



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Bruna Flávia Rodrigues Venancio

Apague as pegadas:

Uma leitura de *Terra sonâmbula* de Mia Couto

São José do Rio Preto
2020

Bruna Flávia Rodrigues Venancio

Apague as pegadas:

Uma leitura de *Terra sonâmbula* de Mia Couto

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2020

V448a Venancio, Bruna Flávia Rodrigues
Apague as pegadas : uma leitura de Terra sonâmbula de Mia Couto
/ Bruna Flávia Rodrigues Venancio. -- São José do Rio Preto, 2020
103 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto
Orientador: Márcio Scheel

1. Memória coletiva. 2. Tradição oral. 3. Romance. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Bruna Flávia Rodrigues Venancio

Apague as pegadas:

Uma leitura de *Terra sonâmbula* de Mia Couto

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Daniela de Brito

São José do Rio Preto
04 de março de 2020

AGRADECIMENTOS

Se tem uma coisa que aprendi com esse trabalho é que ninguém, em hipótese alguma, faz nada sozinho, embora o percurso, o processo de escrita, as reflexões e o peso – diria até sobrepeso – de todo o trabalho recaia apenas sobre os ombros de quem decidiu realizá-lo.

Sendo assim, devo agradecimentos eternos aos meus pais, por terem me ensinado que o caminho, por mais incerto e tortuoso que seja, ainda é o do conhecimento. Pensei, durante todo o tempo em que realizei o trabalho, no quanto as leituras que fiz ao longo da vida, por indicação do meu pai Orlando e da minha mãe Teresa, foram necessárias para que me tornasse quem sou hoje e para que me levassem à buscar o caminho da pesquisa.

Agradeço aos meus amigos, sobretudo Marcos e Aline Neviani, Bruno Lopes, Alexandra Equi e os demais que estão no grupo que, no momento, intitula-se “Fila do SUS”, porque foram meu alento, minha calma e minha chance de descanso, por mais raras que essas chances tenham sido.

Agradeço aos amigos da música, sobretudo os da banda Luigi e os Pirandellos. A música foi um dos grandes alentos durante todo o processo. Achei justo, inclusive, que ela estivesse, de algum modo, relacionada com a pesquisa, por isso a citação que virá logo mais.

Agradeço ao meu orientador, Márcio Scheel, pela paciência nas horas de conversa e debate sobre a pesquisa e até mesmo nas mensagens em horários discutíveis. Sempre me respondeu com ideias, provocações e direcionamentos para que eu continuasse refletindo e duvidando do que, muitas vezes, eu tinha certeza. Agradeço por sempre respeitar o meu ponto de vista e me incentivar a pensar por mim mesma. Ah, e claro, por ter me incentivado até mesmo a questionar o que você pensava.

Agradeço, primordialmente, ao meu marido Wellington pelo amor incondicional que sempre demonstra. Agradeço por entender as minhas inseguranças, por aplacar os muitos momentos de desespero, nos quais eu pensei seriamente em desistir. Agradeço por todos os jantares e por todas as idas até o escritório, todas com o intuito de saber se eu estava bem, se as coisas estavam fluindo e para me dar forças, me incentivar a continuar. É sempre bom saber que eu tenho um porto seguro, um abraço para o qual voltar, sobretudo nos momentos de descrença e de insegurança. Esse trabalho também é seu.

Realizei o trabalho em um dos momentos mais difíceis da nossa história ou – para não ser injusta com momentos muito mais violentos da história do Brasil e do mundo – da minha vida. Sinto-me muito grata por ter conseguido concluir este trabalho, realizado com recursos pessoais e com o objetivo puro e simples de entender uma questão que me incomodava. Cada vez mais, sinto que a resposta para qualquer pergunta é seguir estudando, questionando, duvidando do óbvio, tentando, de algum

modo, compreender o que nos cerca. Que a gente continue tendo esses objetivos viabilizados para que as próximas gerações tenham acesso a um ensino de qualidade.

Apague as pegadas!

Coma a carne que aí está. Não poupe.
Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira
Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu.
Estou lhe dizendo:
Apague as pegadas!

O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague as pegadas!

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague as pegadas!

(Assim me foi ensinado.)
(BERTOLD BRECHT, 2000)

“Mas ando e penso sempre com mais de um, por isso ninguém
vê minha sacola.” (NOVOS BAIANOS, 1972)

RESUMO

O presente estudo apresenta o romance *Terra sonâmbula* de Mia Couto dentro do conceito de narrativa de resistência definido por Alfredo Bosi (1977). A tensão entre tradição e modernidade, memória e esquecimento, confundem-se no romance com a ideia de morte da tradição, porém, neste trabalho, mostramos que a morte é a continuidade e não o fim da tradição no mundo moderno. Como percurso teórico, contextualizamos os eventos históricos citados no romance com o auxílio, sobretudo, dos historiadores Allen e Barbara Isaacman (1983) e José Capela (2010). A tensão tradição X modernidade em todo o romance foi descrita com o apoio de estudiosos do romance aqui estudado, Anita Martins Rodrigues de Moraes (2018), Everton Fernando Micheletti (2016), Philip Rothwell (2015), Fábio Salem Daie (2013) e Kamila Krakowska (2017). O conceito de memória coletiva e de morte da experiência compartilhável e, conseqüentemente, da tradição moçambicana foram discutidos a partir das ideias de Maurice Halbwachs (1990) e de Walter Benjamin nos artigos “O contador de histórias” (2015) e “Experiência e pobreza” (2012).

Palavras-chave: Memória coletiva. Tradição oral. Romance.

ABSTRACT

The present study presents the novel *Sleepwalking land* (Terra sonâmbula) by Mia Couto within the concept of resistance narrative defined by Alfredo Bosi (1977). The tension between tradition and modernity, memory and forgetfulness, are confused in the novel with the idea of the death of tradition, however, in this work, we show that death is the continuity and not the end of tradition in the modern world. As a theoretical path, we contextualize the historical events mentioned in the novel with the assistance, above all, of the historians Allen and Barbara Isaacman (1983) and José Capela (2010). The tension between tradition and modernity throughout the novel was described with the support of studies of the novel studied here, Anita Martins Rodrigues de Moraes (2018), Everton Fernando Micheletti (2016), Philip Rothwell (2015), Fábio Salem Daie (2013) and Kamila Krakowska (2017). The concept of collective memory and death of the shareable experience and, consequently, of the Mozambican tradition were discussed based on the ideas of Maurice Halbwachs (1990) and Walter Benjamin in the articles "The storyteller" (2015) and "Experience and poverty" (2012).

Keywords: Collective memory. Oral tradition. Romance.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	HISTÓRIA, IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO	11
2.1	As guerras de libertação	13
2.2	A criação do “homem novo”	17
2.3	A guerra civil moçambicana	20
2.4	A história em <i>Terra sonâmbula</i>	23
3	TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM <i>TERRA SONÂMBULA</i>	28
3.1	As múltiplas histórias	28
3.1.a	A macro narrativa de Muidinga e Tuahir	30
3.1.b	A macro narrativa de Kindzu e Taímo	40
4	MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA	54
4.1	A memória social	54
4.2	A memória mediada pela imaginação em <i>Terra sonâmbula</i>	68
4.3	Memória e experiência	72
5	CONCLUSÃO	84
5.1	Resistência em <i>Terra sonâmbula</i>	87
5.1.a	Resistência na poética narrativa de Mia Couto	88
	REFERÊNCIAS	96
	OBRAS CONSULTADAS	101

1. INTRODUÇÃO

Uma narrativa de resistência. Esse foi o ponto de partida para o desenvolvimento deste trabalho. A escrita de resistência seria um tipo de narrativa que reflete uma característica desse povo – a resistência –, que está manifesta na história africana, da qual Mia Couto se apropria como estrutura do romance. Em *Terra sonâmbula*¹, Mia Couto mobiliza a memória social moçambicana e o seu imaginário simbólico, com uma estrutura narrativa romanesca que parodia o conto africano, mas que mantém contraditoriamente as raízes da cultura daquele povo.

Vamos usar, neste trabalho, a palavra “estória”, embora não seja mais corrente na língua portuguesa e a escolha se dá pelo fato de que, assim como Guimarães Rosa, estamos expondo o caráter ficcional da prosa de Mia Couto “em oposição ao termo história, que manteria hipoteticamente, uma relação de maior comprometimento com o real (...)” (PETROV, 2004, p. 103). Além disso, a palavra estória carrega consigo “uma *origem popular*, um aproveitamento da *tradição oral* e uma certa *visão metafísica* da realidade” (PETROV, 2004, p. 103-104), características que também enxergamos no romance em estudo.

Moçambique tem uma história política conflituosa, marcada pela colonização ostensiva do território, pelas guerras por independência (as guerras de libertação), por guerras internas pós-independência, pela implantação de um governo de viés socialista e pela entrada do neoliberalismo. Constantes mudanças no cenário político do país ocasionaram outros conflitos, tais como o identitário e ideológico, os quais inseriram a população numa espécie de guerra fria contra um inimigo que não se sabe mais identificar qual é.

Embora o território se encontre degradado, no contexto do romance, marcado pela disputa de poder entre os grupos FRELIMO (Frente de Libertação Nacional de Moçambique) e a RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique), e que essas disputas afetaram de forma desumana a população, percebemos, na história moçambicana, uma série de movimentos insurgentes que demonstram que o povo moçambicano é um povo que resiste. Mesmo quando da colonização, existiram grupos que buscaram enfrentar as investidas e a violência do homem branco e, como vamos constatar ao longo do trabalho, realmente se organizaram para fugir da selvageria do europeu. Nossa hipótese é mostrar que Mia Couto escreve *Terra sonâmbula* dentro desta perspectiva de fazer com que a cultura moçambicana permaneça e, para isso, ela

¹ *Terra sonâmbula* foi publicado primeiramente em 1992, mas ganhou nova publicação da Companhia das Letras em 2007, quando se tornou conhecido mundialmente. Durante o trabalho, vamos usar somente *Terra sonâmbula*, sem referências bibliográficas, pois sabe-se de que se trata da 15ª reim. da edição de 2016 da Companhia das Letras.

depende das histórias contadas por aqueles que estão marginalizados, do conhecimento da História de Moçambique, ou seja, para que a cultura moçambicana continue existindo, ela precisa ser lembrada. Essa permanência das histórias e, conseqüentemente, da cultura, é a resistência que ele entendemos que o autor propõe ao longo do romance.

Organizamos o trabalho de modo que: no Capítulo 1, abordaremos a História de Moçambique, as guerras que marcaram o território e a população e faremos a abordagem dos conceitos de imaginação e imaginário; no Capítulo 2, faremos uma análise do romance, considerando o modo como é feita a interação dos conceitos de tradição e de modernidade na narrativa; no Capítulo 3, desenvolveremos o conceito de memória que reconhecemos como adequado para a leitura de *Terra sonâmbula*, além de tratarmos da morte da experiência compartilhável e, por fim, no Capítulo 4, desenvolveremos o problema de resistência e de como ele se constrói no romance, a partir da paródia do conto africano.

2. CAPÍTULO 1

HISTÓRIA, IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO

O objetivo desse capítulo é situar, brevemente, o leitor sobre o momento histórico em que se passam os eventos narrados no romance *Terra sonâmbula* e sobre a história geral de Moçambique, apresentando, como Mia Couto aborda esses eventos no romance. Vamos introduzir, portanto, momentos históricos, como as guerras de libertação e a guerra civil e, também, o modo como o escritor mobiliza a história de seu país e o imaginário cultural moçambicano, por meio da imaginação, na criação do enredo e dos personagens.

Para abordar esses temas, vamos buscar apoio nos historiadores Allen e Barbara Isaacman (1983), José Capela (2010), J.D. Face (2010) e J. Vansina (2010) para embasar os fatos históricos apresentados, no auxílio teórico de Ana Mafalda Leite (2012) sobre a cultura africana, nos comentários relevantes de Gisele Krama (2016 b), Kamila Krakowska (2017), Lorenzo Macagno (2009) sobre o romance e sobre as escolhas feitas pela FRELIMO após o início de seu governo e, por fim, nos estudos sobre imaginário e imaginação de Gilbert Durand (1964 e 2004).

A história da África é bastante complexa, pois, além de suas dimensões continentais e de conter em seu território uma pluralidade de povos, culturas e línguas, as informações dos primeiros autores que se dispuseram a escrever sobre o continente careciam de sistematização. Fage explica que muitos autores, quando em viagem à África, escreveram relatos sobre suas incursões marítimas, mas há dúvidas sobre a veracidade dessas informações e se de fato podem ser incluídas como relatos históricos (FAGE, 2010, p. 2).

Fage também comenta que, a partir do século XVIII, período que ficou conhecido pelas correntes de pensamento do Renascimento e do Iluminismo, a mentalidade europeia era a de que a história africana não merecia atenção, já que as sociedades não-europeias eram vistas como inferiores (FAGE, 2010, p. 7-8). Esse preconceito em relação aos africanos, somado à concepção cristã de que seria preciso salvar as almas perdidas do novo mundo, submeteram a população negra a anos de exploração e violência.

A história de Moçambique, por sua vez, é feita de muitos fragmentos de outras histórias e de outros povos. De acordo com Isaacman, são 12 grupos étnicos distintos que “embora

tenham algumas experiências culturais e históricas comuns, cada uma tem sua própria linguagem, condições materiais, identidade e patrimônio”² (ISAACMAN, 1983, p. 3).

É, portanto, importante considerar que não há apenas uma Moçambique, mas sim, várias sociedades moçambicanas formadas por indivíduos de diferentes nacionalidades, convivendo em um mesmo espaço. A pluralidade advém da localização geográfica do país, que é banhado pelo Oceano Índico e com três portos considerados ideais para bases navais, o de Maputo, o da Beira e o de Nacala (ISAACMAN, 1983, p. 1). Essa característica fez com que o país se tornasse um território cobiçado por grandes potências, as quais também se interessavam pelo grande potencial mineral do país. Segundo Isaacman (1983, p. 1), Moçambique tinha grandes reservas de columbo-tentalite (matéria-prima para reatores nucleares, peças de aeronaves e mísseis) e berilo (um minério altamente estratégico).

Antes da colonização ostensiva do território moçambicano, Portugal explorava ouro da Índia e de outras partes da África. A colonização foi sustentáculo do regime salazarista, uma parte importante de seu projeto de expansão, e acontece de 1900 a 1962, quando se iniciam as guerras de libertação (chamadas de guerras coloniais pelos portugueses), que terminam em 1975.

O território moçambicano, portanto, é povoado por diferentes nacionalidades, culturas, credos e interesses e, apesar de compartilharem o mesmo espaço, há uma recusa, sobretudo no caso dos europeus, desses povos de se considerarem moçambicanos. Em 1935, o ministro colonial Armindo Monteiro deixou claro duvidar da possibilidade de que a cultura moçambicana pudesse se “sobrepor” à cultura portuguesa, isto é, que um português dificilmente se africanizaria:

“Não acreditamos que seja possível uma rápida passagem de suas superstições africanas para nossas civilizações. Para chegarmos aonde estamos, centenas de gerações antes de nós lutaram, sofreram e aprenderam, minuto a minuto, os segredos íntimos da fonte da vida. É impossível para eles atravessarem esta distância do século em um único salto” (MONTEIRO, 1935 *apud* ISAACMAN, 1983, p. 40 - tradução minha).³

É possível identificar nessa fala uma visão dicotômica entre o que seria a cultura do português e a cultura do moçambicano, visto que o moçambicano seria, aos olhos de Monteiro, um

² “Although they have some common cultural and historical experiences, each has its own language, material conditions, identity, and heritage.” (Tradução minha)

³ “We do not believe that a rapid passage from their African superstitions to our civilization is possible. For us to have arrived where we are presently, hundreds of generations before us fought, suffered and learned, minute by minute, the intimate secrets in the fountain of life. It is impossible for them to traverse this distance of centuries in a single jump.” (ISAACMAN, 1983, p. 40)

indivíduo tomado por superstições, isto é, crendices sem base no conhecimento científico e, portanto, um conhecimento inferior sob essa perspectiva, enquanto o europeu teria um conhecimento mais avançado e que não se submeteria ao conhecimento do moçambicano. Essa dificuldade em se enxergar como uma unidade racial foi um dos motivos pelos quais a FRELIMO (Frente de Libertação Nacional), que tomou o poder a partir de 1990, buscou desenvolver uma política de unificação nacional no país, o que, como veremos adiante, resultou numa série de equívocos.

O fato de se tratar de um país com tamanha pluralidade resulta em conflitos identitários e em uma necessidade de se imaginar uma sociedade que, ao menos, projete uma espécie de unidade social o que, de acordo com Benedict Anderson, “é a condição de existência de toda nação” (ANDERSON, 2005 *apud* MACAGNO, 2009, p. 30). O que Mia Couto busca em *Terra sonâmbula* é mobilizar a história moçambicana a partir do imaginário, com o objetivo de pensar, de sonhar um novo moçambicano. Este novo moçambicano, ainda que contenha em si traços de todas as culturas que o compõe, há de ser, ainda assim, um moçambicano.

Antes, porém, de tratarmos da questão do imaginário, é preciso abordar, mesmo que brevemente, as guerras de libertação e o que ocasionou a guerra civil, pano de fundo para os fatos narrados em *Terra sonâmbula*.

2.1 As guerras de libertação

O período colonial em Moçambique inicia-se em 1900⁴ e encerra-se em 1962. São, portanto, 62 anos de franca exploração do território, dos recursos naturais e da mão-de-obra local. Isaacman (1983, p. 27-29) identifica três fases da colonização portuguesa: 1. um misto de má administração, corrupção e exploração violenta do território de forma descentralizada; 2. um regime autoritário centralizado nas mãos de Salazar, em que a exploração realizada no continente moçambicano deveria fornecer as bases para o capitalismo industrial que se fortalecia em Portugal e cujo grupo econômico levou Salazar ao poder; 3. surgimento da FRELIMO, o que forçou Salazar e seu sucessor, Marcello Caetano, a criar mecanismos para simular uma possível reforma, na qual se racionalizaria o sistema colonial.

As leis praticadas em Moçambique, assim como qualquer decisão administrativa, eram definidas em Portugal, e até 1968 o país tratou de explorar de forma impositiva, por meio do

⁴ Os portugueses chegaram às terras moçambicanas no século 16, mas só efetivaram o colonialismo de exploração no interior do país no final do século 19, início do século XX.

sistema de chibalo, toda a mão-de-obra produtiva da zona rural. Chibalo, segundo Azevedo (2003, p. 32)⁵, era uma palavra africana usada para expressar o modo como funcionava o sistema de exploração a que os moçambicanos foram submetidos. O sistema funcionava da seguinte maneira: quando adquiria um escravo, o empregador assinava um contrato, no qual se comprometia a não maltratar o trabalhador e pagar devidamente o salário a ele. O que, na prática, não acontecia, já que o empregado trabalhava forçadamente por 6 ou 9 meses sem receber o salário e, quando o recebia, haviam inúmeros descontos.

Esse sistema escravista e explorador causou a morte da maior parte da mão de obra produtiva de Moçambique, o que, de acordo com Isaacman (1983, p. 53), resultou, aos olhos dos portugueses, em queda da produtividade. Os efeitos foram devastadores, pois o cultivo forçado de algodão e arroz fez aumentar a fome, as doenças, os problemas ambientais e fez diminuir a produção de alimentos. Além disso, o sistema ocasionou fuga em massa de moçambicanos para outros países; para se ter uma ideia, em torno de 200.000 camponeses foram para Nyasaland entre os anos de 1920 e 1945 (ISAACMAN, 1983, p. 53).

Esse ambiente de imposição e de violência culminou, inicialmente, em protestos da população camponesa, protestos estes que eram bastante organizados e conseguiam, na medida do possível, minimizar os efeitos da dominação portuguesa no país (ISAACMAN, 1983, p. 62). Capela explica que a historiografia não se interessou, a princípio em registrar o que seria a resistência moçambicana, mas surgiram, por exemplo, os Quilombos do Moçambique colônia. Esses grupos que se formavam geraram reclamações dos militares de que havia uma grande quantidade de escravos fugitivos que nunca eram restituídos aos proprietários (CAPELA, 2010, p. 75). Há, portanto, apesar de toda a violência e da coerção dos portugueses, uma cultura de resistência que se fortaleceu e inspirou as demais gerações, levando, posteriormente, às guerras de libertação, sobre as quais trataremos adiante.

A população urbana também se mobilizou contra os efeitos disruptivos do sistema ao qual foram subjugados, porém seus esforços eram menores do que os da população camponesa por serem um número reduzido e por estarem sempre em vigilância por parte do estado. Além disso, os trabalhadores brancos, mesmo em luta por melhores condições de trabalho, muitas

⁵ “African vernacular words used for the forced labor to which the Africans were subjected. According to the law, a contract had to be put in written form, and an employer could not mistreat his employee or cheat the laborer out of his due salary. However, in practice, an African usually worked from six to nine months a year on forced labor for a company, a private **Portuguese** citizen (including the *assimilado*), or the government, almost always away from his home, and was paid only at the end of his contract, at which time he also had to pay taxes. Meanwhile, he had to leave his family unattended at home. His wages were so low that they would not allow him to provide for them. Chibalo or ntalato, depending on the area of the country, contributed to rebellion in the colony, which culminated in the liberation movement.” (tradução minha)

vezes, permaneceram impassíveis diante da brutalidade portuguesa com relação aos trabalhadores africanos (ISAACMAN, 1983, p. 62).

Foi assim até 1911, quando surgiu a primeira União Africana, na qual se reuniram todos os trabalhadores moçambicanos e que foi encabeçada por Francisco Domingos Campos, Alfredo de Oliveira Guimarães e Agostinho José Mathias. A ideologia desse grupo buscava não só fortalecer a resistência dos trabalhadores moçambicanos, negros e brancos, mas também acabar com as diferenças e com as más condições de trabalho:

“Para evitar a exploração capitalista, é necessário que todos nos unamos e organizemos a União Africana, que será composta de todas as classes, do mais humilde porteiro ao trabalhador comum e ao funcionário público. Em nossa associação não haverá distinções... Vamos nos unir e lutar lado a lado.”⁶ (1979, p. 9 apud ISAACMAN, 1983, p. 70)

A partir da União Africana, outros grupos de resistência se formaram e, em 1933, houve o confronto conhecido como Quinhenta. Tudo começou quando os trabalhadores foram avisados de que seus salários seriam reduzidos de 10 a 30%. As autoridades portuárias começaram a sofrer com a depressão mundial e descontaram nos trabalhadores, que já não contavam com salários dignos, seus problemas financeiros. Em virtude dessa redução injusta em seus honorários, os trabalhadores se recusaram a retornar aos postos de trabalho, após o horário do almoço. Diante desta recusa, os empregadores concordaram com os termos dos trabalhadores, mas apenas para que eles retornassem, fossem presos pela polícia, que, por sua vez, os forçou a descarregar os navios (ISAACMAN, 1983, p. 71). Depois desse incidente, a repressão se tornou mais forte para a população moçambicana.

Muitos intelectuais participaram ativamente desse movimento insurgente que ganhava corpo em Moçambique. Muitos deles, mesmo com seus privilégios, dedicaram-se a denunciar as péssimas condições de trabalho a que eram submetidos os moçambicanos, mas também trabalhadores livres e os empecilhos para que os africanos conquistassem acesso aos estudos no país. Um dos veículos de propagação dessas ideias foi o jornal *Voz Africana*, amplamente censurado pelo governo Salazar, mas que mesmo com o seu desaparecimento em meados dos anos 70, fez nascer uma nova geração de escritores empenhados em expor os absurdos vivenciados em Moçambique, sobretudo pelos negros. São eles: Marcelino dos Santos, José Craveirinha, Noemia de Souza, Rui Nogar e outros.

⁶ In order to avoid capitalist exploitation it is necessary that we all unite and organize the African Union, which will be composed of all classes from the humblest porter to the ordinary worker to the civil servant. In our association there will be no distinctions.... Let us unite and struggle side by side.” (ISAACMAN, 1983, p. 70 - tradução nossa.)

Nesse contexto de insurgência da população camponesa, da população urbana, mas também de intelectuais e de censura e tentativa de coerção por parte do governo Salazar é que se criam as bases para o nascimento das guerras pela independência, mas também para o nascimento da FRELIMO. Isaacman explica que no início dos anos 60 havia “um fervor nacionalista” (ISAACMAN, 1983, p. 79) que se alojou no imaginário de um grupo de pessoas, as quais se organizaram e formaram a UDENAMO (União Democrática Nacional de Moçambique), a MANU (a União Moçambicana de Macondo) e a UNAMI (União Nacional Africana de Moçambique Independente). Os três grupos, no entanto, não representavam a riqueza multicultural de Moçambique e sequer demonstravam organização, coerência em suas ideias e capacidade estratégica para combater o regime colonial.

A união oficial desses grupos ocorreu em setembro de 1962, no Primeiro Congresso da FRELIMO, criado por Eduardo Mondlane, intelectual, líder da FRELIMO e cuja família era reconhecida e respeitada por sua militância. Além de estabelecer uma coerência de ideias para que a união se fortalecesse, o grupo reconheceu a importância de incorporar membros de outras classes sociais, como os camponeses, artesãos e comerciantes ao grupo que se formava.

A partir de 1964, a FRELIMO se radicaliza e o primeiro ataque acontece em setembro daquele ano. Com apoio da população, a guerrilha pega de surpresa um posto administrativo português, iniciando uma série de ofensivas entre ambos, já que os portugueses respondiam rapidamente e com violência aos ataques da FRELIMO. O esquema de guerrilha da FRELIMO, porém, funcionava porque era dependente dos camponeses que forneciam a ela informações e alimentos para continuarem as investidas. Isso tornava a classe camponesa uma espécie de parceira dos rebeldes e, com isso, a guerrilha se desenvolve com amplo apoio popular.

Portugal, por sua vez, recebeu apoio financeiro de vários países do ocidente, como da Alemanha Ocidental, da França e dos Estados Unidos. Mesmo com esse apoio, porém, em 1972, a FRELIMO estava equipada com melhores armas, fornecidas pela União Soviética e pela China e obtinha apoio popular, o que fez com que tomasse o país ao norte e na metade sul (ISAACMAN, 1983, p. 105).

O que se seguiu foi um enfraquecimento das forças portuguesas, já que a imagem da colônia diante de seus apoiadores se deteriorou. Percebendo o fim iminente da colonização em terras moçambicanas, os portugueses tentaram sugerir soluções que os mantivessem no local, uma espécie de “neocolonização” que, inclusive, daria poder para as organizações anti-FRELIMO que surgiram (ISAACMAN, 1983, p. 106). Portugal, então, recebeu um prazo para

deixar o governo de Moçambique e, após o período de transição, em 25 de junho de 1975, Moçambique se tornou livre com a eleição do primeiro presidente Samora Machel.

Nos anos seguintes, a FRELIMO tentou desenvolver um socialismo moçambicano, porém a questão moral, que veremos a seguir, surgiu como uma espécie de cortina de fumaça para esse novo governo que se instalava.

2.2. A criação do “homem novo”

O conflito identitário em Moçambique consistia, de certa forma, em se imaginar como deveria ser o moçambicano livre. No tempo da colônia houve uma política portuguesa conhecida como assimilação, que consistia em tentar transformar o africano em português, ensinando-lhe o idioma, a escrita e motivando-o a trabalhar no comércio. Com essa espécie de conversão, o moçambicano gozaria dos mesmos direitos e deveres de um cidadão português (AZEVEDO, 2003, p. 12). No período pós-colonização, houve uma tentativa de se reconstruir o passado anterior à chegada do europeu.

Surgiu em Moçambique, com o governo da FRELIMO, um tipo de socialismo nacionalista, pois, segundo Krakowska, havia uma urgência, sobretudo da parte das elites, em recriar o imaginário nacional, voltando-se ao passado colonial (KRAKOWSKA, 2013, p. 6). Essa definição era importante para as elites naquele momento, pois, dada a heterogeneia de Moçambique, havia receio de que houvesse “conflitos internos caso as várias comunidades se identificassem apenas com a sua tribo” (KRAKOWSKA, 2013, p. 6), isto é, havia uma necessidade de orientar a população mais humilde – a maior parte da população – para que a sua força insurgente não se voltasse contra as elites.

A FRELIMO assumiu o governo de Moçambique em junho de 1975. O primeiro presidente foi Samora Machel e suas ações primeiras foram no sentido de transformar a consciência política da população moçambicana e desenvolver nela o senso de identidade. Por esse motivo, no Dia da Independência declarou que: “não reconhecemos tribos, regiões, raças ou crenças religiosas (...) reconhecemos apenas moçambicanos igualmente explorados e igualmente desejosos de liberdade e revolução”⁷ (ISAACMAN, 1983, p. 112). Desde o momento em que chegou ao poder, a FRELIMO trabalhou num projeto de “morte da tribo” e

⁷ “We do not recognize tribes, regions, race or religious beliefs (...) we only recognize Mozambicans who are equally exploited and equally desirous of freedom and revolution.” (ISAACMAN, 1983, p. 112 - tradução minha).

de criação de um “homem novo”, e para atingir esse objetivo, para construir essa nova nação com esse homem novo, o foco foi usar a educação como ferramenta.

