



PUC-PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRO-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**A VIAGEM DO LEITOR ENTRE A BUSCA E O ENCONTRO: O
EFEITO E A RECEPÇÃO EM *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO**

MARILENE SOARES DA SILVA

GOIÂNIA, 2013

MARILENE SOARES DA SILVA

**A VIAGEM DO LEITOR ENTRE A BUSCA E O ENCONTRO O EFEITO
E A RECEPÇÃO EM *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora de Defesa do curso de Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lacy Guaraciaba Machado.

Goiânia, 2013

S586v Silva, Marilene Soares da.

A viagem do leitor entre a busca e o encontro, o efeito e a recepção em *Terra sonâmbula* de Mia Couto [manuscrito] / Marilene Soares da Silva. – 2013.

vii, 128f.

Bibliografia: p. 129-132

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras, 2013.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Lacy Guaraciaba Machado.

1. *Terra sonâmbula* – Mia Couto – análise literária. 2. Teoria do efeito estético – Wolfgang Iser. 3. Estética da recepção – Robert, Jauss. 4. Literatura moçambicana. I. Machado, Lacy Guaraciaba. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(679).09

FICHA DE APROVAÇÃO DE DEFESA

Prof^a Dr^a Maria de Fátima Gonçalves Lima
COORDENADORA DO PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA
E CRÍTICA LITERÁRIA

Prof^a Dr^a Lacy Guaraciaba Machado
ORIENTADORA

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Maria Aparecida Rodrigues - PUC GOIÁS

Prof^a Dr^a Francisca Rodrigues Lopes - UFT

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira - PUC GOIÁS

DEDICO

Aos meus pais: Luiz Pereira da Silva e Raimunda
Soares da Silva – âncoras da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À fonte inesgotável de esperança, luz e discernimento que me acompanharam durante a trajetória de estudos e construção deste trabalho: Deus.

À professora, orientadora e amiga Prof^a Dr^a Lacy Guaraciaba, pela simplicidade, pelo zelo imensurável e lisura profissional, pela competência técnica e literária, pelos diálogos francos, pelas sugestões oportunas, pelo olhar crítico e perspicaz, pela honestidade intelectual, nobreza de coração, senso de humor fino e inteligente, pela acolhida. Enfim, pela paciência, dedicação, experiência e presença ativa e incansável, dessa que se fez, no percurso do mestrado, de fato *orientadora de verdade*.

Aos professores do Mestrado: Divino José Pinto, José Ternes, Maria Aparecida Rodrigues, Maria Terezinha Martins do Nascimento, Éris Antônio Oliveira, por terem contribuído, de modo concreto e afetuoso, com esta minha caminhada acadêmica.

Meu agradecimento pleno da ternura que merece meu filho: André Luis Soares Lima que, embora tão pequeno, “entendeu” minhas ausências e que um dia declarou: era tão bom quando você não fazia esse mestrado.

Ao meu marido, James Lima Martins, que sempre esteve a meu lado.

À minha família, que soube, com paciência, entender os momentos de ausência; especialmente minha mãe, meu pai, minha irmã, Lindalva, que cuidaram tão bem do meu filho na minha ausência.

Aos meus amados irmãos: Julimar, Lúcia, Cilene, Eliene, e Leia.
Sempre presentes e preocupados, dando-me força.

À minha amiga de fé e companheira de todas as horas, Rose Mary, seus amados filhos: Mayara Rose e Zullias Junho e seu marido Zullias Amoury.

A minha eterna gratidão, Meirinha, Rafaela, Andressa e Nelson, que me acolheram com muito carinho.

À família de coração, de Goiânia, que ofereceu também abrigo carinhoso: Geni Cândido, Sumaia, Fábria e Marcelo, João Victor e Ana Clara.

À minha amiga, Reassilva Trilha que, com boa vontade, dispôs-se a apoiar-me.

À minha diretora regional: Luciana Gomes, minha eterna gratidão.

À minha prima Ray, que, com o seu coração grandioso, foi muito carinhosa, companheira e amiga.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura e Crítica Literária desta Universidade, na pessoa de sua coordenadora, professora doutora Maria de Fátima Lima.

Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte.

- GOETHE - CARTA A J. F. ROCHLITZ -

RESUMO

O objeto desta dissertação é a obra *Terra sonâmbula* (2007), de Mia Couto, escritor moçambicano. Nesta pesquisa, analisa-se o ato de leitura praticado pelas personagens, sob a orientação de Hans Robert Jauss (Estética da Recepção) e Wolfgang Iser (Teoria do Efeito Estético), fundamentalmente. Assim, busca-se interpretar o percurso da leitura exercitada pelas personagens com que se tece a narrativa de ficção e os efeitos de sentido decorrentes do ato produtor de leitura, a partir de dois narradores: Muidinga e Kindzu. Procura-se demonstrar que o ato de ler mostra-se como possibilidade de sonhar, mesmo em um cenário dilacerado pela guerra moçambicana. Se um machimbombo carbonizado é abrigo, é de olho nos cadernos de Kindzu que Muidinga, Tuahir e o leitor de *Terra sonâmbula* tomam conhecimento de que nesse mesmo machimbombo, localizado na estrada poeirenta, desdobram-se histórias por meio da palavra: símbolo de que o mundo da escrita é a estrada em que se movimentam caminhos e sentidos direcionando a caminhada do leitor.

Palavras-chave: Leitor. Leitura. Recepção. Efeito.

ABSTRACT

The object of this dissertation is the work *Terra sonâmbula* (2007), Mia Couto, Mozambican writer. This research analyzes the act of reading practiced by the characters, under the guidance of Hans Robert Jauss (Aesthetics of Reception) and Wolfgang Iser (Aesthetic Theory of Effect), fundamentally. Thus, attempts to interpret the course of reading the characters exercised with that weaves fictional narrative and the effects of meaning resulting from the act of reading producer, from two narrators: Muidinga and Kindzu. Seek to demonstrate that the act of reading shows up as a possibility to dream, even in a scenario war-torn Mozambique. If a shelter is machimbombo charred, is eyeing the books that Kindzu Muidinga, Tuahir and reader *Terra sonâmbula* noted that this same machimbombo, located on the dusty road, stories unfold through the word: symbol of the world the writing is on the road moving paths and walking directions directing the reader.

Keywords: Reader. Reading. Reception. Effect.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO: PERSPECTIVAS DA RECEPÇÃO	17
1.1 Uma leitura conceitual.....	19
1.1.1 Experiência Estética: três conceitos	23
1.1.2 As Sete Teses: da noção de historicidade, distância estética à experiência literária do leitor.....	26
1.2 Teoria do Efeito Estético: panorama	28
1.2.1 Interação Texto-Leitor: relação diádica.....	29
1.2.2 Os vazios no texto e os pontos de indeterminação	32
1.2.3 Tema e horizonte: diálogo com os leitores	39
1.2.4 A leitura estética na formação do leitor	40
1.2.5 Fictício e imaginário: Espaço do leitor na constituição do objeto estético	44
CAPÍTULO 2	
LEITURAS SOBRE A OBRA	50
2.1 Explorando o maravilhoso, o estranho, o fantástico e o absurdo, sob diferentes olhares.....	53
2.2 Representação da paisagem narrada: espaço da personagem e do tempo na organização da narrativa.....	66
2.3 Leituras Identitárias: tradição, memória, história.....	75
CAPÍTULO 3	
ENTRE A BUSCA E O ENCONTRO: A ESTRADA E A LINGUAGEM	84
3.1 Entre a busca e o encontro	84
3.2 Pelas veredas do sonho.....	95
3.3 Os cadernos e a paisagem	105
3.4 Na estrada, a busca	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	125

INTRODUÇÃO

La praxis artística, o el arte como actividad práctica específica o trabajo creador, desemboca en un resultado o producto - la obra artística – destinado a ser usado o consumido en el proceso también específico que llamamos recepción. Tenemos pués, en el arte dos procesos que podemos distinguir claramente: el de producción y el de recepción. En el de producción hay que distinguir, a su vez, el sujeto de este proceso: el artista y su producto, la obra de arte. Y en el proceso de uso, consumo o recepción, hay que tener otro sujeto: el espectador, oyente o lector, según el arte de que se trate y que, con un término aplicable a toda forma de praxis artística llamamos receptor.

Adolfo Sánchez Vázquez

O objeto desta pesquisa é a obra *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, escritor moçambicano. Pretende-se demonstrar que, de olho nos cadernos de Kindzu, Muidinga, Tuahir e o leitor de *Terra sonâmbula* tomam conhecimento de que em um machimbombo¹ incendiado, localizado na estrada poeirenta, desdobram-se histórias por meio da palavra: símbolo de que o mundo da escrita é a estrada em que se movimentam caminhos e sentidos direcionando a caminhada do leitor. Encontrar os verdadeiros pais de Muidinga é a justificativa aparente da viagem empreendida por Muidinga e Tuahir.

Este trabalho foi baseado no entendimento de que a obra realiza-se em um discurso que alterna duas narrativas em amálgama, na medida em que todos os capítulos carregam tempos que reúnem leitores: o da voz de Kindzu, o das vozes daqueles que se acham nos seus cadernos; a de quem lê os onze cadernos e a de quem ouve a leitura instituindo a consagração da palavra e a elevação dos cadernos ao estado da arte. A moldura do romance encaixa, pela leitura em voz alta dos cadernos (Muidinga lê a Tuahir), o que configura um texto dentro de outro texto e muitas histórias dentro de outra história, em diálogo com a história da Nação moçambicana, deixando rastros da consciência de nacionalidade.

Para melhor compreensão do pacto entre o leitor Muidinga com o espectador Tuahir e a obra, recorre-se, fundamentalmente, a textos das teorias da recepção e do efeito estético - a obra de Iser Wolfgang – *O ato da leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*, vol. I e II, e a teoria recepcional, de Hans Robert Jauss (2003)², encontrada

¹ Ônibus

² Constitui segunda edição dessa obra. A primeira fora editada em 1994. Esta também será utilizada, em alguns momentos, nesta dissertação.

em seu trabalho denominado *A história da literatura como provocação*³ literária, que discute a problemática da história da literatura. Este autor, por não comungar com as prerrogativas da escola idealista ou da positivista para a efetivação de uma história literária, traz de volta a discussão de que ambas não realizam seus estudos embasados na convergência entre o aspecto histórico e o estético, criando, desta forma, um vazio entre a literatura e a história. Sob esse ponto de vista, Jauss toma como objeto de investigação o receptor. Isto exige dele a construção de uma nova concepção de leitor fundamentada não mais na visão marxista nem na visão formalista. Assim, o autor reitera que ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa.

