

NO ANTIGAMENTE, NA VIDA. *
ESTÓRIA D'ÁGUA GORDA: UMA PROPOSTA DE LEITURA

Fernanda Bastos Moraes
Universidade Federal Fluminense

Numa entrevista concedida a Michel Laban, em Luanda, 1980, José Luandino Vieira declara considerar sua obra *No antigamente, na vida*, o livro que deve ser lido com mais atenção. É um livro para ser lido devagar, porque as histórias que lá estão também são histórias de um tempo que é já tão distante, a infância, e que tentei descrever a tal nível que é já uma reflexão, não sobre a infância, mas sobre o significado de muitas coisas que passam na infância.¹

Concordamos com o escritor que o livro deve ser lido devagar, muito devagar, mas não apenas pelo motivo alegado por ele. A técnica e a linguagem de Luandino fazem deste livro uma obra de arte a exigir do fruidor bem mais do que o simples e inocente prazer da fruição do texto. É um livro fascinante, que desafia, como um enigma, a inteligência e a sensibilidade do leitor.

Editado pela primeira vez em 1974, *No antigamente, na vida* é na realidade um tríptico, do qual escolhemos a "tábua" central para objeto de nossa reflexão — "Estória d'água gorda" — que se encontra entre "Lá, em Tetembuatubia" e "Memória narrativa ao sol de Kinaxixi".

Antes de propormos uma entre as várias possíveis leituras do texto, achamos válido fazer algumas considerações de ordem geral, com vistas a explicitar o caminho seguido pela nossa reflexão e precisar o sentido de alguns conceitos que a nortearam.

* Vieira, José Luandino — *No Antigamente, na Vida*. 3ª Ed. Lisboa, Ed. 70 (1977)
1 LABAN, Michel *et alii*. Encontros com Luandino Vieira, em Luanda. In: *LUANDINO. José Luandino Vieira e sua obra*. (Estudos, Testemunhos, Entrevistas). Lisboa, Ed. 70. [1980] p. 12.

Ao nos referirmos à linguagem de Luandino, por exemplo, não estávamos pensando apenas no aspecto lingüístico do texto, mas principalmente no modo peculiar do autor organizar seu universo narrativo. De um modo geral, a marca distintiva de sua linguagem é a ruptura em todos os níveis: morfológico, sintático, semântico e estrutural.

O escritor admite que a leitura de *Sagarana*, de Guimarães Rosa, e depois a de *Grande Sertão: Veredas*, ensinaram-lhe

a liberdade para a construção do próprio instrumento lingüístico que a realidade esteja a exigir, que seja necessário. E sobretudo a idéia de que este instrumento lingüístico não pode ser o registro naturalista de qualquer coisa que exista, mas que tem de ser no plano da criação. Portanto que o escritor pode, tem a liberdade, tem o direito de criar inclusivamente a ferramenta com que vai fazer a obra que quer fazer.²

Stricto sensu, a ferramenta criada por Luandino identifica-se com a língua, ou melhor, com a “fala” de suas narrativas mas, *lato sensu*, ela pode ser tomada como a maneira de recriar, organizar e inscrever o mundo em novas estruturas significativas.

Na esteira do grande escritor brasileiro, Luandino tem como ele e, por que não dizer, mais do que ele, em outro sentido, uma grande intimidade com a Palavra. Não se deve esquecer que Luandino cresceu em Angola, assumindo plenamente a africanidade. É, portanto, como um verdadeiro africano que Luandino se apodera da palavra enquanto *Nommo*, força vital que dinamiza a vida e torna eficazes todas as atividades humanas.

Toda atividade humana, todo movimento da natureza repousa assim sobre o Verbo, sobre a potência geradora da palavra que é água e calor e semente e palavra, potência de vida.³

Dando continuidade a antigas tradições africanas de contadores de estórias, Luandino incorpora muito naturalmente modos de dizer e modos de narrar. Como as narrativas de um *griot* africano, as suas atraem o leitor para a intimidade do círculo de “ouvintes”. Ali, a magia da palavra atuará sobre ele e mesmo o menos avisado perceberá, talvez por instinto, que esta palavra mágica instaura uma nova cosmogonia, resultado final de uma operação alquímica, de uma verdadeira antropofagia ritual.