Lorenzo Macagno, em seu artigo “Fragmentos de uma imaginação nacional” (2009), retomando Machel, explica detidamente quais são os sistemas educacionais de que trata Machel. Macagno sistematiza as ideias da seguinte maneira: em primeiro lugar, o então presidente avalia a educação tradicional, na qual a *superstição* ocuparia o lugar da ciência. Para Machel, “na educação tradicional, a tradição erigida em dogma se perpetuaria através dos sistemas de classe, dos grupos de idade (opondo jovens e velhos), dos ritos de iniciação, da poligamia (que condenaria a mulher a um papel subordinado).” (MACAGNO, 2009, p. 10). Em segundo lugar, Machel fala da educação colonial, que já estaria desaparecendo junto com a tradicional, em que condenaria o moçambicano a ser um “‘pequeno português de pele preta’, um instrumento dócil do colonialismo, cuja ambição máxima seria viver como o colono, a cuja imagem fora criado” (MACAGNO, 2009, p. 10). Aqui, Samora seguramente tem em mente a figura do *assimilado*, ou seja, um africano que conseguira se emancipar de seus ‘usos e costumes’ adquirindo, assim, valores culturais portugueses.”. E, em terceiro lugar, a educação revolucionária, que Machel vai tentar defender e implantar:

a educação revolucionária para a criação do homem novo. Aquela que visa implantar a solidariedade entre os homens e é capaz de desenvolver um trabalho coletivo. Seria necessário, [para isso], implantar as bases de uma economia próspera e avançada, fazendo com que a ‘ciência vença a superstição’. [A ideia de Samora Machel é] que o *tribalismo*, a *superstição*, a *tradição* atentariam contra a tentativa de construir a *nação moçambicana*. Esses elementos operariam no sentido de uma fragmentação, de modo que: ‘Unir todos os moçambicanos, para além das tradições e línguas diversas, requer que na nossa consciência morra a tribo para que nasça a Nação’. (MACAGNO, 2009, p. 21)

Embora tenhamos a impressão de que ele tenta se colocar entre os dois sistemas educacionais, criando, deste modo, um equilíbrio entre os dois, Samora Machel indica, com essa ideia de “vencer a superstição” e com as atitudes que tomou no início de seu governo, uma recusa ao conhecimento tradicional. Portanto, sua ideia é construir uma unidade cultural que se inicia na estaca zero, apropriando-se apenas do conhecimento científico, apesar de se colocar contra o conhecimento colonial; há, nisso, uma contrariedade. Em nome dessa diretriz de se recusar o conhecimento tradicional e o colonial, houve uma verdadeira caça às bruxas em Moçambique, em que se proibiu rituais que eram parte dos costumes locais.

Ao mesmo tempo, e talvez pela dificuldade encontrada em inserir o moçambicano nessa nova perspectiva, Samora passa a centralizar a sua luta no que ele considerou como um comportamento nocivo de parte dos moçambicanos. A seguir, reproduzimos um trecho de um discurso que ele fez em 1980:

“A nossa luta é contra os sabotadores (sic); a nossa luta é contra os preguiçosos; a nossa luta é contra os ladrões; a nossa luta é contra os drogados; a nossa luta é contra os marginais; a nossa luta é contra os especuladores. A nossa luta é contra aqueles que querem oprimir e explorar o povo, roubam os produtos, escondem e depois especulam.” (MACAGNO, 2009, p. 18)

Na época em que Samora foi presidente, e para apoiar esse discurso, o governo espalhou cartazes de um personagem chamado “Xiconhoca, o inimigo do povo”, que representava o homem preguiçoso, individualista, que bebia e não queria trabalhar. Atitudes que costumam ser recrimináveis, sobretudo, em sociedades nas quais se valoriza o trabalho e o resultado dele e que, de repente, passaram a ser o foco da luta desse grupo que iria desenvolver a nação moçambicana sobre as bases do socialismo. Essa nova atitude moralista, Macagno enxergou como um certo desencanto pós-colonial, um certo cansaço que abateu o grupo nesse processo entre deixar de ser um grupo de revolucionários e passar a ser um partido, assumir o governo e ter de lidar com questões que precisariam definir o futuro da nação.

Uma vez que a FRELIMO assumiu o poder, deixou de ser grupo revolucionário e se tornou governo de Moçambique, de certo modo, adotou o discurso do opressor, do colonizador, enviesado pelo discurso moralista. Segundo Macagno, Samora Machel, sempre que se referia ao tal inimigo do povo, estabelecia uma lógica binária (*eles* ou *nós*) e, em geral, ele se referia, como exemplo, aos denominados veteranos, alunos mais velhos, “repententes”, que encarnavam atitudes consideradas deploráveis. Em outro discurso, ele diz:

“É preciso terminar com o veteranismo. É preciso terminar com a atitude dos alunos mais velhos, que se recusam a enquadrar nas escolas (...) Eles constituem o foco de indisciplina, o modelo de indisciplina. Se nós quisermos descrever o que é a indisciplina, o liberalismo e libertinagem, apresentaremos esses alunos. Encontramos neles o foco”. (MACAGNO, 2009, p. 25)

Junto a essa abordagem moralista, a FRELIMO também passou de um governo socialista para um governo que, no fim de 1990, se rendeu às políticas neoliberais. É importante considerar que Mia Couto fora colaborador da FRELIMO, mas que deixou a militância por identificar uma mudança de rota ideológica no partido. Em uma entrevista, o escritor explicou esse abandono da causa:

“Eu percebi que a visão política, seja de um partido ou do outro, é sempre utilitária e imediata. É uma visão ligada ao poder. Eu não tenho nenhuma vocação para o poder, não o quero. Mesmo na vida quotidiana não quero que a minha existência se faça por imposição de um poder qualquer. Então, não foi só uma ruptura política mas foi também uma ruptura existencial. Eu percebi que aquele caminho não é meu, em outros termos, aquela não era minha praia. A Frelimo que eu abracei por uma causa na altura, e fui muito feliz nesse momento, não é a mesma de hoje. Não a reconheço. Esta é uma Frelimo dos empresários e dos ricos. Não que eu tenha problemas com os empresários, mas um coisa é confundir isso com a aposta política. Eu acho que tem de haver coerência dentro partido. A Frelimo não pode ser ontem comunista, depois capitalista, e agora neoliberal.” (CHAVISSO, 2014)

De fato, houve uma mudança de foco nos interesses da FRELIMO, que iniciou o grupo como nacionalista, passou pelo marxismo e, no fim, migrou para o neoliberalismo. Do mesmo modo, quando a luta da FRELIMO passa a ser o combate a esse inimigo interno e a educação formal desse “homem novo”, há um excesso de discurso, em detrimento de ações práticas, visto que o grupo tinha o interesse primordial em desenvolver a nação a partir de uma política social efetiva, que tirasse a população da miséria e garantisse direitos básicos de saúde, educação etc, no entanto, seus discursos e suas ações se voltaram para a correção moral da população. A ideia de “homem novo” não se sustenta, pois, segundo Macagno, o processo de criação de uma cultura é sempre relacional:

Não é possível conceber uma cultura “nova” sem a existência de uma cultura anterior à qual se opor; não é possível conceber o *homem novo* sem antes saber em que consiste o *homem velho*, cujos vestígios devem ser erradicados. (...) Não há *homem novo* sem a modificação das bases “objetivas”, “materiais”; não é possível que ele emerja da simples modificação das superestruturas mentais ou ideológicas. (MACAGNO, 2009, p. 23)

Essa medida da FRELIMO de se criar um homem novo evidenciou o cansaço pós-colonial que acometeu o governo moçambicano, por conta da queda do socialismo e do início de uma economia baseada em relações de mercado (MACAGNO, 2009, p. 23). Porém, a necessidade de se instaurar uma espécie de ordem social fez com que a FRELIMO incorresse no erro de se unificar uma sociedade que já havia se pluralizado, demonstrando uma ilusão de unidade que não existia e sequer há de existir.

2.3. A guerra civil moçambicana

A guerra civil moçambicana se inicia no período pós-Independência; é, portanto, posterior à essa guerra de libertação. Essas guerras foram travadas de um lado pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), de base marxista-leninista e que foi responsável pela conquista da independência do país, e, de outro lado, pela RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique), que se declarava contra o regime comunista.

A FRELIMO, segundo Azevedo (2003, p. 67), era a união de 3 movimentos revolucionários formados por intelectuais que atuavam fora de Moçambique: a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO), a União Nacional de Moçambique Independente (UNAMI) e a União Africana de Moçambique (MANU). Não é difícil imaginar que a união de três grupos, mesmo que com objetivos parecidos, pudesse gerar conflitos ideológicos internos e, desde o início, a dúvida foi sobre a adoção para Moçambique de um modelo político democrático ou de um modelo autoritário, próximo ao que foi instituído por Lênin. Ainda assim, uma vez no poder, a FRELIMO realizou políticas de base socialista, como

a nacionalização dos meios de produção, limitações à propriedade privada, a coletivização de fazendas sob camponeses ao lado de fazendas estatais e a expropriação de empresas de propriedade estrangeira. Também defendia a primazia do partido sobre o Estado, o desestímulo ou abolição da religião, a rápida eliminação do analfabetismo, a delegação nominal de autoridade mínima às assembleias populares, a emancipação das mulheres, o apoio dos movimentos de libertação no Zimbábue e Namíbia e a eliminação do racismo na África do Sul.⁸ (AZEVEDO, 2003, p. 67)

Porém, embora, a princípio, as ações pudessem estabelecer um ambiente mais progressista e mais igualitário no país, as políticas foram implementadas apressadamente e sem diálogo com a população, o que fortaleceu opositores ao regime e deu origem à RENAMO.

A RENAMO é um grupo cuja origem é incerta. Enquanto alguns consideram que surgiu por um grupo de portugueses que tinham a intenção de paralisar as atividades da FRELIMO, há quem considere o vínculo com a inteligência da Rodésia. O fato é que a RENAMO recebeu apoio militar e financeiro dos rodesianos para desorganizar a FRELIMO e os motivos para tal objetivo podem estar na composição do grupo: ex-participantes da FRELIMO, cidadãos portugueses e grandes proprietários de terra, ex-militares africanos e portugueses, intelectuais

⁸ Tradução nossa do trecho: “(...) the nationalization of the means of production, limitations to private property, the collectivization of farms under peasants alongside state farms, and the expropriation of foreign-owned businesses and property. It also advocated the primacy of the party over the state, the discouragement or abolition of religion, the rapid elimination of illiteracy, the nominal delegation of minimal authority to people’s assemblies, the emancipation of women, the support of liberation movements in Zimbabwe and Namibia, and the elimination of racism in South Africa.” (AZEVEDO, 2003, p. 67)

que discordavam da guinada à esquerda proposta e implementada pelo grupo que estava no poder.

Azevedo explica que muitas das novas políticas adotadas pela FRELIMO foram colocadas em prática às pressas; as fazendas e cooperativas se tornaram, naquele momento, o novo modo de produção e teve como resultado um descontentamento nas áreas urbanas e no campo (AZEVEDO, 2003, p. 157). A RENAMO, por sua vez, se tornou um grupo de guerrilha que, com apoio externo, criou uma estratégia de batalha que dependia de poucos homens. Essa estratégia consistia basicamente em atacar com pequenos grupos, cerca de 200, 300 homens, dividindo e confundindo as forças da FRELIMO (AZEVEDO, 2003, p. 157).

Seu objetivo era paralisar o país por meio da destruição da infraestrutura de comunicação e transporte e da eliminação ou punição física dos líderes, membros e simpatizantes da FRELIMO, começando nas áreas rurais e movendo-se lentamente para os centros urbanos. (AZEVEDO, 2003, p. 157)⁹

Para agravar a crise, alguns membros da FRELIMO se juntaram à RENAMO, caso de Jorge Costa, alto oficial de segurança e embaixador em Lisboa, que foi também o primeiro secretário da embaixada em Moçambique em Harare e o diretor financeiro da presidência em Maputo. Diante desse cenário, a FRELIMO decidiu armar a população. Em 1979, foi retomada a lei que definia a pena de morte aos simpatizantes da RENAMO.

A situação se agravou, com o passar dos anos, chegando ao ápice de a RENAMO plantar bombas pelas ruas da capital e da Beira e minas nas praias de Maputo (AZEVEDO, 2003, p. 160). Por conta da gravidade da situação, que causou a morte de milhares de moçambicanos, em outubro de 1986 aconteceu um encontro na Zâmbia entre Machel (o então presidente de Moçambique), o presidente da Zâmbia, Kenneth Kaunda, e o presidente do Zimbábue, Robert Mugabe, com o objetivo de criar “um plano ou conspiração, agora confirmado, de derrubar o governo do Malawi por sua suposta assistência à RENAMO. A morte de Machel em um acidente de avião quando ele retornou do encontro complicou ainda mais a situação moçambicana” (AZEVEDO, 2003, p. 160).

Em 1989, devido às atividades da RENAMO em algumas províncias do centro e do sul, a FRELIMO passou a cogitar um acordo de paz. O mesmo só aconteceu, finalmente, em 1992,

⁹ Their goal was to paralyze the country through destruction of the communication and transportation infrastructure and elimination or physical punishment of FRELIMO leaders, members, and sympathizers, beginning in the rural areas and slowly moving into the urban centers. (AZEVEDO, 2003, p. 157)

quando a RENAMO tornou-se partido político com o qual concorreu às eleições presidenciais em 1994 e 1999, perdendo as duas para a FRELIMO.

2.4. A história em *Terra sonâmbula*

Contamos, nos itens anteriores, um pouco da história moçambicana, sobretudo os eventos que levaram à guerra de libertação e à guerra civil, pois eles são pano de fundo das sucessões de fatos que ocorrem em Moçambique e que também são contados no romance. Mais que isso, a destruição causada sobretudo pela guerra civil, uma das guerras mais sangrentas da história da África, povoa o imaginário dos personagens de *Terra sonâmbula*, pois eles convivem diariamente com o espaço esfacelado, com o horror da convivência com a morte, com a dureza da luta pela sobrevivência. Os personagens do romance, diante do mundo degradado que encontram, optam, muitas vezes, pela fuga que as estórias possibilitam, optam pelo esquecimento e até mesmo encontram na morte um lugar de maior acolhimento do que na vida que levam.

Desde a colonização até o governo da FRELIMO, reinou em Moçambique uma tentativa de apagamento cultural. Da parte dos portugueses, a intenção era “apagar a cultura dos nativos e impor os costumes europeus” (KRAMA, 2016 p. 37), depois, com a FRELIMO, houve a tentativa de criar um homem novo, como explicamos anteriormente, rejeitando a cultura europeia, que os submeteu, mas, também, buscando partir de uma espécie de estaca zero, de uma negação de sua própria cultura para construir a nova cultura moçambicana.

Essa falta de direcionamento, de uma rota para a qual seguir como nação, se agravou quando os fluxos migratórios se tornaram ainda mais intensos. Segundo KRAMA,

Esses corredores de passagem de pessoas criaram um mundo paralelo de convivência, espaços de clandestinidade e acesso informal aos bens, como terra. Ficando as populações vulneráveis a ações de xenofobia e também a práticas ilegais de setores vinculados ao institucional e ao mercado informal, criando um cenário permanente de instabilidade e não permitindo que os migrantes de fato possam se vincular ao novo lugar (KRAMA, 2016 p. 45).

Não havia, portanto, espaço nem comunidade para se articular uma nova cultura, para associar tradição e modernidade e, conseqüentemente, para se pensar em um projeto de nação. Krama explica que a geração de escritores e intelectuais que viu em Moçambique uma possibilidade de se construir uma pátria livre, a partir dos anos 90, tornou-se menos utópica e abriu mão de pensar em um futuro para o país (KRAMA, 2016 p. 45). O romance *Terra sonâmbula* de Mia

Couto está exatamente entre as obras que esse autores e o próprio Mia Couto escreveu que, apesar de afirmarem a importância de se sonhar com um futuro mais digno, apresentam um horizonte incerto.

Apesar dessa incerteza, vemos no romance de Mia Couto uma tentativa de apresentar a cultura moçambicana com toda a sua heterogenia, funcionando, portanto, como um registro cultural daquele povo. Mesmo se tratando de um romance em língua portuguesa, a língua do homem branco colonizador, a escrita de Mia Couto aponta para o modo de falar do moçambicano e não do português, recriando na narrativa “a maneira como a população se apropriou do idioma trazido pelo colonizador, com novas regras, novas construções simbólicas” (KRAMA, 2016 p. 52). Além disso, Mia Couto fez transparecer no conteúdo do romance o caldo cultural de que Moçambique é feita, representado pelos diferentes povos que viviam no país – os indianos, os portugueses, os indígenas, os negros – e pelas histórias que compõem o imaginário dos indivíduos que compartilham o território.

Porém, em vez de retornar a esse passado mítico, no qual o moçambicano não havia feito contato com o português, o que Mia Couto realiza em *Terra sonâmbula* é o ato de “se religar a uma ancestralidade que ainda se mantém presente e unir novamente o povo fragmentado pela imposição de novos costumes” (KRAMA, 2016 p. 53). Depois de tanto esquecer, é preciso lembrar, reencenar, como explica Krama, o passado, e o escritor, portanto, se coloca no papel de encontrar uma espécie de ajuste entre a história e o imaginário moçambicano. Mia Couto mobiliza, reinventa a história por meio do imaginário.

Entendemos imaginário, aqui, como algo que é próprio do homem, “como a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o ‘homo erectus’ ficou em pé na face da Terra” (DURAND, 2004, p. 117). O imaginário é, portanto, repositório cultural de mitos, lendas, elementos simbólicos importantes da tradição cultural de um povo, os quais são inseridos no conteúdo da narrativa de Mia Couto, ajudando a contar a história moçambicana, a contar o moçambicano. Couto mantém essas tradições vivas ao lembrá-las, atualizá-las para o romance.

O modo como Mia Couto realiza essa manutenção da tradição é por meio do uso de tipos de textos característicos da literatura oral africana, como os provérbios e os contos, para construir o romance. Provérbios são pequenas narrativas cristalizadas, sentenças que reproduzem uma sabedoria de outros tempos. Ana Mafalda Leite explica que “esse tipo de micronarrativa, de certo modo, funciona como uma síntese especular da unidade narrativa

maior, o conto, aferindo enigmática e redundantemente os seus sentidos mais significativos” (LEITE, 2012, p. 173). Esse gênero, ainda de acordo com Leite, é de grande utilidade para populações africanas, como os Yorubas, os Zulus e os Tsongas, para educar e transmitir conhecimentos, isto é, fazer uma ponte entre o mundo tradicional e o mundo moderno.

Dentro do romance *Terra sonâmbula*, há diversos provérbios cujo sentido aparece modificado pelo modo como Mia Couto os reescreve, a partir da lógica que os personagens recriam em função das vivências. De certo modo, esses provérbios alterados representam formas degradadas do conhecimento popular, isto é, da tradição, e essas pequenas alterações mostram que essa sabedoria cristalizada passa a ser algo repetido à exaustão e, portanto, precisa ser revista, deve ser transformada, pois ela se perdeu com a empresa colonial e foi destruída pelas guerras que se seguiram à independência.

Há, também, no romance, a presença de parábolas, excertos de histórias que são costuradas às macro narrativas (a história de Kindzu e a de Muidinga e Tuahir). Leite (2012, p. 176) entende que toda a estrutura de *Terra sonâmbula* tem efeito paródico, inclusive nesse ato de inserir diferentes tipos de textos em outros textos. Concordamos com essa leitura, pois percebemos que a inserção deles é feita de modo a alterar-lhes o sentido ou, no caso dos provérbios, sobretudo, deturpá-los. A própria organização do romance ajuda-nos a identificar essas parábolas, pois muitas delas dão título aos capítulos. Há, por exemplo, o fazedor de rio, a lição de Siqueleto, a história das idosas profanadoras, a história de Nhamataca, a história do pastor, entre outras. São histórias que participam do conhecimento popular africano, como motivos de contos da tradição oral, que o autor encaixa à narrativa maior.

Alguns tipos textuais da literatura produzida em África, sobretudo a que faz parte da tradição oral, são replicados na obra de Mia Couto e compõem o que consideramos traços de oralidade no romance estudado. Esses tipos textuais costumam ser utilizados por contadores de histórias da literatura oral, pois há, segundo Vansina (2010)¹⁰, as formas estabelecidas e as formas livres. Dentro das formas estabelecidas há os conteúdos fixos, como o poema e a fórmula, e os conteúdos livres, no que diz respeito à escolha de palavras, como a epopeia e a narrativa. O poema e a fórmula apresentam uma estrutura específica, um tipo de texto que pouco se altera, e que precisa ser repetido com maior rigor, maior precisão, quase do modo como foi criado. O poema é, como definiu Vansina, uma espécie de rótulo, um texto que não pode ser modificado. É um material que deve ser decorado, conhecido de memória, como no caso das

¹⁰ Todos esses tipos literários e suas explicações retiramos de *História geral da África I*, 2010, p. 142-144.

canções. A fórmula, por sua vez, diz respeito aos provérbios, orações, charadas e outros textos que, em geral, chamamos de frases feitas, que não podem ser alterados, a menos que se modifiquem aspectos gramaticais. Por se tratarem de formas fixas, pode-se dizer que a transmissão delas é “mais precisa” do que em outros tipos de texto. No entanto, explica Vansina, elas podem trazer alguma dificuldade de compreensão, já que acumulam arcaísmos ou, em outros casos, apenas o autor é capaz de explicar os sentidos de cada palavra e de toda a expressão, o que nem sempre é feito. Em geral, junto a essas formas textuais, há uma mensagem explicativa, mas, ainda assim, alguns dos significados podem não ser explorados e apresentados aos ouvintes pelo autor. A epopeia, por sua vez, consiste em uma forma que permite ao artista uma certa liberdade para contar a história com suas próprias palavras, considerando algumas regras formais, como as rimas, o número de sílabas e os padrões tonais, além do fato de que a base da história é proveniente de um original. Ainda assim, não há, segundo Vansina, “um verdadeiro arquétipo para esses poemas épicos porque a escolha das palavras é deixada ao artista” (VANSINA, 2010, p. 144). E as narrativas, por fim, são as formas com as quais se consegue ter maior liberdade, embora “seu meio social pode, às vezes, impor-lhe uma fidelidade rígida às formas” (VANSINA, 2010, p. 144). Nessa forma literária, é possível recombinar e reajustar episódios, recriando à seu modo as descrições e outros desenvolvimentos.

Terra sonâmbula, porém, é um romance que parece incorporar a tradição oral, como os tipos textuais elencados em nota, sobretudo a narrativa e a fórmula, criando uma obra que, do ponto de vista da forma, encaixaria tipos de textos tradicionais africanos em ambiente romanesco. A narrativa em sua forma e em seu conteúdo se estrutura pelo encaixe de tipos textuais e de histórias. Leite (2012, p.173) considera que a narrativa se constitui a partir do conceito de *mise-en-abîme*, isto é, como uma narrativa construída a partir de espelhamentos internos, em que uma história se encaixa na outra, sobrepondo-se e intercalando-se várias delas. A forma e o conteúdo do romance *Terra sonâmbula* criam esses espelhamentos nos quais diferentes tipos de texto se espelham e se revolvem dentro de um só enredo e diferentes histórias ajudam a construir a história maior do romance. O imaginário cultural moçambicano, portanto, está encaixado na tessitura do romance de Mia Couto.

Esse encaixe só é possível porque o escritor imagina uma realidade na qual essas estruturas, esse imaginário, convivem dentro de seu projeto ficcional. O imaginário cultural é uma das fontes de onde os escritores retiram os elementos da imaginação, que devem funcionar como pressupostos na construção de suas obras ficcionais. A imaginação é “um equilíbrio

antropológico’ que constitui o humanismo e o ecumenismo da alma humana” (DURAND, 1964, p. 99), isto é, por meio da imaginação é possível criar mundos mais humanos e até mesmo engendrar – ou, nas palavras de Mia Couto, sonhar – uma realidade em que o imaginário cultural moçambicano possa ser lido em português ou em outros idiomas, recuperado por meio da leitura e, com isso, possa ser contado a outros moçambicanos.

A reescrita dos mitos e lendas moçambicanos é projeto ficcional que utiliza o espaço do romance, um gênero literário português, não para competir com ele, mas para coexistir com ele, para se ancorar no texto escrito e permanecer inscrito na cultura moçambicana. Mia Couto mobiliza o imaginário cultural de Moçambique pela via da imaginação. A imaginação é “dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo” (DURAND, 1964, p. 98). O escritor cria, portanto, uma possibilidade de encontro, um espaço comum para um povo que se encontra deslocado dentro do país e no mundo (como refugiados).

3. CAPÍTULO 2

TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM *TERRA SONÂMBULA*

O romance *Terra sonâmbula* apresenta uma intrincada combinação, em sua estrutura, de tradição e de modernidade, sobretudo no modo como constrói as relações entre os personagens e no modo como eles se comunicam entre si. O autor expõe essas relações entre tradição e modernidade, buscando evidenciar que não há limites definidos entre eles, embora seja possível reconhecê-los quando os confrontamos e, sobretudo, quando nos dedicamos a observar o modo como os personagens desenvolvem esse conflito no romance.

Escrito no mesmo ano em que a FRELIMO (Frente de Libertação Nacional de Moçambique) e a RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique) assinaram o acordo de paz que colocou fim ao período de guerra civil (1992), o romance deixa entrever as tensões políticas e ideológicas que abalaram o território, mas sua abordagem é sempre a de deixar em suspenso a possibilidade de uma solução para essas tensões.

Para construir a nossa leitura, nos valem os trabalhos de diversos estudiosos da obra de Mia Couto, entre eles: Anita Martins Rodrigues de Moraes (2018), que nos mostrou uma outra perspectiva sobre o problema da oralidade no romance; Everton Fernando Micheletti (2016), que, entre outros aspectos, nos ajudou a entender a ideia de estrada que se desenvolve na narrativa; Daniela de Brito (2014), que nos indicou caminhos para interpretar a imagem do mar no romance; Flavia Renata Machado Paiani (2013), essencial para que discutíssemos os mitos que são apresentados no romance; Philip Rothwell (2015), com informações relevantes sobre o domínio da escrita em Moçambique; Fábio Salem Daie (2013), cujos estudos voltados para o domínio da história moçambicana nos ajudaram a compreender Mia Couto, enquanto escritor e cidadão moçambicano; e, por fim, Kamila Krakowska (2017), cujo olhar para a sociedade moçambicana nos ajudou a identificar e entender os discursos da classe política no romance.

3.1 As múltiplas histórias

O romance *Terra sonâmbula* é composto por diversas histórias que nos ajudam entender a História de Moçambique e complementam as histórias de vida dos personagens. As histórias

que compõem o tecido do romance são mais importantes do que os personagens, estes, em sua maioria, planos e com pequena profundidade psicológica. Muitos deles surgem no romance com o único propósito de contar, transmitir uma mensagem ou repassar algum ensinamento. Embora haja, de algum modo, a intenção de comunicar valores por meio dessas histórias, recuperando a ideia de que, por meio delas, é possível incutir nos ouvintes os ensinamentos dos mais velhos, há em *Terra sonâmbula* uma espécie de desvio dessa lógica, já que não há uma definição de qual vai ser o valor de que o receptor das histórias deve se apropriar, inclusive porque muitos personagens reconhecem não saber ao certo qual é o ensinamento adequado em um mundo degradado. Do mesmo modo que a própria tradição, entendida como os valores estabelecidos pela cultura moçambicana, pelas comunidades tribais, encontra-se em processo de degradação ou superação ou ultrapassagem que o contato com a cultura, a civilização e as formas de sociabilidade europeia produz.

E isso se verifica, por exemplo, no desenvolvimento da escrita, que recorre a ambiguidades e distorções provocadas pelos neologismos que o autor cria, por meio da união de palavras diferentes (como em “brinciação”), pelo acréscimo do sufixo *_r*, pela criação de adjetivos a partir do acréscimo do prefixo *_des*, entre outros exemplos¹¹. A matéria verbal de *Terra sonâmbula* não é solo firme pelo qual possamos percorrer, sequer pode ser simplesmente recebida pelo leitor num gesto de aceitação. Ao contrário, ela sempre coloca o leitor em uma posição reflexiva, de análise do que se quer dizer, mas também de escolha entre os sentidos que o texto nos possibilita enxergar e os diferentes sentidos que ele coloca em jogo.

Inicialmente, convém destacar a estrutura da narrativa, que se organiza a partir de dois eixos narrativos principais, os quais vão se encontrar ao final. O primeiro deles se inicia no primeiro capítulo e conta a história de Muidinga e Tuahir, que estão num espaço que se assemelha a uma floresta e procuram um lugar seguro para ficar. A narração é em terceira pessoa e o narrador é intruso, pois muitas vezes ele decifra os pensamentos dos personagens. Os dois “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, 2016, p. 9).

O espaço se apresenta desde o início da narrativa como uma espécie de personagem do romance, o principal deles, aquele por quem tudo passa e pelo qual as demais histórias acontecem. O espaço, apesar de ser uma categoria extrínseca, apresenta-se como algo intrínseco

¹¹ Quem fez o mapeamento desses procedimentos de natureza fonético-morfológicos foi Anita M. R. Moraes (2009, p. 16) na nota de rodapé número 6 de sua dissertação intitulada *Inconsciente teórico*.

aos personagens e à narrativa, já que nos ajuda a compreender seus modos de pensar e agir e dão o tom dos sentimentos dos personagens. Por exemplo, quando os personagens Muidinga e Tuahir começam a ler as histórias de Kindzu, o espaço começa a se modificar, seja pelo aparecimento de elementos que antes não estavam ali (como uma árvore que surge do nada), seja pela mudança na vegetação.

