

ENTRE O *MYTHOS* E O *LOGOS*: ESPAÇO E MEDO EM MIA COUTO

BETWEEN *MYTHOS* AND *LOGOS*: SPACE AND FEAR IN MIA COUTO

Jacob dos Santos BIZIAK¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar reflexões sobre o entrelaçamento entre dois eixos básicos: a reconsideração da representação artística na modernidade e do significado do medo em certo contexto literário: no caso, um romance de Mia Couto. Na verdade, o medo, em tal obra, surge como uma maneira de construir um personagem perdido entre sua visão da cidade – marcada pelo logocentrismo – e o de sua aldeia natal – marcada pelo mítico. Assim, a recuperação de uma identidade compreende um trânsito entre duas mundivivências.

PALAVRAS-CHAVE: representação; medo; espaço; Mia Couto

ABSTRACT: The aim of this article is to present afterthoughts on the interlinking between two basic perspectives: the afterthought of artistic representation in modernity and the meaning of the fear in a certain literary context, in this case, Mia Couto's novel. Actually, fear in such work arises as a way of building a character lost between his vision of the city – set by logocentrism – and of his native village – set by mythical. Therefore, the restore of an identity comprises a transit between two worldviews.

KEYWORDS: afterthought; fear; space; Mia Couto.

“O nevoeiro dá, às coisas, aspectos maravilhosos e tudo aquilo de que temos certeza absoluta jamais são reais” (Oscar Wilde)

PERSEGUINDO O MEDO (OU ELE NOS PERSEGUE?):

¹ Doutorando em Estudos Literários – UNESP – FLCAr – Departamento de literatura – Araraquara – SP – Brasil.

A intenção deste artigo é recuperar a questão da representação artística ligada principalmente à criação de ambientações, de espacialidades. Nesse processo criador, um sujeito cartesiano revela-se improdutivo, já que é incapaz de abarcar outros aspectos da existência humana buscados por nós.

Segundo Delumeau (2009), a relação entre medo e ser humano nunca foi uniforme; ou seja, ao longo do percurso histórico ocidental, diversas foram as maneiras do homem lidar com tal sentimento. No entanto, duas tendências seguiram-se uma a outra: de início, sentir medo era representado como algo ruim, indigno; muito depois, o mesmo sentimento passou a ser reconsiderado, uma vez que começou a ser entendido como algo inato ao ser humano, logo, a existência não pode ser analisada sem a presença do mesmo.

Tal situação é nitidamente observável se levarmos em conta a história da literatura. Nas épicas gregas, o herói épico figurativiza não só o comportamento humano individual, mas aquele que deve representar as maiores e mais legítimas qualidades da nação grega. Afinal, era esse um dos papéis da épica: registrar no discurso literário o perfil grandioso de seu povo. Na passagem para o romantismo, percebemos a mesma tendência, mas, agora, referente ao registro do cotidiano da burguesia nas narrativas. Sendo, segundo Lukács (2000), o romance entendido como a grande épica burguesa, tal gênero literário deve, por consequência, transformar o protagonista das narrativas em uma espécie de herói épico: deve assegurar o registro das qualidades as quais eram almejadas pela burguesia; esta, por seu turno, era uma classe social em plena ascensão que buscava contar sua história, sua “recém criada tradição”, nos meios literários com os quais o grande público mantinha contato.

Diante do quadro acima, sentir medo, para o herói narrativo é sinônimo de ausência de honra. Ao protagonista – entendido como legítimo representante de uma cultura, de uma nação, de um povo – não cabe sentir medo. Isso o tornaria menos digno. Se por algum instante fraqueja, em seguida, já toma de suas armas, empreende alguma decisão, para mudar seu destino, por alguns instantes, sombrio. É o que vemos, por exemplo, no romance romântico **Eurico, o presbítero**, de Alexandre Herculano: Eurico, diante de sua amada enlouquecida e da impossibilidade de consumir seu amor por ela, joga ao chão sua armadura, sua espada, e corre de encontro ao exército inimigo, numa espécie de redenção da alma atingida pela frustração, pelo medo do presente e do futuro.

Com o correr dos séculos, passamos por uma completa transformação da vida cotidiana. A cidade tornou-se, de fato, o centro da vida humana. Substitui-se a vida comunitária das vilas interioranas pelo solavanco urbano, pela competição no trabalho, pela ausência aparente de tempo para tudo: família, relacionamentos amorosos, enfim. Junto a isso, temos uma transformação da mentalidade assegurada pelo desenvolvimento de novas correntes de pensamento: psicanálise, existencialismo, fenomenologia, vanguardas européias, a desconstrução de Derrida, e assim por diante.