2 *Ibidem*. Op. cit. p. 35.

3 JAHN, Janheinz. *Muntu*. Paris, Seuil, p. 141.

Lembra Oswald de Andrade que:

A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável.⁴

Esse tipo de antropofagia é perfeitamente reconhecível nos textos de Luandino. O ato de “devorar” a língua do colonizador pela deformação e recriação conseqüente corresponde, de certa forma, à absorção do “inimigo sacro” – ou ao início de um processo alquímico – com vistas a uma verdadeira transmutação, não apenas lingüística mas, e principalmente, de valores. Ao inscrever em seus textos a vivência dos colonizados, suas estruturas mentais, anseios e crenças – considerados tabus pelos colonizadores – ele os totemiza, sacralizando-os.

A antropofagia da linguagem de Luandino atende, portanto, a dois objetivos: por um lado, é mensagem progressista de renovação e de afirmação e, por outro, é um ato capaz de potenciar o real pela força do *Nommo*. A devoração do inimigo sacro (pela desestruturação sintática e morfo-semântica do português vernáculo, pela transposição sistemática de algumas estruturas gramaticais do quimbundo para ele, pela utilização de formas de expressão popular e coloquial, pela criação de novos vocábulos, etc.) é fator imprescindível para que a desejada transmutação alquímica do real atinja sua plenitude.

Para a leitura de “Estória d’água gorda” propomos, inicialmente, algumas etapas preliminares: descodificação dos títulos (do livro e do conto); interpretação da epígrafe; descrição do texto e, finalmente, uma abordagem semântica fundamentada na interpretação de alguns elementos simbólicos do texto.

O Título do Livro

Em *No antigamente, na vida* temos, com efeito, dois sintagmas justapostos, que podem ser tomados como parassinônimos. No plano conotativo, *antigamente* corresponde à *vida*, revelando a relação tempo (infância) e essência de tudo (vida).

A leitura de outros textos do autor revela o valor mítico atribuído por ele à infância – infância enquanto “tempo forte”, “tempo fabuloso dos começos”.

No conto “Lá, em Tetembuatubia”, do mesmo livro, lê-se

Hoje, Tetembuatubia nem que é o simples nome na parede

4 ANDRADE, Oswald. *Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970 p. 77.

do tempo, sobra de beleza só, turva cinza das idas alegrias. Mas aí foi a vida inteira, o onde que a gente demos encontro os milagres do impossível, num antigamente longe.⁵

O Título do Conto

Para se entender o verdadeiro significado do sintagma “água gorda” seria necessário depreender, inicialmente, as várias possíveis significações atribuídas à água, enquanto elemento simbólico do texto. Por agora, nos contentaremos com o sentido primeiro de “água gorda” que aparece explicitamente, durante a narração: “A gorda água da lagoa de Kinaxixi, a suja água de todas as nossas lagoas infantis...” (p. 92).

Água gorda, água fértil, água possível, por oposição à água magra: “Chuva é magra água água izela acre escorrer também de meus olhos. Fica gorda com os corpos das pessoas dos cemitérios e dos bichos, morte só que lhe engorda...” (p. 96).

A Epígrafe do Conto

A epígrafe é um elemento indicial de grande importância para a compreensão dos fatos da estória. No glossário do livro, encontramos a tradução da frase em quimbundo: *Mutu, nzoji, nzoji mutu*, isto é, “Nós somos da mesma matéria de que são feitos os sonhos”. Portanto, tudo o que somos é impreciso, caleidoscópico, ambíguo, plurissignificativo, misterioso e até mesmo, se se quiser ir mais longe, dissimulado e hieroglífico, como a matéria dos sonhos.

