa se Junhito estaria naquele tanque/galinheiro, novamente fica a dúvida entre realidade e imaginação:

Uma noite eu despertei todo transpirado. Meu coração batia em tempestade. Eu escutava a canção de embalar de minha mãe! A melodia vinha de fora, em irreal verdade. Saí embrulhado no lençol. Agora, já não tinha dúvidas. Eram os embalos com que eu e meus irmãos tínhamos sido adormecidos. A canção chegava do tanque militar. Me aproximei, cauteloso. Quando cheguei à capoeira se instalou o total silêncio. Vislumbrei então um enorme galo. O bicho me fitou surpreso. O olhar dele quase me fez cair. Aqueles olhos eram uma tristeza que eu já conhecera.

– *Junhito!*

O galo entortou a cabeça, duvidando-me. Cócóricou, esgaravando o chão, em exibição de mandos. Agora, ele parecia um real bicho, ave de nascimento e vocação.

Não podia ser Junhito, meu irmão. Mesmo assim, me deixei ficar, olhando no relento, parado, nidificável. (COUTO, 2007, p. 117)

Componente do espaço, o veículo militar pode adquirir o sentido de uma prisão onde estaria Junhito. Metaforicamente, o projeto de nação com a Independência não estaria totalmente destruído, mas, sim, interditado, impedido de acontecer com a guerra, sobretudo, por esses "fazedores" de negócios escusos. Com a dúvida se o galo era ou não Junhito, Kindzu ainda se aproxima dele como se fosse uma despedida: "aqueles olhos se mostraram humanos, capazes de lágrimas. Meus dedos passaram entre a rede e lhe acariciei as asas. Posso jurar ter ouvido, nas minhas costas, o embalo da minha infância." (COUTO, 2007, p. 118). Simbolicamente, acaricia o país que também se assemelha a um frágil animal. Em seguida, decide não mais voltar ao tanque, considerando que "aquele encontro tinha sido uma ilusão, excesso de... fantasia", que o irmão "estava falecido, perdido nos lugares que... deixara." (COUTO, 2007, p. 118).

Há, na metamorfose de Junhito, em que o menino deixa de saber "as humanas palavras", um processo de desumanização, algo recorrente naquela terra em desordem. Deterioram-se as relações entre as pessoas, as comunidades e aldeias se desfazem, as famílias se separam ou perdem seus membros. O desaparecimento do irmão, que é ao mesmo tempo o desaparecimento da verdadeira Independência, piora as tensões na família de Kindzu, culminando na morte do pai. A mãe torna-se uma mulher entristecida, mas seu caráter maternal relacionado à terra ainda traria algo fora do comum, que soa absurdo ou parece loucura, como aconteceu com outras personagens. Diante do espaço em ruínas, tomado pela destruição e o grande número de mortos, ultrapassam-se os limites da razão em atitudes como a de Nhamataca, ao fazer o rio; de Siqueleto, ao querer semear pessoas; do velho Taímo, em forçar o animismo de Junhito; e, então, da mãe de Kindzu, conforme o momento da despedida:

Depois, minha mãe me fez um sinal para que eu me chegasse. Pegou-me no braço e baixou a minha mão sobre seu ventre.

– *É o quê, mãe?*

– *É que estou grávida, maistravez.*

A velha devaneava, sonhatriz. Com aquela idade como podia ela se duplicar? A voz dela, porém, trazia certezas capazes de me confundir.

– *Estou grávida, filho. Não é de agora, é já de muito tempo.*

– *Muito tempo, quanto?*

– *São anos que guardo essa criança. Nem quero ela nascer de nesse tempo.*

Fica assim dentro de mim, me acompanha o coração.

Lhe afaguei o ventre, entregando àquele meu escondido irmão a guarda de minha mãe. (COUTO, 2007, p. 33)

Como parte da dissolução familiar, há essas atitudes que se aproximam da loucura, mas sem a constituírem de fato. Há um desequilíbrio emocional provocado pela sociedade que se desfaz, não apenas materialmente, mas por "todo um mundo que desaparecia" (COUTO, 2007, p. 84), como pensou Muidinga sobre a morte de Siqueleto, perdendo-se crenças, valores, conhecimentos, culturas. Sobre sua mãe, Kindzu já havia afirmado antes que ela "não teve mais filhos", que Junhito tinha sido "o último habitante daquele ventre" (COUTO, 2007, p. 17), confirmando que sua fala causa mesmo um estranhamento. Mas ao final, faz sentido juntamente com o seu aspecto maternal relacionado à terra, quando Junhito e ela reaparecem no último sonho de Kindzu:

Então, por entre as brumas do sonhado, vi um galo se aproximando. Era Junhito, quase eu ia jurar. Porque no inverso dos outros, ele se humanizava,

lhe caíam penas, cristas e esporões. Me olhou ainda semibicho. Seus olhos me pediam qualquer coisa, nem eu adivinhava. Que ajuda lhe podia dar, eu, simples sonhador? O que sucedeu, seguidamente, foi que surgiram o colono Romão Pinto junto com o administrador Estêvão, Shetani, Assane, Antoninho e milicianos. Vinham armados e se dirigiram para Junhito, com ganas de lhe depenar o pescoço. Cercaram o manito, dizendo:

– *Teu pai tinha razão: sempre te viemos buscar.*

Então, Junhito me chamou. Eu me olhei, sem confiança. Mas o que em mim vi foi de dar surpresa, mesmo em sonho: porque em meus braços se exibiam lenços e enfeites. Minhas mãos seguravam uma zagaia. Me certifiquei: eu era um naparama! Ao me verem, em minha nova figura, aqueles que maltratavam o meu irmão se extinguíram num fechar de olhos. Mas Junhito ainda lutava para se desbichar, desembaraçar-se da condenação. Me veio à ideia que ele precisava de um pouco de infância e cantei os embalos de nossa mãe, sua última ponte com a família. Enquanto eu cantava ele se foi vertendo todo gente, completamente Junhito. A seu lado, como se chamada por meu canto, minha mãe apareceu segurando uma criança em seu colo. Lhes chamei mas eles nem me pareciam ouvir. Junhito colocou a mão aberta sobre o peito e depois fechou as duas mãos em concha. Me agradecia. Acenei uma despedida e ele, segurando minha mãe pelo braço, desapareceu nas infinitas folhagens. (COUTO, 2007, p.202-203)

A quase loucura da mãe se explica, a criança no colo talvez fosse daquela gravidez de anos, uma gravidez simbólica, demonstrando que estava interdito nascer naquele espaço-tempo de guerra. Mas esta, se terminar, como se projeta no sonho quando Kindzu se torna um naparama, faz com que nascer seja possível de novo; a terra tem chance de se recuperar. É o que ocorre com Junhito, volta a ser humano e junta-se à mãe, uma certa ordem ou harmonia se refaz. Refletida em Junhito que, por diversas vezes, é cuidado como criança, a nação recém-independente é mesmo jovem e pode ter o seu projeto retomado. Por meio do elemento aéreo, do som, ao cantar os embalos maternos, Kindzu participa da busca pela recuperação da terra e renascimento da nação.

Antes desse reencontro com a mãe e o irmão, Kindzu relata outros acontecimentos do sonho, como o encontro com um feiticeiro e a multidão que o segue. Primeiramente, ele descreve o espaço, as características que, como se nota, remetem à recuperação:

Me falta, pois, trazer o que essa noite viajou em minha cabeça. Me falta soltar o último peso que me impede ser sombra. Ponho o sonho, em sua selvagem desordem: eu estava descendo um vale molhado de tanta luz, cheio de manhã. Aquela parecia a primeira madrugada do mundo. A luz se espantava de sua própria estreia, experimentando sua grandeza ao iluminar as mais pequenas coisas. As cores, de tanto serem novas, se cambiavam incessantemente. (COUTO, 2007, p. 200)

Há um contraste com a descrição ao início do romance, quando as cores eram sujas, predominando cinzas e poeiras na paisagem, estando aí implicado o jogo entre luz e sombra. Ele, que deseja ser sombra, tem nesse início do sonho o predomínio da luz que, como no texto bíblico, corresponde ao princípio do mundo, pois era "a primeira madrugada", a "estreia" em iluminar "pequenas coisas", as cores eram "novas" e modificavam-se. Mesmo a "selvagem desordem" do sonho pode ter relação com o caos primordial. Desse modo, com essas características que remetem às origens das coisas, do mundo e do ser humano, trazendo o tom épico ao romance, o sonho projeta um recomeço.

Kindzu conta que, depois, viu "um enorme grupo de pessoas, pobres, embrulhadas em cascas e fiapos" seguindo o feiticeiro de sua vila, que, após subir "a um morro de muchém" e contemplar a planície, levantou "o seu cajado e sentenciou: – *Que morram as estradas, se apaguem os caminhos e desabem as pontes!*" (COUTO, 2007, p. 200). Confirma-se o problema de trânsito naquele espaço tomado pela destruição e mortes, o feiticeiro deseja que não haja deslocamento por aquela terra. Estradas, caminhos e pontes que servem à guerra deveriam deixar de existir, é dessa forma que poderia haver um recomeço. Ele, então, faz um longo discurso, em tom profético, que pode ser dividido em dois momentos. Aproveitando-se do par luz e sombra, primeiramente o feiticeiro enfatiza os aspectos sombrios da nação em guerra, prevendo uma piora da situação:

– *Chorais pelos dias de hoje? Pois saibam que os dias que virão serão ainda piores. Foi por isso que fizeram esta guerra, para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança. Não mais procureis vossos familiares que saíram para outras terras em busca da paz. Mesmo que os reencontreis eles não vos reconhecerão. Vós vos convertêsteis em bichos, sem família, sem nação. Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. Agora, a arma é a vossa única alma. Roubaram-vos tanto que nem sequer os sonhos são vossos, nada da terra vos pertence, e até o céu e o mar serão propriedade de estranhos. Será mil vezes pior que o passado pois não vereis o rosto dos novos donos e esses patrões se servirão de vossos irmãos para vos dar castigo. [...] A terra se revolverá e os enterrados assomarão à superfície para virem buscar as orelhas que lhe foram decepadas. Outros buscarão seus narizes no vômito das hienas e escavarão nas lixeiras para resgatarem seus antigos órgãos. E há-de vir um vento que arrastará os astros pelos céus e a noite se tornará pequena para tantas luzes explodindo sobre as vossas cabeças. As areias se voltarão em remoinhos furiosos pelos ares e o pássaros tombarão extenuados e ocorrerão desastres que não têm nome, as machambas serão convertidas em cemitérios e das plantas, secas e mirradas, brotarão apenas pedras de sal. As mulheres mastigarão areia e serão tantas e tão esfaimadas que um buraco imenso tornará a terra oca e desventrada.* (COUTO, 2007, p. 200-201)

Nesse discurso, semelhante a textos bíblicos¹⁴⁶, são mencionados vários aspectos e consequências da guerra. Há a dissolução familiar, os administradores corruptos com seus negócios atrelados ao capitalismo internacional, algo considerado pior que o colonialismo. Esses negócios destroem o pertencimento ao espaço, já que céu, mar e terra "*serão propriedade de estranhos*". O projeto de nação se desfaz, a guerra tira "*o país de dentro*" de cada um, sendo roubados até os sonhos. O animismo aparece metaforicamente, a guerra estaria convertendo as pessoas "*em bichos*", a arma toma o lugar da alma, há um processo de desumanização. O que torna ainda mais grave esse processo é o caráter fratricida do conflito, são "*irmãos*" a "*dar castigo*", são moçambicanos que estão matando uns aos outros.