Dessa forma, a mudança do foco de investigação passa para a recepção, o fato literário passa a ser descrito a partir da história das sucessivas leituras por que passam as obras, as quais se realizam de um modo diferenciado através dos tempos, pois a tarefa é:

... de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. (JAUSS, 1979, p. 46).

Segundo Jauss (2003), a velha fórmula do trabalho com a literatura, especialmente no que se refere à história do nome de autores, em especial de autores 'canônicos', não faz sentido. Assim, o que o autor coloca em pauta de discussão é qual o efeito atual dessa obra no seu desenvolvimento histórico, conforme citação, ou ainda que historicidade da literatura não signifique classificar a obra em determinado período histórico, mas qual a leitura (recepção) que os leitores fazem dessa obra no decorrer do tempo.

Diante disso, a Estética da Recepção considera a obra de arte como um sistema que se define por produção, por recepção e por comunicação, tecendo uma

³ Reafirmar o caráter imprescindível de uma História da Literatura, tal é para Jauss a "provocação", sobretudo na medida em que a teoria atual se edificou sobre a crítica a uma História literária caduca, desacreditada por excessos tanto idealistas quanto positivistas. (CRUZ in JAUSS, p. 07).

relação dialética entre autor, obra e leitor, fenômeno que desloca o foco do texto enquanto tal para ressaltar a relevância de:

... fazer entrar, na compreensão do fenômeno literário, a personagem esquecida de quase toda a Teoria Literária – o leitor – uma fonte de energia que contribui para fazer a própria História, uma vez que “é a sua intervenção que faz entrar a obra no horizonte dinâmico da experiência”. (CRUZ apud JAUSS, 2003, p. 9).

É importante mencionar que as palavras de Cruz (apud JAUSS, 2003, p. 9), especialmente sobre teorização da renovação da História da Literatura de Jauss, são inequivocamente fundamentadas na hermenêutica e na visão fenomenológica. Sendo assim, sua fonte de inspiração está nos pressupostos e enunciados, em sua maioria com remissão ao livro *Verdade e Método* (1960), de Hans Georg Gadamer⁴. Também ele dizia: “a obra literária faz apelo, de um modo essencial, à leitura”. Jauss considera a estrutura do ato de interpretar e compreender como aquilo que faz a obra aceder à sua própria existência. Diante do exposto, estavam, pois, já em causa todos os métodos imanentes que teriam, no fundo, capitulado perante as exigências de objetivação de uma certa noção moderna de verdade, indiferente ao problema da historicidade.

Nas relações entre recepção estética e seus efeitos, o leitor se vê convidado a participar da situação comunicacional que a obra literária institui. Assim, a leitura é uma atividade assumida pelo leitor como um convite à percepção de que a escrita é o caminho que põe a vida e a história em movimento, estabelecendo relações entre a macro e as micro-narrativas. Nesse sentido, há de se entender que o leitor de *Terra sonâmbula*, de Mia Couto (2007), move sua percepção cuja apreensão pode ser acionada a partir das epígrafes que antecipam a abertura da narrativa e das histórias contadas ao longo do discurso narrativo. Entre elas há a que reproduz uma fala de Tuahir: “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro⁵”. O leitor pode perceber, inicialmente, que aquilo que faz a estrada andar, nesse romance, é a leitura que Muidinga faz dos cadernos de um morto - Kindzu. A estratégia discursiva elaborada pelo autor contribui para que a leitura provoque, desde o início da obra, um diálogo do leitor com o texto sobre a

⁴ Filósofo professor de Jauss.

⁵ Epígrafe da obra *Terra sonâmbula*.

imagem da terra sonâmbula e a estrada morta. Neste sentido, toma-se a abordagem que Iser formulou ao argumentar que, se o leitor interage vivamente com o texto, a atividade de leitura consiste, como já foi mencionado, em um diálogo entre texto e leitor, o que revela a *estrutura comunicativa do texto*: “o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica.” (ISER, 1996, p. 123). Nesse fio de discussão, Luis Costa Lima assevera:

Diante do texto ficcional, o leitor é forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo. Só mediante esta condição, dirá Iser, a assimetria entre texto e leitor poderá dar lugar “ao campo comum de uma situação” comunicacional. (LIMA, 1979, p. 24).

No ato de leitura do texto literário, o leitor leva em consideração o efeito e, vale dizer, o impacto que a obra provoca nele, modificando-o ou não. A este respeito, Iser (1996) entende que se o leitor for ao texto em busca de significados imanentes, o texto perderá seu efeito estético; mas se, ao contrário, a leitura da obra ocorrer com base na sua experiência e no horizonte trazido pelo texto, o efeito deste se fará sentir no leitor, permitindo-lhe conhecer uma nova realidade, uma vez que o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo de leitura. Dessa forma, o texto literário só produz seu efeito quando é lido, requerendo ações do leitor:

... os textos ficcionais não explicitam suas próprias decisões seletivas, de modo que o leitor precisa motivar as decisões seletivas do texto, ao transcodificar os valores que conhece. Nesse processo, se realiza a comunicação do texto, em que se cumpre a mediação entre o leitor e uma realidade que não lhe é mais dada sob as condições conhecidas. (ISER, 1996, p. 139).

Foi com o espírito de perceber o efeito que o texto provoca no leitor, ou seja, a possível mudança de atitude do leitor, que esta leitura embasa-se, na medida em que “as decisões seletivas do texto” ficcional instituem a comunicação, e esta requer a mediação de experiências em troca. Essa concepção de leitura transforma o leitor passivo em leitor ativo, particularmente no exercício de leitura de texto ficcional. Desse ponto de vista, analisa-se, neste trabalho, o ato de leitura praticado pelas personagens, no jogo comunicacional inscrito tanto ao nível da narrativa quanto da história, sob a orientação dos autores: Hans Robert Jauss (1921-1997) e Wolfgang

Iser (1926-2007), fundamentalmente. Parte-se do pressuposto de que o ato de leitura tem uma perspectiva dupla na dinâmica da sua relação com a obra: a projeção desta obra pelo leitor de uma determinada sociedade. Entende-se que a escrita, ao ser atualizada pelo leitor, tem poder mágico, quando esta leitura – de alguma forma – dialoga com o repertório⁶ do leitor e/ou, análogo a isso, o horizonte de expectativas⁷ de que dispõe esse leitor. Assim, interpreta-se o percurso da leitura exercitada pelas personagens com que se tece a narrativa de ficção e os efeitos de sentido decorrentes do ato produtor de leitura a partir de dois narradores: Muidinga e Kindzu.

Além da encenação da escrita e da leitura – e dos efeitos mágicos desta leitura – associações importantes se produzem, ao longo das narrativas, entre terra e palavra, entre o ato de revolver a terra (e adubá-la, transformando as cinzas em matéria produtora de vida) e o ato de escrever. É desta forma, pela construção de uma imagética particular, que uma cadeia de sentidos metalinguísticos parece, pouco a pouco, se formar no romance. Até aqui o verbo esteve no presente, mas...

Este estudo encontra-se dividido em três capítulos. O primeiro capítulo denomina-se *Estética da recepção e teoria do efeito estético: perspectivas da recepção*. Esse capítulo, em um primeiro momento, lança um olhar sobre a recepção estética e a teoria do efeito estético, dando destaque para a ‘entrada’ do leitor no cenário da Teoria Literária, como também a teorização relativa ao efeito estético na leitura de textos ficcionais.

No segundo capítulo, são dispostos pontos relevantes contidos em amostras de estudos crítico-literários realizados por pesquisadores que se debruçaram sobre a obra que é objeto desta pesquisa. Com esse procedimento, quer-se reconhecer o que essas leituras apreenderam, ou melhor, como a crítica literária acolheu *Terra sonâmbula* e revela o pacto estabelecido entre autor-texto-leitor. As amostras serão identificadas a seguir e foram localizadas em ambiente virtual. Após a busca e leitura de tais estudos, foi possível eleger como *corpus* para esse capítulo os trabalhos nominados a seguir.

⁶ ISER (1996. p.132).

⁷ Recorrendo à noção de horizonte, emprestada de Hans Georg Gadamer, que, por sua vez, a achara nos escritos de E. Husserl, Jauss parece ter encontrado o parâmetro objetivo para medir as possibilidades de recepção. Cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social-uma medida comum localizada entre essas reações particulares; este é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo e que, sendo “trans-subjetivo”, “condiciona a ação do texto”.(ZILBERMAN 1989, p. 176).

1. Dissertações de Mestrado e Artigos Científicos

	Autor(a)	Título	Instituição	Natureza	Ano
1	Daniela Fernanda Arpa de Pinho	Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula, de Mia Couto	Aveiro	Dissertação de mestrado	2010
2	Suziane Carla Fonseca	Nas Entrelinhas do Espaço o Grotesco e o Sagrado em Terra sonâmbula, de Mia Couto	UFMG	Dissertação de mestrado	2010
3	Perón Pereira Santos Machado Rios	A Viagem Infinita: um estudo de Terra sonâmbula	UFPB	Dissertação de mestrado	2005
4	Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira	As impermanências da paisagem em Terra Sonâmbula: sonho e resistência	UFF	Artigo científico	2007
5	Gabriela Martins Sarubbi	Artesania do tempo em Terra Sonâmbula de Mia Couto	UFF	Dissertação de mestrado	2008
6	Marilda Franco de Moura Vasconcelos	Análise semiótica e estética de Terra Sonâmbula	Centro Universitá rio Barão de Mauá	Artigo científico	2009
7	Neila Salete Gheller Froehlich	História e Tradição em Terra Sonâmbula, de Mia Couto	UNEMAT	Dissertação de mestrado	2011
8	Juliana Morais Belo	Terra sonâmbula, de Mia Couto: uma leitura da paisagem e da memória	Deler – UFMA - Revista Littera	Artigo científico	2010

O caminho trilhado por esses leitores de *Terra sonâmbula* foram distintos e inusitados. Isto pode ser verificado, por exemplo, na captação do objeto estético, compreendida por eles: percebe-se a sensibilidade estética na apreensão do tempo, da memória, da identidade cultural moçambicana, da oralidade, dentre outros aspectos que contribuem com a pesquisa no campo literário.