Descrição do Texto: Disposição Gráfica, Técnicas Usadas

O conto apresenta-se em nove segmentos, distribuídos como se fossem capítulos. Observando-se os segmentos, percebe-se que uns estão entre parênteses e outros não. Apenas o primeiro segmento tem a palavra inicial grafada com letra maiúscula. As duas modalidades de segmentos alternam-se no texto e nós nos utilizaremos de um artifício para distingui-las umas das outras, quando for necessário daqui em diante, a elas nos referirmos. Chamaremos de A1, A2, A3, A4, A5 aos segmentos sem parênteses e de B1, B2, B3, B4, aos com parênteses. A leitura dos segmentos revela diferen-

⁵ VIEIRA, José Luandino. *No Antigamente, na Vida*. 3ª ed. Lisboa, Ed. 70 [1977].

tes enunciados, muito embora todos eles sejam variantes da técnica do fluxo de consciência.

Diferente de um James Joyce ou de uma Virgínia Woolf, Luandino utiliza-se, quase sempre, em suas estórias, de narradores em primeira pessoa. Distó resulta a exclusão da onisciência e da possibilidade de o narrador penetrar em outras consciências. Somente a sua própria, seus movimentos e, conseqüentemente, somente seu ponto de vista serão apresentados ao leitor.

Em “Estória d’água gorda” combinam-se solilóquios e fluxo de consciência. Robert Humphrey ensina que

O solilóquio difere do monólogo interior principalmente no sentido de, embora pronunciado em *solo*, supor uma platéia formal e imediata. Isto, por sua vez, lhe confere características que o distinguem do monólogo interior. Destas a mais importante é a coerência, de vez que sua finalidade consiste em comunicar emoções e idéias que se relacionam a uma trama e ação; ao passo que a finalidade do monólogo interior consiste, antes de mais nada, em comunicar identidade psíquica.⁶

Os segmentos de tipo A são solilóquios do narrado, havendo coerência entre eles. Já nos de tipo B, o fluxo de consciência se encontra ao nível da pré-fala, o que explica a menor coerência dos enunciados e do que eles revelam.

Sabe-se que a consciência nunca é estática, estando sempre em movimento. Ora, a grande característica do movimento da consciência é a sua capacidade de mover-se livremente no tempo, sendo uma das principais técnicas de controle do fluxo de consciência a aplicação dos princípios da livre associação psicológica, responsável pelos conteúdos da consciência. Esses conteúdos são justamente fornecidos pela capacidade que as coisas têm de sugerir outras, por analogias de qualidades ou pelo seu inverso.

Lembra ainda Humphrey que

São três os fatores que controlam a associação: primeiro a memória, que é a sua base; segundo os sentidos, que a guiam; terceiro a imaginação, que determina sua elasticidade.⁷

É fundamental o papel desempenhado por estes três fatores, em “Estória d’água gorda”.

⁶ HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 32.

⁷ *Ibidem*. Op. cit. p. 39.

A memória é tanto um instrumento de registro quanto de recuperação de fatos acontecidos. Mas é um instrumento diferente de qualquer dos inventados pelo homem, porque cria uma ordem não uniforme para os acontecimentos, instaurando um sentido e uma direção peculiar para eles.

As coisas lembradas são fundidas com as temidas e com as que se tem esperança que aconteçam. Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras.⁸

Em "Estória d'água gorda", todos os fatos acontecem num espaço único — o da consciência do narrador, mesmo se os diversos cenários evocados dão outra impressão.

Já com o tempo não ocorre o mesmo. A recuperação do passado através da memória dá ensejo a que o tempo cronológico ceda lugar a um tempo interior multifacetado. Os acontecimentos recuperados e dramatizados nos segmentos de tipo A pertencem todos ao passado do narrador. A simples leitura do texto não permite distinguir o real do sonhado, o temido do desejado, mesmo porque o próprio narrador se encarrega de, de vez em quando, afirmar que só algumas pessoas é que são de verdade, "o resto nunca que existiu". Sendo assim, as ações praticadas, tanto por umas como por outras são passíveis de fazer parte da matéria dos sonhos.