Kant entende o conceito de espaço como uma representação que está na sensibilidade do homem e não como algo exterior a ele: “os objetos em si de modo algum nos são conhecidos (...) os por nós denominados objetos externos não passam de representações da nossa sensibilidade, cuja forma é o espaço (...)” (KANT, 1999, p. 77). Em *Terra sonâmbula*, os espaços mimetizam a atmosfera de desolação, assim como o estado de solidão e desagregamento em que vivem os personagens ou, como explicou Kant, representam a sensibilidade dos sujeitos que nele vivem. Chauí explica que, para Kant, tanto o espaço, quanto o tempo são categorias independentes da experiência sensível, isto é,

não é porque o sujeito cognoscente percebe as coisas como exteriores a si mesmo e exteriores umas às outras que ele forma a noção de espaço; ao contrário, é porque possui o espaço como uma estrutura inerente à sua sensibilidade que o sujeito cognoscente pode perceber os objetos como relacionados espacialmente. (CHAUÍ, 1999, p. 9).

Isso nos leva a considerar que o espaço é uma representação intrínseca aos personagens, porque é intrínseca ao escritor, pois inerente ao seu modo de pensar e à sua linguagem. Portanto, não é exagero considerar que o espaço da narrativa reconstrói o espaço que se quer descrever de Moçambique. A narrativa é fragmentada, repleta de vozes que irrompem no tecido do romance, repleto de histórias pessoais e histórias que fazem parte da tradição moçambicana, porque o espaço, ainda mais em situação de guerra, o é.

O romance é dividido em duas macronarrativas: as situações vivenciadas por Muidinga e Tuahir contadas por um narrador em terceira pessoa e os cadernos de Kindzu, relato que esse personagem escreveu, os quais são lidos por Muidinga.

3.1.a A macro narrativa de Muidinga e Tuahir

Muidinga e Tuahir são personagens que, desde o início do romance, procuram um lugar para se esconder num espaço que se assemelha a uma mata, um campo. Há um tom agônico, no modo como a estrada é descrita.

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 vivos se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. (COUTO, 2016, p. 09)

O estar próximo ao chão aponta para a aprendizagem da morte, “a ambientação se constrói com a ideia de peso, o que impele os (sobre)vivos a permanecerem no chão à espera da morte” (MICHELETTI, 2016, p. 19). Os personagens mimetizam o lugar em que se encontram, se assemelham a ele nas cores das vestes e nessa aura de desolação que parece acometer a tudo e a todos. O narrador os descreve como cambaleantes e, com isso, faz pensar que, embora estejam em pé, há mais chances de que venham a cair e, desta forma, possam ficar mais próximos do chão, ou seja, da morte. Ainda que estejam em busca de um local seguro, estão em uma espécie de viagem cuja chegada parece ser a morte.

Encontram, enquanto caminham, um machimbombo (um ônibus) carbonizado, mas em condições de mantê-los a salvo dos bandos. A história se passa no período de guerra civil entre os grupos FRELIMO e RENAMO¹², por isso a necessidade de procurar um refúgio, um local que os mantenha escondidos. Tuahir indica que usar o ônibus como esconderijo pode ser uma saída:

- 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, caminhões. Como no tempo de antigamente. (COUTO, 2016, p. 13)

Contudo, o que ele expressa, com sua fala, é o impasse que o ônibus, paradoxalmente, significa. Ambos estão em uma estrada que não pode ser transitada. Uma estrada em que o mais seguro é estar escondido dentro de um ônibus que não se move, o que por si só já é uma contradição, e do qual nunca sairão. Mais do que a estrada, do que o espaço, é “como se o sentido progressista do tempo estivesse bloqueado, já que não se pode avançar pela estrada” (MICHELETTI, 2016, p. 21).

Dentro do ônibus encontrado por Muidinga e Tuahir ainda há corpos queimados que são retirados e enterrados pelos dois. Do lado de fora, há um corpo ainda quente que fora baleado

¹² Explicamos brevemente a origem dessa guerra civil e alguns de seus desdobramentos no capítulo 1 deste trabalho.

e que, depois vamos descobrir, pode ser do personagem Kindzu. Ao seu lado, estão alguns cadernos que são guardados por Muidinga. Todas as noites o menino lê as histórias dos cadernos para Tuahir, num gesto que inverte a relação usual em que o mais velho é quem conta as histórias para o mais novo. Além disso, o ato de contar, aqui, vem da palavra escrita, não de uma manifestação oral em essência. O que pode indicar a hipótese de que a escrita não deve tomar o lugar da fala, da cultura oral, mas sim, dar continuidade ao ato de contar tentando preservar a tradição da sabedoria e do aprendizado que advém das narrativas orais.

Essa relação de valor entre o oral e o escrito é sugerida no romance, já que, quando Muidinga começa a ler os cadernos, o narrador descreve a cena da seguinte maneira: “O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras.” (COUTO, 2016, p. 13). De certa maneira, a voz de Muidinga é despertada depois de seus olhos, pois sua voz, no caso da leitura, só é acionada depois das leituras dos cadernos. A leitura das palavras escritas tem o poder de abrir seus olhos para um universo outro, para o conhecimento de um imaginário que vai se revelar.

À medida que o menino lê as histórias, os dois personagens passam a vivenciá-las; essas histórias modificam a forma como vêem o mundo, pois a paisagem começa a se modificar para ele e para Tuahir, após as leituras. O romance é literal nesse sentido - “os escritos de Kindzu lhe começam a ocupar a fantasia” (COUTO, 2016, p. 48). Essas palavras, quando lidas, fornecem a Muidinga uma espécie de memória emprestada, algo de que se lembrar e em quê pensar além da questão da sobrevivência e do alento em uma terra destruída. Afinal,

os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo. Procurar lenha, cozinhar as reservas da mala, carretar água: em tudo o rapaz se apressava. O tempo ele o queria apenas para mergulhar nas misteriosas folhas. (COUTO, 2016, p. 34)

Em muitos momentos, o menino chega a acreditar que faz parte daquelas histórias, como quando passa a suspeitar que pode ser Junhito, o irmão mais novo de Kindzu, ou quando ele (Muidinga) e Tuahir tentam fingir que são Kindzu e seu pai, Taímo. Apesar da falta da memória, Muidinga, assim que encontra os cadernos, lembra-se instantaneamente da capacidade de ler, o que não deve ser ignorado na análise do romance. De algum modo, a capacidade da leitura se manteve no menino e são essas leituras que o mantêm vivo, se considerarmos que elas servem de alento para os dois deslocados, já que a imaginação suplanta a realidade, operando como refúgio diante

de um mundo incerto e arruinado que lhes permite ter um momento de fuga daquele ambiente hostil, isto é, da guerra civil e dos efeitos para a população moçambicana.

É nesse ambiente conflituoso, de guerras entre os grupos, que estão Muidinga e Tuahir. Além das leituras e de buscar se esconderem dos bandos que atacam a população espalhando morte e horror, os personagens se deslocam pelo espaço, em geral para procurar alimento. Nessas ocasiões, os dois dialogam com outros personagens, mas também entre si. Tuahir conta a Muidinga, após muita insistência, como o encontrou e por que decidiu cuidar do menino. Segundo o velho, “uma noite lhe pediram para ajudar a enterrar seis crianças recém-falecidas” (COUTO, 2016, p. 51), entre elas, o menino, que começou a se mexer demonstrando estar vivo. Tuahir fingiu ser parente dele e pediu aos demais que não o enterrassem. A partir daquele dia, ensinou-lhe a andar, falar, pensar, como se fora o seu próprio pai e o narrador sugere que o velho já muito sentia falta de ser pai. O que quase matou o menino, segundo Tuahir, foi o fato de ter se alimentado de mandioca venenosa. Ao tornar-se seu tutor e acompanhante de viagem, o velho dá a ele o nome de um de seus filhos, filhos estes que já teriam se esquecido do pai àquela altura. Muidinga também se esquecera de seus pais. Esses esquecimentos contrastam, não sem certa ironia, com as memórias que os cadernos preservam. Estamos diante de personagens cuja memória sucumbe ou se dilui em face de uma nova e moderna tradição, a da escrita, que se introduz nesse mundo e que depende apenas da leitura para ser recordada.

A seguir, acontece uma série de encontros com personagens que são, na realidade, personagens de contos moçambicanos da tradição oral que são recontados dentro da estrutura do romance, dialogando com os personagens que Mia Couto cria. Primeiramente, Muidinga e Tuahir são raptados por Siqueleto. O personagem lança sobre eles uma rede e os joga em um buraco e sua intenção, Tuahir esclarece, é semear os dois, de modo que, a partir deles, nasça mais gente e a aldeia volte a existir. O projeto de Siqueleto é permanecer, é dar continuidade ao povo moçambicano, de modo que ele resista aos perigos da guerra e, conseqüentemente, se mantenha enquanto cultura e enquanto comunidade.

Paiani entende a estória de Siqueleto também como um desdobramento dos horrores da guerra civil, pois muitas aldeias, quando não foram destruídas e dizimadas pelos bandos, foram abandonadas por seus habitantes (PAIANI, 2013, p. 83). Porém, Siqueleto se coloca um papel de guardião da cultura daquela região,

Siqueleto não é mero reflexo da aldeia abandonada. Ao perceber-se como guardião daquele lugar, ele próprio foi dando continuidade à história dali. Mas a história é feita por homens – daí a necessidade de fazê-los nascer, de semeá-

los, tal quais árvores. Advém desse imperativo a decisão de enterrar Tuahir e Muidinga. (PAIANI, 2013, p. 85)

Muidinga, então, encontra um pedaço de madeira e escreve algumas palavras no chão. Siqueleto pede a ele que escreva seu nome em um tronco de árvore, pois o ato faria com que sua aldeia continuasse: “ele queria aquela árvore para parteira de Siqueletos, em fecundação de si” (COUTO, 2016, p. 69). E, mais uma vez, a escrita aparece com essa característica de continuidade, de manutenção da ideia de comunidade.

Impressionado com as histórias de Siqueleto, Muidinga se questiona se não há algum tipo de pólvora que explodiria os homens sem matá-los. Tuahir, à vista disso, confeccionou um tabaco para ele e Muidinga fumarem. Ele diz ao menino “Acreditaste em mim? Fizeste bem. (...) não confies em homem que não sabe mentir” (COUTO, 2007, p. 68). Tuahir, com essa fala, ensina ao menino a imaginação, pois, segundo Paiani, “a mentira que o ‘tio’ lhe contou foi capaz de despertar no *miúdo* a imaginação, o vislumbre de um mundo em que a morte gerasse vida, em que ‘do homem explodido nascessem infinitos homens’” (PAIANI, 2013, p. 87). Tuahir ensina ao menino um mundo de possibilidades que atravessa a realidade, é maior e mais suportável – porque inventada – do que ela.

Quando os dois estão indo embora, liberados por Siqueleto, vêm-no colocar o dedo no ouvido tão profundamente até se ouvir uma espécie de estouro. Ao remover o dedo, o homem sangra até se transformar em semente. Siqueleto, o último de sua aldeia, transforma-se em semente ao ouvir a palavra escrita. O romance sinaliza que a continuidade do povo moçambicano está vinculado, de algum modo, à palavra escrita, porque ela fecunda a voz, abre os olhos dos leitores, promove a manutenção da memória e, conseqüentemente, da cultura de um povo.

O próximo personagem com quem os dois deslocados se encontram é Nhamataca, o fazedor de rios. Tuahir já o conhecia; diz terem trabalhado juntos no período colonial. O velho e o menino caem no buraco que Nhamataca está abrindo com a finalidade de fazer um rio. Apesar da descrença dos dois, Nhamataca explica que sua ideia é fazer com que o rio se vincule ao mar, trazendo uma espécie de união dos povos e/ou dos sonhos, como se o mar tivesse essa função de unir as pessoas: “por ali viajaríamos esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas”. (COUTO, 2016, p. 86). A ideia de parto se assemelha à ideia de semente de Siqueleto e ambas remetem no romance ao nascimento ou renascimento de um povo, de uma cultura, como uma tentativa desesperada de preservação e de continuidade.

O mar, de acordo com a análise de Daniela de Brito sobre outros romances de Mia Couto, relaciona-se em com a entrada do colonizador português em terras africanas, enquanto o rio seria um espaço essencialmente moçambicano (BRITO, 2014, p. 32). O mar, sobretudo, guarda, na análise de Brito, o sentido de viagem, pois foi a partir dele que os portugueses aportaram na região. Em *Terra sonâmbula* o mar é viagem, mas é, também, ao nosso ver, uma espécie de não-lugar (voltaremos a esse assunto, quando falarmos sobre a personagem Farida), como um espaço que garante certa neutralidade e até certo distanciamento em relação ao que acontece em terra. A ideia de o rio alcançar o mar parece se relacionar com a ponte que precisa existir entre o português e o moçambicano, pois uma cultura já faz parte da outra, não há como separá-las. O mar, no romance que estamos estudando, é, duplamente, refúgio e isolamento da vida em sociedade e é, contraditoriamente, o que une os homens, ainda que isso implique os conflitos inevitáveis e as negociações necessárias para a acomodação de duas culturas profundamente distintas.

Essa união que o mar promove remete à estória que Tuahir conta a Muidinga. A ideia de Nhamataca, segundo Tuahir, vem de sua própria origem. Seus pais se conheceram estando cada um de um dos lados de um rio. A distância impedia que se enxergassem, a ponto de o pai não reconhecer o outro como mulher, mas esse contato, mediado pelo rio, fez com que os dois quisessem permanecer juntos. A lição de Nhamataca é

nenhum rio separa, antes costura o destino nos viventes. A prova era o seu nascimento. Agora, ao gerar um rio, Nhamataca paga um dívida para com um tempo mais antigo que o passado. Talvez que um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada. (COUTO, 2007, p. 87).

O rio representa para Nhamataca uma fonte de esperança, já que ele une as pessoas, torna-as mais próximas ou até mesmo parte de uma mesma família ou uma mesma comunidade.

Tuahir decide ajudar Nhamataca a cumprir com o seu destino, sob o argumento de que um rio poderia facilitar a viagem dos dois e, em vez de esperar na estrada, como estavam fazendo, fariam o próprio caminho. E eis que vem a chuva, a mais torrencial de todas, e o rio nasce, mas leva Nhamataca à morte. Podemos comparar a estória de Nhamataca com a de Siqueleto, pois ambos retornam ao seu lugar de origem, voltam a ser semente, recuperam a sua nascente, o lugar em que nasceram. E ambos o fazem por meio da água: Nhamataca ao ser levado pela correnteza de um rio que ele mesmo criou, Siqueleto ao definhando em fios de água e transformar-se em semente.

Rothwell entende o rio, em *Terra sonâmbula*, como a representação do inconsciente. Por isso é que o início do romance é seco, como o é o inconsciente de Muidinga, tomado pelo esquecimento, ao contrário de Kindzu, cujas histórias são úmidas desde o início. Rothwell explica que

ele [Muidinga] não tem qualquer contacto com o seu inconsciente devido ao trauma que sofreu, vivendo a dorida realidade de um país destruído pela guerra. Por seu turno, Kindzu habita o mundo onírico onde tudo pode acontecer e onde, efetivamente, tudo acontece. (ROTHWELL, 2015, p. 224).

Aos poucos, o mundo de Muidinga vai se umedecendo, ao passo que sua memória vai se fazendo presente, vai sendo recuperada. E não se trata apenas de sua memória individual, mas também de sua memória como moçambicano, da memória dos costumes, de sua cultura. A viagem de Muidinga, que costuma ser considerada iniciática, é de recuperação do passado, de reapropriação dos costumes de seu povo.

As histórias mencionadas demonstram dois aspectos de tradição e, no caso da de Siqueleto, de modernidade que buscamos apontar neste trabalho. Como tradição, as ideias de Siqueleto de reconstrução da aldeia e de retomada do senso de comunidade que fora perdido com a colonização, mas, também, por causa das guerras ocasionadas por disputas ideológicas e políticas. No caso de Nhamataca, também há essa sugestão de retorno ao passado e de uma união que só seria possível na ideia tradicional de comunidade. Como modernidade, a inserção da escrita como algo que pertence aos mais novos (Tuahir e Siqueleto a desconhecem), a crença de que a escrita pode fazer a cultura do povo se perpetuar, como se pudesse recuperar o passado, registrá-lo e enviá-lo para o futuro.

Não há, porém, da parte de Mia Couto e no modo como conduz a narrativa, uma escolha pelo que é mais adequado: voltar-nos para a tradição ou para a modernidade. Não há julgamento moral ou olhar maniqueísta para nenhum dos dois. A modernidade é quase que um modo de retomar a tradição, pois sequer se diferencia dela, e a tradição se mistura à modernidade, deixa seu lastro nela; forma-se uma moderna-tradição. E, se por um lado há certo sentido nisso, pois, de fato, não há como separar tradição e modernidade de modo estanque, por outro, recaímos no problema já mencionado sobre as tensões ideológicas as quais permeiam a cultura moçambicana e ao romance como gênero. O romance, uma criação europeia, nasceu junto com a burguesia e com as modificações nas formas de vida que vieram com essa nova classe social. Quando o romance adentrou em solo africano, ele levou consigo sua natureza ocidentalizada;

“a própria situação dos escritores africanos consistia em, ao utilizarem as línguas europeias, conferir extrema atenção em distinguir aquilo que era nativo do país e o que lhe era estrangeiro” (KI-ZERBO, 2010, p. 680), uma situação paradoxal, já que, uma vez criado o gênero, ele não tem mais uma autoria.

De certo modo, a própria ideia de que a oralidade é essencialmente africana e a escrita é europeia, isto é, oralidade é tradição e escrita é modernidade, esconde uma série de preconceitos e questões que demandam maior reflexão. De acordo com Ana Mafalda Leite, “insistir numa visão monolítica e indiferenciada de uma estética africana é uma forma também de negar a heterogeneidade e complexidade do universo africano.” (LEITE, 2012, p. 25), pois se assume que esse continente permaneceu durante toda a sua existência até o encontro com o europeu vivendo, em sua totalidade, somente na oralidade, o que não é verdadeiro. Nessa linha, Philip Rothwell vem nos lembrar de que a presença da escrita no continente africano só é considerada a partir da colonização; isto é, quando se fala em incorporação da escrita em África, fala-se, na verdade, de escrita em língua portuguesa, desconsiderando-se os idiomas que já habitavam aquele solo. Rothwell retoma um artigo de Francisco Rodolfo, no qual revela que há uma inexatidão nos dados sobre população letrada em África, pois

o governo da FRELIMO, à semelhança da administração portuguesa, recusa classificar como alfabetizadas aqueles que leem línguas africanas, mas que, por um ‘equivoco’ da história relacionada com as políticas de língua professadas por algumas missões religiosas, nunca aprenderam a ler ou a escrever em português. (ROTHWELL, 2015, p. 52)

Ou seja, considerar que o universo africano é pautado somente pela manifestação da oralidade é assumir, de certo modo, o discurso do colonizador e desconsiderar uma cultura heterogênea que se reflete na grande quantidade de línguas que permeiam aquele território. Além disso, é considerar a escrita em língua portuguesa como um estágio evolutivo mais avançado para o africano e desconsiderar que a oralidade também é algo presente em outras culturas. Para o eurocentrismo linguístico, há a sugestão de que há um ideal de civilização mais avançada, moderna e desenvolvida e, claramente, esse ideal está mais próximo das sociedades europeias do que das sociedades africanas.

Por outro lado, remover a oralidade como uma característica africana também é desconsiderar parte importante dessa cultura, o que não é nossa intenção com este trabalho. De acordo com Ki-Zerbo, falar de tradição africana é falar de tradição oral, esta uma herança que se passou de ouvido a ouvido ao longo dos séculos. Para A. Hampaté Bâ, nas sociedades orais,

a ligação entre Homem e Palavra se torna mais forte, pois ambos estão intimamente vinculados. “Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra.” (A. HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168). É evidente que, nos dias de hoje, há a importância de estabelecer uma ligação também com a escrita, como o romance *Terra sonâmbula* sugere. Afinal, a escrita não substitui a oralidade quando Muidinga lê para Tuahir, mas permite que haja uma outra forma de contar. Na realidade, o romance demonstra que as fronteiras entre oralidade e escrita, tradição e modernidade são questionáveis e que, ao tentarmos fazer esse tipo de delimitação, estamos incorrendo no erro de enxergar a tradição como algo defasado e a modernidade como algo progressista, sendo que não se pode prescindir de uma quando se trata de outra e ambas representam aspectos relevantes da cultura.

É válido observar no romance que essas questões aparecem de modo a questionar o estatuto que vincula o africano à tradição, de um modo pejorativo, e o europeu à modernidade e que elas confundem o leitor em alguns momentos, pois, embora as memórias de Kindzu (de quem trataremos a seguir) venham possibilitar a manutenção da cultura, dos ritos e, por assim dizer, das tradições africanas, elas também apresentam o lado perverso que os costumes podem ter. O romance dialetiza as contradições entre tradição e modernidade, mas também as contradições que constituem os valores modernos (civilização; instituições; cultura letrada; ciência; progresso técnico e material etc) e os costumes tradicionais, desestabilizando os conceitos pré-concebidos de tradição e modernidade.

Voltando, porém, ao romance, vamos comentar o próximo encontro de Muidinga e Tuahir. Numa dessas ocasiões em que o menino e o velho estão a procurar comida, eles se separam, indo cada um em uma direção. Muidinga se depara com uma espécie de ritual realizado somente por mulheres idosas. Quando percebem que há um espião, vigiando-lhes o ritual, essas mulheres passam a abusar do menino, sentando-se nele de modo lascivo, removendo-lhe as roupas. Tuahir o salva e explica que aquela cerimônia era sagrada e não podia ser vista por um homem. Como ele havia quebrado um dado da tradição, a estranha atitude delas deveria ter o efeito de enxotá-lo do local. Numa sequência lógica ao tema da sexualidade, o capítulo seguinte trata da iniciação sexual de Muidinga. Tuahir diz ao menino que o que falta a ele é uma mulher. O velho acredita que Muidinga já está na idade de ter uma relação sexual e que algo como o que aconteceu com as idosas profanadoras não seria uma iniciação que se preze. Então, Tuahir se aproxima de Muidinga, tocando-o e pedindo-lhe que pense em alguma mulher que já tenha conhecido. E junto à ação, conta a ele o que sabe sobre relacionamentos e

sobre mulheres. Tuahir, portanto, inicia Muidinga sobre o que ele entende que são os relacionamentos amorosos e também nas questões que dizem respeito a sua sexualidade.

Nos últimos capítulos da história dos dois deslocados, Tuahir adoece e é cuidado por Muidinga. O velho admite coisa que o menino já reparara: ambos estão perambulando pelo espaço sem saírem do lugar, estão, portanto, atravancados, metaforizando o entrave cultural, político e econômico a que a nação moçambicana está submetida. A terra se move junto com eles e, apesar de Tuahir sempre agir como quem indica os caminhos, ele confessa que “de todas as vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento” (COUTO, 2016, p. 137). Essa confissão demonstra o quanto os anciãos de *Terra sonâmbula* se sentem confusos em relação aos caminhos que devem sugerir aos mais novos, o quanto o seu conhecimento de nada vale no mundo moderno e ainda mais num mundo no qual não se vive, apenas se sobrevive.

Muitos trabalhos acadêmicos evidenciam essa questão da viagem, o fato de os personagens estarem o tempo todo numa espécie de devir e ambas as histórias se caracterizam pela viagem na qual se encontram ambos os personagens. A viagem de Muidinga e Tuahir é um andar em círculos, ela não acontece de fato. O espaço e o caminhar desses dois personagens representam a situação política de uma Moçambique entreguerras: caminha, porém não consegue chegar a lugar nenhum. Os conflitos ideológicos e culturais inter-raciais invadem o lugar de debate político, impedindo que os lados consigam chegar a um consenso.

Por fim, muito adoentado, febril, Tuahir pede para morrer no mar. Ambos encontram um barco chamado Taímo (nome do pai de Kindzu, personagem que será apresentado a seguir). Tuahir adentra o barco que, por sua vez, adentra o mar e, embalado pela leitura de Muidinga, o velho deixa a morte chegar. As palavras embalam Tuahir em direção à morte e, segundo o narrador, é neste ponto que se inicia a viagem de Tuahir “para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do mundo inteiro.” (COUTO, 2016, p. 196). Aqui, num momento tão corriqueiro da existência humana – a morte – se reconhece que há equivalências (além da própria morte), similaridades entre culturas distintas, pois as histórias são contadas para crianças de todo o mundo, não só para a africana e, muitas vezes, essas histórias se assemelham pelo fundo moralizante e ilustrador de saberes da comunidade em que estão inseridas. Tuahir, o velho moçambicano, que não foi alfabetizado (ao menos não em português), a quem falta a capacidade de ler e que detinha o conhecimento do mundo tradicional deixa de existir no fim do romance, ou melhor, vai para outro mundo. Antes de sua morte, porém, faz um pedido significativo para Muidinga: “se depois desta doença eu não souber andar nem falar você me ensina outra vez?” (COUTO, 2016, p.

194). Tuahir pede ao menino que ensine a ele o mesmo que o ensinou quando se encontraram, e fica a sugestão que tanto o menino quanto o velho podem se ensinar, podem compartilhar experiências e dividir conhecimento um com o outro.

3.1.b A macro narrativa de Kindzu

Voltamo-nos ao segundo capítulo, no início do romance. Nesta parte do romance, temos acesso à segunda narrativa que ocorre junto à primeira e que é lida por Muidinga para Tuahir. Em todo o romance, essa narrativa aparece alternada com a outra. Portanto, vemos as duas macro estruturas aparecerem um capítulo por vez até que, no último, elas se encontram. Como se trata de um conjunto de memórias, de um diário, as histórias de Kindzu estão em primeira pessoa.

Kindzu conta suas memórias, as quais se relacionam com a sua vida em família e com o processo de independência de Moçambique. Boa parte de suas lembranças se iniciam nas guerras de independência e do quanto isso influenciou o seio familiar, a começar por seu pai, o velho Taímo, que sempre contava histórias para a família. Esse contato com o pai promove em Kindzu uma natureza fronteira, pois apesar de ser um homem de seu tempo, de ter contato com o conhecimento formal que a escola lhe possibilitou, ele também tem contato com um o conhecimento pré-científico por meio da narração de histórias premonitórias de seu pai.

Entristecendo-se, contudo, após perceber que o processo para que sua nação se tornasse independente não se concretizou de modo efetivo, o velho Taímo deixa de sonhar e de relatar seus sonhos. O pai de Kindzu simboliza o desencanto pós-independência, a amargura de ver que suas expectativas não foram satisfeitas. Certo dia, a mãe de Kindzu engravida e o pai anuncia que a criança deveria se chamar Vinticinco de Junho, o Junhito. O nome constitui uma referência à data em que Moçambique se tornou independente.

O último sonho do velho foi antever que um deles iria morrer e logo indicou quem seria: Junhito. Para salvá-lo da morte, o pai coloca o pequeno para viver junto às galinhas; ensina-lhe a cacarejar e o enche de penas. Aos poucos, Junhito vai-se tornando galo, seus olhos vão se modificando até que a metamorfose aconteça e o menino desapareça do seio familiar. De tamanha tristeza por ver o filho – que metaforiza toda a esperança no futuro da pátria – transformar-se em algo inesperado, que não condizia com suas expectativas, Taímo morre, ou melhor, abandona-se à morte. O ritual de morte consiste em deixar o barco que Taímo utilizava como pescador dentro da casa e colocar comida nele todas as noites, um modo de “alimentar”

o fantasma do pai, demonstrar respeito ao antepassado. Kindzu acredita que o pai vai até lá para comer todas as noites, mas, certo dia, ele vê um homem vestido com retalhos de tecido e penas passando por ali e se pergunta se não seria ele quem estaria comendo o que é deixado no prato.

Com a morte do pai, a família se desmembra de vez. Assim como Junhito, que acabou tornando-se galo desaparecendo com as galinhas, não se sabe bem o que se passou com os irmãos de Kindzu; há, no entanto, a sugestão de que eles saíram de casa e não voltaram mais. Kindzu tenta encontrar apoio no amigo Surendra Valá, mas o indiano não quer mais viver naquele lugar tomado por guerras e em que é constantemente rejeitado por conta da raça. Kindzu, por sua vez, recebe olhares de reprovação por sua amizade com o indiano, sobretudo da parte de Antoninho, ajudante que trabalha na loja de Surendra. Há uma problematização, aqui, sobre o quanto o fator “raça” interfere nas relações entre os moçambicanos, não só entre colonizador e colonizado, mas entre tudo o que é de fora e que não constitui o que poderia ser a essência moçambicana. Surendra não é português, isto é, não descende do colonizador e, mesmo assim, tem a loja saqueada por bandidos – fica explícito o tom de perseguição nesse ato, a origem rechaçada; “ele era um de fora, nem merecia as penas” (COUTO, 2016, p. 27).

Mia Couto, nos livros de crônicas *Pensatempos* (2005) e *E se Obama fosse africano?* (2011), desenvolve, em alguns textos, a ideia de que o africano acostumou-se a combater o inimigo que vem de fora e se apegou à vitimização com relação às mazelas que lhe sobraram do período colonial. Para Daie, o escritor sofre do que denominou de “consciência desarticulada do subdesenvolvimento” e que isso prejudicaria a análise do escritor sobre o modo de pensar do africano, pois

se, por um lado, a crítica interna é importante no sentido de combater um dos males ideológicos do país (a saber: o que Mia Couto delinea como o legado colonial da auto-vitimização, onde os culpados seriam sempre os estrangeiros), por outro lado, a limitação às fronteiras nacionais acaba por perder de vista o contorno histórico-mundial. (DAIE, 2013, p. 71)

O que Daie quer enfatizar é que Mia Couto tem uma visão fragmentária dos fatos que se passaram em Moçambique e que sua visão de uma suposta autovitimização, na qual se colocariam os moçambicanos, ignora as constantes rupturas por que passou a História de seu país: colonialismo, socialismo, neoliberalismo. Em parte, essas rupturas ajudam a explicar essa forma de encarar os fatos por parte de Mia Couto, pois as constantes mudanças de curso pela qual passou Moçambique impedem uma análise objetiva do todo, fazendo com que o autor incorra nesse tipo de acepção.