Isso demonstra que a obra *Terra sonâmbula* é recheada de possibilidades de leitura. O teor polissêmico que este romance realiza cumpre o que a Estética da Recepção traz em seu bojo como alternativas de análise de uma obra. Asseverando, desse modo, a prerrogativa dessa teoria de que não cabe mais, nessa abordagem, “descobrir” o sentido oculto da obra, como a ‘verdade’ da obra. Mas o debate permitido, a partir da estética da recepção, é que a obra tem verdades, ou seja,

diferentes nuances de entrada do leitor, pois, nesta abordagem, o leitor é co-autor da obra.

Diante das considerações tecidas, quer-se fazer um trabalho de leitura de apreensão do gozo estético desses leitores, ou ainda do prazer⁸ estético. Neste sentido, a principal fonte teórica desse capítulo, é Jaus (1979, p. 74), “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”. Ele investiga a história do conceito de prazer acerca da experiência estética, isto é, os episódios nos quais a filosofia atentou para os efeitos de prazer causados pela arte.

No terceiro e último capítulo cujo título é, *Entre a busca e o encontro: a estrada e a linguagem*, é feita a análise do ato da leitura dos leitores Muidinga e Tuahir, observando e analisando dentro da obra, *Terra sonâmbula*, quais os efeitos de sentidos são vivenciados por esses leitores ficcionais.

Por fim, apresenta-se não uma conclusão definitiva, tendo em vista a complexidade que é o ato de ler. Por isso, são feitas apenas algumas considerações finais, que, por sua vez, podem apontar não para um fim propriamente, mas para novos começos e novas propostas de trabalhos a serem realizados, no campo da leitura, mais precisamente, no ato da leitura em si.

⁸ Se o prazer estético é hoje “em geral desprezado como um privilégio da invectivada ‘burguesia culta’”, o autor procura demonstrar, por outro lado, a importância histórico-cultural que o conceito desempenhou até a época do classicismo alemão. (JAUSS, 1979, p. 63).

CAPITULO I

ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO: PERSPECTIVAS DA RECEPÇÃO

A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presenteá-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo.... independente das múltiplas reações possíveis e não teorizáveis, há uma conexão complexa das camadas instauradoras da recepção, que se oferecem para a apreensão teórica.

Karlheinz Stierle

Para compreender o leitor ficcional que Mia Couto criou em *Terra sonâmbula*, foi eleita a teoria do efeito estético e da recepção formulada por Jauss e Iser. Assim, neste capítulo, será realizado um levantamento teórico sobre as idéias desses autores por entender-se que muitas questões da obra em estudo podem ser mais bem compreendidas à luz da abordagem desenvolvida por esses teóricos. Neste trabalho, o olhar centrar-se-á sobre as ideias desses autores, especialmente, naquilo que se refere às relações estabelecidas por meio dos leitores Muidinga e Tuahir com os textos dos diários do escritor Kindzu, personagens da obra em estudo, que instituem o “processo recepção e produção estética que, na visão de Jauss, inclui o leitor que lê, do escritor que produz e do crítico que reflete”. (2003, p. 62), através do levantamento de conceitos desenvolvidos por Jauss e Iser, a partir dos principais pontos abordados por esses teóricos. Destaca-se que é ao longo do terceiro capítulo desta dissertação, que se fará a aplicação da estética da recepção e teoria do efeito ao ato de leitura praticado pelo personagem que foi aqui denominado como leitor ficcional da obra *Terra sonâmbula*.

A Alemanha, no final dos anos 1960, imersa em um contexto pós-guerra, viu seus estudantes⁹ revoltarem-se contra a ordem vigente e começarem a questionar e inquietar-se, pois, na acepção dos estudantes, o viés ideológico sob o qual a Alemanha estava mergulhada, visava muito claramente a opção pela manutenção da ordem. No interior das universidades, os alunos duvidavam dos métodos dos

⁹ ... Ao menos na Alemanha, a guinada recepcional nos estudo da literatura se deu em resposta à querela da interpretação (conflict of interpretation) e ao impacto político da rebelião dos estudantes nos anos sessenta.(ISER, 1999c, p.?).

professores considerados por eles obsoletos. Uma das disciplinas que os estudantes consideravam que abordava com mais precisão sob o viés dominante era a Historiografia literária e a Teoria da Literatura, cuja preocupação consistia em trabalhar a história da disciplina, nome de autores, especialmente dos clássicos, história linear dos fatos, dentre outros aspectos. Diante disso, os estudantes instauraram um movimento político e ideológico de grande envergadura, para pensar e mudar essa realidade, tanto no interior das universidades como no entorno social. Isso demonstrou e validou a força da juventude, expressão das ideias que ressoavam a partir do meio acadêmico.

Assim, o espaço cujo movimento se deu em maior intensidade foi dentro dos muros das Universidades. Desta forma, a conferência de abertura do semestre de verão, na Universidade de Constança, realizada pelo pesquisador Hans Robert Jauss¹⁰, em 13 de abril de 1967, constituiu a legitimação de um novo tempo para a crítica literária. O pesquisador alemão expôs suas ideias em resposta à pergunta colocada no título da conferência: “*O que é e com que fim se estuda História da Literatura?*”. O objetivo da conferência foi estabelecer as bases de uma teoria que colocaria o leitor na posição de figura central da pesquisa literária.

Diante desse pressuposto, Jauss, naquele momento, elaborou o texto que foi considerado seminal da Estética da Recepção, publicado com o título: “*A História da Literatura como provocação literária*”. Neste texto, o pesquisador formula críticas e delimita as fronteiras de seu pensamento: polemiza concepções vigentes de História da Literatura; questiona a Sociologia da Literatura, de orientação marxista e praticada sobretudo, por Georg Lukács; rejeita o Estruturalismo em voga nos anos 1960 do século XX. Na concepção do pesquisador, a literatura serve a outros fins, e ressalta que a figura mais importante, no caso o leitor, ficou quase esquecida pela teoria literária. Ainda convém destacar que, na referida conferência, Jauss denuncia a fossilização da história da literatura, cuja metodologia estava, segundo o autor:

presa a padrões herdados do idealismo ou do positivismo do século XIX. [...] somente pela superação dessas orientações seria possível promover uma nova teoria da literatura, fundada no “inesgotável reconhecimento da historicidade” da arte. Que seria, pois, elemento decisivo para a compreensão de seu significado no conjunto da vida

¹⁰ "Em 1961, Hans Georg Gadamer, ex-professor de Jauss na Universidade de Heidelberg, publica sua obra até hoje mais renomada: Verdade e método [Wahrheit und Methode], em que procura infundir nova direção à hermenêutica, ao atribuir-lhe o papel de intérprete da história". (ZILBERMAN, 1989, p. 11). Essa constitui principal fonte inspiradora para Jauss.

social; não mais, portanto, na omissão da história. Isso revela, indiretamente, que o autor está acusando as correntes anti-históricas vigentes nos estudos literários alemães, resultantes das influências diversas recebidas desde o final da guerra. (ZILBERMAN, 1989, p. 9).

A historicidade da obra literária, segundo Jauss, não significa o estudo da história do autor da obra, nem tampouco o estilo da época a qual a obra pertence. Para o autor, significa a atualização que o leitor faz da obra no seu percurso histórico. Isto será visto com mais propriedade logo adiante, quando as teses¹¹ formuladas por Jauss, para estudo da obra literária e proferidas na conferência retromencionada, forem abordadas.

Desse ponto de vista historicocientífico, segundo Iser (1996, pp. 7-8), os anos 1960 marcaram o fim de uma hermenêutica ingênua da análise literária. Cada vez mais impunha-se a pergunta pela especificidade da tradição, sobretudo porque a interpretação da literatura cada vez menos comportava o conflito de interpretações diferentes dos textos e cada vez mais era incapaz de melhor refletir sobre eles.

1.1 Uma leitura conceitual

A Estética da Recepção assume, dessa forma, a perspectiva do leitor, pois considera que é ele quem garante a historicidade das obras literárias. Assim sendo, o leitor é o sujeito que afiança a vitalidade e dá continuidade ao processo literário, princípio que motivou a procura de amostras da produção crítico-literária sobre *Terra sonâmbula* acessível.

Segundo Jauss (2003), a meta de sua teoria seria a valorização da ação do leitor, uma vez que este é o responsável pela permanente atualização das obras literárias do passado. Isto se daria a partir de uma relação dialógica entre obra e leitor. Esta relação, por sua vez, não é fixa, já que, de um lado, as leituras diferem a cada época; de outro, o leitor interage com a obra a partir de suas experiências anteriores, isto é, ele carrega consigo uma bagagem cultural de que não pode abrir mão e que interfere na recepção de uma criação literária particular. Isso pode ser

¹¹ Sete teses proferidas na Conferência de 1967 na Universidade de Constança – Alemanha. Depois compuseram o livro: Hans Robert Jauss. A literatura como provocação literária. 2003 Título Original: Literaturgeschichte Provokation der Literaturwissenschaft. Primeira edição no Brasil foi em 1994.

verificado na leitura de *Terra sonâmbula*, tendo em vista que há interpretações diversas e que, obviamente, são leituras que a obra permite, ou seja, são 'autorizadas' pelo leitor implícito¹² da obra. Nessa perspectiva, para a elaboração do próximo capítulo, observar-se-ão as leituras dos leitores de *Terra sonâmbula*, selecionados, verificando algumas das várias possibilidades de leitura que o romance já suscitou.