Por outro lado, a enunciação escamoteia os raros referentes do presente. São as livre-associações e a imaginação que, no enunciado, organizam e definem o movimento da consciência.

Nos segmentos de tipo B é mais perceptível o verdadeiro fluxo de consciência. Algumas vezes fragmentado e descosido, com lacunas e sensações matizadas, distorcendo, sublinhando e/ou diluindo contornos, nem por isso é anárquico ou se afasta de um bem delineado plano subjacente que, como um risco de bordado, orienta a tessitura mágica do mundo interior do narrador, onde fantasia e realidade são complementares ao ato de viver. Vale ressaltar o artifício empregado pelo narrador para que o passado — sua infância, ou melhor, o momento mais importante dela — aflore no presente, na inscrição do texto: finge-se criança, alijando de si vivências e experiências de adulto para que a infância recuperada seja, sim, uma reflexão sobre o passado mas não à luz do presente.

Como dissemos, a recuperação do passado não está vinculada a referentes históricos do presente, isto é, nada se sabe do narrador, no tempo em que tem início a narração. A oposição temporal — presente da enuncia-

⁸ MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 20.

ção vs. passado do narrado — é quase imperceptível. O enunciado do narrador/criança realiza uma montagem temporal de forma tão perfeita que ao leitor poderá passar despercebido o fato de estar diante de uma inteligente simulação que visa dar maior verossimilhança à narração. A adoção de um pseudo ponto de vista infantil é um corte no tempo, ou melhor, uma superposição do passado sobre o presente. E a ilusão seria total não fossem algumas frases quase involuntariamente escapadas: "E então, de repente, a chuva lá fora dentro de mim" (p. 70). Esta frase, logo no início do segmento A1 ecoará mais adiante, no mesmo segmento: "Tudo era só sempre a chuva dentro de mim..." (p. 71) e no segmento A2: "E eis a chuva é apenas a memória de fios de água pingando das goteiras" (p. 84). No segmento A3, de maneira menos implícita, a mesma imagem da chuva sugere o presente da enunciação, apontando para o narrador adulto que se disfarça: "Ah — se eu fosse menino queria ainda ser a chuva, só" (p. 97).

É portanto a chuva um dos elementos detonadores da memória e da imaginação. As primeiras linhas do segmento A1 situam o leitor *in media res*. Só mais tarde, a chuva muito sutilmente se revelará como motivo condutor do presente para o passado, um dos motivos-símbolo do texto.

A presentificação do passado permite maior mobilidade à imaginação. Abolindo o intervalo entre infância e idade adulta, a montagem temporal visa evitar o distanciamento entre o eu-presente e o eu-ele-passado e o olhar crítico de um sobre o outro. Surpreende-se, contudo, o artifício porque o antecipar e/ou retardar dos fatos, sem ordem e sem nexos causal, acaba por desfazer a ilusão buscada, pois só o conhecimento total do que aconteceu no passado permite essa montagem.

Os segmentos de tipo A e de tipo B são complementares. Nos primeiros predominam os solilóquios e algumas dramatizações: diálogos reconstituídos, fragmentos de diálogos, vozes de outro tempo. Nos enunciados predomina a função conativa da linguagem. O locutor, menino Dinito, dirige-se a vários alocutários: Xana, sua namorada; Candinho, seu amigo e menina Glória, professora do grupo escolar. Nos segmentos deste tipo, há, como já dissemos, uma certa coerência não só nas evocações mas também entre um segmento e outro.

Já nos de tipo B, a narração propriamente dita inexistente. Prevalece o fluxo de consciência puro, muito embora este fluxo também, não raro, se transforme numa cantilena dirigida a vários alocutários sem voz, por alguém que parece caminhar, às apalpadelas, pelos mal iluminados corredores da memória, ali, na linha divisória, entre consciência e subconsciência, fala e pré-fala, superpondo-se, interpenetrando-se as categorias do real e do sonhado, de forma descontínua. Mas é justamente este percurso labiríntico que vai fornecer pistas ao leitor.