Dessa forma, sentir medo é algo legítimo ao ser humano agora. O espaço urbano e a vida nele requerem essa presença ou que se leve em conta a existência dela. A literatura, por sua vez, registra agora um ser fragmentado, cindido, perdido interiormente e entre valores que, muitas vezes, julga perdidos ou destruídos. E, gradativamente, substitui-se a sensação de medo pela de angústia.²

Por fim, a literatura, em seu percurso histórico, acompanha algumas mudanças pelas quais a sociedade em si passa. Tais mudanças só importam na medida em que conseguem alterar características da própria literatura, como a estrutura narrativa ou a forma como os autores abordam certos temas: o medo e a angústia, por exemplo.

A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIA

A obra de Luiz Costa Lima como um todo persegue a questão da representação literária, a *mimesis*. O próprio teórico afirma (2000) que, ao longo de seus livros e de seus estudos, foi mudando e complementando sua visão sobre a mesma, chegando a afirmar que, quanto mais recente o livro publicado por ele, mais atualizada e “final” seria sua visão sobre a *mimesis*.

Entender a representação artística, neste artigo, é de suma importância para complementar nossa análise sobre o medo e o espaço em Mia Couto. Em outro estudo (2009), já nos debruçamos sobre a obra de Costa Lima como forma de entendimento das mudanças estéticas ao longo da história da literatura.

² Segundo Delumeau (2009), medo e angústia são diferentes. Sentimos medo quando conhecemos a origem do que nos aflige (por exemplo, “medo de altura”). Mas sentimos angústia quando a origem desta é desconhecida, podendo esta até ser múltipla.

Costa Lima (1985) distingue dois tipos de representação artística possíveis e que comumente são confundidas entre si. A *imitatio* corresponderia àquela representação que pretende ser a cópia exata da realidade externa ao discurso literário, como desejavam os classicistas do século XVI. A *mimeses*, por outro lado, seria, como entende o próprio Aristóteles, a imitação não da realidade cotidiana, mas de uma realidade que poderia ser possível dentro do contexto criado na obra artística segundo a verossimilhança. Além disso, o processo de representação literária depende do sujeito que a cria e, conseqüentemente, do que este entende por realidade, por ser humano.

Antes dos primeiros românticos, Descartes, ao louvar a capacidade cognoscitiva do ser humano, considerava a mimesis uma das potências a ser acusada e desbancada. Prova disso é a eleição da “imitativo” – espécie de cópia perfeita e literal da realidade – como princípio de orientação. O procedimento cartesiano é a construção de um modelo representativo da natureza que não estabelece com o mundo real nenhuma relação mimética de semelhança. (LIMA, 2000, p. 85) A “imitatio”, não a mimesis, é meramente um guia, um auxiliar retórico subordinado à observação geométrica e a cálculo matemático, sendo que os sentidos e a imaginação são aliçados do homem cartesiano. Contra a insegurança dos sentidos, que enganam o homem com aparências, deve-se contar com uma constância, ou seja, ser “algo que pensa”. A certeza proposta passa pela suspeita do corpo, que só serviria para a ação da mente, logo, a clássica separação entre corpo e alma é reafirmada, mas com fim diverso do religioso do telos religioso. (ibidem, p. 88)

Chegamos, então, ao conceito de representação para Descartes e seu sujeito solar. A mimesis cartesiana é o mesmo que a “imitatio”, em que o conhecimento ocorre sob uma via tão imperiosa que se imporia à vontade do próprio Deus, já que com ela se confundiria. A razão, mesmo pertencendo a um ser finito, possui em si a perfeição atribuída ao Criador. O *cogito* apresenta-se como entidade infinita peculiar, sendo materialidade imaterial dotada de uma certeza abrangente, dado que possui certeza de si e do que é claramente representado.

Por outro lado, em Kant, a finitude do homem manifesta-se na desproporção entre sua razão e seu entendimento; esta dá conta do fenomênico, mas aquela não se satisfaz com as respostas dele retiradas. Na experiência empírica do sujeito, sua representação é um pensar, não um intuir. Pelo pensamento, o sujeito pensa-se somente como qualquer objeto em geral, de cujo modo de intuição abstraímos. Assim, o sujeito

kantiano é apenas lógico, condição formal, sem a suficiência do sujeito cartesiano. É dado mais um passo rumo ao sujeito fraturado que nos interessa.