Antoninho representa, em *Terra sonâmbula*, esse olhar desconfiado em relação ao estrangeiro, como se todos eles representassem perigo. Ainda assim, ele depende desse mesmo estrangeiro para sua sobrevivência. O personagem representa o moçambicano que não aceita o que vem de fora, não aceita o estrangeiro, o que, para nós, tem justificativa, pois os anos de colonização portuguesa não significaram exatamente anos de progresso para os moçambicanos. Ainda assim, Mia Couto retrata Antoninho de modo negativo o que pode indicar que o escritor reconhece a estranheza de um moçambicano rejeitar o que é de fora, já que Moçambique sempre foi uma terra repleta de pluralidades. É como se esse preconceito fosse algo aprendido dos portugueses, porém usado de maneira equivocada pelos moçambicanos.

Já Surendra é o homem que diz não se apegar a questões de raça: “Somos da igual raça, Kindzu: somos índicos!” (COUTO, 2016, p. 25), diz o indiano, referindo-se ao mar que divide a costa moçambicana da Índia e, mais uma vez, temos no romance a referência ao mar e à sua capacidade de unir os povos. Surendra enxerga em Kindzu uma espécie de irmão, não vê nele a diferença da raça: “Eu gosto de homens que não tem raça. É por isso que eu gosto de si.” (COUTO, 2016, p. 28).

Para Moraes, as experiências identitárias que se relacionam com o Oceano Índico - o mar oriental, não o ocidental dos conquistadores - diferem das experiências daqueles que se apegam à ideia de raça (MORAES, 2018, p. 107).

Ter raça (ser indiano, branco, negro) e ser índico apresentam-se, então, como duas distintas formas de construção identitária, com desdobramentos diversos. Ser índico é dispor-se ao encontro, construir relações de solidariedade e amizade com pessoas de origens diversas a partir do reconhecimento de uma ancestralidade humana comum; ter raça, ao contrário, associa-se à hostilidade, à recusa e negação do outro. (MORAES, 2018, p. 107)

É na loja do indiano que Kindzu vê com nitidez um naparama (um guerreiro). O rapaz percebe que um homem tenta roubar objetos da loja de Surendra e avisa o amigo. Em seguida, o naparama¹³ adentra o lugar (com vestes muito parecidas com as do homem que supostamente rouba o alimento do pai de Kindzu), fazendo com que o ladrão se vá. Surendra explica que aquele era um guerreiro tradicional, do tipo que luta contra aqueles que fazem a guerra. Esses guerreiros, explica Surendra, têm o corpo fechado, são protegidos por feitiços e, portanto,

¹³ Os naparamas, segundo Azevedo (2003, p. 127), era um movimento de milícias iniciado em 1990 por Makua Manuel Antonio. Esse movimento tinha um pouco de relato mítico, um pouco de realidade, pois Antonio chegou a afirmar ter visto o próprio Cristo em uma montanha e também que morrera de sarampo, depois ressuscitara. Antonio conseguia misturar como ninguém mitos africanos e o mito cristão. É dito que foi recrutado pela FRELIMO para combater a RENAMO, mas foi por esta última assassinado.

nenhum tiro lhes atinge. Nesse momento, Kindzu começa a se interessar pela possibilidade de se tornar esse tipo de guerreiro.

Outro amigo de Kindzu que merece nossa atenção é o professor Afonso. O rapaz vai até a casa do professor, buscando alento e algum tipo de orientação, mas encontra luto. A escola já havia sido queimada, restando apenas ruínas. O professor, Kindzu descobre, teve as mãos cortadas e amarradas na árvore embaixo da qual costumava dar suas lições. Esse tipo de tortura, na qual se cortam as mãos da vítima, fora muito praticado por integrantes da FRELIMO como forma de ensinar aos demais que não se deve praticar, aprender ou ensinar lições de fora. E, mais uma vez, o autor problematiza a questão do estrangeiro, do que ele traz para o continente, do que ele pode significar em termos de ensinamento e, sobretudo no caso do professor, das tensões que esse conhecimento partilhado pode significar, pois cria-se uma relação de poder e de dominação entre o saber africano e o saber europeu. E Mia Couto não demonstra, em *Terra sonâmbula*, intenção de fazer uma escolha, mas sim, tentar ao menos encontrar um lugar de consonância entre as culturas.

Após a morte do pai, desaparecimento dos irmãos, desolação da mãe, assassinato do professor Afonso, iminência de fuga de seu amigo Surendra Valá, Kindzu decide se tornar um naparama. Os capítulos sobre as histórias de Kindzu tem a ver com essa trajetória, essa espécie de missão que ele se impôs e perseguiu até o fim do romance e da vida.

Primeiramente, ele vai consultar os anciãos, aqueles que poderiam indicar caminhos a partir de sua sabedoria e conhecimento de mundo, porém, algo estranho acontece. De acordo com Kindzu, os velhos, ao contrário do esperado, não tinham mais condições de dar conselhos: “aquele grupo de idosos, de repente, me pareceu estar perdido também. Já não eram sábios mas crianças desorientadas. Mais que ninguém, eles sofriam a visão da terra em agonia.” (COUTO, 2016, p. 30). Ainda assim, dizem: “deixa a guerra, filho. A morte só ensina a matar” (COUTO, 2016, p. 30), indicando que não convém buscar a guerra, isto é, de algum modo, tentam dissuadir Kindzu de ser um guerreiro e tentam convencê-lo a prestar as cerimônias ao pai recém-falecido: “enquanto eu não despedisse dele de boa maneira, a minha vida seria um indesatável novelo.” (COUTO, 2016, p. 30). Essa desorientação da parte dos idosos demonstra a dificuldade que encontraram em transmitir conhecimento aos mais novos, o que Walter Benjamin chamou de perda da experiência compartilhável. O conhecimento acumulado pelos idosos já não tem lugar ou serventia na atualidade, pois se encontra cristalizado no saber tradicional, o qual fazia sentido em uma comunidade tribal, mas não no mundo moderno. Nesse mundo (Moçambique) que se moderniza, mesmo os anciãos (aqueles que detêm o saber

tradicional) já percebem que seus conselhos (o saber comunicável) já não são mais úteis, não podem constituir uma verdadeira experiência para Kindzu, no sentido de ensiná-lo a viver num mundo cuja única certeza é a mudança e a incerteza que ela abriga.

E a indicação dos idosos é bastante acertada. Após a saída de Kindzu rumo à sua missão de se tornar um naparama, o fantasma do pai passa a atormentá-lo, seja em sonhos, nos quais se sente perseguido pelo velho Taímo, seja em situações que o herói relaciona a uma possível vingança ou punição vinda de seu pai. Kindzu demonstra sentimento de culpa por ter deixado a própria terra, a mãe, por ter deixado de prestar as homenagens ao pai, isto é, por abandonar elementos que fazem parte de suas crenças, de ser um moçambicano. Há o abandono das tradições num protagonista que, ironicamente, quer ser um guerreiro tradicional. A ironia está no fato de que ele não o faz por estar seguro de seu destino como herói da nação, o que seria natural dentro de sua tradição, mas sim, por não ter nada a fazer em sua comunidade que sequer existe mais.

Num desses sonhos de Kindzu, Taímo revela que a partida do filho não iria trazer a paz que tanto procurava: “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.” (COUTO, 2016, p. 45). Vale observar nesse trecho que Kindzu e a terra se assemelham no que diz respeito ao distanciamento com os antepassados e no quanto isso pode ser nocivo para os dois. A “perda” da cultura age como elemento catalisador da experiência de ser africano. Krakowska entende a passagem como “um chamamento para repensar o papel e o lugar da tradição na construção das nações africanas pós-coloniais” (KRAKOWSKA, 2013, p. 6). Para ela, o grande castigo que a terra e Kindzu sofreriam seria a “dor existencial” de toda a comunidade ao não conseguir definir sua cultura e sua história e ao rejeitar as tradições.

Concordamos com essa perspectiva, mas entendemos que, no romance, não se trata de um chamamento de Taímo, de um alerta para o filho se voltar às questões de sua terra e de sua tradição, mas sim, a representação do remorso de Kindzu por abandonar os preceitos da cultura moçambicana em nome de uma escolha pessoal que poderia, sim, trazer benefícios para a sua comunidade, mas que, a princípio, fez com que desse as costas aos ritos que deveria realizar e aos valores que deveria preservar.

Mesmo assim, Kindzu sai em viagem. Quando chega à costa de Matimati, depara-se com uma situação política conflitante. Quem o recebe é Assane, antigo secretário do administrador. Segundo é informado, Assane lhe traria “uma autorizada versão do acontecido”

(COUTO, 2016, p. 56). Kindzu explica que vai revelar o que se passou ali “deixando intactos os modos oficiais de seu falar” (COUTO, 2016, p. 56), o que soa irônico, já que ele está recontando a estória. O fato, que ocasiona as tensões em Matimati, é que a população aguardava a chegada de um navio que iria trazer donativos para a província. Porém, acontece um naufrágio, em virtude de grandes pedras que se sobressaíam no mar, tendo a tripulação desaparecido misteriosamente. O responsável pela segurança, em uma “ofensiva de averiguações político-ideológicas”, constatou que as tais pedras não existiam antes da noite do naufrágio e que deviam ser obra de origem indígena. As autoridades do governo tentam criar um clima de desconfiança sobre os rituais e feitiços dos nativos, algo que de fato aconteceu em Moçambique, buscando demonizar aspectos da tradição e de costumes tribais.

A decisão oficial é a de que o governo deve ir até o navio retirar os donativos e fazer a distribuição de forma organizada, “obedecendo às hierarquias, passando primeiro pelas estruturas competentes” (COUTO, 2016, p. 57). As pessoas queriam ir até o navio pegar os donativos por conta, já que, com eles, poderiam alimentar a si e às suas famílias. Após esse incidente, outras estranhices começaram a acontecer em Matimati. Uma delas diz respeito ao impedimento do governo sobre a realização de rituais. Outra, era o burburinho que se formava em torno da divisão dos donativos. Alguns achavam que os administradores iriam tomá-los para si ou mesmo fazer dinheiro com a venda deles. O interesse ideológico de um lado (manter sob suspeita os rituais tradicionais dos africanos) abre caminho, de outro lado, para que a burocracia de estado se infiltre no interior da comunidade, rompendo os laços de solidariedade e organizando a vida comum em função da hierarquia social (o governo simboliza o triunfo da sociedade sobre a comunidade).

À noite, Kindzu se embriaga e é jogado dentro do barco de volta ao mar. Ele tem a visão de uma fogueira no meio da água e, ao se aproximar dela, um tchóti (anão) (personagem da cultura tsonga, do sul de Moçambique) cai do céu sobre o barco. O intruso conta que precisa chegar ao navio naufragado para recolher mantimentos. “Também no céu há faltas, não penses. É por isso eu desço, venho buscar as roupas aqui...” (COUTO, 2016, p. 60). Os dois vão até o navio e o tchóti desaparece. Kindzu relata perceber a presença dele, mas não mais o vê. Mais adiante, vai considerar que o tchóti era, na verdade, seu pai em uma outra forma. No navio, o personagem encontra Farida, a quem dedica todo um capítulo.

A estória da personagem Farida é, talvez, o maior exemplo de que é preciso olhar criticamente para a tradição local, para certas práticas culturalmente estabelecidas, pois ela revela ser prejudicial para as pessoas, quando praticada à risca, sem um olhar crítico que a

examine. Farida nasceu junto à sua irmã gêmea, algo de muito mau agouro nas culturas africanas. Por isso, fora separada da família, enquanto a irmã foi supostamente morta e a mãe levada para fazer os rituais de purificação mais rígidos. Farida foi viver com um casal de portugueses, Virgínia e Romão Pinto. A mulher, muito carinhosa e dedicada à menina. O homem, a partir do momento que ela começou a despontar para a juventude, passou a persegui-la pela casa.

Os dias da menina na casa dos portugueses decalca a vivência do colonizador em relação ao africano. Havia o colonizador objetivo, aquele que assumia a máscara de explorador, e havia o colonizador com postura paternalista, que se colocava no papel de educar o africano, de levá-lo a encontrar uma espécie de dupla nacionalidade, o que não deixa de ser uma forma de se aproveitar da posição em benefício próprio. Não por acaso, é dito no romance que a convivência com Virgínia fazia “nascer a outra raça que agora nela existia” (COUTO, 2016, p. 74). Albert Memmi, em *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador* (MEMMI, 1977) considera que há o colonizador que se recusa e o que se aceita, ou seja, aquele que, assim como Romão Pinto, se coloca nessa posição de dominador e explorador do povo e do território em que se instalou, e aquele que se coloca como alguém que está do lado do colonizado, que o defende, o protege. No fim, a interpretação de Memmi é a de que o colonizador que se recusa é o mais contraditório deles, pois, mesmo que procure assumir um olhar de igualdade em relação ao colonizado, ele está no território para ocupá-lo e, de certo modo, subjugar-lo. Promove, inclusive, um certo distanciamento do colonizado de suas próprias raízes, tornando-o um aprendiz da cultura que o subjuga.

Farida vive algum tempo com essa família, ouvindo histórias de Portugal, algumas vivenciadas por Virgínia, outras, inventadas por ela. A mulher orientava Farida a recortar as fotografias da família e colar novos personagens nelas, num gesto de recriação do que fora vivido. De certo modo, muito mais do que ensinar a Farida os costumes e o modo de pensar portugueses, Virgínia a ensina a contar e recontar sua própria história, numa espécie de recriação de suas próprias origens. Essa atitude nos faz pensar que, apesar de todo o saudosismo de Virgínia em relação a Portugal, ela também se mestiçava, pois o ato de recriar histórias, recontextualizando-as, se assemelha com a contação de histórias da tradição oral africana, em que muitas vezes o orador modifica o texto levando em consideração suas intenções, o público e o tempo. Finnegan explica que, nos textos orais,

(...) as formas variantes (...) surgem de acordo com a audiência e a ocasião, as reações e a participação que provavelmente virão de seus ouvintes e espectadores, se houver, de elementos musicais ou performáticos, e, finalmente os contextos sociais nos quais essa recriação ocorre. (FINNEGAN, 2002, p. 16)¹⁴.

Isso significa que os textos orais, de modo geral, não são reproduzidos palavra por palavra, como pode se imaginar, mas se alteram a depender da audiência e da contextura em que se enquadra o artista.

Farida é criada nesse ambiente até que Virgínia decide que o melhor é ela se mudar para um convento, já que ela não poderia assegurar a integridade da menina, diante das investidas de Romão Pinto. Um dia, porém, o homem chega às vias de fato, estupra-a, deixando nela um filho, que é entregue para a adoção. A personagem Farida simboliza¹⁵ o próprio continente africano: ludibriado e explorado pelo português, vítima da sua violência, mas que também aprende com ele, retém dele um pouco de sua cultura e de seus saberes numa via de mão dupla, já que esse português também se mestiça. Afinal, o português também se apropria da cultura africana, associando-a à sua. Um exemplo da mestiçagem do português é o próprio Romão Pinto. Quando ele retorna para a aldeia como um fantasma, após sua morte, e se relaciona sexualmente com a personagem Salima, descobre que está enfeitiçado e que isso só poderia significar que a mulher estaria em seu período menstrual. Ao tirar satisfações com ela, o português se recusa a aceitar as desculpas, pois, de acordo com o narrador, o que lhe “vinha à mente era a voz da crença” (COUTO, 2016, p. 149) e, no caso, da crença africana sobre o ciclo menstrual das mulheres. Ou seja, quando se fala em hibridismo e mestiçagens, em geral, pensamos somente no africano, mas Mia Couto explicita que há uma troca intercultural nas relações entre africano e europeu¹⁶ e ambos saem dela modificados.

Voltando-nos para Farida, porém, a estória dela exemplifica o quanto a tradição e o contato com o colonizador podem ser igualmente nocivos. Talvez por isso esses relatos sejam contados quase que por suas próprias palavras. Kindzu entrega a ela um capítulo inteiro de suas memórias e, neste momento, as duas vozes, se misturam, se cruzam como se ele lhe concedesse

¹⁴ Trecho que traduzimos a partir de: “(...) the variant forms (...) arise according to audience and occasion, the reactions and participation likely to be forthcoming from his listeners and spectators, the respective contributions, if any, of musical or balletic elements, and finally the social contexts in which this creation and re-creation takes place.” (FINNEGAN, 2002, p. 16).

¹⁵ É preciso considerar que não só Farida representa o continente africano, mas, também, as muitas mulheres que foram subjugadas pelo europeu e que foram violadas sistematicamente desde a colonização.

¹⁶ Notamos, porém, que mesmo quando o indivíduo de outras culturas vive há tempos no continente africano, ele ainda é chamado de português, de indiano, numa espécie de negação dessa mistura.

o direito de contar a própria história. Embora seja ele quem escreva, não é possível diferenciar a todo momento as duas vozes.

O filho de Romão Pinto e Farida, chamado Gaspar, é entregue para a adoção, pois ela não consegue se tornar mãe dele. Porém, no navio pede a Kindzu que o encontre. Os dois iniciam um relacionamento amoroso em pleno mar e, para Leite, a cena se assemelha às seduições de Calipso (LEITE, 2012, p. 74) e o envolvimento amoroso, paradoxalmente, lhe dá novo ânimo para viver, mas quase o faz desistir de ser um guerreiro. Isso porque, simbolicamente, a vida de Kindzu remete à jornada ulisseia, mas, ao invés do herói grego que retornava ao próprio lar (reino), o lar de Kindzu, isto é, a tradição africana para a qual ele busca retornar, é irrecuperável pelo processo de colonização, guerras e modernização ao qual o país é submetido.

A presença de Farida enche Kindzu de dúvidas. Suas histórias vão se tornando confusas, chegando ao ponto de ela se esquecer de fatos importantes que já haviam sido ditos e até mesmo de Gaspar. Kindzu diz que “Farida se multiplicava em Faridas” (COUTO, 2016, p. 94). Sua realidade também passa a se misturar à dela, mesmo que, às vezes, desconfie de sua existência: “Farida era quase irreal, ela se sonhava e eu me deliciava naquele fingimento que punha nela.” (COUTO, 2016, p. 95).

Então, com duas missões a serem cumpridas - a de ser um naparama e a de encontrar Gaspar -, Kindzu deixa o navio rumo a Matimati. Quando chega à vila, encontra Antoninho, o ajudante de Surendra, de quem tratamos no início. O indiano montara uma nova loja na vila, tendo Assane como sócio. O ambiente é tomado por situações caóticas e até um pouco absurdas. Por exemplo, a mulher de Surendra, Assma, fora encontrada no mar por um pescador e Kindzu descobre que fora o próprio indiano quem a lançara ao mar. Também se depara com um homem dormindo na rua tendo uma corda nas mãos e descobre que o homem está morto e que morrera enquanto preparava o próprio suicídio. Há uma atmosfera de desistência e até de busca pela morte como salvação.

São situações como essas, com as quais Kindzu se depara, que exemplificam o desespero em que se encontravam os habitantes de Matimati, o que se contrapõe à calma que Kindzu encontrara no mar, junto à Farida: “(...) o cadáver descuidado no passeio não escondia com tudo resto. Simbolizava aquilo que a vila se tinha tornado: uma imensa casa mortuária.” (COUTO, 2016, p. 122); terra e mar formam um jogo simbolicamente antagônico entre desencanto e esperança, horror e prazer, incerteza e segurança. Dentro do navio haviam os donativos, isto é, os dois tinham de onde tirar o sustento, tinham alimentos e roupas, ao

contrário da terra, onde só havia falta, onde a morte parecia um caminho mais agradável do que continuar a vida.

Na busca pelo filho de Farida, Kindzu conhece Carolinda, a mulher do administrador, e tem um caso com ela. Kindzu não sabe explicar bem o motivo, mas a mulher parece Farida a seus olhos. Fica a sugestão de que Carolinda é a irmã gêmea de quem Farida foi separada na infância, mas nunca há a confirmação disso. Kindzu conhece outros personagens, como Juliana Bastiana, a prostituta cega, a quem pede informações sobre o menino desaparecido e recebe o seguinte conselho: “Encontrás 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, 2016, p. 133). O conselho de Juliana diferencia-se do conselho dado pelos anciãos e coloca em jogo, uma vez mais, o problema da experiência, de dar conselhos e da sabedoria comunicável. Porém, ao contrário do velho vinhateiro do exemplo dado por Benjamin, que ensina a seus filhos a importância do trabalho, ensina-lhes um ofício e que este mesmo ofício é, por si mesmo, o próprio tesouro, Juliana atualiza esse ensinamento, indicando a Kindzu que não há conhecimento de maior serventia no mundo moderno do que o aprendizado da guerra. Para Kindzu, que está buscando tornar-se um guerreiro tribal, do tipo que busca combater justamente quem faz a guerra e que tem o corpo fechado contra tiros de armas de fogo, isso significa um encaminhar-se da tradição ao mundo moderno sem escalas. Há, também, nesse conselho, a demonstração de desalento do moçambicano, que não encontra um futuro que mereça ser vivido ao passar por uma formação intelectual - que Juliana chama de caneta - ou pelo trabalho - que Juliana chama de enxada.

Esse desalento não é, evidentemente, injustificável, de acordo com Daie, pois, após a tomada de poder por parte da FRELIMO, o grupo buscou governar a partir da ideologia socialista, porém

o socialismo moçambicano mostrou-se sistema de socialização da própria pobreza, impossibilitado como estava de reestruturar os processos produtivos frente às misérias internacionais, a mais aberrante delas a própria Guerra Fria, traduzida regionalmente nos conflitos entre grupos armados e no agravamento da dívida externa. (DAIE, 2013, p. 69).

O socialismo moçambicano não se configurou como uma resposta ou uma saída ao processo de colonização e o que Mia Couto parece indicar em *Terra sonâmbula* é que, em grande parte, isso foi resultado de um sistema gerido por um grupo que se corrompeu, afastou-se do público que o elegeu, quando se aproximou da coisa pública, como podemos perceber nas duas vezes em

que Kindzu chega a Matimati. Numa delas, o episódio em que ocorre o naufrágio do navio, o administrador Jonas Estêvão diz: “às vezes quase desisto de vocês, massas populares. Penso: não vale a pena, é como pedir a um cajueiro para não entortar seus ramos. Mas nós cumprimos destino de tapete: a História há-de limpar os pés nas nossas costas.” (COUTO, 2016, p. 57). Vemos, aqui, o mesmo distanciamento que Krakowska enxerga, em seu artigo sobre o romance, quando determinam com os pronomes possessivos “nós” e “vocês” o Estado e as “massas populares”. Para ela, as tais massas populares são vistas “como uma unidade abstrata que não tem vontade própria e precisa de ser instruída pelos administradores” (KRAKOWSKA, 2013, p. 9). Outra vez, e simbolicamente, o governo (Estado) sugere a entrada do país no mundo da sociedade, ou seja, as massas populares não formam mais uma comunidade orgânica e solidária, mas o objeto de administração pública (governo) e disputa política (os grupos revolucionários em conflito).

Ainda de acordo com Krakowska, essa forma de representar o outro lembra as narrativas do descobrimento, nas quais os valores e a cultura europeia eram universalizados, enquanto o outro era descaracterizado como indivíduo. Isso explica porque as cerimônias religiosas, os rituais que fazem parte dos costumes moçambicanos, são proibidos pelas autoridades, pois há a intenção deles de “impor a sua visão de mundo e os seus paradigmas culturais aos povos subjugados” (KRAKOWSKA, 2013, p. 9). Essas ideias também ajudam a entender os motivos pelos quais Mia Couto considera que o africano se acostumou a culpabilizar o inimigo de fora, o estrangeiro colonizador, sendo que o governo que ele mesmo escolheu impetrou medidas contrárias aos interesses do povo. No entanto, acreditamos que essa administração seguiu os passos de outras administrações de países pobres. Ou, como explicou Daie, “os erros da FRELIMO não foram ‘erros originais’, senão os mesmos a que foram conduzidos muitos países pobres (...) para sobreviver à crise estrutural do capital” (DAIE, 2013, p. 69). Por fim, o que fica claro em relação à administração socialista moçambicana é que “não foi o modelo de modernização socialista que fracassou, mas o modelo de modernização, simplesmente.” (BELLUCCI, 2007 *apud* DAIE, 2013, p. 69), ou seja, Moçambique se manteve no papel de produtor de mercadorias, de commodities, enquanto o sistema econômico mundial se globalizava, se modernizava esmagando qualquer possibilidade de concorrência justa ou de participação igualitária.

O que resta, então, para o moçambicano, no entendimento de Juliana Bastiana, é a guerrilha. Buscar uma formação intelectual significa se render ao conhecimento estrangeiro, já que o conhecimento africano ainda é estigmatizado. Buscar trabalhar no campo tampouco

renderá frutos dentro da economia globalizada. E se Kindzu pretende lutar contra as injustiças, vencer aqueles que fazem a guerra, como o faria um guerreiro tribal, o ajuste a ser feito em sua missão seria buscar a guerrilha, mais adequada aos tempos modernos.

Mas Kindzu se mantém em sua dupla missão. E, em nome delas, vai conhecer Virgínia, a mãe postiça de Farida. Virgínia é descrita, agora em sua velhice, como alguém que vive rodeada de crianças e em quem se deixou florescer o lado moçambicano. Kindzu escreve que ela era “branca de nacionalidade, não de raça. O português é sua língua materna e o makwa, sua maternal linguagem.” (COUTO, 2016, p. 158). Ela dizia coisas sem sentido, como se tivesse se esquecido do passado ou se confundisse com a ordem dos fatos que lhe aconteceram. Esquecera-se de Romão Pinto, que a essa altura, já falecera e já voltara como fantasma, conforme dissemos anteriormente, e envolvera-se num véu de fantasia do qual não conseguiria mais sair. E as crianças que a acompanhavam gostavam desses esquecimentos, dessas confusões e invenções de Virgínia. Pediam-lhe que lhes contassem histórias e, a cada conto e reconto, um pouco da verdade se lhe escapava, mas, de acordo com Kindzu, “a criançada nem se importava. Verdade, em infância, é um jogo de brincar.” (COUTO, 2016, p. 161).

Virgínia conta que se encontrou com Gaspar, o filho de Farida. As crianças pediram a ele que contasse uma história e ele contara uma história triste, a história de sua vida. Reconhecendo nele o filho de Farida, a velha o abriga em sua própria casa, porém o menino foge depois de alguns dias. Restava procurar Euzinha, tia de Farida. Mesmo com avançada idade, Euzinha trabalhava horas a fio, golpeando troncos, cortando lenha. Quando Kindzu tentou ajudá-la, ela recusou e explicou que as velhas não eram queridas naquele lugar. Muitas eram abandonadas e apenas as que ainda trabalhavam tinham algum valor. Na sociedade capitalista neoliberal que começou a se formar em Moçambique, o mais importante é ter uma função, e de preferência uma função rentável; a velhice perde o estatuto de respeito e sabedoria que a tradição lhe reservava e os idosos passam a fazer parte da massa trabalhadora, tendo seu valor garantido apenas pela produtividade.

Euzinha conta que Gaspar fora levado para um campo de refugiados, mas que não saberia dizer qual. Conta casos específicos de refugiados e deslocados do campo em que se encontrava. Diz quem “quem mais sofre na guerra é quem não tem serviço de matar” (COUTO, 2016, p. 184), o que corrobora o que foi dito por Juliana Bastiana. Conta, também, que suas pernas ardem quando a fome aperta e que as mulheres “ensinavam aos filhos os modos da sobrevivência” (COUTO, 2016, p. 185), quando lhes roubavam a comida e lhes tiravam a proteção do frio da noite.

Sem esperanças de encontrar Gaspar, Kindzu volta a Matimati e descobre que Farida morreu tentando fazer um farol funcionar. Desiludido e sem rumo, Kindzu decide relatar seu último sonho, em que um feiticeiro aparece discursando sobre o que iria acontecer a seguir. Uma visão distópica sobre o futuro da terra, no qual não haveria esperanças, as pessoas se transformariam em animais, sem família ou nação, os guerreiros matariam as próprias mulheres, os mortos voltariam à vida para buscar os pedaços de si que foram arrancados.

Após o discurso, Kindzu vê Junhito, galo, humanizar-se. E vê a si mesmo transformar-se em naparama. Por fim, vê um menino pegando seus cadernos, Muidinga, e reconhece nele Gaspar. Quando o chama pelo nome, “o menino estremece como se nascesse uma segunda vez” (COUTO, 2016, p. 204). Os cadernos caem no chão e os escritos se transformam em páginas da terra. Por se tratar de um personagem que se coloca como uma espécie de arauto da cultura e de seu tempo, Kindzu é o personagem a quem dedicaremos a maior parte da nossa análise dos próximos capítulos, pois, ao contar suas memórias pessoais em conjunto com as memórias coletivas, isto é, com os eventos vivenciados por toda a nação, o personagem promove a manutenção da história moçambicana, desde a colonização até o período de guerra civil, este posterior à independência, que se encerraram com acordo de paz entre FRELIMO e RENAMO em 1992. A visão de Kindzu dos fatos e o modo como eles afetaram a sua família e amigos complementam o conhecimento histórico sobre os eventos mencionados (colonização, processo de independência, guerras internas). Muito mais do que comentar esses fatos históricos, o personagem insere o leitor em sua perspectiva, promove uma espécie de imersão naquele tempo e no modo como as pessoas foram afetadas pelo horror da guerra e das disputas ideológicas faz, como explica Forster em *Aspectos do romance*, com que a gente entenda com maior precisão os eventos que se passaram na história do país, pois “a ficção é mais verdadeira que a história, porque ultrapassa as evidências”.(FORSTER, 2003, p. 84).