O acontecimento nuclear da estória é o assassinato ou pseudo assassinato de Candinho pelo menino Dinito. Este fato pode ser considerado como o motivo-imagem do conto.

Em “Estória d’água gorda” temos três espécies de motivos: motivo-símbolo, motivo-imagem e motivo-palavra (ou sintagma).

Dissemos mais acima que, em alguns momentos, a chuva é o motivo-símbolo da temporalidade, o elo sutil entre o presente e o passado. Já o assassinato de Candinho é um motivo-imagem do tipo “ação heroizante”. Matar Candinho, acreditar que o matou é, para o narrador, equivalente a uma prova glorificante, necessária para alcançar, a seus próprios olhos, o gabarito, o carisma de um herói: “O Candinho? ... O Candinho, eu matei, matei, Xaninha, sempre!”, afirma o narrador, no segmento A1, (p. 73), quando ainda não se cogita de coisa alguma a esse respeito. Observe-se: “matei”, “matei sempre”, que se, por um lado, refere-se a uma ação concluída, por outro aponta para a mesma ação renovada e repetida no presente, o que vem reforçar as incertezas sobre o verdadeiro fim de Candinho.

O motivo-imagem é recorrente, sendo um dos temas unificadores da estória. Quanto ao motivo-palavra (ou sintagma), o principal é água gorda, como se verá mais adiante.

Dinito matou ou imaginou ter matado Candinho por tê-lo encontrado em folgedos amorosos com Xana, sua namoradinha. Em Candinho Dinito projetou todos os homens que, real ou supostamente, passaram pelo leito de sua mãe, que ele julga e condena com a intensidade dolorosa da infância. O fluxo de consciência, nos segmentos B, indicia a causa primeira dos comportamentos de Dinito, as razões que o fazem sentir-se predestinado para o mal. Fatos, sentimentos afloram desordenadamente em sua mente. A errância psíquica se constitui de múltiplas associações livres que orientam a direção do fluxo.

É fundamental uma cena descrita fragmentadamente: de trás de um biombo chinês, Dinito acionava um pancã — enorme ventarola presa ao teto — para refrescar os corpos suados da mãe e de seu amante marinheiro. Via e ouvia o que ali se passava. A evocação desta cena aparece em B2 e completa-se em B4. Observe-se os epítetos que o menino dá à sua mãe:

salve rainha da sucata viúva cais sorribundo de embarcações com eles cheios das sete partidas dos sonhos nos conveses do mundo, tortura do biombo chinês nos segundos dos meus séculos, teu ranger, perfumes panascas do marinheiro... (B2, p. 88)

Isso que não perdoou nunca, vadia do oriente se escangalhando toda na selva de perfumes maricas de teu marinheiro. Vai, vai-te embora, deixa-me com meu fogo, minha prenda! (...) O sol nunca rompia, falo murcho nas camisas de renda das nuvens, só as moscas brilhavam no escuro de vossos gemidos. E eu punha os olhos no biombo chinês só, aí com meu sábio de seda meditando as águas da vida escorrendo em meus ouvidos, não aceita-

va o gemer crápulo da cama de leilão, os risos sussurrados das ordens ginastas do marinheiro ao leme e depois, o pior de tudo: silêncio arfado, o gordo silêncio em meio do fumo do cigarro aceso, o piscar do isqueiro na escuridade. Ritmava o ódio no pancã, brisa sobre a maresia de vossos corpos — eu, do lado de cá do biombo da vida, dando à corda da vossa fresquidão com meu sábio contemplativo da água gorda me ensinando o ódio. (B4, pp. 119 e 120)

O levantamento de todos os epítetos degradantes e ofensivos dirigidos à mãe pela criança revelariam em profundidade o problema de Dinito. Acusar a genitora de ter traído e indiretamente matado o marido e de ser prostituta, fingindo-se honesta viúva, são acusações realizadas ao nível da pré-fala e em linguagem muitas vezes metafórica. Como se pode perceber, a leitura atenta do conto impõe-se não apenas por causa das dificuldades inerentes às técnicas do fluxo de consciência, empregadas pelo narrador, mas também por outras, tomadas de empréstimo ao cinema: cortes, *closes*, *flash-backs*, sobreposição de imagens e *fade-outs*. Disto tudo resulta um texto artesanal destinado a um tipo de público capaz de fruir a decifração textual como forma de prazer intelectual.