O *cogito* cartesiano ressalta o sujeito, o *Ich denke* – “Eu penso” – kantiano supõe o trabalho da consciência do sujeito. Enquanto isso, o sujeito cartesiano é uma coisa, não material, enquanto a consciência, espontânea, não confirma a realidade material, mas cumpre uma função transcendental, comum a todo sujeito, que só torna possível conhecer a matéria quando se acrescenta sobre ela. Já Kant, não desmaterializa mais o sujeito, mas introduz a presença do simbólico, algo de natureza intelectual que se perfaz e se configura no material.

A teoria tradicional do sujeito perde ainda mais força na formulação kantiana. Descartes e Kant não oferecem uma visão unitária do sujeito. Em Kant, as representações, por conseqüência, não se dão naturalmente e nem possuem o caráter pontual que tinham no sistema do *cogito*. Faz-se diferença entre Representação (*Vorstellung*) e Apresentação (*Darstellung*). Qualquer objeto que receba um conceito precisa ser de algum modo dado, ou seja, ser apresentado imediatamente na intuição, sua representação deve estar ligada à experiência (ibidem, p. 110). Isso ocorre porque o entendimento opera juntamente com a imaginação, que, por sua vez, oferece aos conceitos do entendimento uma intuição correspondente. A imaginação, segundo a **Primeira crítica** (apud LIMA, 2000, p. 110), é a faculdade de representar um objeto na intuição, ainda que sem a presença deste. A demonstração de conceitos, mesmo nas ciências mais exatas, opera logicamente pela auto-apresentação, não se supondo a simples atividade do entendimento. A fratura do sujeito kantiano não serviu só para que a experiência estética assumisse relevância e autonomia, mas também para dar importância à segunda acepção da representação. E, com ela, a indeterminação do objeto articulado ao juízo estético.

Em Shopenhauer, o corpo converte-se em representação e, entre sujeito e representação, põe-se a sorte do conhecimento (ibidem, p. 117). O sujeito é, agora, um ponto obscuro que não se salva pelo investimento cognoscitivo, por mais refinado que este seja. Sujeito e representação são categorias a serviço do entendimento, ou seja, são diminuídos porque só servem de esteio ao entendimento. Só funcionam como sustento para o sustento da ciência e da técnica com que o Ocidente tem se justificado há tempos. Agora, a arte deixa de exercer um papel meramente secundário. Percebe-se que, aqui, começa a reflexão que mais nos interessa tendo em vista, principalmente, a obra de Saramago.

Procurar a existência do objeto fora da representação do sujeito é algo contraditório e sem sentido. Fora da representação, nada sobra de cognoscível no objeto. O mundo torna-se real na medida em que é representação do sujeito pela lei da causalidade, sendo que representação não significa falsidade. Não há representação sem sujeito, já que as propriedades do agente observador se incorporam à observação deste, daí o mundo se tornar um encadeamento de causalidades. A causalidade é a essência da matéria e acha no entendimento sua faculdade específica. A conclusão do processo de conhecimento é parcial. O mundo objetivo, como representação, não é a única versão do mundo, sendo a outra face a coisa em si e a vontade a objetivação mais imediata do mundo. As representações podem ser sensíveis (“só existem no espírito humano”) ou conceituais (“representações abstratas/representações de representações). Nas sensíveis, o princípio racional faz relação entre representações da mesma classe, enquanto as abstratas exigem relações entre representações de classes diferentes. (ibidem, p. 120)

A obra de Nietzsche mostra, primordial e genericamente, como a razão desmerece as questões tidas como sublimes. A primeira acusada é a verdade: sua nobreza é convertida em questão de sobrevivência, caminho já aberto por Shopenhauer. O entendimento mascara a vontade, submetendo-a à razão e à individuação, tornando-lhe um meio oculto. Mas o mundo é dominado pelo entendimento, o que significa que descobrir o “ser íntimo das coisas” seria só tarefa de alguns capazes de se resignarem tranquilamente à contemplação desindividualizante da miséria comum.