As possibilidades de leituras da obra literária, segundo Jauss (2003), eram negligenciadas na teoria literária anterior, que centrava a interpretação na imanência do texto e, assim, em um modelo único de leitura. Preferencialmente ou totalmente, a leitura que era considerada a correta era a do especialista e este era quem desvendava a mensagem e o significado ocultos da obra. Sendo assim, a figura do leitor não era valorizada, evidência que Jauss problematiza e aponta limites que fundamentavam correntes teóricas anteriores, defendendo que:

A escola formalista apenas necessita do leitor como sujeito da percepção, cuja função é a de, seguindo as incitações do texto, discernir a sua forma e descobrir os seus procedimentos. Ela atribui ao leitor a compreensão teórica do filólogo que, conhecendo os procedimentos artísticos, pode refletir sobre eles. Ao inverso, a escola marxista identifica a experiência espontânea do leitor com os interesses científicos do materialismo histórico, que pretende descobrir na obra literária relações entre superestrutura e infraestrutura. (JAUSS, 2003, pp. 55-56).

Dessa forma, em virtude da tradicional unilateralidade, Jauss (2003, p. 35-36), argumenta que: tanto a teoria marxista como a teoria formalista acabaram por cair numa aporia, cuja solução teria exigido que se colocasse numa nova relação a abordagem histórica e a abordagem estética. Esse contexto histórico favoreceu a mudança de paradigmas no campo literário, trazendo para o debate, conforme exposto, a Estética da Recepção e também a teoria do Efeito Estético que, segundo Teresa Cruz, na abordagem dessas teorias, a figura do leitor configura:

... uma fonte de energia que contribui para fazer a própria História, uma vez que "é a sua intervenção que faz entrar a obra no horizonte dinâmico da experiência". Inserir o problema da *poiesis*, como construção e experimentação de mundos, na ineludível atividade da

¹² Iser (1996, v.1, p. 73) define o *leitor implícito* como aquele que: não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. [...] A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor.

aisthesis, que os abre e os faz existir. (CRUZ apud JAUSS, 2003, p. 09).

Jauss (2003, p. 45) reconhece que a historicidade da obra de arte não reside apenas na sua função representativa ou expressiva, mas também, necessariamente, no efeito que ela produz, no leitor. Assim sendo, é necessário retirar duas consequências para fundar a História da literatura sobre outras bases:

... Se a vida da obra resulta, “não da sua existência autônoma, mas sim da interação que se exerce entre ela e a Humanidade”[...]. Noutros termos: a literatura e a arte só passam a pertencer a uma ordenação histórica organizada, quando a sucessão das obras não remete apenas para o sujeito produtor, mas também para o sujeito receptor – para a interação ente o autor e o público. (Idem, 2003, p. 47).

Essa interação da obra *Terra sonâmbula* com o público leitor¹³ pode ser observada segundo três pontos de vista: comercial, acadêmico e intradieético.¹⁴ Publicada, em 1992, pela Editorial Caminho e, em 2007, pela Companhia das Letras, a sua última edição já se encontra na quinta impressão. Esse critério comercial demonstra o nível de aceitação da obra pelo leitor comum. Do ponto de vista acadêmico, o leitor especializado, objeto do segundo capítulo deste estudo, expressa indícios de que a obra de arte realiza a sua historicidade pela voz do leitor. Do ponto de vista intradieético, pode-se comprovar a interação entre leitor, texto, escritor, representados por Muidinga, pelos onze cadernos (diários) e Kindzu: “Muidinga acorda com a primeira claridade. Durante a noite, seu sono se estremunhara. Os escritos de Kindzu lhe começam a ocupar a fantasia. (COUTO, 2007, p. 48).

A partir do momento em que Muidinga começa a ler os cadernos de Kindzu, seus sonhos começam a ser despertados e voltam a ocupar o imaginário do velho Tuahir, mesmo em um solo tributário de duas guerras. Assim, no romance *Terra sonâmbula* a narrativa circunscreve a nação moçambicana pós-independência, e nisto propõe uma crítica às identidades nacionais excludentes; questiona as fronteiras culturais; a relação entre o homem e a natureza, entre os vivos e os mortos. Assim, é um processo contínuo de encontros, desencontros e metamorfoses culturais.

¹³ Leitores de Terra Sonâmbula - II Capítulo desta dissertação.

¹⁴ Gérard Genette (1995, p.247).

É possível também observar, na obra em estudo, a recepção proposta pelos personagens ficcionais Kindzu e Muidinga. Quando este leitor, em seu percurso de leitura, começa a dialogar e pensar nos escritos de Kindzu, ele se lembra de Farida¹⁵ e fala a Tuahir:

- Sabe o que eu me estou a lembrar, tio? Lembro de Farida.
- E quem é essa?
- A mulher dos cadernos, apaixonada de Kindzu (COUTO, 2007, p. 64).

Para a estética da recepção, todo texto é uma obra em potencial, que se realiza através da ação do leitor e dos efeitos que nele provoca. Iser (1999a, p. 80 a 84) mostra que os sentidos¹⁶ do texto não são fixos, intocados, gerados a partir de elementos do texto, mas sim originados na atuação do leitor. Seu sentido é construído, desconstruído e reconstruído pelo leitor à medida que ele interage com a obra. Assim, pessoas diferentes lerão a obra de maneiras distintas, e um mesmo leitor pode atribuir diferentes sentidos ao texto se tiver a chance de interagir com ele em diferentes momentos de sua experiência como leitor.

Segundo essa teoria, uma obra literária não tem sua existência entendida como fechada e acabada, mas sim como uma realidade que pode ser constantemente reformulada, uma vez que ela abarca múltiplas projeções que se concretizam no ato da leitura. Isso pode ser demonstrado na leitura de *Terra sonâmbula*, haja vista as várias possibilidades de interpretação que a obra suporta.

A tarefa do autor consiste em despertar no leitor o desejo de ler. Enquanto que a tarefa do leitor é a de apreender, a partir do texto, uma interpretação original que não é necessariamente aquela formulada pelo autor da obra. Assim, nessa teoria, a leitura não se limita à decifração de signos e sinais escritos, mas é um ato de comunicação. Mais do que isso, a leitura é uma ação criativa e construtiva. Ao ler, o receptor participa da construção histórica da obra, apropriando-se de uma das múltiplas perspectivas possíveis em seu interior, tal como defende Peron Rios em sua dissertação¹⁷:

¹⁵ Apaixonada de Kindzu.

¹⁶ O autor diferencia sentido e significado. Não são, portanto a mesma coisa [...] “ O fato de apreendermos um sentido ainda não assegura que tenhamos um significado. (p. 80). Com efeito, o significado de um sentido se revela quando este estabelece uma relação com uma determinada referência.

¹⁷ A Viagem Infinita, um Estudo de *Terra Sonâmbula*. Estudo mais detalhado no capítulo II desta dissertação.

A narrativa ganha no romance um valor encantatório, em que as estórias bruxuleiam pelo imaginário o que os olhos não conseguem, no horizonte devastado, vislumbrar. A mímese de representação vai aos poucos sendo dissolvida para dar lugar à mímese da produção. A desconstrução da razão e a montagem de episódios oníricos fazem de *Terra Sonâmbula* um romance fabuloso, com toda a ambigüidade que o adjetivo possa comportar. Ao mesmo tempo, essa escolha não deixa de ser, longe de um panfletismo fácil, uma resposta política sutil: todo iluminismo escamoteia uma trilha ideológica fascista (já que permite apenas um modo correto de percepção), e a única maneira de reagir a essa Razão, na qual a guerra se nutriu, é o retorno à desformalização lógica do mito e do maravilhoso. (RIOS, 2005, p. 67).

Diante do exposto, na compreensão de Jauss, a perspectiva da estética da recepção não permite apenas relacionar recepção passiva e compreensão ativa, ou uma experiência construtora de normas e a nova produção. Se se olhar a História da literatura no horizonte do diálogo entre obra e público, diálogo responsável pela construção de uma continuidade deixará de existir uma oposição entre aspectos históricos e aspectos estéticos, e poderá restabelecer-se a ligação entre as obras do passado e a experiência literária que o historicismo rompeu, em suma:

... a relação entre literatura e leitor tem implicações históricas como estéticas. A implicação estética consiste no fato de a recepção de uma obra por parte dos seus primeiros leitores conterem já uma avaliação do seu valor estético por comparação com outras obras anteriormente lidas. Enquanto que a implicação histórica manifesta-se no fato de a interpretação dos primeiros leitores se poderem desenvolver e enriquecer, de geração em geração, constituindo uma cadeia de recepções, que decidirá sobre a importância histórica de uma obra e sobre o seu destaque estético. (JAUSS, 2003, p. 58).

O fio condutor do romance *Terra sonâmbula* se faz de elementos históricos e culturais de importância ímpar sobre a realidade de Moçambique pós-independência, constituindo, desta forma, elementos interessantes de diálogo com o leitor, no qual este entra em contato com as atrocidades pelas quais o povo moçambicano fora e foi castigado, mas isso demonstrado de forma poética e estética miacoutiana.

1.1.1 Experiência estética: três conceitos

Com relação à experiência estética, segundo Jauss (1979, pp. 51-52) torna-se emancipadora na medida em que abarca três funções da ação humana na atividade

estética que se relacionam entre si: a *poiesis*, a *aisthesis* a *katharsis*. A *poiesis* (ação instrumental) compreende o prazer do leitor ao sentir-se coautor da obra literária; a *aisthesis* (visão de mundo), o prazer estético advindo de uma nova percepção da realidade, proporcionada pelo conhecimento adquirido por meio da criação literária e a *katharsis* (ação comunicativa), o prazer proveniente da recepção e que ocasiona, tanto a liberação, quanto a transformação das convicções do leitor, mobilizando-o para novas maneiras de pensar e agir sobre o mundo. A leitura do romance garante essa tríade literária, uma vez que o leitor viaja através da mística proposta pelo autor, nas histórias fantásticas, fabulosas e de mistérios consegue, através do engajamento literário do autor, ser provocado e, em certo sentido, revoltado pela situação em que os moçambicanos são acometidos¹⁸. A leitura da obra constitui um passeio pela tradição, história e memória de Moçambique.