A fala do feiticeiro segue se intensificando, atingindo o grotesco e o horror, com as orelhas, narizes e órgãos retirados, a hiena, animal necrófago, que reaparece. Em seguida, há os fenômenos da natureza, com o vento, astros e suas "*luzes explodindo*", areias e seus "*remoinhos furiosos pelos ares*". A terra, cheia de tão grande número de mortos, deixaria de produzir, perderia a fecundidade. Novamente, há um buraco e a relação das mulheres com a terra, as quais, em atitude extrema devido à fome, fariam o buraco ao comer o próprio chão. O problema é tão profundo que não atinge apenas o espaço, mas também o tempo que, envenenado pelo conflito, não permite a esperança. Seria melhor não haver estrada, não se transitar, como pede o feiticeiro ao iniciar o discurso, como uma forma de parar o tempo, já que é em seu decorrer que acontece a guerra. Mas, na sequência de seu discurso, o jogo muda para a luz com a perspectiva de um futuro positivo:

No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz no dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos

¹⁴⁶ Com se verifica, há uma recorrente intertextualidade com passagens bíblicas nos dois romances. Nesse trecho, está marcada formalmente pelo uso da segunda pessoa do plural, assim como pela temática da destruição iminente. Do mesmo modo, e mais frequentemente, em *Mãe, Materno Mar*, há vários trechos que remetem à Bíblia, em especial com o tom profético. Esse aspecto, além de ser decorrente do hibridismo religioso, adquire sentidos variados nas narrativas, estando muitas vezes no limite entre a paródia e a estilização. Ao abordar as relações entre a oralidade e a escrita literária em *Terra sonâmbula*, Leite amplia para além da intertextualidade, afirmando que há uma "relação intersemiótica" pelos "motivos, símbolos, gestos", e uma "interdiscursividade" – termo utilizado pelo ensaísta nigeriano Quayson –, pela "interação entre discursos culturais e literários" (LEITE, A. M., 2012, p. 166), podendo-se estender aos religiosos. Como vem sendo destacado, é também uma forma de introduzir o tom épico no romance.

namorados. Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos deste tempo que nos fez animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu. (COUTO, 2007, p. 201-202)

Do caos e das sombras, surgiriam as luzes. Novamente, há o valor da palavra, o restabelecimento da ordem ocorreria pelo ar através de uma voz, de uma canção. Trata-se de uma mãe, de uma maternidade primordial que, com sua força criadora, possibilitaria um "*novo princípio*", a recuperação da harmonia nos dois mundos, dos vivos e dos mortos. É nesse sentido, segundo Moraes, que essa voz tem um "caráter afirmativo e fundador", à qual, diante da "animalização (desumanização)", "são atribuídos poderes vitais, de refundação do humano" (MORAES, 2009, p. 159). Desse modo, quando Kindzu canta para Junhito, está utilizando essa voz "com seus efeitos de recuperação do humano" (MORAES, 2009, p. 161). O discurso profético, como também nota Moraes, "desemboca, surpreendentemente (ou rapidamente), numa 'fonte', na sugestão de um retorno às origens" (MORAES, 2009, p. 160). Com o fim da guerra e, por conseguinte, da destruição e do grande número de mortes, seria necessário um retorno às origens da produção da vida, a uma "*memória de antes de sermos gente*", para se recuperar não apenas o espaço, mas o tempo, este que os "*fez animais*".

A maternidade indica que, após o caos, seria preciso renascer. Nessa perspectiva, o animismo aparece ao fim do discurso, metaforicamente, reforçando a ideia de que se deve recuperar a humanidade das pessoas. Mas após o discurso, o animismo aconteceria de fato:

Voltando a levantar o cajado sobre a cabeça ele ainda voltou a falar. Mas se pronunciou em palavras de nenhuma língua. As gentes seguiam o restante discurso a cata de alguma compreensão. Então, o nganga se calou, ergueu uma cabaça e verteu um líquido sobre os ombros. Depois, desceu o morro e fez pingar a cabaça sobre cada um dos presentes. Então se deu o mais extraordinário dos fenómenos e todos os presentes tombaram no chão, agitando-se em espasmos e berros, e se seguiu uma orgia de convulsões, babas e espumas e, um por um, todos foram perdendo as humanas dimensões. Penugens e escamas, garras e bicos, caudas e cristas se espalharam pelos corpos e todo aquele plenário de gente se transfigurou em bicharada. A fala foi a última coisa a ser convertida, e durante um tempo, se escutaram espantos e gritos humanos proferidos pelas mais irracionais bestas. Aos poucos, também o verbo se perdeu e a bicharada, em desordem, se espalhou pelos matos. (COUTO, 2007, p. 202)

Como o futuro positivo, iluminado, é algo a se buscar, pois a guerra prossegue, as pessoas tornam-se animais. Nota-se, como parte dessa desumanização, a perda da capacidade

comunicativa e da racionalidade. Pelo que remete a textos bíblicos, o "verbo" aqui se perde, deixa de comunicar e faz parte da desordem, em uma inversão do "verbo" como a palavra de Deus que teria criado e organizado o mundo, estabelecendo-se a comunicação divina por intermédio de Jesus. Essas várias referências mítico-religiosas, muitas vezes híbridas, surgem no romance em seu aspecto de criação e formação do mundo e do ser humano. Nas situações históricas urgentes, como afirma Ávila, os escritores tentam "extrair o máximo proveito persuasivo e estético da relação intertextual com as tradições culturais" como a judaico-cristã (ÁVILA, 1997, p. 321). Diante da terrível experiência da guerra, parece que o mundo se desmorona desde suas bases primordiais, precisando ser restaurado desde suas origens, daí a necessidade de uma mãe e seu canto que faz renascer, é um apelo épico no romance.

O jogo de contrapontos, estrutural do romance, segue acontecendo no sonho de Kindzu que, após a animalização dos ouvintes do feiticeiro, verifica se o mesmo lhe ocorreu. Confirma que ainda é humano ao analisar a própria voz, ao emitir "palavras simples, depois frases sem nexos" (COUTO, 2007, p. 202), corroborando a palavra como característica humana fundamental em consonância com Hampaté Bâ (2010, p. 168) e Bakhtin (cf. MACHADO, 2010, p. 207). Na sequência, ocorre o processo de reumanização de Junhito, para o qual Kindzu canta os embalos da mãe completando o processo. Do animismo do grupo se passa à recuperação da humanidade do irmão, há, no sonho, a projeção de que o país poderia renascer.

Com esse conjunto de referências mítico-religiosas que envolvem, de modo geral, a formação e transformação do mundo e dos seres humanos com as várias perspectivas, como as cristãs, animistas, grotescas e de uma maternidade ancestral, inserem-se nos romances os cronotopos épicos. Com a experiência histórica e trágica da guerra, recorre-se a esse conjunto para encontrar formas e meios de uma recuperação, de um recomeço para a sociedade que vem sendo destruída. Juntam-se, portanto, os cronotopos épicos aos cronotopos romanescos (cf. FALCONER, 2015, p. 145), tendo como questão principal a possibilidade de se mudar ou não o destino. Em *Mãe, Materno Mar*, também há essa junção, com muitas tensões como em *Terra sonâmbula*, apontando do mesmo modo para o recomeço, o renascimento individual e o coletivo da nação. Para tanto, recorre-se à maternidade da água.

O "mar materno" do título refere-se mais, ao longo da narrativa, a Manecas. São recorrentes as metáforas do mar em relação aos seus sentimentos, memórias e projeções ao futuro. Entende-se, por isso, que Manecas é o protagonista, embora haja um número considerável de personagens que se destacam, como a noiva, os líderes religiosos, em especial

o Profeta Simon Ntangu, Ti Lucas. Com este último, estabelece a relação entre mais-velho e mais-novo. O encontro com esses personagens faz parte da iniciação de Manecas, de sua aprendizagem sobre o país, ele que era "um menino do liceu" (CARDOSO, 2001, p. 56), que pouco conhecia as culturas e tradições dos povos que formam Angola. Do mesmo modo, não conhece o mar, o que deseja fazer ao chegar a Luanda.

Confluem-se, em vista disso, o mar e a nação ao longo da viagem, pois, ao mesmo tempo em que ele queria conhecer o primeiro, passa por uma tensa e intensa formação sobre o país. A caminho do mar, Manecas passa pelos "descaminhos" da nação, haja vista o grande número de obstáculos à viagem, conhece um meio social complexo, vivencia os problemas e contradições, em uma aprendizagem que é, às vezes, uma "desaprendizagem". A estrada e o comboio, desse modo, que seguem por terra em direção ao mar, lembra a relação deste com o rio no romance *Rioseco* de Manuel Rui, conforme a seguinte passagem:

O mar é só assim por causa dos rios que lhe trazem a água. Os rios é que enchem o mar. Nenhum dia viste um mar encher um rio, já falei. Isto é tudo água que vem da nossa terra. Sem a nossa terra, sem os rios que atravessam muito tempo, devagar e depressa, depressa e devagar, a secar e a encher na chuva, onde é que estava o mar? Sem a nossa terra, onde nascem os rios, o povo daqui não tinha mar para pescar. Não há mar sem rio, eu já falei. (RUI, 1999, p. 90)

O percurso do comboio até a capital, portanto, assemelha-se ao do rio quanto à experiência naquela terra até chegar ao mar. O fluxo, porém, não é o mesmo, o rio tem as águas correntes, o trem passa por avarias que impedem o movimento contínuo. Ao mar se podem atribuir muitos outros sentidos, organizados principalmente entre os históricos e os mítico-religiosos. Nas literaturas de língua portuguesa, o mar adquire relevância, segundo Macêdo, por "se constituir na via líquida por onde singraram as caravelas chegando aos mais distantes portos" (MACÊDO, 1999, p. 49), formando o Império português. Em Angola, sob esse ponto de vista histórico, o mar tem o significado da invasão, visto que através dele os "colonizadores portugueses chegaram no século XV e... partiriam apenas em 1975" (MACÊDO, 1999, p. 50), com a Independência.

Entre os outros significados do mar na literatura angolana, já foi identificado com as "desgraças da colonização, entre as quais avulta o tráfico negreiro", depois passando a ter um "caráter dúbio" (MACÊDO, 1999, p. 52), ambivalente, com sentidos positivos e negativos. Na literatura de Luandino Vieira, vale destacar, já havia a ambivalência dos elementos da

natureza, incluindo-se o mar, considerados "benéficos e inimigos" (MACÊDO, 1999, p. 52). Posteriormente, em outras obras, o mar aparece com muitos outros sentidos, tornando-se um componente fundamental ao se pensar a nação, como se observa na obra de Manuel Rui.

Em *Mãe, Materno Mar*, há um conjunto de significados que reúne a perspectiva histórica e a mítico-religiosa, principalmente em torno de Manecas. Do mesmo modo que Kindzu e Farida, Manecas caracteriza-se pelo espaço. Em diversas situações, ele é relacionado à água, ao mar, geralmente com os atributos maternos desse elemento, por isso, são recorrentes trechos como: "marítimas águas do pensamento"; "a pensar na mãe, a mãe e o mar"; "ele se anteviu no regaço mar materno" (CARDOSO, 2001, p. 38, 42, 67). Por várias vezes, afirma-se que ele sente saudades da mãe, assim como, em momentos de medo, é dela que se lembra: "minha mãe, dá-me coragem" (CARDOSO, 2001, p. 137). Em algumas situações, como ao dormir no comboio, considera-se que ele estava "no conforto do ventre materno", ou, em uma das paradas, embaixo de uma árvore, que estava "pensativo, no ventre oceânico" (CARDOSO, 2001, p. 56, 142).