A coisa-em-si está desintelectualizada e desenobrecida, fazendo parte da ficções lógicas. Ataca-se o fato de que os filósofos não reconheçam a diferença de grau entre as vontades; o que permite que o mundo seja dominado pelas vontades fortes que formam e cercam o “bom gosto”. (LIMA, 2000, p. 130) O mundo em si não é ficção, mas as explicações nobres com que o desfiguramos são. A representação, a que Shopenhauer se opusera, é desconsiderada por outro motivo: por ter o mesmo nível de realidade que a nossa própria paixão; a vontade de poder aponta para a irrisória secundariedade do sujeito e de suas representações. Cada um refugia-se na própria moral que adota, que é a linguagem mímica das paixões.

Por esse percurso pelas idéias dos quatro filósofos aqui destacados, percebemos como o entendimento da representação artística é problematizado. Assim, não só a razão é a única forma legítima de estabelecer contato com o mundo externo a literatura, mas as paixões, por exemplo, também o são; logo, também são maneiras de entendimento do mundo, de representá-lo e de apresentá-lo sob a forma de discurso literário.

Avalia-se, então, de outra forma a ação dos sentimentos e das paixões sobre a ação do sujeito no mundo. Com isso, o medo e a angústia, antes evitados, agora, na literatura contemporânea, também são laços autênticos para se estabelecer com o mundo, já que ampliam o entendimento de um sujeito fragmentado, perdido entre tantas visões diferentes de mundo, de realidade. Além disso, o laço com o mítico também é recuperado já que é outra forma de explicar o mundo e de entender e/ou lidar com as paixões humanas. O mito preserva arquétipos que também podem ampliar nossa visão sobre a atuação do “homem cindido num mundo hostil”.

E O MITO VOLTOU...

Mircea Eliade (s.d.), em **Imagens e símbolos**, resgata a visão de que falamos no tópico acima sobre o papel da imaginação como forma de revelar “estruturas do real inacessíveis quer à experiência dos sentidos quer ao pensamento racional” (p. 8). Ou seja, temos um claro rompimento com o sujeito logocentrista cartesiano e sua forma de entender a representação artística. Assim, ainda segundo Eliade, os símbolos e as imagens primordiais assumem importância imensa para o homem moderno, já que proporciona uma abertura para um mundo de significações muito mais vasto do que aquele em que vive. A imaginação e o mito revelam um mundo repleto de significações espirituais e de promessas, as atividades do espírito.

Essa mesma obra (s.d.) de Eliade, base de nosso artigo presente, afirma algo ainda mais importante: o símbolo, o mito, a imagem podem até ser camuflados, mutilados, degradados, mas nunca extirpados, já que fazem parte do nosso espírito, que, por seu turno, é outra forma do ser humano agir sobre a realidade, tornando-o mais completo do que seguir só a razão cartesiana. Dessa maneira,

Quando um ser historicamente condicionado, por exemplo, um ocidental de nossos dias, se deixa invadir pela parte não histórica de si próprio (o que lhe acontece com muito mais frequência e muito mais radicalmente do que ele imagina), não é necessariamente para regredir ao estágio animal da humanidade, para tornar a descer às fontes mais profundas da vida orgânica: imensas vezes ele reintegra, pelas imagens e símbolos que põe em marcha, um estágio paradisíaco do homem primordial (seja como for a existência concreta daquele, pois este “homem primordial” afirma-se sobretudo como arquétipo impossível de “realizar” em qualquer existência humana). Fugindo à sua historicidade o homem não abdica da sua qualidade de ser humano para se perder na “animalidade”; ele reencontra a linguagem e por vezes a experiência de um “paraíso perdido”. (p. 14).

Com isso, é importante percebermos como o sujeito aos poucos recupera seu contato com a imaginação, com as imagens, com o mito. Isso, antes visto como prejudicial, algo não legítimo para se entender a “realidade”, agora é, até porque o próprio conceito de real mudou, uma vez que se prende indissolúvelmente ao que se entende por sujeito. E isso não é um processo recente, há alguns séculos os pensadores tem se debruçado sobre essa problemática para recuperar o prestígio da imaginação, da literatura, das mitologias.

O mito vem, então, para ajudar o homem a libertar-se, a completar a iniciação deste no mundo. Além disso, traduzir as imagens em termos concretos é algo sem sentido, já que o real englobado por elas não se esgota na referência ao concreto. (ELIADE, s.d., p. 15) A imagem é um feixe de significações, não uma só significação ou só uma referência: reduzir a imagem a somente um plano de referência significa anulá-la como maneira de conhecer o mundo. Ela transcende a linguagem analítica.