Assim, o problema da experiência literária para Teresa Cruz, prefaciando¹⁹ Jauss, significa “deslocar o problema da sua produção e representação e reconduzi-lo ao da sua recepção: a leitura – a atividade que efetivamente abre os mundos do texto, transformando-o em experiência²⁰ (CRUZ apud JAUSS, 2003, p. 9). Ousa-se inferir que a leitura constitui experiência a partir do momento em que o leitor apreende o prazer estético, quando a leitura toca²¹ o leitor, constituindo desta forma ‘experiência’, atingindo-o. Isto porque:

O prazer estético envolve participação e apropriação, uma vez que, diante da obra literária, o leitor percebe sua atividade criativa de recepção da vivência alheia. A experiência estética consiste em que o leitor sinta e saiba que “seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio”. (AGUIAR, 1996, p. 29).

¹⁸ Imersos em um país promotor de duas guerras.

¹⁹ A literatura como provocação literária.

²⁰ [...] conforme Larrosa (2002, p. 21) *experiência*. Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert”.

²¹ A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 21).

Assim delimitada, a experiência estética compreende prazer e conhecimento. Quando o leitor toma conhecimento de si e do mundo, Jauss (2003, p. 62) salienta que houve emancipação ou, nas palavras deste autor, “por meio do diálogo entre texto e leitor, a criação literária atua sobre um público proporcionando padrões de comportamento e, ao mesmo tempo, emancipando-o”.

Essa ideia, na concepção de Jauss (1979, p. 50), dá origem à compreensão de que para concretização do sentido tem-se um duplo horizonte: “o interno ao literário, implicado na obra, que é o horizonte de expectativas interno; implicado pela obra há o horizonte de expectativa social mundivivencial, que é formulado pelo leitor movido por suas experiências estéticas”.

A obra *Terra sonâmbula* é eivada de aspectos sociais, políticos, mas especialmente estéticos. O autor consegue escrever poeticamente, mesmo tendo uma história de guerra e degradação do povo moçambicano. Sendo assim, o horizonte interno dessa obra consegue provocar o leitor tanto para o encantamento estético como para as questões sociais através da denúncia desses horrores dos quais os moçambicanos foram e são testemunhas.

Em suma, Jauss concebe a atividade do leitor através de dois pontos imprescindíveis e pertinentes: o horizonte de expectativas²² e a emancipação, que seria, justamente, uma nova perspectiva da realidade a qual ampliaria seu campo de percepção, isto é, haveria a ampliação do horizonte de expectativas do leitor.

A ampliação do horizonte do leitor de *Terra sonâmbula* é considerável, uma vez que a dimensão do olhar miacoutiano é traduzido através de elementos variados no romance como: identidade, memória, oralidade, tradição, dentre outros.

²²La relación entre texto y recepción no es directa; requiere la mediación de lo que Gadamer[...] llamaba “horizonte de expectativas”, y poniendo en primer lugar, el horizonte del receptor. Pero, en el terreno literario que es el que interesa a Jauss, él admite otros dos horizontes: uno, cuando se trata de un texto del pasado, el horizonte inscrito en el texto. Se trata del horizonte de expectativas, conforme al cual el autor produjo el texto. Y otro: el horizonte de expectativas del presente desde el cual dialoga el receptor con el texto. Hay, pues un horizonte del autor otro del receptor, uno del pasado y otro del presente. Pero, en ellos, siempre se trata de sistemas de referencias objetivos que incluyen el género literario, la forma inscrita ya sea en el texto, ya sea la que se espera que conduzca el diálogo del lector o receptor con el texto. (VÁZQUEZ, 2005, p. 46)

1.1.2 As Sete Teses: da noção de historicidade, distância estética à experiência literária do leitor

As ideias que embasam a estética da recepção são, aqui, sintetizadas em sete teses²³. Dentre elas, interessa o conteúdo desenvolvido na sétima tese, por se tratar daquela que, ao se referir ao “horizonte do leitor”, que supõe “os efeitos da literatura na vida prática de seus leitores”. O reconhecimento dessas teses, no nosso ponto de vista, é relevante, neste estudo, para que se assegure a visão do conjunto da concepção do teórico da estética da recepção. (JAUSS, 2003, p. 105).

A primeira tese refere-se à historicidade da literatura. A obra não existe por si só, mas apenas quando é lida. O contexto histórico em que aparece uma obra literária não consiste numa sucessão de acontecimentos factual e autossustentada, que poderia existir de um modo independente, sem a necessidade de um receptor. (Idem, p. 63).

A segunda tese de Jauss (Idem, p. 65), refere-se a um conjunto de conhecimentos literários e de mundo que o leitor detém ao ler uma obra e estabelecem seu “horizonte de expectativas”. (...) Resulta de três fatores: a compreensão prévia do gênero, a forma e temática de obras anteriormente conhecidas e a oposição entre linguagem poética e linguagem prática..

Na terceira tese, Jauss (Idem, p. 71) trata da “distância estética” da obra em relação ao “horizonte de expectativas” na determinação do seu caráter artístico, em função da natureza e do grau do seu efeito sobre um dado público.

A quarta tese de Jauss (2003, p. 87) destaca que a própria consciência que interpreta um texto está envolvida num processo histórico e afeta o modo como esse texto é lido.

Na quinta tese, Jauss (Idem, pp. 95-96) refere-se ao caráter diacrônico de sua teoria. Ele propõe que antes é necessária uma história da recepção para se entender a história da literatura. A teoria da estética da recepção não permite apenas apreender o sentido e a forma da obra literária, no âmbito da sua evolução literária. Ela exige também a inserção de cada obra particular na sua “série literária” para que seja possível determinar a sua posição e significação históricas no contexto geral da experiência literária. O novo não é, portanto, apenas uma

²³ Segundo Zilberman (1989), as quatro primeiras têm características de premissa e as três últimas apontam para a ação.

categoria estética. Torna-se também uma categoria histórica sempre que a análise diacrônica da literatura é levada até à questão de saber quais são os fatores históricos que fazem realmente a novidade de um fenômeno literário novo.

A sexta tese Jauss (idem, p. 97) trata e compreende a obra literária sob o enfoque sincrônico que engloba o momento de cada época, tendo um entendimento de leitura. Para este autor é do encontro entre o corte diacrônico e sincrônico que será possível verificar a historicidade da literatura. Assim, a importância da obra pode ser definida por meio das diversas compreensões de leituras em fases diferentes podendo, em determinado período, ser mais valorizado que em outros.

Na sétima e última tese, Jauss (idem, p. 105) discorre sobre o caráter emancipatório da obra literária, apresentando uma nova realidade que rompe os horizontes de expectativa do leitor. Deve-se levar em consideração, dessa forma, quais os efeitos da literatura na vida prática de seus leitores.

Segundo Zappone (2009), a estética da recepção, assim como outras teorias, trouxe avanços metodológicos em relação a teorias anteriores, mas ainda assim não se mostrou completa e acabada. A teoria de Jauss esbarra na caracterização do leitor. A autora também salienta que o “horizonte de expectativas” é pressuposto por Jauss e pode não corresponder, na realidade, às suas aspirações metodológicas. Para a autora, assumindo a ideia de que a estética da recepção de Jauss, apesar de suas limitações, parte de um espaço amplo para que se pense a literatura como categoria histórica e social e em contínua transformação.

Aqui, o essencial em Jauss (2003, p. 58) fundamenta-se no destaque que confere à interação entre autor, texto, leitor e na sua compreensão de que a “implicação estética consiste no fato de que a recepção de uma obra pelos primeiros leitores pode conter já uma avaliação do seu valor estético, por comparação por comparação com outras obras lidas”. Embora este trabalho limite-se à exploração de diferentes leitores de uma mesma obra, conforme se verá no segundo capítulo, percebe-se que ela vem conquistando a acolhida de diferentes leitores, embora a amostra apresentada resume-se aos leitores especializados.

1.2 Teoria do Efeito Estético: panorama

Jauss centraliza seus estudos na fenomenologia da resposta pública ao texto, em como se processa a reconstrução histórica de leitores. O foco desta teoria é o desenvolvimento histórico do juízo do leitor, enquanto que o teórico alemão Wolfgang Iser origina-se dos estudos de Roman Ingarden (1893-1970), mas é influenciado pela fenomenologia de Husserl, Gadamer e Poulet. Ele busca respostas para suas indagações quanto ao ato individual da leitura. Iser concentra suas análises no texto, procurando compreender o processo que ocorre com o leitor na interação com o texto, no ato da leitura. Analisa os efeitos da obra literária provocados no leitor, por meio da leitura. Privilegia a experiência da leitura de textos literários como uma maneira de elevar a consciência ativa do leitor. Atribui realce ao papel da leitura na investigação de significados.

Entre recepção e efeito, Iser (1996, p. 7) salienta que a teoria estética da recepção não possui a unidade sugerida por uma classificação porque duas orientações perpassam o conceito de estética da recepção que, apesar de sua reciprocidade são distintas, a saber: a recepção e o efeito. Assim sendo, a recepção refere-se à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos. Ao mesmo tempo, porém, “o próprio texto é a “prefiguração da recepção”, tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto.” Objetivando explicitar melhor a distinção dos dois autores da recepção e do efeito, é Lima em “O leitor demanda (d)a literatura”, na segunda edição do livro *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, que contribui argumentando:

... as posições de Jauss e Iser, não são, nem nunca foram, totalmente homólogas. Ao passo que Jauss está interessado na *recepção* da obra, na maneira como ela é (ou deveria ser) recebida, Iser encontra-se no *efeito* (*Wirkung*) que causa, o que vale dizer, na *ponte* que se estabelece entre um texto possuidor de tais propriedades — o texto literário, com sua ênfase nos vazios, dotado pois de um horizonte aberto — e o leitor. Com o primeiro, pensa-se de imediato no receptor, com o segundo, ele só se cogita mediatamente (LIMA, 1979, p. 25, grifos do autor).