A figura materna instaura um espaço de carência e revolta na vida psíquica de Dinito. Dos sombrios escaninhos do subconsciente, ela parece agir como força propulsora de ações e sentimentos, dinamizando negativamente a vida do filho.

Ah Xana Candinho e nossas pentelhudas árvores de Kinaxixi, se Deus, um dia, falar comigo, eu pergunto saber: para quê nascemos assim de uma cloaca de prazeres? Porque sempre eu penso o ovozinho do píruas em ninho de capim bem feito, com calor de asas de penas secando minha penugem, brancas cascas pintalgadas? Que só queria fugir embora, dinamitar todas as maternidades do mundo. (B2, p. 89)

O eco destas palavras ecoa no início do segmento B4:

(Quando penso para me nascerem fizeram aquilo, ainda quero voltar para casa, minha pedra no bolso, as mãos livres, nem tenho mais medo dos pássaros azuis — que sou capaz de a matar. (B4, p. 116)

De certa forma, Xana reduplica a imagem materna de mulher infiel, que aceita prendas em troca de favores amorosos. Por isso matou, quer matar, ou imagina ter matado Candinho, seu amigo, seu rival nos favores de Xana.

O assassinato é o simulacro de um enfrentamento, como uma espécie de ritual iniciático, para obter o "grau" de herói vingador. Sua realização dá-se na ambiência mágica de um fim de tarde chuvosa, às margens da misteriosa lagoa de Kinaxixi.

No segmento A5, o narrador descreve minuciosamente o momento da morte de Candinho que ele, obsessivamente, viera afirmando, durante toda a narrativa, ter matado. Mas em B4, um dos segmentos mais importantes para a compreensão da estória, a morte de Candinho reveste-se de ambiuidade. Dinito revolta-se com o resultado da autópsia do corpo do menino: "asfixia por entrada de água nos pulmões..."; em seguida, ele sugere que só um *quimbanda* podia dizer a verdade. A contestação da *causa mortis* de Candinho faz com que, efetivamente, seja ouvida a palavra do adivinho: "aqui, um branquinho; aqui, um negrinho, uma luz vogando sobre as águas, foi assim que se passou" (p. 118) palavras que nada esclarecem e que, pelo contrário, reforçam a ambiuidade. Candinho está morto, mas é impossível saber-se se Dinito o matou, como pretende fazer crer, ou se tudo se passou no espaço do desejo e da fantasia da criança. De todo modo, é esta morte que dá unidade ao processo psíquico do narrador, funcionando como um centro para onde tudo converge.

O final de A5 revela a importância do acontecimento, vivido ou sonhado, na infância do narrador:

Minha mão direita calada, o sangue na frescura da pedra sempre toda a vida — seguro sua mão morta hoje ainda.

Noite nasce no antigamente, noite nova, pouco tempo só que falta e sua luz vem limpar nos nossos corpos, boiando na memória das gordas águas de Kinaxixi. Uma lua honesta, minha testemunha única (...) A5, p. 129.

Atente-se para o fato de o narrador afirmar que segura "sua mão morta, ainda hoje", confirmando a necessidade de, no presente, conservar a memória do instante daquela morte, tão importante para ele.