Ao início da viagem, são frequentes as lembranças do que Manecas deixa para trás em Malange, além da mãe, como a namorada e os amigos. Com as paragens e a demora do trem em seu percurso, as lembranças vão diminuindo e ele tem dúvidas se conseguiria um emprego em Luanda, esse que era seu objetivo inicial com a viagem. Os obstáculos que surgem, como em um labirinto que o deixa contraditoriamente "aprisionado num caminho", entre um "passado bloqueado e um futuro obstruído" (cf. BACHELARD, 1990b, p. 163-164), dificultam a realização dos planos, de repente já tinha arrumado mulher e filho no comboio. Desse modo, sempre caracterizado em sua relação com a água e a maternidade, há um crescente desejo de conhecer o mar, sobre o qual Manecas se interroga:

Que ele sabia o mar era uma grande massa e extensão de água salgada que cobre a maior parte da superfície da Terra, os grandes navios a sulcarem as movimentadas águas, os pescadores a enfrentarem as ferozes ondulantes ondas, os assombrados fantasmas, as míticas kiandas, e os peixes se divertindo nas profundas águas. (CARDOSO, 2001, p. 213)

Nessa descrição do mar, há tanto as características próprias do ambiente natural como do cultural, é o espaço histórico das navegações e possui valores mítico-religiosos. Enquanto em *Terra sonâmbula*, Kindzu e Muidinga têm uma ligação maior com a terra, Manecas mostra-se ligado à água, que "se sentia familiarizado com todas as águas", que era "uma quase

obsessão desde criança", era "quem que mais sabia estudado os enciclopédicos marítimos saberes" (CARDOSO, 2001, p. 213). Essa forte relação de Manecas com o elemento aquático vem de antes de seu nascimento:

Se recordava que a mãe lhe tinha contado que, quando grávida dele, tinha consultado um kimbanda por causa de uma dores violentas, que a resposta foi que ela se preparasse pois ia dar à luz uma sereia ou um outro qualquer monstro aquático. Ih! Que a mãe e toda a família muito se angustiou, ela teria no ventre uma mulher-kianda?, ou uma criança anormal, quem sabe se com duas cabeças e um só olho?, quatro braços e quatro pernas?, um par de barbatanas?, uma nereida?, um monstro das águas? Ngafu é? Entretanto, 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. Quando que faltavam poucos dias para dar à luz ela andava muito nervosa e ansiosa, receosa que se confirmasse o vaticínio kimbanda. E ela sentiu então o mar estava se convulsionar dentro dela. Para que tudo corresse bem e que o parto fosse normal, quando sentiu vindo as dores preanunciadoras do parto, ela teve de ir a correr ao rio Kapopa para parir as nascentes águas. E todas as águas correram secundinas. Manecas nasceu rapaz normal, mas desde então começou a se comportar como um menino-das-águas. Hé! (CARDOSO, 2001, p. 213-214)

A relação com a água, nesse trecho, envolve a perspectiva mítico-religiosa, havendo o hibridismo ao se ter a kianda e a nereida, o kimbanda e a oração. Há um reforço ao aspecto maternal da água, pois sentiu o mar "se convulsionar dentro dela", deu à luz no rio, onde tinha ido "parir as nascentes águas". Durante a infância, enquanto Manecas tinha um comportamento ligado à água, onde preferia brincar, a mãe prosseguia com o ponto de vista mítico-religioso:

Que ele se recordava que quando criança gostava muito de brincar com água, que quando a mãe lhe levava ao rio ele já não queria sair da água, se entretinha à beira do rio a brincar, em casa a mãe tinha sempre o cuidado de manter afastados os recipientes que contivessem água, na escola só gostava de desenhar mares, rios, lagos, os navios, barcos, portos, todas águas. Ela sabia íntimo e secreto que aquela paixão de Manecas pela água tinha que ver com a sereia que ele estava para ser. Embora fosse uma criança normal, ela cedo notara que ele tinha olhos de água. Em cada olho do filho ela via um recipiente pleno de água. 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 placitude das águas do lago, o repouso horizontal. Que ela até se assustava com aquela tão brusca mudança. (CARDOSO, 2001, p. 214)

Manecas é caracterizado conforme a ambivalência da água, assim como, sob o ponto de vista da mãe, poderia se tornar sereia, isto é, possuía um atributo feminino. Esse aspecto remete à androgenia, o que é recorrente em diversas religiões, em especial na África. As principais divindades africanas, de acordo com Ford, eram andróginas ou ambíguas, como "Nyame, dos achantis... Nzambi, dos bacongos; Nana Buluku e Mawu-Lisa, dos fons; Oduduá e Obatalá, dos iorubás; Obossom, também dos akans; e Nalwanga dos bassogas" (FORD, 1999, p. 172)¹⁴⁷, entre outras. No caso de Nyame, como parte de sua ambivalência, o "elemento feminino criou os homens com água" (PARRINDER, apud FORD, 1999, p. 172)¹⁴⁸, há, portanto, a relação entre a água, a feminilidade e a maternidade na criação dos seres humanos. Desse modo, no romance, fica sugerido o gênero dubio de Manecas:

A partir dos quinze anos, a mãe começou então a lhe espiar secretamente. Queria saber com quem ele andava, rapazes ou raparigas, o que é que ele lia, se ele tinha um tique estranho, as boas exageradas maneiras, as denguiques. No fundo do seu íntimo ela se remordia por muito lhe ter mimado, amamentado até aos treze anos, lhe ter tratado como se fosse a menina que ela em vão esperou um dia dar ao mundo. Ela andava muito preocupada porque Manecas não tinha amigas, não parecia ter namorada, o que era, no entender dela, a confirmação da suspeita que ela tinha bem no fundo dela, Manecas, apesar de não ter nascido sereia como o kimbanda predissera, continuava a ser um menino-das-águas, um menino-feminino. Por isso, quando soube do namoro dele com Xana, ela muito se alegrou e rodeou a moça de os muitos doces carinhos. De certo que ela ficará mais contente quando um dia souber que Manecas, o seu único filho, já é um menino-pai. (CARDOSO, 2001, p. 215-216)

Mesmo que a situação, nesse trecho, seja apenas de uma preocupação da mãe quanto à sexualidade do filho, o que estaria resolvido com a namorada, a sugestão de Manecas como detentor dos dois princípios, masculino e feminino, juntamente com a água, funciona simbolicamente no todo do romance. Assim como a água está ligada à criação pela dissolução das formas, pela "reintegração passageira no indistinto, à qual sucede uma nova criação, uma nova vida ou um homem novo" (ELIADE, 2010, p. 172), a androgenia liga-se ao primordial, tanto divino quanto humano, também tendo atributos de fecundidade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 97). Do mesmo modo que os dilúvios ligam-se "à ideia de reabsorção da humanidade na água e à instauração de uma nova época" com "homens novos"

¹⁴⁷ Eliade cita Nzambi como assexuado (ELIADE, 2010, p. 56). Com o hibridismo religioso, Nzambi tornou-se correspondente ao "Deus" cristão.

¹⁴⁸ PARRINDER, Edward Geoffrey. *African Mythology*. London: John Hamlyn, 1967.

(ELIADE, 2010, p. 171), a androgenia busca superar o caos por meio da unidade¹⁴⁹, a qual não está apenas nas origens em um passado remoto, mas também com vistas ao futuro (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 94-97). Manecas, ao conhecer e sofrer com o caos da nação, de que faz parte até o suposto milagre do Profeta com a enchente, em um messianismo semelhante às violentas águas de um dilúvio, é o mais-novo que sobrevive e tem a chance de ser um "homem novo", provavelmente diferente daquele do projeto socialista pós-Independência que ruiu.¹⁵⁰

Dessa forma, a relação de Manecas com o mar segue envolvendo o conjunto mítico-religioso juntamente com outros aspectos da realidade social, como em sua lembrança do tio pescador:

Do mar, para além do que ele sabia estudado, se lembrava também de as muitas conversas que tinha tido em criança com um seu tio pescador de Luanda que vez e quando aparecia lá em Malange, em negócios. Ele passava horas a lhe ouvir, deslumbrado com a luta que os pescadores tinham de travar para superarem as ondas revoltas do mar alto, a refrega na captura de tubarão, o medo dos monstros que habitavam os fundos mares, a sereia a quem todos os anos pescadores tinham de oferecer os bons manjares para lhes proteger dos escolhos, a morte súbita no mar, os mistérios do mar, o pérfido mar manso repousado e o enfurecido mar bravo. Na memória dele revia o tio com alguns cabelos brancos, mas sem ainda rugas na cara, tronco e braços musculados, os dedos grossos das mãos largas, sempre pronto para lhe levar a imaginação até e no alto mar. (CARDOSO, 2001, p. 214-215)

Ao mesmo tempo em que há a descrição do trabalho dos pescadores no mar, de que é resultado o corpo forte, "musculado" do tio, há os monstros e a sereia. Nota-se a ambivalência

¹⁴⁹ Novamente, a unidade se faz por uma subentendida dualidade (masculino/feminino).

¹⁵⁰ Em Angola, do mesmo modo que em Moçambique, durante a luta anticolonial, idealizava-se o "homem novo", pelo menos no caso do MPLA. Nesse período, como explica Serrano, as diferenças étnicas pesavam menos por haver um inimigo comum, o colonialismo, o que criava as "condições de um projeto unitário consubstanciado na futura nação", prevalecia uma "ideia de 'nação' abrangendo a totalidade das populações" do "território angolano" (SERRANO, 1991, s./p.). Mas o que ocorre após a Independência mostra que a unidade não seria logo conquistada, há a guerra civil e outros problemas relacionados às diferenças étnicas e regionais. Desse modo, foi necessário "reinventar" os "homens novos", estabelecendo "autonomias culturais", projetos de alfabetização em línguas africanas (SERRANO, 1991, s./p.), além da revisão quanto às tradições religiosas anteriormente combatidas como "obscurantismo". A grande questão em torno de um "fracasso" dos "homens novos", no entanto, está em não se eliminar totalmente a ideologia colonial nem construir uma nação socialmente justa, como exemplificado no romance de Cardoso com as divisões no comboio e o pai da noiva, principalmente quando ele conversa com o compadre sobre o pretendente para a filha. Após a Independência, formas do colonialismo persistem, governantes agem como os antigos invasores europeus, como demonstrado no romance de Couto com o fantasma do colono, não se atinge o ideal do "homem novo" com que Fanon conclui seu livro: "Para a Europa, para nós mesmos e para a humanidade, camaradas, é preciso renovar-nos, desenvolver um pensamento novo, tentar pôr de pé um homem novo" (FANON, 2013, p. 366). Assim, como se observa nos romances, aproveitando-se da metáfora no título de seu outro livro, há muitos administradores angolanos e moçambicanos negros com "máscaras brancas" (cf. FANON, 2008).

do mar, calmo ou "enfurecido", que tanto serve à vida com o alimento como há o risco de morte. Há, também, nesse trabalho, o enfrentamento do que se impõe no espaço pela ação humana. E, mesmo tranquilo, o mar pode ser traiçoeiro (pérfido), ao qual se atribui o mistério, o que reforça o final aberto do romance. Como não se afirma o que aconteceria depois, Manecas apenas chega ao mar, é possível que, entendendo-se as águas como um espelho da nação, ele retome o caminho e enfrente os problemas em terra, que haja um recomeço para ele e para a sociedade. Na sequência, ele reflete:

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 contacto físico com as marítimas águas. Assim, Luanda não só lhe daria a oportunidade de emprego, o prazer da descoberta de um novo ambiente, mas sobretudo lhe transformaria em realidade o sonho que ele acalentava desde as suas primeiras águas: ver o mar! (CARDOSO, 2001, p. 215)

O mar remete, metaforicamente, à nação. Como em um espelho, ambos constituem-se pela realidade e pelo mítico-religioso, por isso "ver o mar" é "ver" a nação, conhecer essa "metáfora viva"¹⁵¹. Desse modo, entende-se que Manecas, quando partiu de Malange, pouco sabia sobre o país e o que sabia era mais por ter estudado que vivenciado, como ocorre sobre o mar, por isso há o "grande vazio", a "distância abissal". Durante a viagem, passa a conhecer aquela terra, em um processo de aprendizagem que se concluiria no "contacto físico" com o mar, logo, metaforicamente, com a nação. Assim, há o desfecho: "Como já fosse 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" (CARDOSO, 2001, p. 293).