Por fim, para Eliade (s.d.), as imagens degradadas hoje vivenciadas pela sociedade oferecem um porto de partida para nossa renovação espiritual. Podemos até desprezar mitologias ou teologias, mas isso não impede que deixemos de nos alimentar de mitos decadentes e de imagens degradadas. Prova disso, é fato de todo ser humano buscar seu centro espiritual, como nos mitos e sociedades mais tradicionais. E a atualização da busca deste está em relação com as tensões da vida social, já que não existe fato religioso fora do tempo (p. 31).

O centro espiritual (s.d.) não coincide com “centro no sentido geométrico”; tanto que uma mesma região pode ter mais de um centro (p. 27). Nossa existência ultrapassa o tempo histórico e a razão, e os símbolos revelam a descoberta do lugar do homem no universo em dada situação histórica. Assim, o centro é a o lugar sagrado por excelência e que, em certos instantes de nossa vida, buscamos para recuperarmos um equilíbrio perdido. Não estamos diante de algo geométrico, mas plural, sagrado e mítico. Em certos momentos, a vida fora do nosso centro espiritual revela-se abstrata e não essencial.

Hoje, temos um sujeito que se diz, muitas vezes, crente nas maravilhas tecnológicas criadas pela ciências, mas que, concomitantemente, revela-se inseguro, perdido, angustiado. Há um sujeito fragmentado entre a crença na razão e o laço que ainda mantém com o imaginativo como forma de instaurar uma nova realidade que explica e fala do mundo de outras formas, estabelecendo um equilíbrio encontrado em nossos centros espirituais. É isso que vemos muito na literatura contemporânea.

ESPAÇO, MEDO E MITO NO RIO E NA CASA DE MIA COUTO

Mia Couto, autor moçambicano da contemporaneidade, produz sua obra dentro de um contexto temporal e espacial muito específicos e profícuos. Seus livros revelam um mundo e um sujeito completamente opostos àqueles discutidos por Descartes. Neles temos um outro envolvimento do homem com a realidade, com a terra. Numa Moçambique pós guerra de independência, vemos um grande esforço do autor e de seus narradores para revelar uma identidade do país africano que ficou manchada pelo sangue das batalhas: a do mito, a do universo fantástico e maravilhoso, uma espécie de busca do centro espiritual perdido.

Em **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (2003), temos a perfeita figurativização do que está dito acima. Marianinho, anos após sua partida para a capital, retorna ao povoado de Luar-do-chão para realizar o enterro de seu avô. Tal mudança de espaço, na verdade, revela uma mudança de ambiente³. Ao chegar à raiz de sua família, uma série de eventos maravilhosos começam a ganhar corpo e a despertar o medo do neto. O espírito do morto, ao invés de realizar seu movimento de despedida, de ascensão, continua entre os vivos, já que a terra se fecha para o corpo e, segundo a lenda do lugar, isso ocorre quando um grande segredo envolvendo o falecido permanece oculto. O “sujeito Marianinho”, preso à sua visão logocentrista da cidade, da capital, revela-se despreparado para lidar não só com o passado de sua família, mas com outra visão de mundo, mítica, polissêmica.

O medo, no romance em questão, aos poucos, desdobra-se em angústia, uma vez que se perde a origem do que produz no protagonista a sensação de desconforto. No entanto, conforme vai aprendendo a reinterpretar a realidade que o cerca, Marianinho conhece uma outra maneira de interagir com a realidade, ligando de modo indissolúvel à terra ancestral de sua família, pedaço do mítico do céu no concreto do solo, união de opostos (“Luar-do-chão”). Isso fica claro, por exemplo, no momento em que Último –

³ Segundo Osman Lins (1976), existe uma diferença entre o que deve ser entendido por espaço e por ambiente. Espaço seria o lugar onde simplesmente se desenrolam ações; enquanto ambiente é esse lugar revestido de significação para o que está sendo narrado. Assim, o que temos no romance de Mia Couto é muito mais ambientação do que espaço.

tio de Marianinho viciado pelo capitalismo em dinheiro, em reificar o que é vivo (**último** na escala de valores da família, como revela seu nome, **Ultímio**), revela o desejo de comprar a casa do avô falecido:

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

Ou seja, a questão não é possuir o espaço, mas o ambiente que ele representa. Deste, agora, Marianinho, mais jovem e da capital, revela-se mais parte integrante do que nunca. Assim, a passagem deste personagem da capital ao vilarejo revela mais do que uma troca de espaços, mas uma troca de visão de mundo, do *logos* ao *mythos*. E, conforme isso ocorre, perde-se o medo, a angústia, reencontra-se o equilíbrio, o centro espiritual que a vida da cidade não podia oferecer.