Sumariamente, a recepção de uma obra é regulada, mas não apenas pelo destinatário, ao passo que o efeito desta obra estaria mais regulado pela relação texto-leitor e não necessariamente por um dos pólos da díade. De tal forma, na

recepção o contato com o leitor seria mais direto; no efeito, por seu turno, haveria uma mediação texto - leitor. O efeito seria construído pelo leitor, a partir do preenchimento dos vazios²⁴ do texto; a recepção, por sua vez, seria denunciada pelos horizontes de expectativas medidos no decorrer do tempo. Desta forma, pode-se dizer que o leitor concebido por Iser será aquele que efetivará as indicações do texto — é individual, então concreto, enquanto o leitor de Jauss é coletivo e por isso mais socializado. Nessa direção, Vázquez²⁵ contribui demonstrando que recepção e efeito não são totalmente homólogos conforme se pode reler no fragmento retro citado, tendo em vista a imbricação do efeito presente na recepção:

El texto lo fija su autor y produce um efecto que se halla condicionado por el (por el texto). La recepción es un proceso de concreción del texto, condicionado por su destinatário: el lector. O, como dice Jauss, en um trabajo de 1975, posterior a las tesis: “El lado productivo y el receptivo entran em una relación dialógica: el texto no es nada sin sus efectos suponen la recepcion”: Es decir, texto y recepción se presuponen mutuamente: el texto com sus efectos remite a su destinatário, el receptor y este, em su diálogo con él, lo va concretando en su proceso de su recepción. En esta relación de texto y recepción, fácil es advertir lo que Jauss toma de Ingarden. (VÁZQUEZ, 2005, p. 46)

Com esse autor percebe-se que o teor da relação dialógica exposta acima legitima a argumentação de Jauss desenvolvida por Vázquez (2005, p. 46): “el texto no es nada sin sus efectos suponen la recepcion”, em outras palavras, “texto y recepción se presuponen mutuamente”. Desta forma, foi visto que o efeito estético é configurado e constituído pelo leitor através da interação e recepção deste com o texto, por meio do preenchimento dos vazios. Assim sendo, torna-se necessário abordar como ocorre esse processo interacional.

1.2.1 Interação texto-leitor: relação diádica

Um dos pressupostos da teoria do Efeito Estético é o de que existe uma assimetria inicial entre leitor e texto. Por exemplo, a leitura do romance *Terra sonâmbula* convoca e direciona o olhar do leitor para o entendimento da literatura africana de cunho pós-colônia. Na obra, o autor revela manejo da linguagem e da

²⁴ Elemento que favorece a comunicação do texto com leitor é retomado á frente.

²⁵ De la estética de la recepción a una e estética de La participación. O livro é fruto de uma conferência realizada por Jauss cinco conferências nos dias (23 – 24 – 28 e 30 de setembro e 01 outubro de 2004. Aula magna da Facultad de filosofía y letras – UNAM.

cultura do povo, ou seja, convida a um mergulho na história e tradição do povo africano, o que contribui para que a assimetria entre autor-texto dê lugar a um campo comum de entendimento do leitor. Essa opção adotada pelo autor participa da constituição do sistema de equivalências na formação do conjunto de posições e perspectivas, sabendo-se que estas dialogam com a estrutura da atividade da imaginação. (ISER, 1996, p. 185).

Nesse sentido, a atividade comandada pelo texto, a leitura, une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca, segundo Iser (1979, p. 83) é descrita como interação. E o que se entende por interação? No intuito de se fazer compreender melhor, buscou-se alguns conceitos e proposições alusivas à interação.

Interação²⁶ em si é algo que não existe, no sentido objetivo do termo: não se vê, não se toca, não se cheira. A interação em relação a quaisquer dos componentes/agentes é sempre uma inferência. Agora a pergunta é: inferência a partir de quê? A partir da interação entre duas pessoas e/ou objetos - a interação do leitor com o texto, e como isso ocorre no ato da leitura.

Gabriele Schwab (1999, p. 39) compreende interação como uma metáfora. A autora salienta que “do ponto de vista epistemológico, essa metáfora da ‘interação’ designa uma instância textual que guia a recepção do texto e um leitor que ‘processa’ ativamente o texto”.

Diante do exposto, se interação diz respeito, no sentido mais restrito da palavra, ao que acontece entre dois termos, então é preciso compreender como funciona cada um deles em relação ao outro, e vice-versa, sobretudo se um deles, no caso o leitor, é afetado pelo “processo”. A partir daí depreender-se-ia a relação existente entre os dois: a interação texto-leitor, que efeito estético ocorre no leitor quando realiza a leitura de uma obra, especialmente, aqui nesse caso o leitor ficcional em *Terra sonâmbula*, além de outros leitores empíricos dessa obra.

Para pensar a interação, inicialmente, há de se reconhecer que Iser vale-se da Psicologia Social. O autor acrescenta que a teoria da interação, tal como exposta por Edward E. Jones e Harold N Gerard, em *Fundationsof social psychology*,

²⁶ A Interação [...] é um tipo de ação que ocorre entre duas ou mais entidades quando a ação de uma delas provoca uma reação da outra ou das restantes. Por oposição à unidirecionalidade do conceito de causalidade, a subjacente bidirecionalidade ou mesmo interatividade é essencial no conceito de Interação. O conceito de Interação engloba diversos valores semânticos específicos para diferentes áreas do conhecimento. Disponível: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Intera%C3%A7%C3%A3o> . Acesso em 11/03/2013, às 15 horas.

começa por tipificar os modos de contingência encontrados ou originados das interações humanas, que são precisamente, segundo essa abordagem, quatro tipos descobertos:

- a) Pseudocontingência: quando o plano de conduta dos dois parceiros é conhecido por ambos, então as réplicas e conseqüências podem ser previstas;
- b) Contingência assimétrica: ocorre quando um dos parceiros renuncia à atualização de seu “plano de conduta” e não oferece resistência em seguir o plano do outro parceiro;
- c) Contingência reativa: acontece quando as reações momentâneas de cada parceiro ao dito ou feito pelo outro encobrem os “planos de conduta”;
- d) Contingência recíproca: realiza-se quando há a tentativa de ajustar a sua reação em consonância tanto com seu próprio plano de conduta quanto com as reações momentâneas do parceiro. (ISER, 1979, p. 84).

Destaca-se que a imprevisibilidade, dominante em toda interação, é passível de se converter na condição constitutiva e diferencial do processo de interação dos respectivos parceiros. Em seqüência, é ainda Iser que se manifesta:

Meu campo de experiência, contudo, não é preenchido apenas por minha visão direta de mim (ego) e pela do outro(alter), mas pelo que chamarei de metaperspectiva – minha visão da visão... do outro sobre mim. De fato, não sou capaz de me ver como os outros me vêem, mas constantemente suponho que eles estão me vendo de um modo particularizado e ajo constantemente à luz das atitudes, opiniões, necessidades etc. reais ou supostas dos outros quanto a mim. (ISER, 1979, p. 85).

Assim sendo, a “interação diádica não é um dom da natureza, mas sempre o produto de uma atividade interpretativa de que se origina uma imagem do outro, que é, simultaneamente, uma imagem de mim mesmo.” (idem, 1979, p. 87). A esse respeito, o teórico argumenta que o fato de não poder-se experimentar o modo como os outros nos veem não tem, de modo algum, o caráter de um limite ontológico. Esta inapreensibilidade se origina na própria interação diádica e deve-se compreendê-la como um valor-limite no sentido, contudo, de que a fronteira produzida pela interação serve de impulso para as constantes tentativas de ultrapassá-la. (ISER, 1979, p. 87).

Essa explanação objetiva demonstrar que a relação texto-leitor difere consideravelmente dos modelos anteriormente esboçados. Isto porque, nesta relação, falta a situação face a face em que se originam todas as formas de

interação social. O texto não pode sintonizar-se, ao contrário do parceiro na relação diádica, com o leitor concreto que o apanha (ISER, 1979, p. 87). Segundo Iser, na relação diádica, os parceiros podem mutuamente se perguntar sobre como se controla a contingência ou se suas imagens da situação transpõem a inapreensibilidade da experiência alheia. O leitor, todavia, nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é a justa. Além do mais:

... Na interação diádica, as réplicas de cada participante têm um fim determinado: em consequência, elas se integram em um contexto de ações, que funcionam como o horizonte da interação e muitas vezes servem como um *tertium comparationis*. Ao invés disso, falta à relação entre texto e leitor um quadro de referências semelhantes. Muito ao contrário, os códigos que poderiam regular esta interação são fragmentados no texto e, na maioria dos casos, precisam primeiro ser construídos. Assim, pois, a finalidade e as condições diferenciam a interação entre texto e leitor de pressupostos importantes da interação diádica. (ISER, 1979, pp. 87-88).

Em suma, para o teórico, a relação interativa no mundo social deriva, portanto, da contingência dos planos de conduta, isto é, da situação comum ou das convenções que reúnem os parceiros. A situação e as convenções funcionam apenas como reguladores, para a interação, da incontrolabilidade ou da inapreensibilidade da experiência alheia. Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor que originam a comunicação no processo da leitura. Por exemplo, pode-se dizer que o que faz *Terra sonâmbula* ser um romance tão lido e apreciado é, provavelmente, o fato de ser uma narrativa literária recheada de vazios de modo singular e dramático, o que favorece a interação texto-leitor, segundo a teoria de Iser.

1.2.2 Os vazios no texto e os pontos de indeterminação

Regina Zilberman (1989, pp. 64-65), ao estudar Iser, argumenta que enquanto para Ingarden “o mundo imaginário representado numa obra mostra-se de modo esquematizado, portanto, incompleto e com pontos de indeterminações ou lacunas”, para Iser, por sua vez, “a obra literária é comunicativa desde sua estrutura; logo depende do leitor para a constituição de seu sentido”. Este sentido, para o mesmo, é imagético, podendo tomar várias configurações. Dessa forma, a concretização é fruto da interação texto e leitor. É nesta acepção que Iser situa a sua teorização

sobre os vazios no texto literário, no âmbito da noção de estrutura apelativa do texto que, para este teórico, é repleta de vazios²⁷. Em vista disso, solicita-se o seu preenchimento por parte do leitor. No que se refere à essa abordagem, o autor alemão tem em Ingarden (1965) a sua matriz de inspiração.