Soma-se, à metáfora do mar, o caráter maternal, indicando, entre seus possíveis significados, a possibilidade de renascimento para os indivíduos e para a sociedade. É nesse sentido que, em *Noites de Vigília*, o protagonista é sepultado no mar, pois, antes, comparando-se às águas, ele havia declarado: "o movimento que eu faço de regresso à fonte é

¹⁵¹ Aproveitando-se da expressão de Ricoeur, o autor afirma que a metáfora "é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade" (RICOEUR, 2005, p. 14). Em um dos momentos de seu amplo estudo, Ricoeur difere as metáforas banais, "mortas", nas quais "a tensão com o corpo de nossos conhecimentos desaparece", das "vivas", estas que são encontradas principalmente na literatura, quando se mantém a tensão (RICOEUR, 2005, p. 327). No caso de Cardoso, mesmo recorrendo a um conjunto amplo e diverso de conhecimentos sobre a água e o mar, alguns até cotidianos e comuns, prevalecem muitos com as "tensões" ainda, desafiando a compreensão; pode-se dizer, de certo modo, que ele "reaviva" as metáforas da água e do mar.

um recomeço, [...] é que eu regressando ao princípio do mundo renasço com mais energia para uma vida nova" (CARDOSO, 2012, p. 252).

Há, com efeito, uma forte relação entre Manecas e o espaço, o que se constrói, na narrativa, pelos valores mítico-religiosos de diversos povos e culturas, desde tempos remotos, introduzindo-se, dessa forma, o tom épico no romance. A começar por seu nome, que possui a sílaba "ma", repetida no título da obra, reforça sua ligação com a mãe e o mar. A repetição da letra "M" ocorre em outro romance de Cardoso, *Maio, Mês de Maria* (1997), em que se tem, de modo semelhante, uma figura feminina ligada à religião. Mas há todo um conjunto significativo com outras referências para o nome de Manecas e para essa repetição da letra "M"; para a tradição bambara, por exemplo, é denominado "Maa" o primeiro homem, criado pelo ser supremo Maa Ngala (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 170).¹⁵²

Antes de tornar-se uma letra, era um sinal que, desde a pré-história, segundo Eliade em sua abordagem do conjunto Água-Lua-Mulher, representava a água: "Nos vasos neolíticos da cultura dita Walternienburg-Bernburg, a água era representada pelo sinal , que é também o mais velho hieróglifo egípcio para a água corrente" (ELIADE, 2010, p. 154). Ao tratar da água junto à terra formando a massa, Bachelard afirma que a imaginação tende "a ver na massa a matéria primitiva, a *prima materies*", que, conforme d'Olivet, a "letra M, colocada no começo das palavras, pinta tudo que é local e plástico" (BACHELARD, 2001, p. 08-09). Água e terra estariam reunidas como criadoras, produtoras de vida, por isso há tantos mitos da criação do ser humano através da massa, do barro, como Adão.¹⁵³

A letra "M", também, é relacionada à água do mar por remeter ao movimento das ondas, desse modo, conclui Bachelard: "A Mão, a Matéria, a Mãe, o Mar teriam... a inicial da plasticidade" (BACHELARD, 2001, p. 09), isto é, do fazer, do produzir, de exercer a vontade ao enfrentar e transformar o que se impõe no espaço, de que é exemplo o fazedor de rios de *Terra sonâmbula*. Tendo como referências as obras de Bachelard e de Eliade, dentre outros como Leïa, Przyluski e Jung, Durand aprofunda a relação entre a letra "M", o feminino, a terra, a água e a maternidade, conforme diversos povos e culturas:

[...] o glifo representativo da água, linha ondulada ou quebrada, seria universal e a pronúncia "m" estaria universalmente ligada a este glifo, donde

¹⁵² É provável que o interesse de Cardoso pelo "M" tenha se iniciado por sua participação no MPLA, movimento chamado de "Eme", porém se nota um aprofundamento quanto a essa representação em *Mãe, Materno Mar*, expandido-se a outras referências, advindas de vários espaços e tempos.

¹⁵³ Há uma série de mitos de origem no barro, em diversas culturas, como na mitologia grega com Prometeu e na mitologia iorubá com Nanã.

a frequência da onomatopeia "naa", "mama" ligada ao nome da Grande Deusa aquática: Mâyâ ou Mâhal é a mãe mítica de Buda, e a deusa egípcia Marica "a água-mãe", "o ventre da natureza", eternamente virgem e eternamente fecunda, não deixa de evocar a Míriam judaico-cristã. [...] "Terra-mãe e Vênus marinha", Tétis "mãe dos vinte e cinco rios e das quarenta oceânidas", ligando-se etimologicamente à raiz "thê", que significa chupar, mamar. Jung... sublinha o parentesco latino entre *mater* e *materia*... [...] Finalmente, se fizermos apelo à etimologia dos nomes ocidentais das deusas mães, encontramos em "Mélusine" como na "Mermaid" inglesa ou na "Merewin" dos *Nibelungen* que a feminilidade e a linguística da água se confundem na denominação da "Marfaye" primordial. Vemos, assim, que seja qual for a filiação e o sistema etimológico que se escolha, encontramos sempre os vocábulos da água aparentados aos nomes da mãe ou das suas funções e ao vocábulo da Grande Deusa. (DURAND, 2001, p. 226-227)

Além de toda essa profusão de nomes, desde a pré-história, os hieróglifos, passando pela Maria cristã e católica, além de Maa do povo bambara, a letra "M" também se mostra importante às línguas do grupo bantu. De acordo com Gardiner, a consoante "M" é um prefixo formativo que se refere a uma entidade que está "dentro" ou "em algum lugar", trazendo a ideia de "ser", de modo que a palavra "pessoa", "ser humano" é "MTU" (GARDINER, apud SHARMAN, 2014, p. x)¹⁵⁴, muitas vezes grafado "ntu", sendo o plural "bantu".¹⁵⁵ Desse modo, na comparação entre a língua egípcia antiga e a língua bantu kiswahili, nesta o "M" vale como preposição "em", mantendo-se a concepção de "entidade que está em algo, 'em' ou dentro de alguma coisa" (SHARMAN, 2014, p. 15). Em várias línguas dos povos bantu, portanto, as palavras que se referem à "pessoa" costumam ter a letra "M", caso do kimbundu, língua predominante na região de Luanda. Nota-se que a representação do "M", nesses casos, envolve uma espacialidade, o ser, enfim, a existência.

Manecas também remete ao nome "Manuel", que advém do hebraico e tem o sentido de "Deus conosco". Já entre os romanos, "Manes" eram os espíritos do antepassados. Com base em repertórios africanos e extra-africanos, como se observa, há um conjunto amplo de significados para a letra "M" e para o nome de Manecas. Vale lembrar, em consonância com Abdala Jr., que há nas obras de Cardoso um "marcado sentido de universalidade", em que os mais variados repertórios, incluindo o clássico, "dialoga com situações próprias de Angola" (ABDALA JR., 2007, p. 259). Assemelha-se, nesse aspecto, à literatura de Couto, em que, segundo Fonseca e Cury, repertórios variados "se misturam para construir processos de negociação de sentidos para a nação", podendo-se encontrar "espaços múltiplos,

¹⁵⁴ GARDINER, Alan. *Egyptian Grammar: Being and Introduction to the Study of Hieroglyphs*. 3.ed. Oxford: Griffith Institute, 1957.

¹⁵⁵ Tradução livre.

simultaneamente locais e universais" (FONSECA e CURY, 2008, p. 104). Cardoso e Couto aproximam-se ao que considera Canclini: "A afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno: deve ser concebida como a capacidade de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias" (CANCLINI, 1998, p. 354).¹⁵⁶

Há, entre os pontos em comum nesse conjunto de referências, a relação entre materialidade e espiritualidade na (re)produção da vida, os elementos com sua força maternal e, desse modo, a interpenetração dos cronotopos épicos nos cronotopos romanescos. A letra "M" contém essa força em sua mais forte intensidade, pois advém de várias culturas, de vários espaços e tempos, de uma humanidade profunda. Sobre a especificidade africana, remete ao valor da palavra que, modernamente, passa da oralidade à escrita. Para algumas sociedades negro-africanas, consoante com Leite, a palavra possui uma força maternal, manifestando-se primeiramente no ser humano "através da respiração" e assim, sendo transmitida, "interfere na existência" (LEITE, F., 1995-1996, p. 105). Desse modo, "o aparelho auditivo é assemelhado aos órgãos reprodutores femininos: ambos são capazes de fazer gestar algo decisivo pela penetração, no interior dos indivíduos, de um elemento vital" (LEITE, F., 1995-1996, p. 105). A palavra e sua transmissão, como acontece com os cadernos de Kindzu a Muidinga, assim como com Ti Lucas e Manecas, soma-se à terra e à água como forças produtoras de vida, esse conjunto materno com a potência de regenerar o espaço em ruínas.

O princípio maternal contém o potencial máximo de criação e recriação, como explica Bachelard, é o que tem mais força para a imaginação, sendo a própria natureza uma "*projeção da mãe*" (BACHELARD, 1997, p. 120). Baseando-se em Jung, Bachelard lembra que a "*Mãe*" é "o maior dos arquétipos", relacionando-se a outros, como a casa e a "terra natal" (BACHELARD, 1990b, p. 93-94)¹⁵⁷, destacando-se as características positivas de busca por

¹⁵⁶ Enquanto, nas literaturas africanas, predomina o enraizamento, segundo Laranjeira, com as "marcas referenciais" a "lugares, coisas, pessoas, linguagens, fatos ou tempos concretos", que nesse "jogo entre a ilusão do real concreto e o concreto da ilusão ficcional, a ideologia do enraizamento, enquanto modo de identidade, crava no texto suas garras" (LARANJEIRA, 1995, p. 164), há, também, o diálogo com referenciais extranacionais, extra-africanos ou, mesmo, universais. Mas os autores conseguem estabelecer relações entre os repertórios locais e estrangeiros na produção literária sem correr o "perigo" de que trata Geertz, quando se tenta tornar o particular em universal, como no caso da Europa, por exemplo, que propagava seus valores particulares como universais (cf. GEERTZ, 1989, p. 26). Parece que a literatura de Couto e de Cardoso converge com a perspectiva humana de Geertz, de que a dualidade particular/universal não apresenta uma solução, não sendo possível "traçar uma linha" exata, fixa "entre o que é natural, universal e constante" no ser humano e "o que é convencional, local e variável", visto que "traçar tal linha", em definitivo, "é falsificar a situação humana" (GEERTZ, 1989, p. 27). Para a "geografia do lugar", pensando-se na questão espacial, "o lugar, como o sujeito, reflete as relações complexas, resultantes da tensão fundamental que se exerce entre o particular e o universal" (BERDOULAY e ENTRIKIN, 2012, p. 111).