Usando as idéias de Eliade (s.d., p. 38), Luar-do-chão é concebida por seus moradores como uma espécie de microcosmos. Neste mundo-fechado começa os limites daquilo que não é conhecido, do não-formado. Nesse vilarejo está o cosmos, o que é habitado, organizado; fora deste ambiente familiar, está o desconhecido, o terrível, dos demônios, dos estrangeiros, os caos, a morte, a noite. O espaço da cidade, fora de Luar-do-chão não consegue estabelecer o equilíbrio, já que é o ambiente da competição, da falta de tempo, da solidão, da distância. Tudo na vila é mais reunido, próximo, feliz. Na cidade, estão as forças hostis e destruidoras, já que está fora do centro espiritual. Tais forças podem ser exemplificadas pela ação de tio Ultímio, por exemplo.

Logo, Marianinho é um sujeito em trânsito, perdido entre dois mundos, dois espaços, dois ambientes, duas realidades, duas vidas. Fora de seu centro espiritual, ele encontra o medo, a angústia de não conseguir explicar fatos que pipocam diante de seu olhar. Dessa forma, sua angústia é fruto não da iminência de um desastre, mas da falta de explicação para sua vida, para sua origem, para o fechamento da terra ao corpo de seu avô. Inclusive, ao longo do romance, vemos algumas expressões, oriundas do dialeto da região moçambicana, que substituem possíveis traduções: como, no trecho citado acima, em que aparece *Nyumba-Kaya* no lugar de “casa”. Isso revela uma integração entre linguagem e ambiente: a necessidade de uma linguagem específica para

um ambiente específico, que não pode ser designado por uma língua estrangeira, que não é fruto da terra, como a casa deixada pelo avô.

Na geografia mítica de Luar-do-chão, o vilarejo é o espaço real por excelência porque revela as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado. Este retira o homem de sua existência histórica e projeta-o num tempo sagrado, mítico. Exatamente o que ocorre com Marianinho: os acontecimentos com os quais se deparam, inicialmente, geram medo porque ele os interpreta sob a luz (ou a falta dela) da razão, do tempo histórico. Para entendê-los, o herói precisa projetá-los num tempo mítico, sagrado, em que não só entende o que ocorre, mas se insere num tempo acima do nosso, porque não corre para o fim, não é teleológico, mas cíclico, já que Marianinho assume o posto deixado por seu avô.

Ao fim do romance, o ambiente começa a sofrer um processo de abertura: a terra, enfim, recebe o corpo de Marianinho, que agora pode seguir o ritmo natural da vida; e as luzes surgem, iluminando o espaço que antes oferecia desconforto, angústia. Temos uma clara metáfora arquetípica da ascensão, da iluminação espiritual que antes não era possível, mesmo no momento em que foram retiradas as telhas da casa para que o espírito do avô ascendesse. A casa volta a ser o centro espiritual, intersecção entre Céu, Terra, Inferno, numa ruptura de nível, comunicação entre as três regiões cósmicas. Nesse mesmo ambiente, estão a porta para o céu (ascensão, iluminação, reencontro com o perdido) e para o inferno (escuridão, ignorância, angústia):

Regresso a Nyumba-Kaya. A cozinha se enche de luminosidade e, junto ao fogão, estão sentadas a Avó Dulcineusa e a Tia Admiração. Estão contemplando o álbum de família (...)
A casa tinha reconquistado raízes. Fazia sentido, agora, aliviá-la das securas. Admiração se levanta, me segura as mãos e fala em suspiro como se estivesse recitando sagrado:
- Já falamos com Fulano, ele vai-se mudar para aqui, para Nyumba-Kaya. Ficamos guardadas, fique descansado. E a casa fica guardada também. (p. 247).