Desde o início, o processo de escrita em *Terra sonâmbula* apresenta a ideia de reflexão de algo que já aconteceu e que precisa ser revisto constantemente. Kindzu revela que com os diários quer “pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências” (COUTO, 2016, p. 15). Há a sugestão de que a narrativa não se finalizará, mas se construirá pela repetição: “acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz.” (COUTO, 2016, p. 15). De algum modo, Kindzu têm consciência do que vai se passar quando a narrativa chegar ao final, isto é, ele vai se calar, o que pode indicar dois caminhos de leitura: 1. ele será morto e, portanto, não vai poder continuar a escrita; 2. ele deixará de ser lido

devido ao fim do romance e de suas memórias e, portanto, sua voz (a palavra escrita) será calada.

O tom de Kindzu é sempre muito nostálgico e o significado de seu nome nos ajuda a interpretá-lo desta forma e o próprio personagem explica: “Kindzu é o nome que se dá às palmeiras mindinhas, essas que se curvam junto às praias. Quem não lhes conhece, arrependidas de terem crescido, saudosas do rente chão?” (COUTO, 2016, p. 15). Há, portanto, um tom de arrependimento por ter “crescido”, isto é, saído de uma realidade apaziguante e, de certa maneira, controlada. A trajetória desse personagem, ao longo do romance, suas viagens, seus encontros com outros personagens, revelam que ele passa por uma espécie de viagem iniciática (algo parecido com que passa Muidinga), uma viagem em que se construirá uma severa aprendizagem de si mesmo, pois confrontará suas crenças e concepções com o que o mundo lhe apresenta como possibilidade. Há, portanto, um crescimento proveniente de suas experiências e, como todo processo de aprendizado, é doloroso.

4. CAPÍTULO 3

MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA

Nossa intenção, neste momento, não é descrever o funcionamento da memória, como o fizeram Henri Bergson (1999) e Paul Ricoeur (2007), explicando fenomenologicamente como ela se manifesta nos seres humanos, mas, sim, abordar a concepção de memória com a qual mais identificamos relações na obra *Terra sonâmbula* de Mia Couto, ou seja, queremos demonstrar o modo como o próprio escritor parece compreender as questões relacionadas à memória em sua narrativa.

Percebemos que Mia Couto entende a memória como uma manifestação coletiva de saberes, de crenças e de conhecimento que se quer sempre partilhar com as próximas gerações, ainda que o meio como é feita essa transmissão se modifique – antes, o meio eram as histórias contadas por meio da fala, agora, ele quer dar esse mesmo peso às histórias escritas. Por isso, buscamos o apoio teórico de Maurice Halbwachs na obra *A memória coletiva* (HALBWACHS, 1990), pois a abordagem do sociólogo é a de que: 1. nunca estamos sozinhos, que as nossas memórias não são autônomas e individuais; 2. cada indivíduo é parte de um grupo e que, portanto, suas memórias dependem das memórias desse grupo, sendo a memória individual uma perspectiva da memória coletiva. Para tratar do fim da experiência compartilhável, os textos “O contador de histórias” (2015) e “Experiência e pobreza” (2012) de Walter Benjamin serão nosso apoio teórico.

Entendemos que parte da proposta de Mia Couto no romance é mostrar que a memória moçambicana se forma a partir da memória do outro e que, portanto, ela é coletiva e é social; daí a necessidade de se passar adiante as histórias que compõem o imaginário moçambicano, no caso do romance, por meio da escrita, feita por Kindzu, e da leitura, feita por Muidinga. Porém, a ideia de contar se modificou na sociedade moçambicana e Mia Couto parece sugerir que a escrita deve se tornar o novo modo de se compartilhar experiência.

4.1 A memória social

A memória, por se tratar de uma faculdade que se manifesta na mente do indivíduo, promove a impressão de que as lembranças que só dizem respeito a ele, que só existem em sua

consciência. Porém, essa pretensa impressão de autonomia é ilusória, pois, segundo Halbwachs, “nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26). E não importa se o corpo físico do indivíduo esteja em estado de isolamento, não importa se ele não divide suas impressões de momentos por ele vivenciados com outras pessoas. Mesmo nesses casos, o espaço em que se encontra o indivíduo foi construído, habitado por outros indivíduos sem os quais ele não poderia ter chegado até ali, sequer se lembraria do que o espaço lhe permite lembrar. Mesmo a impressão de uma situação específica que não foi compartilhada com outras pessoas só pode ser lembrada por causa da existência das outras pessoas ou por algo a que elas nos remetem.

No romance *Terra sonâmbula*, o personagem Kindzu se coloca num papel de arauto da cultura ao registrar suas memórias e as memórias daqueles que encontra em seu percurso. Quando ele toma essa decisão, ele parece ter a consciência de que suas palavras terão um destino, serão lidas e, ao mesmo tempo, são um modo de se afastar do presente e compreender o passado.

O processo de escrita no romance tem, portanto, um aspecto de testemunho e de elaboração, de compreensão dos fatos que se passaram em sua vida e na vida dos personagens com quem ele se encontra em sua trajetória. O ato de vincular a memória de processos políticos da nação com a memória do contexto familiar acrescida de sua memória individual ajuda a construir uma espécie de memória do trauma. Segundo Seligmann-Silva, “a narrativa teria (...) este desafio de estabelecer uma *ponte* com ‘os outros’, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66), em outras palavras, ao narrar o trauma sofrido, sobretudo em situações extremas, o sobrevivente consegue se reconhecer como membro de um grupo, devolver-se à humanidade. Como muitas vezes, o relato é doloroso e intransponível, já que o sobrevivente busca contar fatos que são difíceis de se explicar e de se compartilhar, o testemunho pode ser construído a partir do recurso da simbolização, ou seja, o sobrevivente lança mão da “(re)construção de um espaço simbólico de vida” (PIRALIAN, 2000, *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69), recriando, a partir da ficcionalização, a situação vivida.

De acordo com Seligmann-Silva (2008, p. 73), “o testemunho é uma modalidade de memória”. Temos ciência de que Mia Couto não está criando um relato testemunhal de si mesmo, ainda que trate da História moçambicana no romance e que escolha eventos pelos quais de algum modo transitou e dos quais efetivamente participou¹⁷. O testemunho, aqui, é recurso

¹⁷ Mia Couto atuou como jornalista nos anos que antecederam à independência de Moçambique.

ficcional do qual o autor faz uso na construção do romance e, sobretudo, na construção do personagem Kindzu. O personagem testemunha sobre o que se passou nos anos que antecederam a independência de seu país e constantemente recorre ao testemunho de outros personagens na composição de seus cadernos. Esse recurso importa para nós, pois Halbwachs inicia o primeiro capítulo de *A memória coletiva* (1990) tratando da importância de se apelar para o testemunho alheio para compor a própria memória e, consequentemente, para a construção de uma memória coletiva.

A construção de uma memória coletiva passa, inclusive, pelo trabalho de historiografia, o qual depende em grande parte dos testemunhos dos sobreviventes que, por sua vez, narram suas vivências, muitas vezes, por meio da mediação da imaginação, seja ao narrar fatos que lhe ocorreram como se fossem alheios, seja na simbolização dessa narração. A historiografia pode ser, portanto, um texto híbrido entre o relato singular de eventos vivenciados numa esfera íntima e a simbolização desse relato, isto é, a mediação do imaginário. Quando o historiador vai colher esses relatos, precisamos considerar que em seu material de trabalho - testemunhos dos sobreviventes, mas também arquivos e documentos - há uma pluralidade que se constitui pelo testemunho individual do sujeito que utiliza sua subjetividade para construir o relato de suas vivências, mas também a própria subjetividade do historiador que seleciona, compreende, interpreta e realiza o recorte.

Memória, portanto, é construção que se faz por meio do discurso do outro em confronto com as nossas lembranças individuais. E é aqui que retornamos para Halbwachs, pois, para o sociólogo, nossa memória

se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade (...) o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. (HALBWACHS, 1990, p. 54)

Mas é evidente que a criação de uma memória nacional, da memória de uma nação, que pode ser um dos objetivos de Kindzu com os seus escritos e o ato de partilhar suas lembranças com possíveis leitores, depende de determinadas negociações e de determinadas ações que garantam a manutenção dessa memória. É o caso da institucionalização de comemorações, da criação de museus que homenageiem momentos históricos, de teatros e monumentos. E, mesmo com essas ações, nem sempre o tempo trabalha em favor da memória que se espera condicionar. Pollak

afirma que o tempo pode alterar determinadas expectativas que se tinha em relação a eventos que poderiam ser encarados pela população de forma positiva. É por isso que

(...) os dominantes frequentemente são levados a reconhecer, demasiado tarde e com pesar, que o intervalo pode contribuir para reforçar a amargura, o ressentimento e o ódio dos dominados, que se exprimem então com os gritos da contraviolência. (POLLAK, 1989, p. 11).

Ou seja, nem sempre o tempo é o melhor aliado para a superação, a sublimação e até mesmo a cura de uma memória fraturada por eventos da magnitude que encontramos em Moçambique e que, por sua vez, pode se transformar em ressentimento. No caso de Kindzu, seria necessário que o moçambicano tivesse acesso aos seus diários (o que de fato acontece), no caso de Mia Couto, que a população tivesse a habilidade de ler português, quando se sabe que 45% da população é analfabeta, segundo dados da UNESCO (2019). Como criar, então, uma memória dos eventos que se passaram em Moçambique por meio da escrita em língua portuguesa?

A ideia de criar uma memória coletiva é arriscada, quando lidamos com o contexto moçambicano, sobretudo porque o percurso histórico do país é fragmentado. É como se, de certa maneira, não existisse uma nação, devido ao isolamento em que viveram os moçambicanos no período entre guerras e ainda vivem, pois os efeitos desses conflitos permanecem, aliando-se a questões identitárias. É impossível recusar a bagagem cultural do europeu e voltar-se a um passado pré-colonial; deste modo, o africano vive a constante batalha entre: 1. sujeitar-se à cultura do colonizador; 2. voltar-se para a tradição, em recusa à cultura portuguesa; 3. tentar conciliar as duas culturas, criando, portanto, uma terceira.

Em Moçambique, há uma visão desconfiada em relação ao que é “de fora”, sendo representada no romance pelo receio que Antoninho tem de Surendra Valá, o indiano, e do fato de Kindzu ser amigo desse indiano. Pessoas dessa nacionalidade sofrem muito preconceito em Moçambique, pois são considerados inferiores ao mulato por exemplo. Considerando que as culturas africanas são caracterizadas pela pluralidade, é de se estranhar que o contato com o outro possa significar receio e desconfiança, porém entendemos que a memória do moçambicano em relação ao estrangeiro se constituiu pelo ressentimento pela tomada de seu território. Em alguns momentos do romance, Mia Couto parece querer colocar em questão esse ódio ao estrangeiro, mas, mesmo no romance, o moçambicano é feito subalterno do estrangeiro, uma representação que não deve ser desconsiderada. Antoninho é empregado na loja de Surendra, afinal. Quintino, ao encontrar o fantasma do português Romão Pinto, chama-o de

“patrão”, mesmo após a morte dele. O ranço do colonialismo continua presente nas relações mais corriqueiras, o que explica parte desse horror ao que é de fora¹⁸.

Em contrapartida, a tomada de consciência sobre a necessidade de tomar o território de volta para o africano é aparente e deflagra interesses escusos daqueles que promovem políticas ditas nacionalistas. O sócio de Assane, em *Terra sonâmbula*, representa o moçambicano que atua apenas em benefício próprio, acumulando alimentos que poderiam beneficiar outras pessoas. Ele diz a Kindzu: “nós, originários, devemos assumir as propriedades, não é assim mesmo?” (COUTO, 2016, p. 112), sendo que a pergunta carrega a ironia do fato de que, embora ele tenha a consciência do discurso nacional-socialista que se instaurou em Moçambique, ele o coloque em prática apenas para si e para as pessoas que lhe são próximas, pois também afirma “a nossa família sempre é assim, maior que a humanidade” (COUTO, 2016, p. 111).

Os personagens que vivem em Matimati e que são líderes da população estão sempre envoltos em uma atmosfera de dúvida sobre quais são suas reais intenções e se de fato estão agindo em nome do povo, em benefício dele. Esses personagens falam de “inimigos do povo”, mas não explicam objetivamente quem são esses inimigos, e apesar do discurso, agem de forma duvidosa e de modo a prejudicar a população. Algo parecido se passou com a FRELIMO e traços do discurso de Samora Machel – um dos líderes da revolução e que se tornou presidente de Moçambique – estão pulverizados nas falas desses personagens. Por exemplo, por volta de 1977, havia um rumor de que estava em curso uma conspiração que ameaçaria as “realizações revolucionárias” (MACAGNO, 2009, p. 25) da FRELIMO. Em discurso realizado em fevereiro de 1978 por Samora Machel, seu enfoque recaiu sobre aqueles que a seu ver dificultavam a criação de um “homem novo”. Quando Samora diz que há uma “ofensiva reacionária nas escolas” e que “o inimigo [...] lançou-se abertamente nas escolas para ocupar posições favoráveis para injetar o seu veneno” (MACAGNO, 2009, p. 25), a dificuldade é entender quem é esse inimigo e de que modo pretendia envenenar os cidadãos contra o grupo que se mantinha no poder. Do mesmo modo, quando Kindzu chega a Matimati, logo após o naufrágio de um navio, ouve das autoridades que “estamos a investigar a ação do inimigo do povo” (COUTO, 2016, p. 56).

¹⁸ Esse tipo de problemática envolvendo questões raciais foi amplamente debatido em Moçambique, mas uma solução jamais foi encontrada. A FRELIMO chegou a cogitar que o mais adequado seria que seus participantes fossem todos moçambicanos, enquanto outros percebiam que esse tipo de discussão poderia recair em uma concepção reacionária de sociedade (MACAGNO, 2009, p. 19). O fato é que parte dos problemas que envolvem a questão identitária de Moçambique, mas também as questões mais urgentes, como a definição de políticas públicas para atender as demandas da população mais pobre, esbarra em quem está no poder de fato. Se não é o português, que não se vê como africano, é o africano que depende do capital internacional para não tornar o país uma pátria economicamente isolada em tempos de globalização.

Seguidamente, a campanha da FRELIMO contra o tal inimigo do povo demonstrou ter cunho moralizador ao buscar combater, em realidade, o indivíduo que se caracterizaria como corrupto, como bêbado e individualista, tendo, inclusive, uma representação por meio do personagem Xiconhoca¹⁹. Ou seja, o inimigo nem mais seria o colonizador, nem sequer outro grupo que visaria combater as ações da FRELIMO no território moçambicano, mas o próprio moçambicano, quando sua atitude não é pensar no coletivo, o que explica por que Taímo critica a atitude de Kindzu de deixar a sua comunidade em busca de ser um naparama, acusando-o de deixar para trás as tradições e buscar satisfazer apenas os próprios desígnios.

Quando a FRELIMO chegou ao poder seu maior esforço foi o de conduzir a nação moçambicana para uma versão unitária de si mesma, isto é, a ideia era criar uma nação, um povo com uma cultura compacta ou, como explicou Macagno (2009, p. 23) “um configuração cultural *sui generis*, uma síntese híbrida que representasse todos os moçambicanos”. Para atingir tal objetivo, apostou numa educação dita revolucionária, que desconsiderou em sua essência a tradição moçambicana: demonizando ritos e mitos praticados pela população; voltando-se contra a educação colonial e mantendo apenas a língua europeia, pois, de acordo com os líderes da FRELIMO, o português auxiliaria a unificação da população, eliminando tribalismos e viabilizando a criação de uma suposta moçambicanidade.

Como essa violência está presente em *Terra sonâmbula* deflagrando a crise que abateu Moçambique, entendemos que Mia Couto buscou denunciar essa atitude proposta pelo grupo que significava a esperança de maior igualdade social e acesso a condições mais dignas de existência. Se, num primeiro momento, pensamos que Mia Couto, na figura de Kindzu, pretendia criar, a partir do romance, uma memória moçambicana, em uma segunda leitura identificamos que sua intenção talvez seja a recusa pelo enquadramento de memória proposto pela FRELIMO. Isso não significa, porém, que o autor proponha um retorno ao mundo tribal em que a tradição fora forjada. Nesse sentido, o relato da personagem Farida é o momento mais marcante do romance em que a questão da tradição surge como algo que precisa ser repensado na modernidade, pois as crenças tradicionais também podem ser perniciosas para a população. Farida fora separada do grupo, separada do seio familiar e de sua irmã em virtude de uma crença em relação ao nascimento de gêmeos; Mia Couto parece considerar agressivos e indignos os rituais pelos quais passa a mãe de Farida, rituais estes que tinham o objetivo de livrá-la dos males de uma suposta maldição. Mas a recusa da tradição, assim como de aspectos culturais

¹⁹ Há uma reprodução desse personagem no link <https://africacartoons.com/xiconhoca-crook/>.

que o europeu levou para o continente, pode ser igualmente danoso. O que Mia Couto expõe em seu romance é que a adoção acrítica da tradição, assim como a recusa pura e simples do que é estrangeiro, são escolhas igualmente perigosas para o moçambicano - e para qualquer indivíduo, povo ou cultura.

A cultura, portanto, cria-se dentro de uma perspectiva relacional e não de exclusão ou de apagamento. Quando nos voltamos para a estória de Kindzu, entendemos que o ato da escrita lhe ajudou a compreender a sua própria estória, mas também devolveu ao personagem Muidinga um conhecimento que é necessário para a sua existência. Ao chamar Muidinga pelo nome de Gaspar (o que ocorre em sonho), Kindzu devolve ao menino toda a sua estória de vida, devolve a ele sua identidade como moçambicano: filho de uma africana e de um europeu. Muidinga é as duas raças. As duas raças²⁰ e, conseqüentemente, as duas culturas formam o homem moçambicano. São as memórias de Kindzu, as memórias do passado, da colonização, do processo de independência e até das falhas deste último que criam a possibilidade de continuidade para a cultura moçambicana.

Desta maneira, entendemos com Halbwachs, sentimo-nos mais confortáveis em relembrar as coisas em conjunto, isto é, dependemos do grupo para formular nossa memória. A imagem que ele utiliza para exemplificar sua ideia é a de que um objeto suspenso no ar não pode se sustentar por si mesmo (HALBWACHS, 1990, p. 52). Para o sociólogo, o homem, como ser social, não elabora as próprias lembranças sem depender do testemunho alheio, pois o ato de lembrar seria algo realizado “como se confrontássemos depoimentos” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Em *Terra sonâmbula*, essa coletividade chega ao extremo de termos personagens que confundam suas memórias com as memórias de outros personagens – caso de Kindzu ao conhecer as histórias de Farida, em que ele passa a achar que algumas de suas lembranças podem ser, na realidade, as dela – ou até mesmo de passar a enxergar mudanças no espaço após se dar a conhecer as memórias do outro – caso de Muidinga ao ler os cadernos de Kindzu, como quando da aparição de uma árvore, onde antes não existia, ou da mudança brusca da vegetação.

Por mais autônomo que um indivíduo se considere, Halbwachs sempre o enxerga como parte integrante de um ou mais grupos e dependente dos acordos de memória que trava com esse grupo. Como quando estudamos em uma escola e diariamente nos encontramos com os colegas de classe; ainda que tenhamos um seleto grupo de amigos, as memórias vão contemplar

²⁰ Sabemos que essa terminologia é equivocada, porém utilizamos no trabalho da mesma forma que o autor a utiliza no romance.

todo aquele grupo que se formou e que se manteve junto, assistindo às mesmas aulas, convivendo com os mesmos professores e, ainda que as situações possam ser vivenciadas de forma distinta, a lembrança delas vai ser compartilhada pelos colegas e o ato de relembrar delas também vai depender dos outros que lá estiveram. O fato é que, por mais que determinada lembrança esteja mais clara para nós do que para qualquer pessoa, os dados que os outros nos contam, tendo eles relação direta ou indireta com o que vivenciamos, nos ajudam a compor um quadro mais bem detalhado da lembrança, seja pelo acréscimo de imagens, seja pela alteração das imagens que já havíamos construído na mente.

Como acessar, entretanto, uma memória que só diga respeito a nós, uma memória que, eventualmente, foi vivenciada individualmente? Nesse caso, algo que se relacione com a comunidade em que vivemos em determinado momento da vida irá possibilitar o acesso à lembrança, como um objeto que fora criado por outra pessoa e que nos faça recordar do fato em questão, ou mesmo um lugar a que visitamos e que fora construído por outrem ou ao qual chegamos graças ao auxílio de um conhecido, sem contar o fato de que entendemos o mundo via linguagem, algo que é nosso, mas que é também do grupo em que estamos inseridos. De acordo com Halbwachs (1990, p. 34), somente suprimimos uma lembrança quando já não mais fazemos parte do grupo ao qual ela se refere, pois não teríamos como confrontar nossas memórias com as memórias do outro. Daí a importância de uma comunidade afetiva para recompor a memória de fases da nossa vida, das quais nos esquecemos em virtude de não encontrarmos um apoio para as lembranças que arquivamos.

A falta de uma comunidade afetiva pode ser a explicação para o fato de Gaspar esquecer-se de seu passado. O menino jamais fizera parte de um grupo. Quando nasceu fora entregue para a adoção, local este em que, aparentemente, não criou laços, tendo fugido ainda pequeno. Ao ser encontrado por Virgínia²¹, Gaspar não conseguiu criar laços com ela e com as crianças da aldeia. O menino nunca conseguira se estabelecer dentro de uma comunidade, como poderia criar uma memória válida ou até encontrar alguém com quem confrontar suas lembranças? É possível considerar que o ato de escrever de Kindzu venha justamente desta consciência da importância de se transmitir suas lembranças aos demais, àqueles que permanecerem no território, visto que as palavras, as ideias podem permanecer, enquanto o corpo perece.

Se a memória individual é, segundo Halbwachs (1990, p. 51), um ponto de vista da memória coletiva, não ter uma memória a se dividir com um grupo, sequer ter um grupo do

²¹ No romance, o nome de Virgínia aparece grafado de muitas maneiras: Virgínia, Varginha, Virgínia. O processo se assemelha um pouco ao modo como modificamos os nomes na oralidade.

qual se faça parte, é quase como não ter uma memória individual. Em *Terra sonâmbula*, um dos últimos ensinamentos de Taímo para Kindzu é “quem não tem amigo é que viaja sem bagagem” (COUTO, 1990, p. 33), pois a bagagem que acumulamos e com a qual construímos nossa memória requer um grupo, uma coletividade na qual se apoiar e com quem compartilhar vivências e experiências. Não quer dizer que não haja uma memória pessoal, porém Halbwachs (1990, p. 55) divide memória pessoal e memória social, que tem esse caráter coletivo, em memória autobiográfica e memória histórica, sendo que, para ele, a segunda seria um apoio para a primeira. A memória histórica seria uma forma esquemática de construção do passado, enquanto a memória pessoal é uma construção mais densa e contínua do que foi vivido.

A diferença, aliás, está justamente no fato de que a memória pessoal fora efetivamente vivida, enquanto a histórica fora, na maior parte, aprendida. Por história, Halbwachs entende “tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto” (HALBWACHS, 1990, p. 60). Para o sociólogo, o quadro formado pela história é tão excessivamente organizado e objetivo que perde em relevância para a memória que realmente vivenciamos e que é, portanto, pessoal. Inclusive, a compreensão do momento histórico em que vivemos (se é que de fato o vivemos com alguma consciência), a memória dele, costuma ser mais nítida e mais acessível, quando a experimentamos na esfera íntima. O contato das crianças com os avós, o ato de ouvir deles estórias de um passado remoto tem, na visão de Halbwachs, o poder de fazer a criança ser incorporada à comunidade a partir da formulação de uma memória que, ainda que histórica, foi verdadeiramente experimentada. O sociólogo recorre a sua própria experiência para exemplificar esse dado, contando que, na infância, tudo o que conheceu sobre a guerra de 1870 (Segundo Império) veio de uma velha criada da família que dividia com ele o “rumor confuso, que é como o remoinho da história se propaga nos meios camponeses, de operários, de pessoas simples” (HALBWACHS, 1990, p. 65). Mesmo depois de adulto, o quadro talhado pela criada, repleto inclusive de credices e de superstições que remetiam à tradição, era o mais vívido, aquele que primeiramente conseguia acessar, quando buscava recordar aspectos do período histórico específico.

Esse exemplo nos interessa, sobretudo com relação à questão da oralidade. Ki-Zerbo (2010, p.140) explica que a tradição pode ser definida como o testemunho que se transmite pela linguagem verbal: “Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais” (KI-ZERBO, 2010, p. 139-140). A transmissão da tradição se realiza primeiramente via palavra

oral; assim como a memória, ela é vivida, enquanto a palavra escrita é aprendida e, portanto, seu poder de alicerçar-se em nós é menor. Halbwachs (1990, p. 67) explica que há uma história viva, esta que é contada de pai para filho, de avô para neto, que acontece ao lado de outra, a história escrita. Tal é que, para o sociólogo, a história começa no momento em que se acaba a tradição²², pois

enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito, nem mesmo fixá-la, pura e simplesmente. Assim, a necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade, e mesmo de uma pessoa desperta somente quando eles já estão muito distantes do passado, para que se tivesse a oportunidade de encontrar por muito tempo ainda em torno de si muitas testemunhas que dela conservem alguma lembrança. (HALBWACHS, 1990, p. 80)

O fato de Kindzu se propor a escrever suas estórias, junto às histórias de Moçambique, demonstra a consciência de que está em um momento histórico em que o moçambicano se distancia cada vez mais de seu passado. Mais do que isso, ele entende o quanto esse distanciamento pode ser fatal para a memória e, conseqüentemente, para a cultura moçambicana. Se Kindzu, o moçambicano que ainda consegue recuperar as raízes do passado, deixar de existir, levando consigo as suas estórias e a história moçambicana, Muidinga, o moçambicano do futuro, também deixará de existir. É preciso que haja um encontro entre eles e esse encontro só poderá acontecer, na atualidade, via transmissão de memória que se dá via palavra escrita, pois

quando a memória de uma sequência dos acontecimentos não tem mais por suporte um grupo [...] então o único meio de salvar tais lembranças, é fixá-las por escrito em uma narrativa segunda uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem.” (HALBWACHS, 1990, p. 80-81)

A dúvida que se persegue aqui é o como formar uma memória a partir da escrita, sendo que a história escrita está destinada a minorias²³. Se este é um objetivo de Mia Couto, como

²² Não significa, porém, que ao se iniciar a história a tradição acabe e vice e versa. A tradição deixa sua base em cada indivíduo. Mesmo quando negamos a tradição existe nisso um confronto com ela, uma relação dialógica, não a rejeitaríamos sem ter conhecido a tradição e vivido a partir dela.

²³ Consideramos, anteriormente, dados relacionados à situação de Moçambique pelo fato de que se trata de um trabalho sobre um romance moçambicano, porém se considerarmos o Brasil, por exemplo, o público leitor, ainda que não necessariamente analfabeto, é ínfimo.

entendemos aqui, é um fracasso de saída, visto que há um abismo entre a população letrada (em língua portuguesa) e a população não-letrada.

Ao diferenciar memória histórica de memória coletiva, Halbwachs (1990, p. 81) deixa entrever que a memória histórica²⁴ poderia ser um resumo, organizado, retendo apenas o que interessa às sociedades; é um esquema dos fatos que de algum modo se destacam. A memória coletiva, porém se caracteriza por ser um fluxo contínuo, posto que se trata de uma memória viva que não se caracteriza por ter um começo, um meio ou um fim. As gerações seriam, para o sociólogo, divisões de um mesmo grupo que podem se distanciar por deixarem de compartilhar a maior parte das lembranças, porém são, a seu ver, como a trama de fios em qualquer tecido: os fios passam um pelos outros, entrecruzando-se ou estabelecendo paralelos entre si. A história, ao contrário, “se coloca fora dos grupos e acima deles, não vacila em introduzir na corrente dos fatos divisões simples e cujo lugar está fixado de uma vez por todas” (HALBWACHS, 1990, p. 82). Parece-nos que Mia Couto visa criar uma memória coletiva e não uma memória histórica, pois *Terra sonâmbula* é a representação do entrecruzamento de mais de uma memória, no sentido de que congrega em sua estrutura vários personagens e suas muitas histórias, unindo-se à miscelânea de fatos históricos e aos saberes e credences populares.

No que diz respeito às diferenças entre memória social e memória coletiva, Fritzen nos ajuda a entender que: “a memória social pode ser definida como um conjunto de lembranças que são reconhecidas por um determinado grupo, já na memória coletiva, essas lembranças são comuns a um grupo, isto é, esse grupo compartilha determinadas representações, mantém uma inter-relação” (FRITZEN, 2013, p. 54-55). Fritzen também destaca a existência de uma memória subterrânea, uma memória não-oficial que se contrapõe às outras por não representar a versão dos grupos das camadas dominantes. Essa memória subterrânea é praticada no romance, pois seu enfoque leva em consideração, primordialmente, a voz dos indivíduos que compõem as classes marginalizadas. Kindzu, sobretudo, é quem dá voz a esses personagens, incluindo as histórias deles na História moçambicana, promovendo, assim, a associação de suas lembranças à memória social moçambicana.