¹⁵⁷ Grifos do autor.

proteção, por segurança. Nesse caso, é importante lembrar que, para Jung, o arquétipo materno é também ambivalente, podendo ter os atributos tanto da "mãe amorosa" como da "mãe terrível" (JUNG, 2000, p. 92)¹⁵⁸. Nos romances, diante da destruição e problemas, o princípio maternal tende à ideia positiva, de uma recuperação.

Pela estrada onde transitar é difícil, as personagens parecem abandonadas, como se necessitassem de uma mãe. Nesse sentido, Bachelard afirma que o "amor filial é o primeiro princípio ativo" do imaginário, envolvendo a "perspectiva humana mais segura" em que amar "uma paisagem... quando estamos abandonados por todos... é lembrarmos daquela que nunca abandona" (BACHELARD, 1997, p. 120). Remete a outro arquétipo de Jung, o da criança, também ambivalente, que possibilita estabelecer relações com Muidinga e Manecas, os mais-novos dos romances. A "criança", de acordo com Jung, ao mesmo tempo em que está "entregue e indefesa a inimigos poderosíssimos, constantemente ameaçada pelo perigo da extinção", possui "forças que ultrapassam muito a medida humana", como se fosse detentora de uma "invencibilidade" (JUNG, 2000, p. 170) diante dos perigos. Adquirindo consciência do mundo aos poucos, ela "representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo" (JUNG, 2000, p. 171). Os mitos em torno da "criança", para Jung, trazem a representação do "impulso e compulsão" do ser à "auto-realização", o que considera uma "lei da natureza" de uma "força invencível", a "força vital" personificada na "criança" (JUNG, 2000, p. 171).

Esse aspecto ratifica a possibilidade de um futuro mais positivo nos romances, tendo-se em vista os finais abertos. Muidinga, como a criança ameaçada, colocado e retirado de buracos na terra, é como se renascesse por várias vezes, demonstrando possuir essa força. A redescoberta como Gaspar, no desfecho, é uma forma de impulso no processo de "auto-realização", o jovem tem a potência que pode contribuir com a transformação daquele espaço em busca do melhor. Essa força se intensifica pela do jovem Kindzu, transferida pelos cadernos. Manecas, por sua vez, teve sua força desgastada pela demora da viagem, mas o mar materno pode ajudar na recuperação dessa força, ainda pode reencontrar o caminho da "auto-realização" e, assim, contribuir na busca do melhor para a nação.

¹⁵⁸ Entre os traços principais do arquétipo materno, destacam-se como positivos: "a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis"; e como negativos: "o secreto, o oculto, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, o sedutor e venenoso, o apavorante e fatal" (JUNG, 2000, p. 92).

Sobre a relação entre os caminhos individuais e os coletivos da nação, pensando-se no conjunto metafórico de *Terra sonâmbula*, vale destacar que Couto, em alguns de seus ensaios, refere-se a Moçambique ora como "criança", como jovem nação, ora como uma "mãe". É assim que Junhito, Muidinga/Gaspar e a mãe de Kindzu refletem características do país. Couto considera Moçambique "um lugar em infância, uma nação em flagrante invenção de si" (COUTO, 2011, p. 185), o que significa ter esperança, pois afirma que a "infância é quando ainda não é demasiado tarde", é "uma janela que, fechada ou aberta, permanece viva dentro de nós" (COUTO, 2011, p. 104). Converte com a força de auto-realização, a nação pode "fazer-se". Quanto à nação como mãe, o autor explica abordando o processo entre a luta pela Independência em Angola e em Moçambique, e o que se seguiu depois:

Na luta pelas nossas independências era preciso esperança para ter coragem. Agora é preciso coragem para ter esperança. Antes nós sonhávamos uma pátria porque éramos sonhados por essa mesma pátria. Agora, queremos pedir a essa grande mãe que nos devolva a esperança. Mas não há resposta, a mãe está calada, ausente. A única coisa que ela nos diz é que ela teve voz enquanto nós fomos essa voz. Enquanto nos calamos, ela permanecerá em silêncio. O que significa que precisamos recomeçar sempre e sempre. Há que inventar uma outra narrativa, viver uma outra crença. A verdade é esta: somos nós que temos de ir dando à luz uma mãe. Só somos parentes, pátria e cidadão, numa relação alimentada grão a grão, gota a gota. (COUTO, 2011, p. 129)

Nesse caso, o autor dá peso à ação na dualidade com o destino para se fazer uma nova história para o país. Desse modo, no mar, após o percurso de aprendizagem, os jovens Manecas e Muidinga/Gaspar podem refletir, uma vez que se entende que percorrer "o próprio caminho requer fletir-se e olhar para trás (re-fletir), rever questões, fazer e entender conexões, lançar perguntas a partir de inquietações e buscar respondê-las" (BAPTISTA, 2008, p. 47). A partir daí, com os finais abertos, há a possibilidade de se enfrentar o espaço pela vontade, fazendo o caminho de volta pela terra, pela nação, pois há o "destino humano" que "está enraizado" nas ações (cf. BAPTISTA, 2008, p. 47). É nesse sentido que, entre vontade e destino, encontra-se o que há de mais característico da humanidade: "Viver a nossa sorte – aquilo que nos é dado – com os instrumentos da reflexão – aquilo que nos faz humanos e responsáveis, capazes de atribuir significado ao que experienciamos –, esse é o nosso destino. Como cuidamos do que nos é dado, isso nos constitui." (BAPTISTA, 2008, p. 47).

Essa é uma das possíveis respostas à dualidade entre vontade e destino, entre o que há de mais íntimo na psique e a relação com o que se impõe no espaço, não havendo outra forma

de ser ou existir sem o movimento, sem o caminho, sem espaço-tempo. Mas a humanidade tem seu aspecto coletivo, os caminhos também se fazem em grupo; o mar, além de coextensivo ao país, pode funcionar como um espelho e "re-fletir" a nação, o que está em consonância com o que afirma Couto, que "Moçambique foi tecido do mar para o interior" (COUTO, 2010, p. 71). A nação, que se faz pela ação humana junto ao que é dado, não vem sendo bem cuidada, por isso precisa renascer, precisa de novos "homens novos"¹⁵⁹. E se há a necessidade de uma "grande mãe" para se recuperar das ruínas, a própria nação, composta de terra e água, também pode ser considerada uma "mãe", uma "Mátria", em especial na África (cf. ABDALA JR., 2007, p. 68).¹⁶⁰

Desse modo, como a terra produtora com Kindzu, "adubada" com as páginas de seus cadernos, a água do mar sugere, por sua maternidade, pela (re)produção da vida, o renascimento para Manecas e, também, para Muidinga/Gaspar. É no mar que o mais-novo se despede de Tuahir, lendo o último caderno que traria a "iluminação" de sua identidade, ficando em aberto o que faria em seguida. Diante do caos, das situações grotescas e tragicômicas, da desordem tão profunda que atinge o mundo dos mortos, e pela ambivalência dos elementos, pela alternância de luz e sombra, pela estrada cronotópica que, mesmo com as várias experiências e sentimentos do tempo, projeta o futuro, há a possibilidade de uma melhora para os indivíduos e para o país.

Diante do mar, ou dentro dele, de onde se vê a terra, a nação, pode surgir a esperança, não se esquecendo de sua origem na mesma raiz da palavra "espaço". Nessa perspectiva, segundo Durand, a imaginação se dá pela relação humana com o espaço, tendo como principal função a "eufemizante", a de se procurar ou projetar algo positivo diante de experiências negativas, logo, tem a "função de Esperança"(DURAND, 2001, p. 413). O autor

¹⁵⁹ Pensando-se o ideal do "homem novo" em um processo de várias fases, entre o processo de luta pela independência e estabelecimento da nação, tem-se, primeiramente, sob a perspectiva socialista, o ideal com a geração na luta anticolonial. O segundo momento é o da conquista da Independência, quando se procura desenvolver o projeto socialista combatendo o tribalismo, o obscurantismo e outras formas que dificultariam a unidade nacional, ao mesmo tempo em que o "homem novo" fazia parte de uma perspectiva socialista internacional. A terceira fase é a do desencanto, quando se nota que o projeto do "homem novo" não se concretizou por uma série de razões. Além das tragédias da guerra, há o declínio socialista e adesão crescente ao capitalismo, reforçando as divisões sociais, e, principalmente, a impossibilidade de se eliminar as tradições religiosas. Assim, mostra-se necessário passar a outra fase, a próxima geração, em que se inclui Manecas e Muidinga/Gaspar, que repense os "homens novos", levando em conta outros aspectos para diminuir os problemas da sociedade, por exemplo, como se nota com Ti Lucas, Tuahir e Taímo, restabelecendo o diálogo com as tradições em meio à modernidade.

¹⁶⁰ A própria palavra "nação" tem a mesma origem de "nascimento". Na Europa, no século XIX, segundo Hobsbawm, "o primeiro significado da palavra 'nação' indicava origem e descendência: *naissance* [em francês]", em que a expressão "ma nation" significava "terra de meu nascimento" (HOBSBAWM, 2011, p. 28). Depois de um tempo, passaria a denominar uma "unidade política" formada por um "corpo de homens" ligado a um território (HOBSBAWM, 2011, p. 28).

considera que é característica humana fundamental a busca por "algo melhor" no espaço, em um "esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte", em que o imaginário se manifesta pela "transformação eufêmica do mundo... como ordenança do ser às ordens do melhor" (DURAND, 2001, p. 432). Apesar das diferenças em relação ao pensamento de Bloch, os autores se aproximam quanto a esse aspecto humano da esperança. Por isso, com a angústia e medo ao percorrerem os labirintos da nação, é desses "afetos expectantes negativos" que podem surgir, em mais uma dualidade, os afetos positivos, a busca pelo melhor (BLOCH, 2005, p. 93-113).

Mas, como se nota pela experiência dos protagonistas nos dois romances, principalmente com o messianismo em *Mãe, Materno Mar*, não se trata da esperança pela superação total dos problemas, a salvação que levaria ao mundo perfeito, mas da possibilidade de ação humana diante da realidade. Apesar das situações de crise que levam a dúvidas quanto à plenitude do tempo, pode-se encontrar uma forma de esperança no "cronotopo" de Bakhtin, porém do lado da ação, do potencial criativo humano diante da realidade mais imediata. Para o autor, se existe algo que se impõe no espaço, o ser humano precisa ter uma "percepção real do devir", em que o futuro é entendido como "imediato ou próximo no qual agimos concretamente... válido e aberto à mudança" (MORSON e EMERSON, 2008, p. 414)¹⁶¹.

Os finais abertos, no entanto, não permitem afirmar se houve uma solução a essa questão entre vontade e destino, entre os cronotopos épicos e os romanescos. Embora a abertura seja própria do romance, o desfecho de *Terra sonâmbula* é com o relato de um sonho, assim como no romance de Cardoso é no mar maternal, em que se tem a repetição do tão antigo "M". Recorrer ao épico, às "grandes narrativas", como afirma Ávila, envolve uma busca "regeneradora, portanto cíclica, ao lugar e tempo da origem, como fonte purificadora dos males produzidos pelo movimento retilinear da história", de modo que o "próprio progresso ético da humanidade exige a aceitação... dos ritmos cíclicos naturais" (ÁVILA, 1997, p. 306). Pode-se pensar, então, sobre os dois grandes modelos temporais, entre as várias formas e experiências do tempo nos romances, na possibilidade de uma "síntese entre as visões cíclica e linear", o que se pode representar por veículos como o "carro que andaria em

¹⁶¹ Essa posição de Bakhtin ao conceituar o cronotopo, como já afirmado, tem como referência o romance realista do século XIX, em especial as obras de Dostoiévski, havendo uma diferença em relação à sua análise do grotesco que, mesmo tendo por base a obra de Rabelais, teria ressurgido sobre outras formas posteriormente, incluindo-se o século XX (BAKHTIN, 2013, p. 40). O grotesco, vale lembrar, relaciona-se à ambivalência dos elementos da matéria, tendo em vista a regeneração.

linha reta progressiva, através dos movimentos circulares... das suas rodas" (TOYNBEE, apud ÁVILA, 1997, p. 307)¹⁶². A síntese, como se nota, não deixa de ser uma dualidade.