A ligação, a comunicação com o Céu (Eliade, p. 40), antes tão fácil e natural nas mitologias e civilizações antigas; agora, foi interrompida e só pode ser feita pelos soberanos, pelos heróis, que restabelecem tal comunicação. A ascensão é alcançada não só pela alma do avô, mas também por quase todos os familiares (exclui-se tio Último), que transcendem o espaço profano e atingem uma “região pura” (ibidem, p. 42). Houve o ritual de iniciação do herói, a morte simbólica do antigo sujeito de Marianinho é a ruptura do nível mundano por excelência.

Além disso, a ideia de medo (ibidem, p. 50) aparece muito ligada a uma subida, uma ascensão que precisa ser realizada. Esta pode estar simbolizada de mais de uma maneira; uma escada, por exemplo. No romance, ela surge, principalmente pela arquitetura da casa, cujo teto é aberto para a subida da alma, uma busca pela comunicação com o céu. Todo esse ritual revela ainda mais a separação entre o ambiente urbano e o da vila, o do *logos* e o do *mythos*:

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

A habitação humana é associada ao Universo: o que corresponde ao desejo humano de encontrar-se no cerne do real, onde a comunicação com o Céu é possível. O caminho que leva ao Centro está salpicado de obstáculos, mas todo lar vale o sofrimento de seu regresso. Ou seja, reencontrar nosso Centro equivale não a um deslocamento geográfico, mas a uma mudança de concepção de realidade, de sujeito, de valores, como ocorre com Marianinho, que conhece duas nações dentro de um mesmo país pós guerra: uma vendida ao estrangeiro, copiando-o; outra presa à terra, à tradição. A transição de Marianinho corresponde ao desejo perene do homem de recuperar a condição divina perdida (Eliade, p. 54).

Por fim, não nos esqueçamos que Luar-do-chão é uma ilha, portanto, encontra-se cercada de água por todos os lados, e isto é muito significativo para o que temos discutido até aqui. Segundo Eliade, o simbolismo das águas é um dos mais férteis (s.d., p. 147) As águas simbolizam a soma universal das virtualidades, fim e origem da existência; ou seja, a vida por começar e terminar na água. Por outro lado, imergir na água simboliza a reintegração ao mundo indiferenciado da pré-existência, dissolução das formas, significando tanto morte como renascimento. A imersão potencializa e multiplica o potencial da vida: não é uma extinção definitiva mas uma reintegração no indistinto, seguida de uma nova criação, de um homem novo, como se fosse a repetição do nascimento de um corpo que se corrompe ao longo do tempo.

O processo descrito acima é exatamente o percorrido não só por Marianinho, mas pela sua família, sua nação e por nós, leitores. O fato do ambiente central da ação, onde se encontra a casa – centro espiritual – estar cercado por águas é extremamente

rico semanticamente. Em primeiro lugar, as águas garantem um isolamento da região sagrada a ser redescoberta e preservada. Em segundo lugar, o contato inevitável com a água para se chegar a Luar-do-chão revela a necessidade de um novo batismo, a morte provisória do sujeito logocentrista da capital para que nasça o sujeito ligado às tradições, à sua nação, à sua terra, à sua casa. O medo, a angústia do desconhecido, da solidão, da quase morte cedem espaço ao reconhecimento, ao reencontro, à vida.

O medo, a angústia, diversas vezes, brotam diante do irracional cartesiano, logocentrista, já que pertencem a outra esfera de atuação humana. A própria atuação do homem no espaço que o cerca busca desenvolver ambientes capazes de transmitir sentidos não captáveis e desvendados pela atuação do *logos*, mas sim do *mythos*. Assim, percebemos que há uma virada na representação artística: a imaginação, as imagens, os mitos tem, sim, seu espaço garantido na recriação das realidades, já que atuam naquilo que cada ser humano apresenta como “real”, outras formas legítimas de explicação do que seria sujeito, do que seria mundo.

De forma genérica, podemos dizer que, em um nível mais profundo de leitura, **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** acaba por figurativizar a situação da própria Moçambique pós-independência, em busca de um reencontro com sua terra, com seu tempo. Mia Couto produz na literatura uma espécie de consagração da imortalidade, de fuga do tempo histórico, alcançando um sagrado, além da destruição do tempo: isso ocorre não só com sua obra e seu nome, mas com a narrativa que envolve seu povo, sua nação, sua *Nyumba-Kaya*.

REFERÊNCIAS

BIZIAK, J. S. **Do mítico que dá a certeza ao questionamento que dá a dúvida: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal – em que(m) você crê?**. 2009. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

COUTO, M. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, s.d..

LIMA, L.C. **O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.