Halbwachs também observa a memória em relação ao tempo e ao espaço. No caso do primeiro - o tempo -, o sociólogo entende que o fato de o indivíduo ser parte de uma sociedade é crucial para que ele perceba sua passagem. As datas e as divisões do tempo seriam ajustes

²⁴ Dado o caráter pouco esquemático da memória, Halbwachs considera que uma memória dificilmente seria histórica, pois para ser histórica precisaria consistir em um resumo organizado e estruturado de determinados fatos, quando, na realidade, a memória, em sua visão, é densa e contínua. Para ele, o termo memória histórica é, portanto, equivocado.

que organizam a vida em sociedade, as partes fixadas do tempo resultam de convenções que criamos para exprimir etapas da vida social (HALBWACHS, 1990, p. 92); ir para outro país, com fuso horário diferente, é se ajustar a um outro tempo, a uma outra realidade social que funciona dentro de uma compreensão do tempo diferente da anterior. Em *Terra sonâmbula*, percebemos que a sociedade é inexistente para Muidinga e Tuahir, pois ambos estão em fuga, e é desorganizada para Kindzu, visto que as condições são precárias para quem vive nas cidades e nos povoados e os conflitos que permeiam sua comunidade promovem a destruição até mesmo de um grupo familiar. O tempo fica, portanto, comprometido, pois a sociedade não compreende uma organização.

Para Halbwachs, medimos o tempo porque a percepção dele é diferente para cada pessoa, o sociólogo recorre a conceitos bergsonianos sobre duração pura e tempo comum. A duração é algo intrínseco ao ser dotado de consciência, pois, graças a ela, o sujeito consegue perceber diferentes estados porque passa ao longo do dia e de sua existência. A duração seria a sequência desses estados (HALBWACHS, 1990, p. 92), no entanto, a consciência da duração não é suficiente para que os homens compreendam o tempo. O modo como o tempo passa, por exemplo, para um idoso, para um jovem ou para uma criança tem distinções:

(...) à medida que se fica mais velho, o ritmo da vida interior se torna mais lento [...] enquanto um dia de uma criança é repleto de impressões e observações múltiplas, e abrange, nesse sentido, um grande número de momentos, no declínio dos anos o conteúdo de um dia, se levarmos em conta apenas o conteúdo real, daquilo que despertou nossa atenção e nos deu o sentimento de nossa vida interior, reduz a muito menos estados diferentes um do outro e, nesse sentido, a um pequeno número de momentos singularmente dilatados. (HALBWACHS, 1990, p. 93)

Portanto, recorre-se a fenômenos e movimentos da natureza para regulá-lo, criando, assim, marcações que colaborem com a organização e a medição temporal. Desse modo, o tempo é um recurso indispensável para acessar as lembranças, pois elas conservam os traços do período ao qual se reportam (HALBWACHS, 1990, p. 101), isto é, nos encaminhamos às lembranças a partir do trajeto temporal pelo qual nos dispomos a percorrer, logo, é pelo descortinar dos traços temporais que nos voltamos ao passado. O que nos faz lembrar de determinados acontecimentos, muitas vezes, é a época em que se localizam em nossa mente. Porém, a memória coletiva tem um limite que compreende o recorte temporal que a delinea e quando chegamos nesse limite é necessário apelar para a história, para uma sequência de

acontecimentos de causas e consequências que aprendemos e para os quais nos voltamos quando a memória já não pode mais alcançá-los.

Em *Terra sonâmbula*, embora não tenhamos uma data que comprove o momento em que os eventos acontecem, conseguimos localizá-los devido aos dados que os personagens e os narradores nos oferecem: Kindzu relata as ideias de seu pai em relação ao processo de independência do país; no caso de Muidinga e Tuahir, entendemos que estão num período em que as guerras internas tomam conta do território e, deste modo, ao tomarmos conhecimento da História de Moçambique, conseguimos compreender o período que se quer representar. Quando iniciamos a leitura do romance, temos a impressão de que Muidinga e Tuahir estão num tempo diferente do tempo de Kindzu, num tempo que se localiza mais adiante, ideia esta que se enfraquece, ao chegarmos ao fim do romance: há a sugestão de que os personagens estão no mesmo tempo, isto é, as duas narrativas ocorrem simultaneamente e, por isso, se encontram no momento derradeiro. O romance, por um lado, simula a passagem do tempo e a coexistência de várias gerações de modo realista, pois, uma geração não surge após o desaparecimento de outra, mas coincidem entre si e, por outro lado, deixa entrever que, mesmo com o correr dos anos, o processo de independência permanece na atualidade como um espectro de algo que não se concluiu e que deixou o moçambicano numa espécie de limbo temporal.

O tempo do romance se caracteriza por certa mobilidade, em virtude da profusão de histórias que se aninham à narrativa e pela quantidade de personagens que se apresentam a todo instante. No entanto, há também uma lentidão proveniente, entendemos, do fato de que os personagens não fazem parte de um corpo social, ou seja, não há uma rotina na qual os personagens, sobretudo os principais, se inserem, o que faz com que o tempo se expanda e pareça mais lento, porque ainda é o tempo da comunidade, de um resto de vivência e experiência comunitária, tradicional, menos institucionalizadas e relogificadas, como é o tempo das vivências e experiências nas sociedades modernas altamente industrializadas. Kindzu passa boa parte de seus dias à deriva, no mais profundo isolamento, enquanto Muidinga e Tuahir estão em fuga pela sobrevivência. A falta de um grupo do qual fazer parte e a falta de um corpo social promovem memórias difusas, quando não a falta delas, o que é fator determinante para que a memória coletiva se torne precária. Numa realidade em que cada indivíduo se preocupa apenas com a própria existência, não há espaço para negociação e confronto de lembranças, o que, já dissemos, é determinante para que se crie uma memória coletiva. Além disso, o isolamento a que estão acometidos cada personagem, demonstra que muito mais do que uma inexistência de grupos que se organizem em virtude do compartilhamento de lembranças, não há uma

sociedade constituída nos espaços pelos quais transitam Kindzu e Muidinga e também não há sequer a comunidade tribal. O país é representado como uma espécie de encruzilhada entre uma ideia de comunidade que não mais existe e uma sociedade que ainda não se formou e que, portanto, não é estável para aqueles que vivem no local. Halbwachs (1990, p. 130) explica que as sociedades precisam abraçar uma série de acontecimentos para se constituir, isto é, reconhecer-se neles e adotá-los como seus, pois as sociedades

imobilizam o tempo à sua maneira, ou impõem a seus membros a ilusão de que por uma certa duração, ao menos, num mundo que se transforma incessantemente, algumas zonas adquiriram uma estabilidade e um equilíbrio relativos, e que nada de essencial ali se transformou por um período mais ou menos longo. (HALBWACHS, 1990, p.130)

O espaço no romance é fragmentado, o que reforça a sensação de isolamento em que vivem os personagens. O distanciamento entre eles é físico, como quando Kindzu deixa para trás a sua família e fica junto de Farida no navio, mas também psicológico, o que gera uma atmosfera de desumanização entre os personagens, como quando Surendra Valá lança Assma (sua companheira) ao mar. A sensação de impermanência das coisas, de que as mesmas podem se alterar a qualquer momento, aliada à vivência da guerra engendra certo desmazelo em relação à vida do outro, ainda que esse outro seja alguém da mesma família.

Em retorno à Matimati, Kindzu vê um cadáver no meio da rua e o enxerga como “parte da paisagem”, como algo que completa o quadro que se coloca diante dele, pois simbolizava o que a vila lhe parecia: “uma imensa casa mortuária” (COUTO, 2016, p. 122). A imagem de destruição que assola a vila faz com que Kindzu enxergue o mundo em que está inserido em completa degradação: “nós, que nascêramos naquele tempo, éramos os últimos vivos. Depois de nós já não havia mundo para receber mais ninguém.” (COUTO, 2016, p. 122). Se por um lado, é um olhar funesto para a realidade que o assola, por outro é a consciência de que a degradação deste mundo é irremediável e que será preciso um outro mundo para receber os novos moçambicanos, já que a cultura deles está em franca transformação e até mesmo em franco apagamento.

É assim que um dos espaços mais frequentes em *Terra sonâmbula* é a estrada, tanto na narrativa de Kindzu, quanto na de Muidinga. A diferença entre as duas estradas é que a de Kindzu inclui o mar e a de Muidinga é, a maior parte do tempo, a terra. Segundo Micheletti (2016), a estrada é a representação do sentido progressista do tempo, uma espécie de materialização de uma ideia progressiva no tempo e espaço. Porém, temos, sobretudo no caso

de Muidinga, um ônibus parado, ou seja, um bloqueio no aspecto progressista da estrada, o que indica uma nação obstruída. A estrada de Muidinga e Tuahir começa a se movimentar após as leituras dos cadernos de Kindzu, após, portanto, terem contato com estórias vindas da tradição e com a História da nação.

O espaço é, para Halbwachs (1990, p. 160), indissociável das lembranças de qualquer indivíduo, e conseqüentemente, de nosso eu. Se fecharmos os olhos e pensarmos em algo que aconteceu conosco ou nos lembrarmos de pessoas com quem convivemos, vamos pensar, também, no espaço que se relaciona com esses/essas acontecimentos/pessoas. As coisas que fazem parte do ambiente no qual transitamos diariamente também compõem esse espaço e nos dá uma noção de permanência. Halbwachs cita Augusto Comte, que observou que “o equilíbrio mental decorre em boa parte e, primeiro, pelo fato que os objetos materiais com os quais estamos em contato diário mudam pouco” (COMTE *apud* Halbwachs, 1990, p. 131). É por meio do espaço e dos objetos que compõem esse espaço que reconhecemos o tipo de local em que estamos (se se trata de uma residência, um museu ou uma igreja) e o período em que se localiza temporalmente o ambiente (a época, o estilo dos anos 20, dos anos 50 etc).

A seguir, consideraremos, mais detidamente, como a memória aparece em *Terra sonâmbula*.

4.2 A memória mediada pela imaginação em *Terra sonâmbula*

Escolhemos, neste momento, centrarmos a maior parte da análise nos cadernos de Kindzu, pois ele é quem escreve a memória de seu povo, por meio de suas memórias pessoais, colaborando com a manutenção da História moçambicana e das estórias vivenciadas pelos moçambicanos. Ele se vê como uma espécie de arauto da nação ao decidir escrever as situações que vivencia e ao relatar como a situação política de seus dias fora fatal para a destruição de sua família, mas também de sua nação. A escrita é para Kindzu como que uma terceira missão – contando com o encontro com Gaspar (filho de Farida) e com a busca por se tornar um naparama –, missão esta que toma o lugar da possibilidade de ser um guerreiro, ao contrário do que lhe indica Juliana Bastiana, quando o aconselha a apostar mais em armas do que nos livros.

O que nos motiva a dar foco em Kindzu em nossa análise é o fato de ele ter consciência da necessidade de se deixar uma espécie de fonte sobre a história que vivenciou e sobre os conflitos que se passaram quando estava vivo. Kindzu parece buscar em cada personagem com quem interage em sua narrativa um aspecto que complemente a sua estória, como se entendesse

a voz do outro como parte da sua e, conseqüentemente, a necessidade de passar adiante a memória do grupo.

Há outras razões, porém, que estão imbricadas nessa decisão pela escrita: 1. uma vontade de superar o trauma por meio da palavra; 2. uma expectativa de desenvolver uma memória um pouco menos dolorosa, por meio do recurso ficcional. A primeira razão ele já revela no início de seus cadernos, ao explicar que sua tentativa é a de “pôr os tempos em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente” (COUTO, 2016, p. 15) e quando está prestes a encerrar suas memórias, Kindzu explica que, uma vez escritas “estas lembranças ficam presas no papel, bem longe de mim” (COUTO, 2016, p. 200). A escrita tem esse aspecto de levá-lo para longe do presente, de ser uma espécie de fuga, ao mesmo tempo que lhe ajuda a elaborar situações vivenciadas anteriormente. É seu modo de se afastar de problemas que são insolúveis, maiores do que o próprio Kindzu, do que seu entendimento.

A segunda razão é a de dar vazão, por meio da ficção, a esses problemas, uma estratégia que ele utiliza, mas que percebe em outros personagens, como Virgínia, por exemplo, que é retratada como alguém que está sempre no limiar entre a fantasia e a realidade; sua loucura é tida como inofensiva e é até encorajada. Kindzu conta que o contato com ela o “encheu de fantasias, histórias de reaver este mundo onde não cabemos” (COUTO, 2016, p. 158). Essas histórias de Virgínia fazem com que Kindzu se reaproprie do mundo, o verbo utilizado é “reaver”; há a sugestão de que, por meio de histórias fantasiosas, construídas mediante o imaginário da mulher, seja possível recuperar a realidade, retomar o mundo, ainda que este mundo seja maior e mais complexo do que a expectativa dos indivíduos. Kindzu o recupera por meio das histórias que ele mesmo conta, mas também pelo contato que tem com outros personagens, o que confirma a posição de Halbwachs, de que a memória se forma e se mantém a partir do contato com um grupo, com outros indivíduos que também partilharam daquelas lembranças.

Porém, as memórias compartilhadas por Kindzu e pelos personagens para os quais ele dá voz, e mesmo as situações vivenciadas por Muidinga, se confundem com histórias das cantigas tradicionais moçambicanas e com a inventividade daquele que as conta. Kindzu, muitas vezes, conta seus sonhos, recupera-os posteriormente; Mia Couto cria um amálgama de histórias que se complementam, se confundem e tornam complexa a organização do romance para o leitor.

Mais do que construir uma narrativa da memória da história moçambicana, Mia Couto cria uma narrativa do imaginário moçambicano. O ato de contar e de escrever tem, em *Terra sonâmbula*, uma importância que perpassa a ideia de fuga do momento presente e dos problemas provenientes da instabilidade política ou de elaborar esses problemas que afligem os personagens. O ato de contar, recontar histórias, sejam elas escritas ou orais, têm um papel de valorizar o imaginário moçambicano, por isso Mia Couto se apropria dele para compor o mundo ficcional dos personagens. Percebemos que as histórias dos personagens são maiores do que eles, que têm uma profundidade plana e, muitas vezes, funcionam como representantes de personagens que compõem as lendas e contos moçambicanos, mas também a sociedade moçambicana (o indiano, o português, o ancião).

No romance, o escritor procura promover esse encontro entre o personagem que vivenciou a história e o personagem que desconhece seu passado para que ambos possam coexistir e transmitir um para o outro não a história moçambicana, mas as histórias moçambicanas, isto é, o imaginário. De acordo com Krama, “o papel do escritor não é necessariamente de recuperação histórica, mas sim do imaginário, do que poderia ter sido. Essa criação pode ser colocada no lugar dos espaços vazios deixados pelo colonizador ao tentar apagar a memória dos povos que imperavam em Moçambique.” (KRAMA, 2016, p. 54). É como se Mia Couto tentasse recuperar as lendas e os contos moçambicanos para que, mesmo com toda a influência estrangeira, eles não se percam, não se apaguem. A luta é mais contra a morte da cultura moçambicana, de seu imaginário cultural, do que contra a morte do corpo; a morte de Kindzu, portanto, é apenas a morte de seu corpo, já que ele se dispôs a escrever suas memórias, deixou registros escritos. No fim do último capítulo de *Terra sonâmbula*, ele explica que todos os seus escritos “vão se transformando em páginas da terra”, isto é, morre seu corpo, mas as suas palavras passam a fazer parte da cultura moçambicana, passam a ser parte do espaço, ainda que degradado, tornam-se possibilidades de reconstrução da comunidade e de uma possível memória social.

Esse esforço em manter as raízes, em fazer com que as histórias moçambicanas permaneçam vivas no imaginário cultural do país, pode ser explicado pelo fato de que há uma constante sensação de impermanência. Os personagens estão sempre fugindo de uma realidade severa, não fixando, portanto, morada em parte alguma, ocupando-se apenas de sua sobrevivência, não sendo possível criar laços com o espaço em que se inserem e constroem memórias compartilháveis. Entendemos que a consciência de Kindzu é proveniente do fato de

que ele percebe que seu mundo está em desolação e que é seu papel fazer que com o grupo não se perca.

O esforço por não esquecer é essencialmente moçambicano e, de acordo com Francisco Noa (2017, p. 83), amplamente reivindicado pela literatura daquele país. Percebe-se que há um constante retorno a tempos ancestrais, ao período colonial, a um tempo em que havia algum tipo de definição, ainda que ilusório.

Trata-se, afinal de resgatar um tempo outro, um tempo épico ou desastroso, um tempo de proibições, de omissões, de múltiplas sujeições, de promessas não cumpridas, de paraísos perdidos, de alegrias suspensas. (NOA, 2017, p. 83)

Um tempo em que, diria Lukács (2007, p. 30), o círculo metafísico ainda não se rompeu. Um tempo que, dada a história marcada por guerras, tomada de território e colonização, nunca existiu, mas que, quando olhamos à distância, parece menos caótico do que o presente. O romance se inicia justamente com essa visão caótica descrita pelo narrador em terceira pessoa:

Naquele lugar, a terra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam. A paisagem se mestiça 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. 9).

“Em resignada aprendizagem da morte” é como se encontram os personagens de *Terra sonâmbula* e, talvez por isso, nada que tenha se passado na história daquele povo possa parecer pior do que uma guerra fratricida, “uma expressão suprema de violência sobre o outro” (NOA, 2017, p. 84). Por isso, ademais, se encaixam estórias, se recorre ao imaginário para contar a realidade, de modo que ele funcione dentro do um recurso ficcional que é contar. O imaginário cultural moçambicano é a base para a imaginação dos personagens do romance. Segundo Seligmann-Silva, o recurso de reconstrução de um espaço por meio da simbologia “equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Poderíamos fazer um paralelo com essa citação, a partir do fato de que os personagens do romance se agarram ao imaginário cultural, tanto porque isso lhes garante a existência, pelo compartilhamento de seu imaginário, de sua memória social, com as próximas gerações, quanto porque isso lhes dá uma espécie de poder que a ficção (o ato de criar e de imaginar) lhes confere.

De acordo com Aristóteles, a imaginação é distinta da percepção e do pensamento discursivo e é, além disso, uma afecção que depende de nossa vontade (ARISTÓTELES, 2010, p. 110). Opiniões, segundo ele, são verdadeiras ou falsas, a imaginação, porém, não está entre as faculdades que se caracterizam por serem verdadeiras ou falsas. Aliás, Aristóteles explica que enquanto as sensações são sempre verdadeiras, as imagens geralmente são falsas (ARISTÓTELES, 2010, p. 111). Para Noa (2017, p. 79), isso indica que o que é possível, que o ficcional, é sempre mais amplo do que o real. Tanto o imaginário (a base da cultura moçambicana), quanto a imaginação são formas de vencer os horrores que a realidade apresenta.

A narração de histórias, ato que está fincado à cultura moçambicana desde a tradição oral, se une à necessidade de resistência do povo moçambicano, à criação de novas possibilidades que criem, por sua vez, um futuro. A recriação de suas realidades, fato que acontece com todos os personagens, é uma tentativa de recriar um futuro que não parece realizável naquele momento. A sensação de agonia que atravessa os personagens de *Terra sonâmbula* e, principalmente, Kindzu, é pela necessidade que sentem de salvar a experiência de ser um moçambicano.

4.3 Memória e experiência

O modo como o moçambicano compartilha sua experiência no romance é por meio do ato de contar, portanto é importante tratarmos da questão da oralidade e de como ela se desenvolve no romance, já que se trata de uma obra escrita dentro de um contexto específico que é uma nação que se localiza no continente africano.

O romance aqui estudado é um romance formado por histórias de seus personagens. As duas estruturas macro de *Terra sonâmbula* contam histórias de personagens secundários com quem os personagens principais se encontram – que são, também, histórias do povo moçambicano – e cada uma dessas macro narrativas também se encaixa na outra, de modo que não sabemos com total certeza qual delas se inicia primeiro. Os capítulos que dizem respeito aos cadernos de Kindzu podem ser lidos independentemente, enquanto os capítulos referentes a Muidinga e Tuahir – contados via narrador intruso em 3ª pessoa – dependem dos cadernos de Kindzu para que sejam compreendidos.

É importante comentar a questão da oralidade e da escrita, essa aparente dicotomia que costumamos instaurar entre as duas linguagens. É certo que são duas linguagens que se

constituem, de um lado, pela voz, audível e desembaraçada – por se tratar de uma linguagem que não se pode reformular apagando-se o que fora dito –, de outro, a escrita, que se constitui por ocupar o espaço do papel e que pode ser reformulada, escondendo as marcas desse processo de formulação. É evidente que as culturas africanas têm a tradição oral como marca característica de sua identidade, mas isso não significa, como deixamos transparecer desde o início, que não exista escrita para o moçambicano e que não haja oralidade para o europeu. Antes da escrita, toda criança que foi alfabetizada conheceu textos de memória na forma de canções e de provérbios jamais esquecidos. Porém, em muitas análises que tratam de Mia Couto ou de escritores nascidos no continente africano, fala-se da hibridização entre a oralidade e a escrita. Nesse aspecto, a questão da oralidade no romance é, como explicou Anita Moraes, “uma construção de escritores e estudiosos, que tende a recuperar associações positivas com relação à oralidade, que remontam tópicos românticos e estão imbricadas na construção de uma imagem positiva da África por oposição à Europa” (MORAES, 2009, p. 85), em outras palavras, uma leitura ideológica da obra, buscando enaltecer, via crítica literária, o continente africano em relação ao continente europeu.

Para Anita Moraes, a questão do hibridismo é uma ideia que visa enaltecer as culturas africanas, mas que precisa ser mais bem pensada, pois, a rigor, todas as culturas são híbridas. Mia Couto, por sua vez, afirma que é preciso repensar a ideia de pureza e de hibridismo, sob risco de avaliarmos qualquer cultura de acordo com uma régua equivocada. Para o escritor,

(...) Os africanos estão nessa situação de fronteira: ao aceitarem a sua identidade como sendo múltipla, mestiça e dinâmica eles têm a possibilidade de se reinventarem e não se perderem em ilusórias viagens à 'essência' de sua identidade (...) O que pode ser perigoso é criar identidades-refúgio, identidades que nascem da negação da identidade dos outros. A verdade é que não existe ninguém que seja 'puro'. A nossa espécie humana é toda ela feita de mestiçagens. (COUTO, 2005 *apud* MORAES, 2009, p. 94).

Para Terry Eagleton, “só se pode hibridizar uma cultura que é pura” (EAGLETON, 2005, p. 28). Para ele, a presunção de hibridismo denota a aceitação de que existe pureza, e, para Mia Couto, toda cultura, inclusive a portuguesa, é híbrida, é mestiça e é, por si mesma, uma cultura.

Nossa conclusão deste impasse é a de que, do mesmo modo que a oralidade na escrita é aparente (ela existe como estetismo, pois, embora haja marcas de oralidade, o que de fato há é escrita), a tentativa de criar um romance híbrido entre os gêneros orais africanos e o gênero romance, também o é. Na tentativa de se criar um romance moçambicano, Mia Couto cria um romance. O dado cultural de oralidade moçambicano são as estórias, ainda que modificadas

para se incorporarem à estrutura do romance, ainda que escritas e não declamadas ou contadas oralmente. Ou seja, não é que não haja marcas da tradição oral em *Terra sonâmbula*, há sim, como há em toda a cultura moçambicana, porém ela está nas histórias recuperadas e recontadas no romance e não numa suposta hibridização da linguagem e da estrutura romanesca.

Por exemplo, os provérbios de *Terra sonâmbula* conservam o caráter de um ensinamento que parte da vivência dos personagens, sobretudo dos mais velhos, e mesmo do narrador e de sua sabedoria acumulada. Muitos deles não aparecem modificados, mas surgem resgatando o tom de ensinamento, sobretudo quando ditos aos mais novos. Há outros, porém, que surgem deturpados no seio da narrativa. Podemos comparar essas alterações com o que a personagem Virgínia faz com as fotografias de sua vida em Portugal: ela resgata uma visão cristalizada, estática em uma realidade localizada, e insere nela outras perspectivas, outros personagens, modificando-a a seu bel prazer e ao novo contexto (moçambicano) em que vive. Mia Couto realiza ação parecida ao recolher histórias com uma estrutura já solidificada na mente do moçambicano e inseri-las em outros contextos, com personagens que cria para a realidade do romance. Essas histórias encaixadas no tecido da narrativa romanesca não se perdem, embora sejam modificadas para o contexto em que estão inseridas, pois, como explicou Bakhtin, o romance consegue acolher outros tipos de texto sem que eles percam autonomia (BAKHTIN, 1998, p. 124). Assim como o contador de histórias da tradição oral, como explicamos a partir de Finnegan, que faz modificações na história que está contando, dependendo da audiência e de outros aspectos da contação, como a idade dos ouvintes, e a necessidade de inserir elementos performáticos para atrair a atenção do público (FINNEGAN, 2002, p. 16), Mia Couto adapta histórias da tradição moçambicana para o contexto do romance como um contador de histórias.

Estamos tratando, desde o início, de tradição e convém nos atentarmos minimamente ao que essa palavra quer dizer, sobretudo para o contexto que analisamos. Tradição vem do latim *traditio* e seu verbo quer dizer “entregar”. Segundo Bornheim, “a tradição pode ser compreendida como ‘o conjunto dos valores dentro dos quais estamos estabelecidos’”. (BORNHEIM, 1985 *apud* MOREIRA, 2005, p. 22). Ou seja, é algo que a nós é entregue e com o qual reconhecemos o mundo. A tradição oral, por sua vez, consiste na entrega a partir da palavra oral, a partir de histórias, da sabedoria que se pode transmitir pela palavra. Ki-Zerbo menciona que a forma como historiadores provenientes de sociedades letradas encaravam a tradição oral, sobretudo suas histórias, demonstrava que a ideia deles das histórias orais se assemelhava aos contos de fadas, isto é, como se essas histórias fossem revestidas de aspectos infantis ou fossem infantilizadas, o que não é verdadeiro. Esse tipo de aceção nos remete a

Walter Benjamin, quando ele menciona a fábula de Esopo “O velho vinhateiro” (BENJAMIN, 2012, p 85). No início do primeiro parágrafo, o autor explica²⁵ que esse tipo de narrativa se relaciona com os livros de infância, o que é irônico, pois essas histórias requerem um alto nível de reflexão, o que, feito ou não por uma criança, não pode ser considerado fácil ou simplificado, ou qualquer acepção depreciativa que o termo “infantil” lhes dá.

Na superfície, essas histórias são simples e de fácil compreensão, mas o que elas transmitem está permeado de um conhecimento instituído, mas que também foi vivenciado por quem as inventou e as repassou adiante. Ou seja, elas transmitem uma experiência e, portanto, são lastro de sabedoria para aqueles que as ouvem. Ki-Zerbo explica que “toda instituição social, e também todo grupo social, tem uma identidade própria que traz consigo, um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição, que o explica e o justifica” (KI-ZERBO, 2010, p. 144), ou seja, todo grupo social contém suas histórias e suas formas de representar o passado e o conhecimento que se acumulou. Se há um povo que não percebe essas representações com alguma consciência é porque conhece pouco da própria cultura ou já se afastou em demasia das próprias tradições, como afirmou Wiredu, no texto “Como não se deve comparar o pensamento africano com o ocidental” (WIREDU, 1984).

Em *Terra sonâmbula*, sobretudo os mais velhos sempre se colocam nesse lugar de transmissão de ensinamentos. Por exemplo, quando Tuahir e Muidinga encontram o machimbombo e percebem que há corpos carbonizados nele, segue-se o seguinte diálogo:

- Estou-lhe a dizer, miúdo: vamos instalar casa aqui mesmo.
- Mas aqui? Num machimbombo todo incendiado?
- Você não sabe nada, miúdo. O que já está queimado não volta a arder. (COUTO, 2016, p. 10).

O trecho “o que já está queimado não volta a arder” é o dado proverbial que Tuahir transmite a Muidinga para convencê-lo de que não haverá mais perigo em um local em que a destruição já passou e que, portanto, dificilmente será lembrado por quem já o destruiu. Afinal, uma vez aniquilado, o espaço já se encontra inutilizado para os outros, sendo, porém, útil para os dois que se escondem e querem desaparecer aos olhos de quem os ameaça. Kindzu, por sua vez, enquanto narrador de suas próprias histórias e como alguém que já refletiu sobre as próprias memórias, também se coloca nessa posição de transmitir um conhecimento por meio de uma

²⁵ Devo esse argumento e a percepção dessa ironia fina ao Prof. Dr. Orlando Amorim, que a revelou em uma de suas aulas para a pós-graduação sobre Walter Benjamin.

frase feita. Quando conta suas impressões sobre as guerras internas que vivenciou ao lado de sua família, Kindzu diz que “*a guerra é uma cobra que usa nossos próprios dentes para nos morder*. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite já não sonhávamos. *O sonho é o olho da vida*. Nós estávamos cegos.” (COUTO, 2016, p.17, grifos nossos).

No trecho, há dois momentos que merecem destaque, pois neles o personagem faz uma reflexão: “a guerra é uma cobra que usa nossos próprios dentes para nos morder” e “O sonho é o olho da vida”. Nos dois trechos, há uma tentativa de definir o que é a guerra, a partir de uma ação que ela colocaria em prática (usar os nossos próprios dentes para nos morder) e de uma metáfora (a guerra é uma cobra), e o que é o sonho (é o olho da vida), também a partir de um recurso metafórico. A primeira imagem demonstra o quanto a guerra pode ser traiçoeira, pois penetra no seio do homem de modo a retirar dele o veneno que o condena. A arma que a guerra utiliza são nossos próprios dentes, ou seja, nós nos matamos uns aos outros; é o próprio homem que atira, no fim das contas, e mata a si mesmo e aquele que é seu igual. A segunda imagem vem recuperar a ideia de que o sonho é importante para que enxerguemos a realidade. Em todo o romance, Mia Couto trabalha a ideia de que o sonho é que faz a estrada andar, ou seja, é o sonho, a imaginação, que nos faz continuar caminhando, vivendo e buscando melhorias para os nossos dias. Sem ele, nos deixamos morrer (como o velho Taímo, que deixa de sonhar e se abandona à morte). Naquele momento, porém, a família de Kindzu não tinha condições de sonhar – estava cega –, visto que a realidade, o excesso dela, lhe impedia de enxergar melhores caminhos.