Para Iser, os textos ficcionais, e até mesmo os não-ficcionais, não são figuras plenas, mas discursos marcados por indeterminações chamadas “vazios²⁸” que pedem uma intensificação da atividade imaginativa do leitor. O sentido surge da interação do texto com o leitor. Na concepção de Iser (1996, p. 53), não faz sentido perguntar-se o que um texto quer dizer ou o que um autor quer dizer, mas “o que sucede com o leitor quando sua leitura dá vida aos textos ficcionais”, na interação do leitor com o texto. Assim, nessa perspectiva, quando Muidinga, leitor ficcional da obra em estudo, encontra os cadernos ao lado do corpo de Kindzu, sua história adquire colorido. Mesmo diante dos escombros e restos mortais dos moçambicanos, quando Muidinga se põe a ler, “Seus olhos se abrem mais que a voz (...). “A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada. “A estrada escuta a história” que desponta dos cadernos (COUTO, 2007, p. 14). Dos vazios da vida, dos vazios dos textos é que a vida de Muidinga se fez no romance *Terra sonâmbula*.

Depreende-se que a presença de vazios se faz em todo tipo de texto, mas nos ficcionais eles entram como elementos estruturais de suma importância, propositalmente acionados. Para Iser, o valor de um texto ficcional está vinculado, dentre outros fatores, à maneira como o escritor estrutura os vazios. Em textos ficcionais, a exploração dos vazios adquire as seguintes formas:

- 1) São reduzidos para que se sobressaia a mensagem. Neste caso, a intenção do texto é geralmente didática ou doutrinária. Iser cita como exemplo o romance de tese e obras escritas com fins políticos;

²⁷ Para melhor entendimento da ideia do vazio como estrutura do texto, isto é, como os complexos que comandam a atividade projetiva do leitor, Iser introduz o conceito, próprio à psicologia da percepção, de *good continuation*. Ele pode ser descrito como o processo pelo qual uma sequência de imagens (ou de dados da percepção) se integra, na mente do receptor, como uma Gestalt previsível. (...). Em síntese, ao não seguir o princípio da *good continuation*, a ficção exige do leitor a intensificação de sua “atividade ideativa”. Esta intensificação se faz através do constante realce de certas parcelas do texto à condição de tema, com o que automaticamente outras parcelas ocupam a posição de horizonte. (LIMA, 1979, pp. 26 -27).

²⁸ (FLORY, 1997, p. 36). O leitor e o labirinto. Os vazios não estão apenas na construção de sentido, mas aparecem também nas estratégias do repertório: narração fragmentada, multiplicidade de narradores, focalização múltipla, cortes temporais, intertextualidade, pluridiscursividade, dialogismo, entre outros.

- 2) São ardilosamente manipulados para fins comerciais, como ocorre, de acordo com Iser, no romance seriado ou nas telenovelas;
- 3) São tematizados, às vezes, absolutizados, exigindo do leitor uma intensa atividade projetiva e assegurando um alto padrão de excelência artística.

Observando essas três formas de realização dos vazios na estrutura textual, a forma que interessa este trabalho é a terceira, porque é a que trata dos vazios tematizados, uma vez que estes são constituições inerentes ao texto ficcional: constituintes necessários para análise da relação texto-leitor. Iser (1979, p. 91) argumenta que o efeito na relação texto-leitor não valida qualquer interpretação, como poderíamos pensar. Um leitor que apenas projeta sobre os textos seus interesses e devaneios, sem observar as “instâncias de controle” existentes no texto, faz com que a comunicação estética vá por água abaixo. Estas instâncias de controle, também chamadas de “estruturas centrais de indeterminação” (p. 106), são, portanto, os vazios e suas negações. São os vazios que acionam a interação texto-leitor (vazios) enquanto as negações realizam o controle, possibilitando, dessa forma, o processo de comunicação:

Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los: o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor quanto a situar-se perante o texto. Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação. (ISER, 1979, pp. 91-92).

O leitor de *Terra sonâmbula* pode perceber que as negações apresentadas no romance se fazem especialmente no campo do maravilhoso, do mito e da morte. Quando o pai de Kindzu faleceu, para a crença de sua mãe, o marido retornava à noite e, assim sendo, diariamente levava comida para o marido defunto, quando conseguia “ver” e “sentir” a presença do defunto: “__ Era ele! Era seu pai...” Isto faz do romance um espaço para o desfile do inusitado, da negação da realidade no espaço da ficção. Essas negações provocam e garantem a relação texto-leitor, em que se pese o pacto selado entre leitor e autor.

Iser é enfático ao argumentar que a “relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor” (1979, p. 88), de forma que o leitor se sente provocado pelo texto a pensar e construir novas hipóteses, conceitos, atitudes,

dentre outros. Ou seja, o leitor atribui sentido e significado ao texto lido em sua vida. Nessa perspectiva, o pesquisador alemão acrescenta que, sendo

... Assim o texto constantemente provoca uma multiplicidade de representações do leitor, através da qual a assimetria começa a dar lugar ao campo comum de uma situação. Mas a complexidade da estrutura do texto dificulta a ocupação completa desta situação pelas representações do leitor. Portanto, o aumento da dificuldade significa que as representações do leitor devem ser abandonadas. (ISER, 1979, pp. 88-89).

Quando as representações do leitor são abonadas, correção imposta pelo texto, da representação mobilizada, forma-se o horizonte de referencia da situação. Realça-se que esta ganha contornos que permitem ao próprio leitor corrigir suas projeções. Só assim ele se torna capaz de experimentar algo que não se encontrava em seu horizonte. Destarte “a assimetria entre texto e leitor, não é determinada de antemão e esta própria indeterminação introduz as múltiplas possibilidades de comunicação.” (ISER, 1979, p. 89).

As premissas abordadas asseveram que, para que haja efetivação da comunicação entre texto e leitor, é necessário que exista no texto ‘complexos de controle’, conforme já mencionado, que orientem o processo da comunicação, uma vez que, segundo Lima,

... O próprio destes complexos é tanto orientar a leitura, quanto exigir do leitor sair de sua “casa” e se prestar a uma vivência no “estrangeiro”; testar seu horizonte de expectativas; por a prova sua capacidade de preencher o indeterminado com um determinável – i.e., uma constituição de sentido – não idêntico ao que seria determinado, de acordo com seus prévios esquemas de ação. (LIMA, 1979, p. 24).

Pelas palavras de Iser (1979, p. 89), os “... meios de controle, no entanto, não podem ser tão precisos quanto numa situação face a face, nem tão determinados como um código social que regula a interação diádica”. E, acrescenta o autor:

A eles, portanto, cabe levar a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação, no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor, dificilmente referenciável, que, no entanto, contesta o significado de estruturas de sentido anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas. Estes meios de controle, contudo não podem ser compreendidos como entidades positivas independentes do processo de comunicação. (ISER, 1979, p. 89).

Em face disso, os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los. O que é suprimido, contudo, permanece à vista e, assim, provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. Desta forma, as negações provocam o leitor quanto a situar-se perante o texto. Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada que controla o processo de interação, facilitando e possibilitando a interação do texto com o leitor (ISER, 1979, pp. 91-92).

Os vazios e as negações como estruturas são necessários porque sinalizam tanto a ausência de conexão, quanto as expectativas do uso habitual da linguagem em que a conectabilidade é pragmaticamente regulada. Daí resultam diversas funções que os vazios podem preencher nos textos ficcionais. Iser (ISER, 1979, p. 107) acrescenta que “como elementos de interrupção da conectabilidade, tornam-se o critério de diferenciação entre o uso da linguagem ficcional face à cotidiana: o que nesta é sempre dado, naquele primeiro há de ser produzido”.

A conectabilidade interrompida pelos vazios torna-se variada nos textos ficcionais. Eles abrem um número crescente de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas passa a exigir a decisão seletiva do leitor. Basta que se pense, por exemplo, no repertório de um texto para que se tenha uma ideia desse processo no qual, segundo Iser, há normas e alusões literárias que perdem seu contexto familiar, mas mantendo possibilidades de conexão. São vazios que liberam algo que se achava oculto, em meio encaixáveis em conexões conhecidas. Isto orienta possibilidades de combinações pelo leitor. Por outro lado, as estratégias e o repertório manifestam-se nos vazios: “como produto perspectivístico, o texto exige que suas perspectivas de representação sejam constantemente inter-relacionadas.” (ISER, 1979, p. 108).

Nessa inter-relação, Iser (Idem, p. 109) entende que: “os vazios dos textos ficcionais orientam contra o pano de fundo da linguagem pragmática, contribuindo para a desautomatização das expectativas habituais do leitor”. Assim sendo, esse leitor precisa reformular para si o texto, a fim de ser capaz de recebê-lo e compreendê-lo.

A linguagem utilizada no romance *Terra sonâmbula* é eivada de desautomatização e atravessada por provérbios.

...Quando iniciaram a viagem já ele se acostumava de cantar, dando vaga a distraídas brincadeiras. No convívio com a solidão, porém, o canto acabou por migrar de si. Os dois caminheiros condiziam com a estrada, murchos e desesperançados.

Muidinga e Tuahir param agora frente a um autocarro queimado. Discutem, discordando-se. O jovem lança o saco no chão, acordando poeira. O velho ralha:

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

(...)

– E me diga: você quer encontrar seus pais porquê?
 – Já expliquei tantas vezes.
 – Desconsigo de entender: Vou-lhe contar uma coisa: seus pais não lhe vão querer ver nem vivo.
 – Porquê?
 – Em tempos de guerra filhos são um peso que trapalha maningue²⁹.(COUTO, 2007, pp. 10-12).

Essa opção artística assumida por Mia Couto não emerge na interação diádica. Isto porque as conexões abertas podem ser fechadas pelos pedidos de esclarecimento do parceiro, que torna desnecessário o uso de sua imaginação. Assim também o texto expositivo faz pouco uso dessa exigência, pois regula em alta dose as suas conexões à de um objeto determinado. A diferença que ocorre no texto ficcional é que a desautomatização resultante dos vazios dos textos ficcionais leva a uma outra direção (ISER, 1979, p. 109). Ao longo da narrativa em estudo, nota-se em situações discursivas reiteradas que dados da realidade, quando fantasiados pelo narrador Kindzu, personagem que compõe relatos em seus diários, projetam-se sobre o leitor Muidinga e ressoam sobre o ouvinte. Estes, leitor e ouvinte, são, aos poucos, arrebatados pelas histórias narradas por Kindzu.