A própria letra "M", tão importante para Cardoso, pode ser entendida como representação do caminho como síntese de ciclos e progresso. Com a forma de zigue-zague ou das ondulações do mar, o "M" mostra-se como um percurso contínuo, progressivo, mas não retilíneo. Cada ponta ou curva pode indicar a mudança de um ciclo; no caso do comboio, pode representar cada paragem. O deslocamento sonâmbulo, como no romance de Couto, também se aproxima dessa representação, pois é difícil imaginar que o percurso de quem está entre vigília e sono seja retilíneo. Kindzu, por exemplo, que vive entre sonho e realidade, sonâmbulo como a terra, desloca-se de um ponto a outro, de sua aldeia de origem até a estrada com o ônibus, enquanto os encontros e desvios em seu caminho são como as pontas da letra "M". Esta não deixa de lembrar, também, o caminho dentro de um labirinto, quando uma barreira ou parede obriga a uma mudança de sentido. Desse modo, se os caminhos podem ser entendidos sempre pela síntese, os desvios ou bloqueios nos romances têm relação com o problema em transitar no espaço da nação em desordem.

Sobre a questão temporal relacionada à dificuldade de trânsito nos romances, a aprendizagem no contexto da urgência deve ser o da busca pelo "tempo humano, componente sabidamente essencial para o sentido das histórias pessoal, grupal e universal", pois há "a necessidade utópica de dar um sentido humano à extensão puramente quantitativa a que a sociedade capitalista reduziu o tempo e a história" (ÁVILA, 1997, p. 49-51). Vale lembrar que, para o autor, a "utopia" envolve a ação em busca do melhor, por isso ele afirma: "Utopia e destino seriam duas formas de significado oposto, mas com função equivalente, para resolver o mesmo problema do absurdo, da infelicidade e da injustiça na vida humana", e espera-se que "a escolha e a aposta continuem livres e assim possam contribuir para uma auto-aprendizagem mais gratificante da humanidade" (ÁVILA, 1997, p. 319). O autor afirma, também, que a "humanidade se faz pela *decisão*, não pela previsão isenta de riscos", e que essa decisão envolve a "ficção do que *ainda não é*, amparada em traços já visíveis no que, infelizmente, *ainda é*" (ÁVILA, 1997, p. 43-44)¹⁶³. Logo, pode-se pensar em uma síntese/dualidade contínua entre vontade e destino, o ser humano sempre entre a ação, a busca por mudar o que "infelizmente, *ainda é*", e o que se impõe pelo destino.

¹⁶² TOYNBEE, Arnold. A minha concepção de história. In: GARDINER, Patrick (org.). *Teorias da História*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984, p. 251-256.

¹⁶³ Grifos do autor.

Desse modo, após toda a destruição da guerra, os tantos problemas desvelados durante o messianismo, resta a chance de recuperação da sociedade. Como a estrada pressupõe movimento, fica a expectativa pela "decisão" de Muidinga/Gaspar e Manecas que, após o "renascimento", podem retomar os caminhos e participar da (re)construção da nação, isto é, que o trânsito se torne possível, que veículos e pessoas possam se deslocar normalmente e, talvez, reencontrar o "sentido humano". A retomada do trânsito, portanto, pelo exercício da vontade e, não, de modo forçado e labiríntico em decorrência da guerra. Para tanto, fez-se necessária a aprendizagem com os encontros pelo caminho, em experiências nos espaços "reais e imaginados" da nação, em especial quanto ao histórico, o social e o mítico-religioso. Há, também, na relação entre as tradições e a modernidade, a aprendizagem via transmissão dos mais-velhos, sobretudo quanto ao valor da palavra.

Mas, como no caso da desordem extrema, predominam as experiências negativas, pode-se entender que os finais abertos dos romances apontam, como em uma regra universal, que se pode passar ao outro polo – como é próprio da viagem/trânsito –, para a recuperação da harmonia, da sociedade. É assim que no labirinto se pode encontrar uma saída, que a adaptação, como ocorria nas paragens do comboio, pode ser entendida como uma forma de resistir e seguir em frente, que além da paisagem de guerra, havia a paisagem com as gotas de cacimbo observadas por Muidinga, ou mesmo a religiosidade em que se tem a busca por vencer um situação-limite negativa para passar a uma situação positiva. Desse modo, como faz parte da estrada uma projeção ao futuro, é pela dualidade, como da sombra que se passa à luz, do caos à ordem, e pela ambivalência da terra e da água, que essa projeção pode ser considerada positiva. Assim, estrada, terra e mar, ao final, configuram-se em espaços de esperança que, juntamente com os atributos maternos, indicam a possibilidade de um renascimento para os indivíduos e para a nação.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço mostra-se fulcral à temática dos dois romances, como se procurou comprovar. As demais categorias, como personagem e tempo, caracterizam-se, principalmente, pela relação com o espaço. Entre as razões para essa prevalência espacial, estão as questões de Estado e nação no contexto pós-Independência, como a guerra que se seguiu e outros problemas do meio social. Como forma de pensar e representar a situação histórica de Moçambique e de Angola, os autores recorrem à estrada com o problema de trânsito; ela, que se faz por terra e termina no mar. Em face de tantas tragédias, vale buscar os mitos locais e universais, o imaginário de outras épocas e lugares, como a "grande mãe" que ajuda a trazer uma ideia de esperança, a chance de um renascimento para os indivíduos e para as nações.

Com o caos que se instala nesses "tempos de crise", há os cronotopos épicos que se juntam ou entram em tensão com os cronotopos romanescos (cf. FALCONER, 2015, p. 143-148). Desse modo, o mítico-religioso é recurso para a representação da realidade histórica, além de fazer parte dela (cf. ELIADE, 2010, p. 08-09), o que remete ao "realismo figural" (cf. AUERBACH, 2013, p. 169-175). Uma das características da situação caótica é a dificuldade de trânsito, como se o sentido progressista do tempo não fosse possível, o que impele as personagens a uma forte experiência espacial, configurando-se, pelo mapeamento afetivo, em uma experiência passional com a nação. Entre a fraqueza e a força da vontade do sujeito diante de um mundo labiríntico, ao correr os riscos da experiência¹⁶⁴, a relação "passional" com o espaço/nação – lembrando que a "paixão" é ambivalente, como os quatro elementos da matéria – afasta a indiferença e possibilita, assim, o engajamento.

Manecas e Muidinga/Gaspar, dessa forma, após a aprendizagem pelos caminhos e descaminhos de seus países, podem comprometer-se em um "recomeço" para a nação e tornar-se os "homens novos" de fato. Se a decisão a ser tomada não pode ser revolucionária, a de uma drástica mudança social – até porque o messianismo, como exemplo, com as promessas de uma rápida salvação, falhou –, ao menos a urgência pode ser a de "aprender a entender a história a fim de nela melhor intervir" (ÁVILA, 1997, p. 48). É nesse sentido que

¹⁶⁴ As palavras "perigo" e "experiência" têm a mesma origem na etimologia indo-europeia, advindas da base "per" que tem a ideia geral de "tentar, experimentar, ousar, arriscar" e "perigo", adquirindo as formas latinas "*experimentum*" e "*periculum*" (cf. INDO-EUROPEAN LANGUAGE ASSOCIATION, 2007, p. 2364, grifos do autor).

se pode pensar a discrepância temporal em *Mãe, Materno Mar*, entre o comboio/nação que transita muito lentamente e o messianismo que "transita" rápido demais, sendo preciso, então, um outro modo, um outro trânsito possível, como indicado na metáfora das águas calmas, a "chuvinha miúda" em Luanda. Esse aspecto se mostra até mesmo pela extensão textual, uma forma também de representação espaço-temporal, em que se tem um parágrafo longo de cinco páginas com a expectativa pelo Profeta e o desfecho em quatro breves linhas no último parágrafo. Entre as razões para esse final conciso, mas aberto, além de opor-se ao messianismo caótico, está a necessidade de reflexão após a experiência, por isso que os protagonistas, nas duas obras, terminam no espaço afetivo do mar, coextensivo e espelho das nações "reais e imaginadas".

Entre os obstáculos ao projeto e que se deve considerar para um "recomeço", está a própria ideia de "nação". Há, de um lado, os que defendem a continuidade da força dessa ideia no mundo contemporâneo, Anderson, por exemplo, afirma que a "condição nacional [*nation-ness*] é o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos" (ANDERSON, 2008, p. 28)¹⁶⁵. Para Hobsbawm, embora o nacionalismo ainda faça parte da política, "é menos importante", "o fenômeno já passou do seu apogeu", pois há uma "nova reestruturação supranacional do planeta" (HOBSBAWM, 2011, p. 214-215). Há tensões, portanto, entre o Estado que visa à unidade, legitimando a "invenção" dos colonizadores¹⁶⁶, e a diversidade de povos e culturas reunidos nos territórios em Moçambique e em Angola. Não são apenas diferentes internamente, mas possuem semelhanças com os membros de seus grupos que vivem além das fronteiras delimitadas pelo Estado.¹⁶⁷

Como parte da questão nacional, ao se repensar os projetos, está o hibridismo, o que envolve aspectos identitários, culturais, religiosos, territoriais e, logo, espaciais. Para Cardoso, deve-se pensar a diversidade como formadora de uma "unidade cultural" em Angola (CARDOSO, 2005, p. 32). De modo semelhante, Couto considera que "toda a cultura vive da sua própria diversidade", que a "cultura diz-se sempre no plural" e que mesmo as tradições

¹⁶⁵ Grifos do tradutor.

¹⁶⁶ Como afirmado por Chaves (1999, p. 32). A grande questão é corroborar a "partilha da África" definida em Berlim, visto que "a África negra jamais tenha sido considerada, nessas negociações, como um interlocutor válido: a partilha da África era exclusivamente iniciativa das potências europeias" (BRUNSCHWIG, 2001, p. 59). Mas, para acabar com o colonialismo, restou assumir a nação como havia sido dividida; para "bloquear o ato colonial" e "vencer o colonizador", foi necessário "legitimar o que era uma invenção sua" – Angola e Moçambique (cf. CHAVES, 1999, p. 32).

¹⁶⁷ Entre vários autores que abordam as "culturas de fronteiras" e "zonas de contato", destaca-se o conceito de "comarca" de Rama, que, exemplificando-se com a América Latina, diz respeito a culturas "contínuas" além das fronteiras políticas estabelecidas pelos Estados, possuindo fortes elementos em comum e, assim, uma "unidade característica" (RAMA, 2001, p. 64). No caso da África, a questão se aprofunda porque envolve povos antigos, que seriam "nações", mas que foram "cortadas" pela delimitação territorial dos Estados.

estão "em constante movimento" (COUTO, 2011, p. 164). A identidade, para o autor, não é essencial: "Aquilo que somos não é o simples cumprir de um destino programado nos cromossomas, mas a realização de um ser que se constrói em trocas com os outros e com a realidade envolvente" (COUTO, 2011, p. 100). Os dois escritores, como se observa, aproximam-se do que afirma Hall quanto à articulação entre unidade e diferença na busca do Estado em "coincidir" com a nação (cf. HALL, 2003, p. 163).