Há, também, o trecho “em terra de cego quem tem um olho fica sem ele” (COUTO, 2016, p 130), em que o autor modifica o sentido de uma frase feita bastante conhecida, cujo original é: em terra de cego, quem tem um olho é rei. Porém, dentro da narrativa, a frase original não faz sentido, já que ela ressalta o fato de que o conhecimento, ainda que mínimo, dá uma posição de destaque e de liderança para quem o tem. No entanto, Mia Couto quer, justamente, destacar o fato de que não importa o que se tenha, ou o que se saiba, não importa a informação que se tenha, há sempre a possibilidade de se perder, de se destruir; isso porque o conhecimento é perdido em tempos de guerra, não tem serventia nenhuma. A guerra tudo tira sem nada dar em troca.

Essa inserção de tipos textuais no romance (sem que ele deixe de ser um romance) também demonstra que o autor de *Terra sonâmbula* tem o interesse de resgatar a tradição, porém não de forma saudosista. Ainda que haja um olhar respeitoso de Couto para a tradição,

sobretudo por considerar que é por meio dela que o moçambicano continuará existindo, ele demonstra o quanto é necessário rever determinados aspectos desta tradição. A estória de Farida, desde o seu nascimento até seus últimos dias afastada da comunidade por ter uma irmã gêmea, demonstra que é preciso pensar o quanto a tradição, com os seus ritos e ideias preconcebidas, podem se aproximar da barbárie e se afastar do humano. O peso que Kindzu carrega por ter deixado a sua casa, ter se negado a prestar as homenagens ao pai em virtude do luto, também é característico. Kindzu tenta, de modo contraditório, salvar a família, se tornando um naparama, mas, para isso, abandona a família e a comunidade para seguir um caminho que escolheu individualmente.

A tensão que se instala em *Terra sonâmbula* se revela pelo fim da totalidade, assim como Lukács enxerga no início da sociedade burguesa na Europa. No caso de Moçambique, as constantes rupturas no processo político da nação fizeram com que o círculo metafísico se abrisse e as pessoas se vissem sem uma perspectiva clara de futuro, tendo um reflexo disso na arte: “a arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram (...).” (LUKÁCS, 2000, p. 34). É evidente que, assim como Moraes, entendemos que se trata de realidades distintas, a do europeu e a do moçambicano. Mas, também entendemos que de forma parecida com que o europeu se calou diante do horror da guerra, o moçambicano calou-se diante de conflitos políticos e ideológicos internos, os quais dividiram a população entre deslocados e refugiados. Se as comunidades moçambicanas tornaram-se uma sociedade, a sociedade que se formou inexistente no mundo tomado por guerras das quais se sobrevive.

É justamente essa sensação de que não há um modelo a se seguir (o modelo socialista, o neoliberal, o colonial) que faz com que Moçambique se encontre em um entrave político, social, ideológico e cultural, pois mesmo ao se optar por uma perspectiva ideológica socialista, como o fez a FRELIMO, essa adoção se caracterizou por falta de diálogo com a população, por certo autoritarismo e até por negação da cultura moçambicana, isto é, a adoção do modelo se deu de forma enviesada e quase como recusa da identidade moçambicana. Essas dúvidas estão em *Terra sonâmbula*, quando, por exemplo, vemos que Kindzu busca seguir um modelo, o de ser um guerreiro, que ele mal sabe de fato o que significa e se realmente é essa a sua missão. Vemos, também, que os anciãos mal conseguem disfarçar a dificuldade de orientá-lo, pois não há previsão acertada no mundo contingente.

Temos, portanto, no romance, uma recriação de aspectos da oralidade, no modo como Mia Couto conta e reconta as estórias da tradição oral por meio da escrita, há um encaixe dessas

estórias em ambiente romanesco, encaixe este que se dá na forma e no conteúdo do romance. A escolha pelo gênero romanesco corrobora com a miscelânea que Couto propõe em sua obra, pois o romance é o gênero que melhor comporta a diversidade textual e a multiplicidade de linguagens. Nossa tentativa, aqui, é a de demonstrar o quanto esse aparente conflito entre tradição e modernidade é intencional, isto é, as linguagens do romance tornam-no “um sistema literário original que orchestra o tema intencional do autor” (BAKHTIN, 1998, p. 105).

De certo modo, Mia Couto tenta realizar a manutenção da experiência compartilhável, aquela transmitida por meio da oralidade, por meio da escrita, seja inserindo textos orais, adaptando-os para a linguagem escrita de um romance, seja pela representação da própria ideia de contação de estórias feita mediante leitura. Em *Terra sonâmbula*, temos um leitor e um narrador-contador, Muidinga e Kindzu, respectivamente, e ambos nos permitem perceber a contradição entre a manutenção da sabedoria e a inutilidade da experiência no mundo moderno. No entanto, esse conhecimento que se partilhava pela oralidade não existe mais, de acordo com Walter Benjamin, no caso europeu, pelo horror vivenciado na Primeira Grande Guerra e, no caso dos moçambicanos, após as guerras de libertação e a guerra civil, que, de modo parecido, teriam calado os indivíduos, impedindo-lhes de dividir a sua sabedoria, a qual, por si só, já não teria serventia numa realidade social, política e cultural cada vez mais incerta. A vivência de uma experiência como a guerra leva o homem ao ápice da brutalidade e do distanciamento em relação ao outro, o que se amplifica com a desagregação do território, gerando deslocados, refugiados e um espaço que não pode ser considerado o de uma nação por causa das disputas políticas, das guerras civis, da perda da unidade territorial, da pobreza, da fome, da destruição material etc.

Em primeiro lugar, temos o leitor Muidinga que se coloca na posição, também, de contador de estórias, uma vez que lê as estórias de Kindzu para Tuahir, num gesto que inverte a lógica de que o velho – que pela avançada idade teria acumulado, além do tempo, experiência – seria quem contaria estórias ao menino, que, por sua vez, receberia dele o saber tradicional. Enquanto leitor, Muidinga experimenta o convívio com o livro e com o narrador. Entende que não pode prescindir dele para ter acesso às palavras (a menos que as memorize e, ainda assim, terá de ler para memorizá-las). Tem a sua realidade modificada pelas palavras de Kindzu, pois, após as leituras, passa a identificar alterações no ambiente em que se encontra.

Por intermédio dos escritos de Kindzu, Muidinga tenta ser a ponte entre um saber acumulado e o seu ouvinte (e a si mesmo, pois ele lê as histórias também para seu conhecimento). É a ponte entre o narrador e o ouvinte, já que é o único alfabetizado. Com a

ação de ler, Muidinga restabelece o sentido de comunidade entre ele e Tuahir, mesmo que se trate de uma pequena comunidade. A leitura devolve a eles a união, é alento contra o horror que os rodeia e constrói uma memória a partir da história de Kindzu e dos fatos narrados, os quais se costuram à sua própria vivência, enquanto deslocado, pois os personagens, como Nhamataca, o Siqueleto, as idosas profanadoras, com quem se encontra, ao caminhar pelo espaço, são personagens de histórias da tradição oral moçambicana.

Em segundo lugar, temos o escritor. Todo escritor pressupõe um leitor, isto é certo, mas Kindzu, mais do que escrever pensando em um suposto leitor, sonha com Muidinga, dá vida a ele em seu último sonho, antes de que suas palavras se tornem páginas da terra. Kindzu vê Muidinga em sonho antes de sua morte e retrata-o em sonho em seus escritos. Esse dado se confronta com o início do romance, em que Muidinga encontra aquele que é supostamente Kindzu já morto.

Uma possibilidade de leitura é a de que a palavra escrita possa emancipar o “novo” moçambicano, este moçambicano que se moderniza. Por um lado, é notória a necessidade de se recorrer ao texto escrito como forma de fazer parte da comunidade global, já que a cultura letrada, sobretudo no mundo ocidental, é requisito mínimo para se conquistar melhores condições de trabalho e, conseqüentemente, para se conquistar um modo de vida digno. Mia Couto parece reconhecer que o africano deve estar disposto a construir seu conhecimento também a partir do saber ocidental, sendo que o mesmo passa pela escrita. Kindzu, ao escrever suas memórias, inscreve sua existência para além do próprio corpo. Seu corpo perece, mas suas memórias transformam-se em páginas da terra, ficam para o futuro, alcançam outras culturas e outros povos.

Por outro lado, não é pelo esquecimento da própria cultura que o africano vai (re-)existir. Por mais que Kindzu se descreva como um apaixonado pelas letras e que, inclusive, construa sua relação com o Professor Afonso para adquirir parte desse conhecimento científico, fato que consta no trecho, “com ele [com o Professor Afonso] aprendia outros saberes, feitiçarias dos brancos, como chamava meu pai [...] Mas esse era um mal até desejado. Falar bem, escrever muito bem e, sobretudo, contar ainda melhor.” (COUTO, 2016, p. 24-25), nota-se que há uma progressão cujo final destaca o ato de contar; entre os desejos de Kindzu está expressar-se bem na linguagem oral, assim como na linguagem escrita e, sobretudo, desenvolver a habilidade de contar. É como se Mia Couto entendesse o ato de falar, ler e escrever como formas que podem contribuir com a habilidade de contar, embora essa habilidade já esteja mais próxima do domínio estético do que do ético. A leitura do romance, então, simula uma espécie de

reprodução do compartilhamento da experiência, de maneira rearranjada, como acontecia com a tradição oral, fato que se desenvolve na narrativa por meio da leitura dos cadernos de Kindzu. Para Lukács, o homem moderno é solitário e

a linguagem do homem absolutamente solitário é lírica, é monológica (...) Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade. (LUKÁCS, 2000, p. 43).

Há, no romance de Couto, essa ânsia pelo retorno da comunidade, um olhar nostálgico sobre a organização social que já fora estabelecida pela conformidade e que não mais existe, posto que cada personagem é inserido na atmosfera de isolamento mencionada por Lukács. A família de Kindzu se desintegra. Muidinga e Tuahir são deslocados.

A manutenção da contação de histórias na modernidade depende, portanto, de rearranjos e de uma outra forma de contação, pois, surge a arte narrativa do romance. Para Walter Benjamin, a tradição oral, que também é o patrimônio da épica, tem uma natureza diferente da da matéria do romance (BENJAMIN, 2015, p. 152), a começar do fato de que não se pode prescindir do livro, ou seja, não é matéria passível de ser contada de memória. Não se conta um romance, não se declama um romance como se declama um poema. Além disso, o contador de histórias busca dividir com o ouvinte a experiência que lhe foi transmitida ou a sua própria experiência, ao contrário do romancista “que já não é capaz de falar de forma exemplar das suas necessidades essenciais, que não pode dar conselhos porque ele próprio não os recebe” (BENJAMIN, 2015, p. 152). A ideia de que um romance chegue ao final aconselhando o interlocutor já é, por si mesma, estranha, inaplicável ao contexto do romance. Nem o romance de formação, de acordo com Benjamin, se distancia em demasia da forma de outros romances. Nem *Terra sonâmbula*, que poderia ser considerado um romance de formação, posto que se inicia com a tentativa de aconselhar, sugerir caminhos mais acertados aos personagens e mesmo fazer com que tenham, ambos – Muidinga e Kindzu – uma viagem de aprendizado de si mesmos e de sua cultura, fracassa nesse intento, pois Kindzu morre e não se tem um ponto final para a história de Muidinga.

Terra sonâmbula tem contornos de épica, primeiramente, porque tenta criar heróis que sobrevivem ao mundo degradado. A epopeia rememora uma grande tradição comunitária na figura dos heróis e, de certo modo, na figura de cada personagem de *Terra sonâmbula* há um aspecto de tradição a se recordar. Seja no processo de colonização e da violência na chegada

do português, do qual temos a dimensão com a personagem Farida, seja na esperança frustrada da independência a que temos consciência com Taímo (pai de Kindzu). Em segundo lugar, a linguagem utilizada também é um indício de que o romance flerta com a estrutura da épica: mesmo com a pluralidade de discursos presentes na narrativa, os personagens se expressam de maneira parecida com a do narrador, seja ele Kindzu, seja o narrador em 3ª pessoa que conta Muidinga e Tuahir. Segundo Bakhtin (1998, p. 136), na épica só existe um discurso, o discurso do autor, e todos os personagens refletem esse discurso maior.

Por outro lado, o isolamento da modernidade dá alguma autonomia para o homem, proporciona a ele fazer escolhas que não digam respeito às necessidades da comunidade. Numa sociedade tribal, cada indivíduo deve passar por etapas, por provas, as quais permitirão a ele fazer parte do seio social, além de fornecerem uma função a ser desempenhada dentro da comunidade. Na modernidade, porém, é possível fazer escolhas, como Kindzu faz ao deixar para trás o seio familiar e decidir-se por ser um naparama. Nem toda modernidade significa progresso, é evidente, e no mundo ocidental, embora tenha sido um momento de incontáveis avanços científicos e tecnológicos, também levou ao extremo a barbárie, tendo seu ápice na Segunda Grande Guerra. A ideia de ser um guerreiro tribal se confronta como modo com que a sociedade passa a se constituir pós-independência de Moçambique e durante as guerras internas. Porém, por mais que a modernidade não seja apenas progressista e, muitas vezes, deixe o homem isolado em uma vida individualista e que o consome, há que se contar com ela para suplantar o peso da tradição, pois ela torna os indivíduos mais livres para tomar decisões sobre como levar as próprias vidas, permite, dentro de certos limites, a construção de uma sociedade não-estamental e a consequente mobilidade social, além de permitir que os indivíduos possam ter uma postura mais crítica em relação à tradição e até mesmo negá-la, estabelecendo com ela um diálogo.

É dentro desta perspectiva que Jeanne Marie Gagnebin, no texto “Não contar mais?” (2004), interpreta os textos “Experiência e pobreza” e “O contador de histórias”²⁶ de Walter Benjamin. Segundo a filósofa, em “Experiência...”, Benjamin reconhece a ruína da experiência que se reflete no esfacelamento da narração tradicional, mas em “O contador...” prenuncia uma atividade narrativa outra, que remete ao passado, posto que é proveniente dele, porém não está confinada a ele. Não se trata de um fim da habilidade de contar, mas de uma outra forma de

²⁶ No texto de Gagnebin (2004), a referência é feita ao texto “O narrador” de Walter Benjamin cuja tradução foi feita por Sérgio Paulo Rouanet. Neste trabalho, porém, vamos nos ater à tradução por nós utilizada, que é a de João Barrento que está em *Linguagem, tradução e literatura: filosofia, teoria e crítica*, 2015.

contar que esteja expressa na solidão do homem moderno. Embora o trabalho de Gagnebin diga respeito à leitura de Benjamin sobre a obra de Kafka, encontramos paralelos com a obra de Mia Couto e com a leitura que propomos aqui. O olhar sobre a aniquilação da experiência não é fatalista e tampouco é o nosso em relação ao impasse que Mia Couto cria ao tentar reelaborar a experiência em *Terra Sonâmbula*. De acordo com Gagnebin, “a palavra, aliviada da preocupação com a origem, assume seu percurso arbitrário e reinventa sua própria lei, durável e já obsoleta” (GAGNEBIN, 2004, 70), ou seja, ao invés de buscar modelos prontos para contar histórias, na modernidade recorre-se a novos modelos, isto é, inventa-se novas formas expressivas que não abdicam dos modelos tradicionais totalmente, mas os recriam a cada nova escrita, tornando-se obsoletas, uma vez que passam a existir.

Essa capacidade criativa que Benjamin percebe na modernidade se assemelha com a visão positiva com que Ferenc Fehér (1997) entende o romance e as ideias de Lukács sobre o gênero. Mesmo identificando, assim como Lukács, as contradições do mundo moderno, representado pela sociedade burguesa, como permeáveis à representação romanesca, Fehér considera que ela proporcionou, na verdade, a criação de um gênero literário ambivalente, isto é, capaz de representar intrinsecamente, em sua forma, a sociedade burguesa tal como é, com suas instituições, ideologias, valores, exigências, formas de ação e de vida social, bem como o próprio indivíduo que adquire consciência (ou não) de sua relação atribulada com o mundo em que vive, revelando-se em sua dupla condição: de sujeito que aspira à liberdade e à autonomia enquanto circula por uma ordem social marcada pela impessoalidade, pelos interesses coletivos e pelas demandas do trabalho, da produção e do mercado. Para Fehér, os romances tornam os leitores mais cômicos das tensões sociais e pessoais que vivenciam, exigem dos escritores que estejam sempre inovando e, além disso, “fornecem respostas que se opõem, constantemente confusas ou equivocadas, mas a forma rompe a harmonia passiva [da epopeia] e, desse modo, sustenta o progresso humano” (FEHÉR, 1997, p. 102), sobretudo por se tratar de uma forma proveniente do capitalismo, um sistema econômico que está sempre se voltando para o futuro.

Embora, aqui, nosso contexto seja o moçambicano, não há como negar que há similaridades deste com o contexto europeu. Não fosse assim, Mia Couto não estaria escrevendo um romance, o gênero criado pela sociedade burguesa europeia. A troca entre as culturas é um fato consumado que está na opção, no caso de *Terra Sonâmbula*, pela escrita e pelo do escritor a quem estudamos.

Mia Couto, portanto, ao tentar escrever um romance com contornos épicos, tenta reconstruir a experiência em um romance, mas, ao invés disso, mostra que é possível reinventar

a experiência por meio da leitura. As histórias de sua narrativa, as histórias dos personagens, as histórias que foram criadas a partir de mitos, as histórias que roubam o lugar da narrativa maior, que se costuram a ela, se aninham nela, fazendo, portanto, parte dela é o que ele pretende lançar para o futuro, criando, assim uma espécie de mitologia moçambicana, pois, se não há mais possibilidade de compartilhar experiência e sabedoria via contação (oral), as histórias (escritas), então, têm de “ficar para semente”. Elas podem permanecer, ainda que não possam ser contadas de memória, elas devem encontrar um modo de se ancorar na cultura que se forma, ser alicerce para a construção da cultura que virá em seguida. Elas não roubam o lugar do romance, nem se subjugam a ele, mas se unem a esta forma para a formação do novo moçambicano. Nesse sentido, as histórias são o que Mia Couto pode lançar para o futuro, via palavra escrita, e tentar, a partir delas, criar uma nova memória moçambicana, uma que busque construir, de fato, uma nova ideia de nação.

5. CAPÍTULO 4

CONCLUSÃO

Nossa investigação se iniciou com a suspeita de que Mia Couto buscava criar em *Terra sonâmbula* uma narrativa de resistência; resistência da cultura moçambicana que começou a se perder com a empresa colonial e se esfacelou com as guerras de independência e as guerras civis.

Primeiramente, foi necessário abordar brevemente como ocorreram esses eventos históricos que Mia Couto escolheu como pano de fundo para o romance. Mia Couto reconta como as guerras, “orgias de esquecimento” (WEINRICH, 2001, p. 222), afetam os personagens – que representam os cidadãos moçambicanos –, pois destroem o território e os insere numa realidade em que não se vive, se sobrevive, cindindo sua consciência e criando uma ambientação apocalíptica. A necessidade de se recriar a nação e de se criar o novo moçambicano, nos motivou a pensar sobre o imaginário cultural e simbólico de uma nação e sobre a importância de sua manutenção para a continuidade da memória cultural de um povo. Entendemos que, a partir do recurso ficcional na forma do romance, Mia Couto busca costurar o imaginário simbólico de Moçambique, fazendo com que, por meio da palavra escrita, ele permaneça.

A seguir, entendemos que seria necessário passar pela tensão que enxergamos na obra entre tradição e modernidade e que ela se localiza, sobretudo num olhar desconfiado dos personagens pelo que é “de fora”, pelo estrangeiro, num choque entre o que é português e o que é moçambicano – embora seja uma fronteira difícil de se precisar – mas também na forma em que Mia Couto decide contar sua história. Percebemos que ele se apropria do conto africano e de mitos do imaginário moçambicano e os reúne numa forma criada pelo europeu: o romance. E ele faz esse arranjo de modo que ambas as culturas coexistam numa mesma estrutura e que há aí uma indicação de que o novo moçambicano, que a FRELIMO insistiu em criar, não pode se concentrar nesse passado pré-colonial idealizado e sequer pode ser criado sem uma matriz cultural que, no caso, é a africana.

Considerando que o personagem Kindzu busca escrever a sua memória colada às memórias de outros personagens recuperando, ademais, aspectos da história moçambicana, buscamos entender mais detidamente a ideia de memória, enquanto mecanismo social, coletivo;

imprescindível para se construir uma nação. Entendemos que Kindzu reconhece a importância da manutenção da memória por meio da escrita, mas também reconhece nesse ato o “trabalho de luto da memória” (WEINRICH, 2001, p. 266), já que, no processo de escrita, ele elabora questões, como o peso do abandono das tradições em nome de uma missão que se impôs. Abordamos a morte da experiência, discutida por Walter Benjamin, e percebemos que Mia Couto enxerga possibilidades novas, modernas, de se compartilhar experiência, o que se materializa no romance, por exemplo, pelo fato de que o menino conta histórias para o mais velho e não o contrário.

Porém, antes de encerrarmos a análise que nos leva a demonstrar que *Terra sonâmbula* é uma narrativa de resistência, convém comentar o conceito de narrativa de resistência na literatura, como ele se constitui e quais elementos o escritor pode mobilizar para se enquadrar nesse formato. Entendemos que a literatura não é meio panfletário para veiculação de ideologias, embora o escritor, eventualmente, possa se colocar desta maneira no modo como expressa seus valores na obra. Embora haja uma espécie de patrulhamento ideológico para que o escritor se engaje, manifeste sua visão partidária em sua obra, entendemos que, enquanto artista, o escritor tem um papel que ultrapassa o do homem político. O escritor não tem compromisso com a verdade, como é o caso do homem público. Enquanto este tem o valor como “objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora de suas ações” (BOSI, 1996, p. 14), aquele exprime esses valores no modo como constrói seus personagens, no tom com que revela imagens, como enforma sua narrativa.

Reconhecemos em qualquer escritor o que Antonio Candido chamou de “necessidade de ficção”, isto é,

(...) certa necessidade de superar as vias normais de conhecimento, por meio da fantasia (...) não se trata de um recurso estratégico para reforçar os valores sociais, ideologicamente conceituados; mas de resposta a uma necessidade do espírito, que se legitima a si mesma. (CANDIDO, 1989, p. 80).

Ou seja, o ato de criar, no qual está imbuído o exercício da escrita, não pressupõe, necessariamente, uma intenção de disseminar valores, mas sim, uma necessidade de expressão por meio de um recurso ficcional que não requer motivação.

Isto posto, voltamo-nos para Bosi, que entende a resistência como algo que sempre fez parte da literatura, sempre que o escritor se propunha a se colocar contra a ordem vigente. Na poesia, “quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a

infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes.” (BOSI, 1977, p. 145), há, nesse tipo de arte, uma recusa à ordem vigente, uma desautomatização do olhar do leitor acostumado a uma realidade mascarada pela ideologia. No romance, ainda de acordo com Bosi (1996), a resistência se dá como tema e como processo, isto é, como forma imanente da escrita. Como tema, ela se desenvolve quando o escritor mobiliza seus valores, por exemplo, sinceridade e hipocrisia, coragem e covardia, para criar um personagem ou para descrever um momento histórico pelo qual ele passa. Quando a resistência é imanente à escrita do romance, ela se exprime na forma a partir da qual o escritor escolhe expressar a tensão eu/mundo.

Em seu artigo “Narrativa e resistência” (1996), Bosi explica que a narrativa ou a arte de resistência, chamada assim, com esse nome, surgiu entre os anos 1930 e 1950. Um momento histórico marcado pela ascensão do fascismo e do nazismo, o que motivou escritores a se engajarem numa criação que se colocasse contra as ideologias de extermínio que se levantavam. No Brasil, seu reflexo se deu, sobretudo, com as publicações de Carlos Drummond de Andrade, *A rosa do povo* e com *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos. Já na França, o caminho da narrativa de resistência encontrou paralelo com o existencialismo e o marxismo nas criações de Albert Camus e Jean-Paul Sartre. Na poesia, porém, sua nascente é mais remota, regredindo ao pré-Romantismo com os portugueses Bocage, por exemplo, e encontrando eco em poetas modernos como Cesário Verde e Mário de Sá-Carneiro, entre outros, e com os africanos Noémia de Souza, Agostinho Neto, Vergílio de Lemos, para mencionar apenas alguns.

Na análise do que poderia ser a ligação entre os sentidos de poesia e de resistência, Bosi encontrou alguns caminhos de resistência mais trilhados: a poesia-metalinguagem, a poesia-mito, poesia-biografia, poesia sátira, poesia-utopia. Consideramos de extrema importância entender como se desenvolve a concepção que permeia poesia e resistência, ainda que nosso foco aqui seja o gênero romanesco, pois entendemos, assim como Valentim (2012, p. 124), que a linguagem do romance de Mia Couto é essencialmente poética. Além disso, todo gênero – sobretudo o romance – forma-se de outros gêneros, “o poético não implica necessariamente numa estrutura reclusa ao verso rítmico” (VALENTIM, 2012, p. 124) e tampouco Mia Couto é um escritor que se rotule: “tentar uma classificação da prosa de Mia Couto é cair numa cilada” (ANGIUS, 1998 *apud* VALENTIM, 2012, p. 125). E, por fim, Bosi faz a mesma correlação entre os gêneros, quando, ao comentar a questão do romance como resistência, retoma seu próprio capítulo “Poesia e resistência” de *O ser e o tempo da poesia* (BOSI, 1977).

Reconhecemos, no entanto, no romance *Terra sonâmbula*, assim como o faz Ana Mafalda Leite em *Oralidades & escritas pós-coloniais* (2012), o predomínio de uma resistência que se compõe da paródia. Explica Bosi que a resistência da sátira e da paródia pressupõe uma recusa à ordem vigente, porém, ao invés de retornar a uma ideia de comunidade, um passado mítico, a sátira tem um tom agressivo no modo como desenvolve um discurso crítico; “a sátira supõe uma consciência alerta, ora saudosista, ora revolucionária, e que não se compadece com as mazelas do presente” (BOSI, 1977, p. 162). A sátira surge nos instantes em que o homem percebe as contradições entre o real e os valores que dele fazem parte; a paródia, por sua vez, explicita a crise que há quando determinada formação literária, ou um gosto da época, se tornam ultrapassados, mas sobrevivem apenas pela força da tradição, que é o caso do conto africano e dos tipos de textos que abordamos anteriormente.

O escritor, no entanto, no seu processo de criação pode adotar todas as formas de resistência que lhe aprouver ou que faça sentido ao seu projeto literário. De igual modo, ele pode voltar-se para um passado mítico, instigando o leitor a projetar um futuro que seja mais sublime ou menos miserável; ele pode optar por criar um lirismo que parodie a ordem vigente; mais uma vez, as fronteiras inexistentes que mencionamos em relação ao gênero cabem também na escolha, consciente ou não, pelo modo como vai se desenvolver o conceito de resistência no poema ou na prosa.

5.1. Resistência em *Terra sonâmbula*

Em se tratando de um romance de um escritor como Mia Couto, entendemos que não é possível alocar sua obra em uma única proposta de resistência, portanto, é possível que esbarremos nos três tipos de resistência elencados por Bosi, enquanto estivermos lendo e pensando sobre *Terra sonâmbula*. Em Mia Couto, enxergamos uma linguagem essencialmente vazada pela lírica e um forte apelo ao passado mítico. Porém, por questões metodológicas, isto é, para nos alinharmos à leitura que escolhemos realizar aqui, vamos nos concentrar na resistência paródica, isto é, numa escrita que, segundo Bosi, “repete modos e metros convencionados ao mesmo tempo que os dissocia dos valores para os quais esses modos e metros são habitualmente acionados” (BOSI, 1977, p. 169). Além disso, nos concentraremos no personagem Kindzu por ser ele quem vivencia a tensão entre tradição e modernidade de forma mais consciente na comparação com os demais personagens do romance.

Evidentemente, não faremos um estudo sobre a paródia, porém tentaremos compreendê-la a partir de Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (1977) e “Narrativa e resistência” (1996) e o modo como Mia Couto a desenvolve em seu romance. Nosso interesse é, essencialmente, entender a natureza paródica do romance, que se nutre de referências do conto africano e da literatura ocidental criando uma poética que se corrompe da própria natureza com que foi arquitetada.

A poesia foi o gênero literário mais praticado em Moçambique, durante o período colonial. Segundo Ana Mafalda Leite (2012, p.13), possivelmente o próprio momento histórico tenha possibilitado isso, pois a poesia é uma forma literária que possibilita driblar a censura, sendo, portanto, mais facilmente publicada em jornais, revistas e livros sem cerceamento de ideias. Após a independência, porém, ganhou maior força entre os escritores moçambicanos a prática narrativa, sobretudo os gêneros conto e crônica (LEITE, 2012, p.13).