Em "Estória d'água gorda", os motivos-palavra estão intimamente ligados com o aspecto simbólico de certos termos, verdadeiras chaves do texto. O levantamento e análise de cada um deles seria o ideal, mas escapa às dimensões desta leitura, razão pela qual examinaremos apenas três, a título de exemplo. Vale ressaltar ainda que não se deve confundir motivo-símbolo com o símbolo, propriamente dito. O motivo-símbolo, como o entendemos, é constante, fechado, *figé*, como o da chuva, por exemplo, enquanto "fio de memória", ligando o presente ao passado. O símbolo propriamente dito é, pelo contrário, uma imagem diferente, um signo que tem tanto o significado quanto o significante infinitamente abertos. Um mesmo símbolo pode conter uma infinidade de significações, conforme

esteja a serviço deste ou daquele arquétipo, inserido nesta ou naquela constelação de imagens.

Os motivos-palavra que examinaremos são, a nosso ver, os mais importantes, figurando como elementos articuladores do texto.

A Agua

O elemento aquático, aquoso, líquido é um invariante de que a chuva, o sangue, o suor, o esperma, a urina, a lama, a lágrima e as águas da lagoa de Kinaxixi são as variáveis. Como já se viu, em alguns casos cabe à chuva a função de evocar o passado, fio condutor da infância para o presente. A cortina aquática, no entanto, tem o poder de velar, esbater contornos, já não sendo possível distinguir-se com clareza a "paisagem" evocada.

Em outros momentos, a chuva é apenas um elemento da natureza, ora bom, ora mau, embora sempre "izela". Quando se dá a morte de Candinho, a chuva e as águas da lagoa se associam para compor uma paisagem de mistério e terror. As águas vindas do céu e as águas nascidas do ventre da terra entoam em unísono cantos de amor e morte.

As várias possíveis significações da água convergem todas para um sentido mais amplo: a água como elemento de transformação, seja pelo poder de dissolver (na morte), purificar (no batismo), ou criar ("água gorda", prenhe, onde tudo tem seu começo e seu fim, ciclicamente). Daí a insistência do sintagma "água gorda", onde cadáveres se dissolvem, gerando novas possibilidades de vida. Vista desta maneira, a "água gorda" opõe-se à da chuva enquanto "água magra" porque, apesar de fecundante, à da chuva falta o elemento putrefativo que encadeia morte e vida, duas fases de um movimento único.

As águas da lagoa de Kinaxixi são, certamente, as mais férteis em todos os sentidos, principalmente porque — olho da terra — a lagoa é o reino da sereia-quianda "amante amigada de meninos mortos", espaço privilegiado, mágica fronteira entre dois mundos.

O Sábado

Um dos motivos-palavra mais importantes da narrativa é, sem dúvida, o sábado. No segmento A1, início da narrativa, lê-se:

Nos sábados

mas eu e Candinho e tu Xana a gente é que somos de verdade o resto nunca que existiu. (p. 69)

O sábado, na estória, é o tempo sagrado, tempo de fazer "o mundo outra vez", com ou sem a ajuda de Deus. Quatro dos cinco segmentos de tipo A iniciam-se com uma referência ao sábado:

mas só eu e a chuva de sábado é que somos de verdade (A2, p. 82)

mas eu e Xana e tu, chuva de sábado, é que somos ainda a verdade. (A3, p. 93)

sábado é assim:

tinha a planície da tarde na cara de nossos olhos e chovia sempre. (A4, p. 107).

Já no segmento A5, a referência ao sábado aparece no final do segmento:

sábado na vida nunca mais na vida vai ter nunca mais
Xaninha mas tu e eu é que somos de verdade. (p. 129)

Observe-se a ligação existente entre "sábado", "chuva de sábado", "verdade", o narrador e Xaninha. A nosso ver, verdade e liberdade correspondem-se na infância. Ambas é que vão permitir "fazer o mundo outra vez". Mesmo sabendo que "sábado na vida nunca mais na vida vai ter nunca mais", o narrador encerra sua narração com um brado veemente: "nunca nos deixaremos domesticar, juro!" (p. 129), donde se conclui que, se aqueles sábados ficaram lá atrás, na infância, sua essência de verdade e liberdade permanecem, no presente, alimento do futuro. A chuva, como a água de um ritual simbólico, propicia a libertação do tempo do "antigamente" e do espaço da "vida", tempo e espaço fortes, como são os dos "começos".