O ponto de vista de Couto remete, também, ao "ensaio infinito" de Harris, em que não se chega "a uma identidade definitiva final" que poderia levar a "repetir as barbaridades da História"; o "sujeito pós-colonial", então, "perceberia seu hibridismo", "perceberia a alteridade" que o constitui (cf. HARRIS, apud SOUZA, 1997, p. 77-78)¹⁶⁸. Em seus cadernos, Kindzu parece realizar o ensaio, pois é informado das rupturas ao sair de seu lugar de origem, ao desejar se tornar um naparama, ao perceber que seu vínculo com o indiano Surendra é mais forte do que com os "naturais" da terra que provocam a guerra. Muidinga/Gaspar passa pelo mesmo processo com a leitura e os encontros pelo caminho. Manecas, também, ao longo da viagem, "ensaia" a sua transformação identitária ao deixar de ser um "menino do liceu" para conhecer profundamente seu país. Dessa forma, Couto caracteriza a sua literatura: "De pouco vale escrever ou ler se não nos deixarmos dissolver por outras identidades e não reacordarmos em outros corpos, outras vozes" (COUTO, 2011, p. 100-101), e, também, explorando e mapeando os diversos territórios que compõem a nação.

Nesse sentido, Serrano afirma que o "espaço liminar ou entrelugar dos diversos imaginários singulares pode constituir espaços do hibridismo cultural e é nele que se situa a maior parte dos intelectuais sujeitos do discurso nacional" (SERRANO, 2001, p. 13). Dessa maneira, criam-se "caminhos e espaços entrecruzados", em que "os diversos saberes podem concorrer, dentro de certa interdisciplinaridade, para a proximidade dos saberes plurais", por essa razão que a "antropologia, a história... e outras humanidades são necessárias" (SERRANO, 2001, p. 13). Como afirma Brugioni, Couto apresenta os "*lugares críticos*" da condição pós-colonial de modo a possibilitar "um contraponto tão necessário quanto eficaz entre práticas culturais, instâncias teóricas e dimensão epistemológica" (BRUGIONI, 2009, p. 228-229)¹⁶⁹. Esse é o contexto da literatura ao se pensar o espaço da nação, no caso de Couto e de Cardoso, em que se têm os "saberes plurais", mas não sem as divergências e tensões que podem gerar.

¹⁶⁸ HARRIS, Wilson. Literacy and the Imagination. In: GILKES, Michael (ed.). *The Literate Imagination: Essays on the Novels of Wilson Harris*. London: Macmillan, 1989, p. 13-30.

¹⁶⁹ Grifos da autora.

Para a análise comparativa do espaço, portanto, os romances levam a um conjunto labiríntico de diferentes perspectivas, dos vários saberes, com as tensões entre objetivo e subjetivo, ciência e religião, natureza e sociedade, tradição e modernidade, histórico e mítico. No momento de incertezas em que se vive contemporaneamente, mostra-se necessário conhecer "todos" os sentidos possíveis para se reencontrar o "sentido humano"; é assim que se configuram os espaços de aprendizagem em cada romance, visto que os enredos se concentram:

[...] numa personagem jovem, fazendo-a viver episódios de variados graus de tensão e serenidade e encontrar-se com diversas formas culturais, principalmente de tipo discursivo, mas com a lentidão necessária à formação da personalidade, numa espécie de negociação entre sistemas de valores e realidades da vida, de modo que o romance não chega propriamente a um desfecho, antes abre uma perspectiva para a futura ação do protagonista no mundo. (ÁVILA, 1997, p. 310-311)

Em um contexto amplo de aprendizagem, é preciso recorrer às diversas fontes e referências dos conhecimentos humanos como uma forma de se encontrar respostas aos problemas enfrentados, para o caos da nação, ou de encontrar saídas, uma vez que se parece estar em um labirinto. Dessa maneira, o tom épico é inserido nos romances, como no recurso às "Grandes Narrativas", em especial a cristã, seja por paráfrase ou por sátira, o que revela a necessidade de se buscar uma "Grande Narrativa de aprendizagem da humanidade" (ÁVILA, 1997, p. 315). Vale lembrar que, sendo a errância uma característica humana fundamental, a restrição ao trânsito configura-se em uma forma de desumanização. Mas, com os encontros pelo caminho, principalmente entre os mais-velhos e os mais-novos, em que se destacam a força da palavra e o diálogo, há chances de uma recuperação do humano. Diante da imobilidade dos veículos, há o movimento das palavras transmitidas, as quais fazem parte da aprendizagem reumanizadora necessária para recomeçar o projeto da nação.¹⁷⁰

Como parte do recurso aos cronotopos épicos, reencontra-se a maternidade da terra e da água. Adquire importância, também, a ambivalência dos elementos da natureza, juntamente com as outras dualidades e contrapontos recorrentes no romance, destacando-se: imobilidade/movimento, luz/sombra, vontade/destino, vida/morte, realidade/sonho.

¹⁷⁰ Quanto ao fim da guerra, é importante salientar que os romances são publicados alguns meses antes da assinatura dos acordos de paz em Moçambique e em Angola. *Terra sonâmbula* é publicado em 1992, e o acordo é assinado em outubro do mesmo ano. *Mãe, Materno Mar* foi lançado em meados de 2001, e o acordo assinado em abril de 2002.

Subentende-se que haveria uma regra universal de alternâncias, algumas delas com a característica de se passar de uma situação negativa para uma positiva – o que é próprio da religiosidade –, como do caos que se passa à harmonia. Com os finais abertos, portanto, com Manecas e Muidinga/Gaspar refletindo no mar sobre a experiência em terra, com os atributos maternos desses elementos, compreende-se que, após toda a desordem enfrentada no espaço, há a possibilidade de um renascimento, um recomeço com a busca por um trânsito possível, diferente daquele da guerra, do messianismo ou do comboio.

A esperança, no entanto, está na decisão das personagens, na expectativa de ação diante do destino, pois, mesmo recorrendo ao épico, os romances mantêm sua característica de abertura com os "desfechos não conclusivos". Em face das situações desumanizadoras, se há mesmo um sentido progressista a se recuperar, a urgência da aprendizagem e da decisão é pelo "progresso ético", a "necessidade utópica" de se reencontrar o "sentido humano" (cf. ÁVILA, 1997, p. 34, 51), de se vencer as tensões para haver uma reumanização. Porém, com a regra universal de alternâncias, há o risco de novas situações negativas. Essa pode ser outra razão para a abertura no final das narrativas; o futuro, de qualquer maneira, é incerto.

Mesmo assim, em *Terra sonâmbula* e *Mãe, Materno Mar*, ao final, há uma projeção positiva no espaço, com o mar e a terra maternos, com a estrada que – recuperando a normalidade – possibilita a viagem, o trânsito como esperança. E é dessa forma, com a metáfora da viagem, que os dois escritores caracterizam suas literaturas, como um percurso contínuo, que poderia ser representado pelo "M". Cardoso considera toda a sua ficção como marcada por uma constante travessia (CARDOSO, 2005, p. 28), e Couto, por sua vez, afirma que a escrita é uma "viagem interminável" (COUTO, 2011, p. 114). Do mesmo modo, os estudos e análises de suas obras não se concluem, há sempre novas reflexões e significados em seus labirintos discursivos. As leituras, portanto, configuram-se também em travessias e viagens que não chegam ao fim.

REFERÊNCIAS

Obras de Boaventura Cardoso:

CARDOSO, Boaventura. *Noites de Vigília*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

_____. *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. *Maio, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.

_____. *O Signo do Fogo*. Porto: Asa, 1992.

_____. *A Morte do Velho Kipacaça*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987.

_____. *Dizanga dia Muenhu*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *O Fogo da Fala: exercícios de estilo*. Lisboa: Edições 70, 1980.

Obras de Mia Couto:

COUTO, Mia. *Pensageiro frequente*. Crônicas. 6.ed. Lisboa: Caminho, 2015a.

_____. *Mulheres de cinzas*. As areias do imperador: uma trilogia moçambicana, livro 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

_____. *Contos do nascer da Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Cada homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

_____. *Vozes anoitecidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

_____. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

_____. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. Ensaaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo: as incuráveis vidas de Vila Cacimba*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. 4.ed. Lisboa: Caminho, 2009b.

_____. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

_____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

Bibliografia geral:

ABDALA JR., Benjamin. *De Voos e Ilhas: Literatura e Comunitarismos*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2007.

_____. (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismos. In: *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 09-20.

ALTUNA, Raul R. de A. *Cultura Tradicional Bantu*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.

AMÂNCIO, Íris Maria da Costa. Exercícios de estilo: ritos e ritmos em narrativas de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C.; MATA, Inocência (orgs.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo/Luanda: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 79-88.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Fernando Costa. Entre a voz do fogo e o eco materno do mar: antigos capilares da terra. In CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C.; MATA, Inocência (orgs.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo/Luanda: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 61-64.

ANDRADE, Mário Pinto de. Poesia Africana de Combate – Farol da Liberdade. In: *Nô Pintcha*, n. 293, março/1977. Disponível em: <<http://casacomum.org>>. Acesso em: jun./2016, p. 01, 04-05.

ASSIS JR., António de. *O segredo da morta*. Luanda: Maianga, 2004 [1934].

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem: sentido da história e romance brasileiro dos anos sessenta*. Londrina: Ed. UEL, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

_____. *A Terra e os Devaneios do Repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.

BACZKO, Bronislaw. Utopia. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 333-396.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. *Estética da Criação Verbal*. 6.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

_____/VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAPTISTA, Sylvia Mello Silva. *O arquétipo do caminho: Guilgamesh e Parsifal de mãos dadas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.

BASTO, Maria-Benedita. Writing a Nation or Writing a Culture? Frelimo and Nationalism During the Mozambican Liberation War. In: MORIER-GENOUD, Eric (ed.). *Sure Road? Nationalisms in Angola, Guinea-Bissau and Mozambique*. Leiden/Boston: Brill, 2012, p. 103-126.

BERDOULAY, Vincent e ENTRINKIN, J. Nicholas. Lugar e Sujeito: perspectivas teóricas. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (orgs.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 93-116.

BERND, Zilá. O elogio da criouliidade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe. In: ABDALA JR., Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 99-112.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. Culture's In-Between. In: HALL, Stuart. e GAY, Paul du (ed.). *Questions of Cultural Identity*. London/ Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE, 1996, p. 53-60.

_____. Introduction: narrating the nation. In: BHABHA, Homi K. (ed.). *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, 1990, p. 01-07.

BLANES, Ruy Llera. O Messias Entretanto Já Chegou. Relendo Balandier e o Profetismo Africano na Pós-Colônia. *Campos – Revista de Antropologia Social*. Vol. 10. N. 2. Curitiba: UFPR, 2009, p. 09-23.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. V. I. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. UERJ, 2005.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *Human space*. London: Hyphen Press, 2011.

_____. Lived-Space. In *Philosophy Today*, v.5, n.1/4, Spring 1961, p. 01-08.

BONNICI, Thomas. *O Pós-Colonialismo e a Literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Ed. UEM, 2000.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRANDÃO, Luis A. *Grafas da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/FALE/UFMG, 2005a.