A arte narrativa coaduna-se com alguma facilidade com a arte de contar moçambicana; tanto uma, quanto a outra dependem do como o contador decide contar a estória, isto é, a arte de contar tem uma forma que se baseia na habilidade do contador, seja ele um contador da tradição oral, seja ele um escritor; ambos devem manter suas audiências interessadas no que vem a seguir, na continuidade da estória. E é a essa arte que Mia Couto tem dedicado boa parte de sua produção literária. Tendo começado a escrever poesia em 1983, quando publicou *Raiz de orvalho*, o escritor, atualmente, se reconhece como um prosador. Porém, está em sua narrativa o broto poético que foi semeado no início de sua carreira como escritor, está em seu romance o grosso da lírica e a inventividade que a poesia lhe proporcionou.

Dentro da concepção hegeliana discutida por Lukács em *A teoria do romance* (2000), “os elementos do romance são inteiramente abstratos” (LUKÁCS, 2000, p. 70) e se vale da experiência do homem romanesco para a sua composição. Portanto, vamos tratar, a seguir do modo como Mia Couto parodia o conto africano e recria, com isso, um romance moçambicano e torna possível a manutenção da tradição dentro de um substrato da modernidade.

5.1.a Resistência na poética narrativa de *Terra sonâmbula*

Em *Terra sonâmbula* temos o personagem Kindzu que alegoricamente representa a tentativa de manutenção da cultura, da tradição, dos mitos e dos valores moçambicanos, sua busca é pela resistência de seu povo e de si mesmo e o faz por meio de sua escrita, por meio do registro de suas memórias e das memórias alheias, adicionando a dimensão do sonho e do

imaginário. Munido do conhecimento do que é ser um contador de histórias e do que é ser um prosador que se vale da estrutura do romance para contar sua história, o efeito paródico criado por Mia Couto está no fato de que ele concebe uma narrativa que não se compromete em reproduzir o conto africano, embora mobilize elementos dele na estrutura do romance. Além disso, cria um tipo de romance que tem uma linguagem estranha ao que se espera desse gênero, pois, do ponto de vista da linguagem, ela é essencialmente lírica, metafórica, consequentemente simbólica e alegórica, frequentemente vazada por imagens, ainda que a forma seja romanesca. *Terra sonâmbula* não se enquadra na dimensão prototípica de um romance, se o considerarmos como forma de expressão realista, racionalista e analógica. Porém, abarca o problema do herói que está frequentemente travando uma luta eu/mundo. Em *Terra sonâmbula*, a contradição está entre abandonar a tradição, já que ela não cabe mais no mundo que se moderniza, e, ao mesmo tempo, buscar uma conformidade com ela, de modo que possa ser a nascente da resistência de um povo.

O peso da tradição persegue Kindzu por toda a sua viagem, quando deixa seu lar com o objetivo de se tornar um guerreiro, e se materializa na forma de seu pai, que lhe aparece em sonho, exigindo dele que cumpra com os rituais de sua morte. Kindzu, porém, está decidido a se tornar um naparama, por isso, abandona os ritos da tradição e o seio familiar para cumprir a missão que ele mesmo se deu.

“A viagem mal começava e já o espírito de meu velho pai me perseguia. Quando olhei à minha trás vi que os remos deixavam um rastro no mar, duas linhas de buracos. Essas pegadas na água eram as marcas do chissila, esse 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 rastro. Dessas artes, eu vencia o primeiro encostar de ombros com os espíritos.” (COUTO, 2016, p. 40).

Com efeito, a ideia de não se deixar rastrear durante a viagem viera do nganga, o adivinho da aldeia em que morava. O motivo para tal recomendação é que, com essa precaução, seu pai em espírito não lhe encontraria. Porém, Kindzu descobre que, mesmo sem intenção, ele estava deixando seus rastros por onde passava, o que o leva a buscar como solução uma espécie de feitiço que consiste em jogar as penas de um pássaro nas marcas dos remos para as pegadas desaparecerem. A imagem que ele descreve, da ave nascendo da pluma e levantando vôo, da ave sendo semeada para apagar o vôo mostra o quanto esse personagem se dedica a esquecer a

tradição, muito embora ele faça uso do que aprendera com ela para atingir o objetivo. Kindzu tem uma relação dialética com a tradição, pois entende que precisa esquecê-la, mas não pode fazer isso sem mobilizá-la, já que ele foi formado a partir de suas diretrizes.

E ele tem consciência disso, de que a tradição está entranhada nele, pois a reconhece em si mesmo como marcas de chissila (maldição). No entanto, Kindzu procura afastar-se do mundo dos espíritos e tenta se concentrar no “mundo real”, por assim dizer. A expectativa, quando ele explica “estava preparado para essa batalha com as forças do aquém”, é que ele diga “além”, pois a frase feita, em linguagem corrente, seria essa. As forças do além, os mistérios do além seriam as forças que estão do outro lado, em outro plano, no mundo dos espíritos. As forças do aquém, porém, estão deste lado, isto é, no mundo dos homens, no mesmo plano de Kindzu. Ele tenta colocar em prática as palavras do nganga: “te vais separar dos teus antepassados. Agora, tens de transformar num outro homem”. (COUTO, 2016, p. 32).

Mia Couto alude, com a imagem do vôo da ave como esquecimento, a um poema do *O Guardador de Rebanhos - Poema XLIII*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. Transcrevemos o poema a seguir:

Antes o Vôo da Ave

Antes o vôo da ave, que passa e não deixa rasto,
Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão.
A ave passa e esquece, e assim deve ser.
O animal, onde já não está e por isso de nada serve,
Mostra que já esteve, o que não serve para nada.
A recordação é uma traição à Natureza,
Porque a Natureza de ontem não é Natureza.
O que foi não é nada, e lembrar é não ver.
Passa, ave, passa, e ensina-me a passar!
(PESSOA, 1993, p. 66)

O eu-lírico de Alberto Caeiro diferencia o vôo da ave com as marcas do animal que rasteja; enquanto o vôo da ave não deixa marcas visíveis por onde ela passou, ou seja, não é possível recuperar as pegadas de uma ave durante seu vôo, o animal que rasteja deixa uma espécie de memória de sua passagem no solo. Memória esta que, segundo o eu-lírico, de nada serve, pois o animal já não está lá; esta marca registra um momento passado que não mais importa; a lembrança de sua passagem, a recordação é algo que o eu-lírico considera contrário à natureza. A lembrança é apenas imagem, ou seja, a lembrança não é – embora tenha sido – e, portanto, não é real.

Assim, Kindzu, com o semear do vôo das aves, tenta vencer o que ele chama de “primeiro encostar de ombros com os espíritos”, ou seja, o primeiro corpo a corpo, o primeiro enfrentamento com os espíritos, com aqueles que não estão mais aqui, mas levaram consigo a memória dos tempos que nos antecederam. É válido observar que o personagem semeia o apagamento de seus rastros, por meio de uma ave morta, uma ave que já não pode realizar o seu vôo, cuja memória já está cristalizada e, portanto, esquecida. De certo modo, Kindzu reclama a necessidade de cristalizar a tradição, o que, jamais, significará anulá-la. O que o move é a invenção de uma existência que seja real e que aconteça hoje e não uma existência que esteja presa ao passado ou a um futuro incerto. O personagem está neste trajeto de ressignificar a tradição que está nele e ir ao encontro de uma nova compreensão de mundo, uma que se aproxime mais da modernidade do que da tradição, mas que certamente a inclui.

O que justifica essa necessidade de Kindzu de afastamento do mundo da tradição é que ela mantém sua terra num tempo passado que não avança. Há um trecho de seus relatos em que uma baleia encalha na praia, ou melhor, uma baleia vêm até à praia para morrer – “(...) desaguou na praia um desses mamíferos, enormão. Vinha morrer na areia.” (COUTO, 2016, p. 23). A população, então, se lança em direção ao animal ainda vivo, tirando dele as carnes. Kindzu explica que “parecia ouvir ainda o suspirar do gigante, engolindo vaga após vaga, fazendo da esperança uma maré vazando.” (COUTO, 2016, p. 23), isto é, Kindzu sente que há vida no animal, como se o mesmo ainda estivesse no mar, engolindo onda, porém descreve a esperança como uma maré vazando, como algo que escoar, escorre, que escapa ao animal semi-morto. O fato de ele ter se lançado, literalmente, à morte, indica desistência de uma realidade cuja maré não vai virar, como se diz rotineiramente, a maré, tal qual a esperança, se esvazia.

Kindzu fala de si e de seu país, comparando-se e à sua pátria com o animal:

“eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia (...). Afinal, nasci num tempo em que o tempo não acontece. A vida, amigos, já não me admite. 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, 2016, p. 23).

Nesse trecho, reconhecemos em Kindzu a consciência do mundo degradado, pois o tempo que ele vive é um tempo que não acontece, que não passa, se mantém numa espécie de eternidade e que é, por isso mesmo, agônico. Ao mesmo tempo, ele se vê de modo deslocado nesse tempo e nesse espaço em que se encontra, pois sua condenação é estar para sempre nessa terra perpétua que não o abandona, independentemente de onde ele vá. O mundo é semelhante a Kindzu, pois

se encontra nessa espécie de estaca zero, da qual não se pode avançar nem retroceder e que estão em desalento; Mia Couto usa o verbo “esfalece” para se referir à situação da baleia, que remete ao verbo “desfalecer” e a “esfacelar”, o primeiro tem o sentido de enfraquecer e de perder a intensidade, o segundo, de se desfazer, se despedaçar, se destruir. Tanto a baleia, quanto o país enfraquecem, se deixam morrer por conta da esperança que se esvazia de cada um deles.

De forma parecida, há um personagem sem nome, sem identidade que, assim como a baleia, se lança em direção à morte. Kindzu o encontra em sua segunda ida à Matimati e, ao se deparar com ele, caído no chão da rua com uma corda nas mãos, não percebe que está morto: “No caminho para casa tropecei num homem dormindo no passeio. Numa mão segurava uma corda comprida (...) Estaria possivelmente bêbado? Ou carecia de ajuda, doente de nem poder chegar ao corpo?” (COUTO, 2016, p. 121). A corda que está em suas mãos, descobre por Assane, seria utilizada para o seu próprio enforcamento, porém, antes mesmo que pudesse utilizá-la, veio a falecer por “razões de dentro” (COUTO, 2016, p. 121). A conclusão de Kindzu desta imagem terrível de um homem que desiste de viver e acaba morrendo, antes mesmo de colocar sua decisão em prática, demonstra uma estranha resiliência; uma resiliência de quem se acostumou a viver entre mortos: “A morte, afinal, é uma corda que nos amarra as veias. O nó está lá desde que nascemos. O tempo vai esticando as pontas da corda, nos estancando pouco a pouco.” (COUTO, 2016, p. 121).

No dia seguinte, conta Kindzu, o corpo amanhece no mesmo lugar, sendo comido pelas moscas, tal qual a baleia foi comida pelos famintos. E Kindzu relata:

“o cadáver descuidado no passeio não escondizia com tudo resto. Simbolizava aquilo que a vila se tinha tornado: uma imensa casa mortuária (...) Fiquei a ver os soldados se afastando entre as casas demolidas. O ar estava carregado, ensopado. Ao olhar o fúnebre cortejo, desaparecendo entre os escombros, me veio o pensamento: nós, que nascêramos naquele tempo, éramos os últimos vivos. Depois de nós já não havia mundo para receber mais ninguém.” (COUTO, 2016, p. 122).

Mais uma vez, ele compara uma situação terrível com uma dimensão maior, no caso, a vila. Para Kindzu, a vila havia se tornado uma casa mortuária, um local onde se velam os corpos, antes de serem enterrados. Estar vivo na vila de Matimati tornou-se uma forma de estar morto, de estar apenas aguardando alguém que venha e faça o favor de o enterrar. Há, também, um olhar apocalíptico e profético para a cena que decorre diante dele, uma certeza de que as próximas gerações viverão em um mundo diferente do que se apresenta até então. Kindzu

enxerga a destruição do espaço também como destruição da cultura; o mundo se degrada diante de seus olhos, o que vai gerar um abismo entre sua geração e as que virão posteriormente.

O trecho remete ao poema de Manuel Bandeira “Momento num café”, em que acontece um cortejo diante do eu-lírico e dos personagens do poema.

Momento num café

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.
(BANDEIRA, 1977, p. 233.)

No poema, enquanto a maior parte dos homens do café saudavam o morto de modo mecânico, por estarem com a sua atenção voltada para a vida, num deles, porém, o eu-lírico enxerga uma outra consciência, a de que a vida é traição, que se vive sem finalidade para que, finalmente, sejamos libertos; e a liberdade se concretiza com a morte. A rigor, vive-se a vida para que, a seguir, estejamos mortos. O gesto largo e demorado com que este homem cumprimenta o morto e essa consciência grave de que a morte é um dado irremediável e talvez o único tipo de liberdade possível, assemelha-se com o modo resiliente e até estóico com que Kindzu reflete sobre a morte, enquanto observa o corpo caído no chão. A morte não é, portanto, o pior dos percalços, ela é, talvez, a única salvação de um presente instável, sufocante e inviável. Diante disso, é inevitável lembrar no início do romance; no primeiro capítulo o narrador descreve o espaço em que estão Muidinga e Tuahir e explica que “o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte.” (COUTO, 2016, p. 9). Mais do que aprender a morte, os viventes se resignaram de que este é o único destino possível no mundo cravado por guerras, num mundo que desaba diante de todos.

É importante considerar neste momento que a morte para o africano não significa o fim, como estamos acostumados a pensar dentro da lógica ocidental. A morte é continuidade da

vida, ou melhor, uma outra dimensão dela. “Morrer”, neste contexto, “ é uma mudança de estado, de plano de existência e de status. Faz parte da dinâmica do sistema que inclui, evidentemente, a dinâmica social.” (SANTOS, 2007 apud SILVA, 2008, p. 2). Como parte da dinâmica social, a morte é um dado que se mantém nas estruturas da sociedade moçambicana como influência direta. De acordo com a leitura de Silva (2008), os antepassados são, portanto, parte da comunidade são a força preexistente que têm “força de ação sobre os vivos” (SILVA, 2008, p. 2).

Essa visão de que os antepassados permanecem influenciando os vivos é explícita em *Terra sonâmbula*, inclusive quando Kindzu conversa com Surendra sobre o fato de serem índicos: “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.” (COUTO, 2016, p. 25). Talvez por terem essa consciência de que o mundo em que vivem carece de fronteiras entre o lado de lá e o lado de cá, o além e o aquém, é que não faz sentido para os dois terem barreiras raciais em suas relações. Ambos, ele e Surendra, o indiano, têm antepassados comuns, o que os aproxima em vez de afastar.

Com esta ideia de morte em mente, voltamo-nos para o fato de que Kindzu tenta se afastar de seu antepassado mais próximo – seu pai – com quem tem maior interação ao longo da narrativa. Entendemos que Kindzu busca um esquecimento da tradição, pois julga essa escolha necessária no contexto em que se encontra. Poderíamos chamar isso de morte da tradição, se isso não soasse agressivo para um leitor ocidental, mas a ideia passeia justamente por esse aquém. A morte da tradição em *Terra sonâmbula* é um modo de entendê-la tal qual se entende os antepassados. Se os antepassados dos moçambicanos “constituem, juntamente com a sociedade e sem dela separar-se, um princípio histórico material e concreto capaz de contribuir para a objetivação da identidade profunda de um dado complexo étnico e das suas formas de ações sociais” (LEITE, 1995/1996, p. 110), a morte da tradição faz dela um dado inseparável, material e concreto que se localiza flutuando sobre os vivos sem que hajam fronteiras entre eles.

Se a tradição precisa morrer, o conto africano, a tradição oral também deve morrer. Como dissemos anteriormente, as marcas de oralidade na escrita moçambicana são esteticismos, marcas de uma expressão estilística criada pelo autor. Porém, características do conto africano e, portanto, traços da oralidade são encontrados como residuais no processo de invenção da língua literária, isto é, a oralidade se caracteriza como uma influência incontestável na escrita moçambicana como uma força vital que expande essa forma de narrar.

Em *Terra sonâmbula*, Mia Couto cria uma ficção sobre a estrutura do conto africano, o que o modifica; como ressalta Bosi, ele, enquanto escritor, “mostra não tomar a sério os valores de uma certa cultura, ou melhor, as relações entre forma e conteúdo” (BOSI, 1977, p. 165), não porque as desrespeite, mas porque compreende que são formas cristalizadas e que, embora estejam no cerne de sua constituição como indivíduo e como escritor, já não servem mais para o mundo moderno. Ao mesmo tempo, o conto africano, os tipos de textos africanos que discutimos anteriormente devem permanecer na literatura moçambicana, ainda que o próprio escritor não se dê conta disso. A tradição é a ave morta que Kindzu utiliza para apagar as suas pegadas, é a estória que se mantém acesa, quando Kindzu se apaga, é a memória viva do moçambicano que permanece nas letras.

Por fim, Kindzu não está buscando vencer a morte (ou o esquecimento) ao fazer os registros de sua trajetória e da trajetória de outros personagens. A morte, segundo a perspectiva africana, é continuidade da vida; os antepassados, aqueles que já se foram, permanecem influenciando os vivos, dando a eles direcionamento e sabedoria. A cultura moçambicana não pode, portanto prescindir da tradição, porém, precisa entendê-la como a um antepassado, pois a tradição é parte de sua essência. É como um antepassado que a tradição deve permanecer.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. (2005), *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa, Edições 70.

ARISTÓTELES. *On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*. trad. W.S. Hett, Cambridge (Mass.)/ London: Harvard UP, 1957.

AZEVEDO, Mario; NNADOZIE, Emmanuel; JOÃO, Tomé Mbuia. *Historical Dictionary of Mozambique*. 2ª ed. Lanham: The Scarecrow Press.

BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, *História geral da África I*. UNESCO, 2010, ISBN: 978-85-7652-123-5. p. 167-212.

BANDEIRA, Momento num Café. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Org. e trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. In: *Linguagem, tradução e literatura: filosofia, teoria e crítica*. Ed. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 147-178.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad.: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIAZETTO, Flávia Cristina Bandeca. História imaginada, lembrança real. In: *Linguagem - Estudos e Pesquisas*, Goiás: UFG, vol. 20, n. 01, p. 87-103, 2016.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: *Itinerários*. Araraquara, 1996, n. 10.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix (Ed. da Universidade de São Paulo), 1977.

BRECHT, Bertold. *Poemas 1913 – 1956*. São Paulo: Ed 34, 2000.

BRITO, Daniela de. *Em viagem: o processo de composição de romances de Mia Couto*. 2014. 186 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pós-graduação em Letras, UNESP, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

CAPELA, José. *Moçambique pela sua história*. Portugal: Centro de Estudos Africanos, 2010.

CASTRO, Andrea Trench. Terra sonâmbula, de Mia Couto, e os (des)caminhos da memória e da linguagem literária como reforço das identidades culturais. In: *Mulemba*. 2014.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Vida e obra. In: KANT, E. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999, p. 05-18.

CHAVISSO, Estevão Azarias. A FRELIMO que eu abracei não é a mesma de hoje. *Plataforma Macau*, Macau, 2014. Seção (se houver). Disponível em: <http://www.plataformamacau.com/mocambique/a-frelimo-que-eu-abracei-nao-e-a-mesma-de-hoje>. Acesso em: 28 dez 2019.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano: e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. ISBN 978-85-8086-119-8.

COUTO, Mia. *Pensatempos (textos de opinião)*. Lisboa: Caminho, 2005.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DAIE, Fábio Salem. *A glória e a queda: construção e desagregação do romance na periferia do capitalismo*. 2013, 141 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1964, 6a. edição.

DURAND, G. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil LTDA, 2004, 3a. edição.

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

FAGE, J.D. A evolução da historiografia da África Brasília. In: KI-ZERBO, *História geral da África I*. UNESCO, 2010, ISBN: 978-85-7652-123-5. p. 1-22.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?*. Trad.: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

FINNEGAN, Ruth. *Oral literature in Africa*. Cambridge: Open Book Publishers, 2012.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2005.

FRITZEN, Vanessa. *Literatura, história e memória em “O último vôo do flamingo”, de Mia Couto*. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação em Letras, URI, Frederico Westphalen.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 55-72.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

KI-ZERBO (Ed.). *História geral da África I*. Brasília, UNESCO, 2010, ISBN: 978-85-7652-123-5.

KI-ZERBO (Ed.). *História geral da África VIII*. Brasília: UNESCO, 2010, ISBN: 978-85-7652-130-3.

KRAKOWSKA, Kamila. Entre o passado tradicional e o futuro socialista: as modernidades moçambicanas em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto. In: Fundação Para Ciência e a Tecnologia. *Configurações* [Online]. Braga: Universidade do Minho, nº 12, 2013. Disponível em: <http://configuracoes.revues.org/2099>. Acesso em 12 jul 2017.

KRAMA, Gisele. Colonização e guerra colonial em Moçambique: influências nas obras de Mia Couto. In: *Revista Línguas & Letras*. Cascavel: Unioeste, vol. 17, nº 36, ISSN: 1981-4755, p. 12-26, 2016 a.

KRAMA, Gisele. *Entre esquecer e lembrar: violência, memória e restituição em Mia Couto*. 2016 b. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, 320 p.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo, 18-19 (1): 103-118, 1995/1996.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 2009, vol 24, n.70, p.17-35.

MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. *Memórias inventadas: um estudo comparado entre “Relato de um certo oriente”, de Milton Hatoum e “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, de Mia Couto*. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa). 2007, 296 f. Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, 2ª ed.

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

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. “Somos índicos!”: notas sobre a questão identitária em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto. In: *Remate de males*. Campinas-SP, v. 38, n.1, p.100-115, jan./jun. 2018.

MONTEIRO, Armindo. *Da governação de Angola*. Lisboa: Agência Geral as Colónias, p. 108-109, 1935.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de “Terra sonâmbula”, de Mia Couto*. 2009. 119 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Instituto da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MORAES, Maristela Maria de. *Literatura e espaço: o imaginário em O cortiço e Vidas secas*. 2012, 102 p. Dissertação (Mestrado em Educação nas Ciências Sociais) - Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/ Editora Horta Grande Ltda., 2005.
NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

NOVOS BAIANOS. Mistério do planeta. In: Novos Baianos, *Acabou chorare*. Som Livre, 1972. Faixa 6. Long play.

PAIANI, Flavia Renata Machado. *A escrita da história de Moçambique no romance Terra sonâmbula, de Mia Couto*. 2013. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PESSOA, Fernando. Antes o Vôo da Ave (O Guardador de Rebanho – Poema XLIIIs). In: *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática, 10ª, ed. 1993, p. 66.

PIRALIAN, H. (2000). *Genocidio y transmisión*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura.
POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. 1989. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

ROTHWELL, Philip. *Leituras de Mia Couto: aspectos de um pós-modernismo moçambicano*. Coimbra: Edições Almedina, 2015, ISBN: 978-972-40-5963-1.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Tradução da Universidade Federal da Bahia. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SECCO, Carmen Lucia Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato. *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional. Alea, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 130-147, June 2009. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 30 Nov. 2020: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2009000100011>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, 2008, p. 65-85.

SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

SILVA, Ana Cláudia da. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências. A morte e a morte em Mia Couto e Jorge Amado*. 2008.

VALENTIM, Jorge Vicente. Do satírico ao lírico: o vôo poético de Mia Couto. In: *Pelas margens do Atlântico e do Índico: ensaios sobre as literaturas africanas de língua portuguesa*. Manaus: UEA Edições, 2012.

VALENTIM, Jorge Vicente. Entre mapas movediços e águas míticas, alguns jogos de espelho em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. In: *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça/SC, v. 6, n. 2, p. 367-392, 2011.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO: *História geral da África I*. Brasília, UNESCO, ISBN: 978-85-7652-123-5. p. 139-166, 2010.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad.: Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WIREDU, Kwasi. Como não se deve comparar o pensamento africano com o ocidental. Trad.: Marcos Carvalho Lopes. 1984. Disponível em: http://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/como-nao-comparar-o-pensamento-tradicional-africano_-wiredu.pdf. Acesso em 19 maio 2017.

OBRAS CONSULTADAS

ABREU, Wagner Coriolano de. A poesia no romance de Mia Couto. In: *Crítica Cultural (Critic)*. Palhoça: UNISUL, v. 6, n. 2, p. 441–450, 2011.

ALDA COSTA. Arte e artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades (parte 1). Site: <http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-1>. Acesso em 10 de mar. de 2019.

ANDERSON, Benedict. (2005), *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa, Edições 70.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Alfredo. “‘A máquina do mundo’ entre o símbolo e a alegoria’”. In: _____. Céu, inferno. São Paulo: Editora 34, 2003.

CABAÇO, José Luis de. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. 2007. 475 f. Tese (Doutorado em Antropologia social) - Pós-graduação em Antropologia Social, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1980.

CHAVES, Rita. Ruptura e subjetividade: memória, guerra e ficção na escrita de José Luandino Vieira. In: BRUGIONI, Elena. PASSOS, Joana. SARABANDO, Andreia. SILVA, Marie-Manuelle. *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Portugal: Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, ISBN: 978-989-8549-10-5, p. 323-333, 2012.

COELHO, João Paulo Borges. Lugares da escrita, lugares da crítica. In: *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Portugal: Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, ISBN: 978-989-8549-10-5, p. 219-227, 2012.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005, ISBN: 85-7139-508-X.

GEHRMANN, Susanne. Remembering colonial violence: inter/textual strategies of Congolese authors. In: *Tydskr. letterkd.*, Pretoria, v. 46, n. 1, p. 11-27, Jan. 2009. Available from: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0041-476X2009000100002&lng=en&nrm=iso>. Access on 25 June 2017.

GÓES, Letícia de Souza. “*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*” e “*Antes de nascer o mundo*”: uma leitura da experiência da vida nos percursos de Marianinho e Mwanito. 2012. 94f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GOMES, Arnon de Miranda. *Identidades em trânsito em romances e contos de Mia Couto*. 2015. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, 11 ed.

ISAACMAN, Allen; ISAACMAN, Barbara. *Mozambique: from colonialism to revolution, 1900-1982*. Colorado: Westview Press, 1983.

LÉRICO, Camila Cesário. *A literatura e a concepção de identidade em algumas narrativas de “Estórias abensonhadas” de Mia Couto e de “Rio dos bons sinais” de Nelson Saúte*. 2012. 109 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LOBO, Dalva de Souza. Oralidade, voz e memorial nas reminiscências de “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, de Mia Couto. *Impulso*, Piracicaba, 25 (62), 89-96, 2015.

MACHADO, Lucy Guaraciaba (Org.). *Estudos literários: um gênero e quatro modos discursivos*. Goiânia: Editora da PUC, 2015.

MACHEL, Samora Moisés. *Estabelecer o poder popular para servir às massas*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

MAROZO, Luís Fernando da Rosa; PORTO, Micheli Luceiro Teixeira. O despertar do leitor em Terra sonâmbula. In: *Revista Línguas & Letras*, Cascavel: Unioeste, – número especial de 2013, ISSN: 1981-4755, vol. 14, nº 27.

MORAIS, Carlos Francisco de. Tradição e modernidade em romances de Mia Couto. In: *Revista Diálogos*, nº 11, p. 73-88, 2014.

MORAIS, Márcia Marques de. Vozes entretecidas – narrativas de Mia Couto e Guimarães Rosa em diálogo. In: *Rev. de Letras*, Fortaleza: UFC, nº 28, vol. 1/2, 2006.

MOTA, António. *As estórias dentro da história: construções ambíguas da memória em “O olho de Hertzog” de João Paulo Borges Coelho*. In: *Diacrítica*, Braga, v. 28, n. 3, p. 331-348, 2014. Disponível http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672014000300024&lng=pt&nrm=iso. Acesso 06 jun 2017.

NASCIMENTO, Lidiane Alves do; RAMOS, Marilúcia Mendes Ramos. A memória dos velhos e a valorização da tradição na literatura africana: algumas leituras. In: *Crítica Cultural*, Palhoça: Universidade do Sul de Santa Catarina, vol. 6, nº 2, p. 453-467, 2011.

NETO, Júlia de Souza. *“Terra sonâmbula” à luz da ancestralidade*. 2013. 74 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

OKÙNOYÈ, Oyèníyì. Writing resistance: dissidence and visions of healing in nigerian poetry of the military era. In: *TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE*, vol. 1, n. 48, p. 64-85, 2011.

PETROV, Petar. “Estória” e história na prosa de Guimarães Rosa. In: *Literatura e história – actas do Colóquio Internacional*. Porto, 2004, vol. II, pp. 103-111.

PETROV, Petar. *O projeto literário de Mia Couto*. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014.

PINHO, Daniela Fernanda Arpa de. *O realismo maravilhoso em “Terra sonâmbula” de Mia Couto*. 2010, 161 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro.

RIBEIRO, Renata. *A experiência histórica e sua narratividade na literatura de Mia Couto e Paulina Chiziane*. 2015. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad.: Alain François (et al.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, 534 p.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Moçambique: histórias, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

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

SIMATEI, Peter. Diasporic memories and national histories in east african asian writing. In: *Research in African Literatures*, vol 42, number 3, pp. 56-67, 2011.

TUTIKIAN, Jane; SILVA, Vivian Ignes Albertoni da. Viagem para lembrar o esquecimento de um povo ou o desatento abandono de si (um estudo de Terra sonâmbula de Mia Couto). In: *- Organon: revista do instituto de letras da UFRGS*. Porto Alegre: UFRGS, vol. 7, n. 34, p. 83-100, 2003.

VILAR, Fernanda. A escrita da violência em Mia Couto, Sony Labou Tansi e L. M. Coetzee, In: *e- cadernos ces*, nº26, 2016. Disponível em <http://eces.revues.org/2133>; DOI:0.4000/eces.2133. Acesso em 28 jun 2017.