A Mulher

Pensando bem, "mulher" não é um motivo-palavra como os dois anteriores. Em primeiro lugar porque não se faz presente como signo linguístico na linha do discurso. Além disso, ele é o único a remeter para o ser humano, daí poder-se considerar a palavra "mulher" como invariante implícito de que as personagens femininas são as variáveis explícitas principalmente porque, como se verá, as três mulheres de que nos ocuparemos são reduplicações umas das outras, ou melhor, do arquétipo de "mulher fatal": a sereia-quiana da lagoa de Kinaxixi, a mãe de Dinito e Xana.

Como a sereia-quiana, Xana e a mãe de Dinito inspiram amor e temor, respectivamente. A sereia é ambígua porque ama e destrói. Na religião africana, a deusa das águas corresponde à Afrodite dos gregos. Perso-

nificação da beleza e da graça, de uma bela mulher tem todas as qualidades e alguns defeitos: vaidade, sensualidade, avidez de prendas e de prazer. Como a sereia são Xana e a mãe de Dinito. As três têm em comum o desejo de amor e de morte, a necessidade de levar, mesmo indiretamente, à morte aqueles a quem fascinam. Dinito responsabiliza a mãe pela morte do pai garimpeiro e Xana, como se verá, torna-se indiretamente responsável pela morte (ou pseudo morte) de Candinho.

... não minhas na memória de um homem que bebeu um rio de febres e mosca-do-sono. De um homem que ofereceu-te a vida toda em frascos de bocal largo, cheios de mijo amarelo da cor dos olhos meus — e que era homem, com chavelhos e tudo, como devem ser os homens livres; e matas-te-o. (...) B2, pp. 91 e 92

Alexandra, mussequenha rainha de nossas imberbes brincadeiras inocentes com tuas saias alevantadas, porque abandonaste minha mão, foste erguer o cobarde mijado? A vida é xalada, Candinho — o que eu queria fazer e não fiz, ela adiantou e aí eu renasci: mau, com todos os emes da terra.

(...)

Candinho! — ela quem falou outra vez. De baixo, a mão estendida parecia era uma flor nas nossas cabeças, sol de cinco dedos. Então me olhou nos olhos o carochinho matumbo, a coragem dele nascendo já no sorriso de Xana, o medo da minha pedra ele esquecia — verdade e era só eu, o só: " — Nossa Senhora da Cun'ção, manda a morte, a vida não..." (A5, pp. 121, 122 e 123)

Para Dinito, porém, Xana está mais próxima da pequena sereia das águas do que sua mãe, principalmente pelo fascínio e pelo mistério que são seus apanágios. Como afirmamos mais acima, Dinito parece odiar a mãe. Xana, pelo contrário, é amada pelo menino. Observe-se a descrição da cena do encontro de Dinito com Xana e Candinho, na velha cabana abandonada, refúgio secreto de seus encontros clandestinos:

eles estavam encostados braço-braço, em seu canto quietos e tinha a luz, a luz de uma luz na cabeça deles, Xana brilhando suas prendas recebidas, bilhas de aço e abafador milcolor, segurava arco-íris e tudo parecia era retrato de mentira de livro de catequese. (A4, p. 100)

Naquele momento, Xana e a deusa das águas identificam-se aos olhos do menino; assemelha-se também agora a "retrato de mentira de livro de

catequese”, isto é, à imagem de uma santa, pela beleza entrevista na cena por Dinito.

Nossa proposta de leitura de “Estória d’água gorda” salientou apenas alguns aspectos desse texto, cuja riqueza exige um estudo mais amplo e mais profundo. Apontamos caminhos, fornecemos pistas, com vistas a estimular a leitura e o estudo de não apenas esta estória de José Luandino Vieira, mas de toda sua obra. Se o conseguirmos, teremos atingido nosso objetivo.