_____. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n.19, ano 14. Brasília: UnB, 2005b, p.115-133.

BRAY, Joe. The 'dual voice' of free indirect discourse: a reading experiment. In: *Language and Literature*, v. 16 [1], London, Los Angeles, New Delhi and Singapore: SAGE Publications, 2007, p. 37-52.

BRUGIONI, Elena. *Mia Couto, o contador de histórias ou a travessia da interpretação da Tradição*. Tese (Doutoramento em Ciências da Literatura). Braga, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, 2009.

BRUNSCHWIG, Henri. *A Partilha da África Negra*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

CABRAL, Cleber A. Imagens do mundo: notas sobre o cronotopo no pensamento de Bakhtin. In: BRANDÃO, Luis A. (org.). *Respostas a Bakhtin*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012, p. 11-24.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2.ed. São Paulo: Ed. USP, 1998.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARDOSO, Boaventura. Entrevista. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C.; MATA, Inocência (orgs.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 23-39. Entrevista concedida a Rita Chaves e Tania C. Macêdo.

_____. Entrevista à Revista Metamorfoses. N.4, 2004. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/entrevistas/item/375>>. Acesso em: jan. 2016.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: Brinciação Vocabular*. Lisboa: Mar Além, 1999.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê, 2005.

_____. *A Formação do Romance Angolano: Entre Intenções e Gestos*. São Paulo: Via Atlântica/USP, 1999.

_____ e MACÊDO, Tania C. Breve apresentação dos textos de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita.; MACÊDO, Tania C.; MATA, Inocência. (orgs.). *Boaventura Cardoso: A escrita em processo*. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 249-258.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

CHICHAVA, Sérgio. Por uma leitura sócio-histórica da etnicidade em Moçambique. Maputo: Instituto de Estudos Sociais e Económicos, 2008, p. 01. Disponível em: <www.iese.ac.mz/lib/publication/outras/Etnicidade.pdf>. Acesso em: jan/2016.

CHIZIANE, Paulina. Os anjos de Deus são brancos até hoje, entrevista a Paulina Chiziane. In *Buala*, nov. 2014. Disponível em: <www.buala.org/pt>. Acesso em: abril/2016. Entrevista concedida a Doris Wieser.

_____. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *A autoestrada do sul & outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2014 [1966].

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELAIGWU, Jonah I. e MAZRUI, Ali A. Construção da nação e evolução das estruturas políticas. In MASRUI, A. A. e WONDJI, C. (ed.). *História Geral da África*. Vol. VIII: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010, p. 519-563.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Tratado de História das Religiões*. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FALCONER, Rachel. Representações heterocrônicas da queda: Bakhtin, Milton, Delillo. In: BEMONG, Nele et al. (orgs.). *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015, p. 141-164.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2013.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRO, Marc. *História das Colonizações: das conquistas às independências – séculos XIII a XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Velho e Velhice nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa Contemporâneas. In: BARBOSA, Maria José Somerlate (org.). *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 63-82.

_____ e CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FORD, Clyde W. *O herói com rosto africano: mitos da África*. São Paulo: Summus/Selo Negro, 1999.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. In: *Revista USP*, n. 58, São Paulo, jun/ago 2003[1945], p. 225-241.

FRELIMO. *Poesia de Combate*. Cadernos 25 de Junho. Documentos de 1975. Disponível em: <<http://www.amigoscoimbra70.pt/arquivo/>>. Acesso em jun./2016 [1975].

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. *Nonada Letras em Revista*. A.15. N.19. Porto Alegre, 2012, p. 235-256.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 1991.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2.ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Candido Mendes/Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GONÇALVES, Virgínia Maria. O Tirésias angolano em *Mãe, Materno Mar*, de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C.; SILVA, Rejane Vecchia R. (orgs.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Nzila, 2007, p. 407-422.

GULLÓN, Ricardo. *Espacio y Novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/UNESCO, 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História Geral da África: I – Metodologia e Pré-História da África*. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

_____. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. 6.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 09-16.

_____. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INDO-EUROPEAN LANGUAGE ASSOCIATION. *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*: a revised edition of Julius Pokorny's Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch. Disponível em: <dnghu.org>. Acesso em jan. 2016 [2007].

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

KABWASA, Nsang O'Khan. El eterno retorno. In: *Correo de la UNESCO*, ano XXXV, out./1982, p. 14-15.

KAGAME, Alexis. Apercepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu. In: RICOEUR, Paul (org.). *As Culturas e o Tempo*. Petrópolis/São Paulo: Vozes/Ed. USP, 1975, p.102-135.

KANDJIMBO, Luís. O social e o religioso em dois romances de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C.; MATA, Inocência (orgs.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo/Luanda: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 161-166.

LARANJEIRA, José Luís Pires. A intentona fracassada de 27 de maio de 1977 num romance de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C.; MATA, Inocência (orgs.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo/Luanda: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 167-172.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.

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

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. In *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, n. 18-19 (1). São Paulo: USP, 1995-1996, p. 103-118.

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

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MABOGUNJE, Akin. Geografia histórica: aspectos econômicos. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História Geral da África: I – Metodologia e Pré-História da África*. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010, p. 367-386.

MACÊDO, Tania Celestino de. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo/Luanda: Ed. UNESP/Nzila, 2008.

_____. Visões do mar na literatura angolana contemporânea. In: *Via Atlântica*, n. 3, São Paulo, USP, 1999, p. 48-57.

_____. e MAQUÊA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MACEDO, Jorge. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. *A Morte do Velho Kipacaça*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987, p. 11-15.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (orgs.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 203-234.

MACHEL, Samora M. *A luta continua*. Porto: Afrontamento, 1974.

MARIANO, Ricardo. Os neopentecostais e a Teologia da Prosperidade. In: *Novos Estudos*, v. 44, n. 44. São Paulo: CEBRAP, 1996, p. 24-44.

MATA, Inocência. A essência dos caminhos que se entrecruzam. Entrevista. In: *Revista Crioula*, n.5, São Paulo, USP, maio/2009, p. 01-19. Entrevista concedida a Débora Leite David. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/issue/view/4424>>. Acesso em: jan. 2016.

_____. Refigurando o espectro da nação. In: *O Marrare*, n. 13. Texto apresentado no I Ciclo de Colóquios – Cursos Internacionais de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, jun./2007. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero13/inocencia.html>>. Acesso em: jan./2016.

_____. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.

MAZRUI, Ali A. e WONDJI, Christophe (edit.). *História Geral da África: VIII – África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

MELLO, João Baptista Ferreira de. O Triunfo do Lugar sobre o Espaço. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (orgs.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 33-68.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.

MORSON, Gary Saul e EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Ed. USP, 2008.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Kapulana, 2015.

_____. As falas das vozes desocultas: a literatura como restituição. In: GALVES, C. et al. (orgs.). *África – Brasil: Caminhos da língua portuguesa*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009. p. 85-100.

_____. Modos de fazer mundos na actual ficção moçambicana. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania C. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 267-274.

OBIECHINA, Emmanuel. Narrative Proverbs in the African Novel. In: *Oral Tradition*, v.7, n.2. Columbia: Center for Studies in Oral Tradition, University of Missouri, Oct. 1992, p. 197-230.

OLIVEIRA, Américo Correia de. A literatura angolana de tradição oral e a sua recolha: história breve e teoria. Disponível em: <http://triplov.com/letras/americo_correia_oliveira>. Acesso: jan 2016.

PADILHA, Laura Cavalcante. Cartogramas: ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais. In: *ALEA: Estudos Neolatinos*. Vol. 7, n. 1, 2005, p. 139-148.

_____. Alteridade e Significação. *Scripta*, v. 3, n. 5. Belo Horizonte: PUC, jul./dez. 1999, p. 260-268.

_____. *Entre Voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Ed. UFF, 1995.

PASCAL, Roy. *The dual voice: Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*. Manchester/Totowa: Manchester University Press/Rowman and Littlefield, 1977.

PEPETELA. *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

PESTANA, Nelson. *As dinâmicas da sociedade civil em Angola*. Lisboa: Centros de Estudos Africanos/ISCTE, 2003. Disponível em: < <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/7890>>. Acesso em: dez. 2015.

PIMENTEL, Irene Flunser. A Polícia Política do Estado Novo Português – PIDE/DGS: História, justiça e memória. *Acervo*, v. 24, n. 1. Rio de Janeiro, jan/jun 2011, p. 139-56.

RAMA, Ángel. In: AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra G. T. (orgs.). *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Ed. USP, 2001.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a Emergência, Aspectos e Essência de Lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (orgs.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 17-32.

RIBAS, Óscar. *Ecos da minha terra*. Luanda: Maianga, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *A metáfora viva*. 2.ed. São Paulo: Loyola, 2005.

ROSEIRO, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. Tese (Doutorado em Antropologia Social e Cultural). Coimbra, Universidade de Coimbra, 2013.

RUI, Manuel. *Rioseco*. 2.ed. Lisboa: Cotovia, 1999.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4.ed. São Paulo: Ed. USP, 2009.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos*. In: *Via Atlântica*, n. 9, São Paulo, USP, 2006, p. 71-84.

_____. A alquimia do verbo e a reinvenção do sagrado. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C.; MATA, Inocência (orgs.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo/Luanda: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 107-126.

_____. Entre Mar e Terra: Uma polifónica viagem pelo universo "mágico-religioso" de Angola. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001, p. 11-31.

SERRA, Carlos. Mudança social e crenças anômicas em Moçambique. *Actas do III Congresso Português de Sociologia: Práticas e Processos de Mudança Social*. Lisboa: Celta/Associação Portuguesa de Sociologia, 1996, s./p. Disponível em: < <http://www.aps.pt>>. Acesso em: jan. 2016.

SERRANO, Carlos. Lusofonia, Lusografias e Imaginários Singulares: Espaços Entrecruzados. In: *Textos de Referência*. Rio de Janeiro: Educam/AL, 2001, p. 03-15.

_____. O processo da constituição dos estados nacionais em África. In: *União dos Escritores Angolanos. Ensaios*. Luanda, 1991, s./p. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/159>>. Acesso em: dez. 2015.

SHARMAN, Fergus. *Linguistic ties between ancient Egyptian and Bantu: uncovering symbiotic affinities and relationships in vocabulary*. Florida: Universal-Publishers, 2014.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. Entre passado, presente e futuro, o materno mar. In CHAVES, Rita.; MACÊDO, Tania C.; SILVA, Rejane Vecchia R. e (orgs.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Nzila, 2007, p. 325-334.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 73-102.

SOARES, Francisco. A inquietação das águas: um comentário a *Mãe, Materno Mar* de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C.; MATA, Inocência (orgs.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 139-144.

SOJA, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell, 1996.

SOROMENHO, Fernando Monteiro Castro. *A chaga*. 3.ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

SOUZA, Lynn Mario T. M. O fragmento quântico: identidade e alteridade no sujeito pós-colonial. In: *Letras: Alteridade e Heterogeneidade*, n.14. Santa Maria: Centro de Artes e Letras/UFSM, 1997, p. 65-81.

TALLY JR., Robert T. *Literary Cartography: Space, Representation, and Narrative*. Austin, International Society for the Study of Narrative Conference, 2008a, p. 01-13.

_____. *Geocriticism and Classic American Literature*. San Antonio, South Central Modern Language Association, 2008b, p. 01-11.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-204.

TORRES, Roberto. O neopentecostalismo e o novo espírito do capitalismo na modernidade periférica. In: *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, v. 32. São Paulo: UNESP, 2007, p. 85-125.

VECCHI, Roberto. *Postscriptum: o espaço no tempo do abandono*. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Z.; ÁVILA, Myriam (orgs.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p. 167-178.