Ainda acerca dos vazios também apontados por Iser, há dois aspectos relevantes, pois são orientações que colaboram com a compreensão da estrutura de tema e horizonte tal como exposta pelo teórico, quais sejam:

1) Precisamos compreender a estrutura do vazio como um tipo ideal, em torno do qual se realiza a participação do leitor do texto; 2) A mudança de lugar do vazio não será compreendida se pensarmos que as suas diferentes “cunhagens” decorrem da existência de um arsenal de diferentes tipos de vazio. Ao contrário, o vazio derivado do campo referência é preenchido por meio da estrutura de tema e horizonte. (ISER, 1979, p. 131).

²⁹Muito, demasiado.

Essa estrutura de tema e horizonte faz com que o vazio mude de lugar, de modo que a sua variação de posição assinala a necessidade definida de determinação, tarefa a ser realizada pela atividade de constituição do leitor. A mudança do vazio assinala o caminho a ser percorrido pelo ponto de vista do leitor, guiado pela sequência autorregulada em que se entrelaçam as qualidades estruturais do vazio.

Dessa forma, o vazio possibilita a participação do leitor na realização do texto. Do ponto de vista desta estrutura, participação não significa que o leitor seja levado a internalizar as posições manifestadas pelo texto, mas sim que ele é induzido a fazê-la agir, uma vez que,

estas operações se desenrolam controladamente, pois limitam a atividade do leitor à coordenação, à mudança de perspectiva e ao esclarecimento recíproco dos pontos de vista relacionados. À medida que o vazio possibilita estas operações, torna-se clara a ligação fundamental entre estrutura e sujeito. (...) O vazio torna a estrutura dinâmica, pois assinala aberturas determinadas, que só se fecham pela estruturação empreendida pelo leitor. Neste processo, a estrutura ganha a sua função. (ISER, 1979, pp. 131-132).

Sob esse aspecto, a interação do leitor é condicionada pela estrutura do texto, pelas aberturas determinadas e comandadas pelo texto. Em outras palavras, pelo leitor implícito³⁰ subjacente à obra. Em função disto, Iser continua atrelado à imanência do texto de cunho funcionalista.

Diante dos pressupostos apresentados, convém salientar que para Iser (1979, p. 132): “A função do vazio consiste em provocar no leitor operações estruturadas. Sua realização transmite à consciência a interação recíproca das posições textuais”. Portanto, os vazios derivam da indeterminação do texto - chamado por Ingarden de pontos de indeterminação. Em vez de uma necessidade de preenchimento dos vazios, Iser ressalta a necessidade de uma combinação. Apenas quando os esquemas do texto estão inter-relacionados é que o objeto imaginário começa a se formar na imaginação do leitor no ato da leitura (idem, p. 106).

³⁰ Zilberman (1989, p. 65) considera que o leitor implícito foi uma conquista da recepção; porém, tem seus limites metodológico, pois não ultrapassa o modelo de análise imanente com o qual parece desejar romper. Mesmo assim, é com ele que Jauss opera, embutindo-o à sua visão da história da literatura e da hermenêutica literária.

1.2.3 Tema e horizonte: diálogo com os leitores

Iser teoriza sobre a importância de tema e horizonte para traduzir a sua concepção sobre a relação texto/leitor, e o faz no âmbito das estratégias textuais em que se incluem os vazios do texto – uma das condições para apreensão e formulação dos vários padrões de interação de texto e leitor. É a estrutura de tema e horizonte que “regula primeiro as atividades do leitor em relação ao texto, cujas perspectivas³¹ de representação” (1996, p. 180) e entrelaçam-se no texto literário narrativo. Por meio desta abordagem, o teórico considera que a posição ideológica dificulta, em alguns aspectos, a leitura do texto ficcional, pois, segundo o autor:

Quanto mais preso esteja o leitor a uma posição ideológica, tanto menos inclinação estará para aceitar a estrutura básica de compreensão do tema e horizonte, que regula a interação entre texto e leitor. Não permitirá que suas normas se convertam em tema e horizonte, porque, enquanto tal são automaticamente sujeitas à visão crítica inerente às posições virtualizadas, que formam o pano de fundo do tema. (ISER, 1979, p. 129).

Em conformidade com este pensamento, o autor continua salientando o modo como o leitor se vê “induzido” a esta participação, estruturalmente condicionada e até direcionada no desenrolar do texto, sendo que tal participação no texto volta-se contra seus valores em algumas situações. O resultado, inequivocamente, será a frequência da rejeição ao livro e ao autor. No entanto, mesmo esta reação testemunha o efeito da estrutura. Ela se mostra pela reação irritada do receptor que, como tal, tem a força de diagnóstico. (Idem, p. 130).

Incluindo Blanchot (2011a, p. 222) neste diálogo, tem-se o entendimento de que o “que mais ameaça a leitura: a realidade do leitor, sua personalidade, sua imodéstia, a obstinação em querer manter-se em face do que lê em querer ser um homem que sabe ler em geral”. Diante do mencionado, ressalta-se a importância de que o leitor se desvencilhe ou se distancie de seu repertório - imagens de primeiro grau construídas e arraigadas. Distancie, especialmente, do viés ideológico – para

³¹ O texto pode ser constituído como um sistema da perspetividade, que se realiza por meio do narrador, da ação do herói, de personagens secundárias e da ficção do leitor, segundo dois planos básico a que orientam, elementarmente, as condições de apreensão do texto, até porque o segundo plano tem caráter virtual, ou seja, não se manifesta verbalmente no texto (ISER, 1996, p. 175). Nesse sentido, a estrutura de tema e horizonte esboça a relacionabilidade possível das perspectivas divergentes de representação. (Idem, p. 181).

que, desta forma, possa fluir a comunicação estética. Na leitura de *Terra sonâmbula*, o leitor corre o risco de olhar o livro orientado apenas sob a perspectiva da guerra e suas conseqüências, ou do inusitado que se constituem traços marcantes no caráter dos personagens e no entrecruzar dos relatos desenvolvidos.

Para a teoria do efeito estético, segundo Iser, (1979, p. 130), há que se superar a tensão entre o horizonte do texto e o horizonte do leitor, uma vez que a assimetria entre texto e leitor, necessariamente pactuada, serve para que se alcance a fruição estética. Este pacto proporciona a superação da tensão que ocorre dentro do campo entre segmentos de perspectivas heterogêneas, ou seja, texto e leitor, e isso é resolvido pela estrutura de tema e horizonte, que faz com que o ponto de vista do leitor ressaltado como tema seja condicionado pela posição tematicamente vazia, isto é, pelo horizonte da obra. Nesse jogo, o que configurava tema no imaginário do leitor passa a ser horizonte - o horizonte do leitor também passa a ser tema, constituindo, assim, a interação texto-leitor.

1.2.4 A leitura estética na formação do leitor

Ler não é obter comunicação da obra, é “fazer” com que a obra se comunique (BLANCHOT, 2011a, p. 216). Nesta perspectiva, o leitor constitui figura de destaque, uma vez que este assume não apenas o papel de expectador, mas de co-autor do texto, tendo em vista a importância concedida a ele e à leitura. Teresa cruz argumenta que:

... a proposta da estética da recepção e do efeito estético – Jauss e Iser – inserem-se sem dúvida num conjunto, hoje alargado e divulgado, de novas concepções do texto e da obra literária, que nos falam da sua abertura, da sua virtualidade, do seu apelo à execução, introduzindo uma dimensão interativa e performativa na relação da obra com o seu receptor. (apud JAUSS, 2003, p. 15).

Nesse pressuposto, no processo da leitura realiza-se a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor. Por este motivo, a teoria fenomenológica da arte enfatizou que o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas na mesma medida aos atos de sua apreensão. Para isso, é necessário ressaltar que a obra compõe-se de dois pólos necessários para a apreensão que são: artístico e estético.

De acordo com Iser (1996, pp. 50-51), o pólo artístico de uma obra seria o texto criado pelo autor, enquanto seu pólo estético estaria na concretização do leitor em contato com o texto, ou seja, na sua concretização pelo leitor. Desta forma, sob a perspectiva de iseriana, a obra literária é algo virtual e, assim sendo, não se identifica nem com a realidade do texto nem com as disposições caracterizadoras do leitor. Para o teórico alemão, “isolar os pólos significaria a redução da obra à técnica de representação do texto ou à psicologia do leitor”, eliminando-se, desta forma, justamente o processo que se pretende analisar. Embora Iser considere a importância da “necessidade heurística de uma análise dos componentes”, ele teme que a prevalência de tal análise favoreça o desaparecimento da virtualidade da obra, apesar de sua preocupação em relação aos perigos da preponderância de uma análise unilateral, em que há a prevalência de um dos pólos, ser perfeitamente compreendida. Assim, no ato da leitura, faz-se uma relação homóloga, pelo leitor, dos pólos citados. Desta forma, o mesmo consegue acessar a virtualidade da obra, constituindo, assim, o objeto estético em sua mente.

Iser, no seu livro o “O ato da leitura³²”, refere-se, em vários espaços, ao efeito estético provocado no leitor no ato da leitura. Segundo o autor, o efeito estético deve ser analisado na relação dialética entre texto/leitor e sua interação (1996, p. 16). O efeito estético é assim chamado porque – apesar de motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes. O texto não é considerado como um documento sobre algo que existe - seja qual for a sua forma -, mas como uma reformulação de uma realidade já existente, e que através desta reformulação advém algo ao mundo que antes não existia (ISER, 1996, p. 16). Disto resulta esse algo que vem ao mundo provocar as sensações do leitor, e este constrói sentido no ato da leitura: “O sentido como efeito causa impacto, e tal impacto não é superado pela explicação, mas, ao contrário, a leva ao fracasso, O efeito depende da participação do leitor e sua leitura”. (ISER, 1996, p. 34); e,

contrariamente, a explicação relaciona o texto à realidade dos quadros de referência e, em consequência, nivela com o mundo o que surgiu através do texto ficcional. Tendo em vista a oposição entre a explicação, tem dias contados a função do crítico como mediador do significado oculto dos textos ficcionais. (ISER, 1996, p. 34).

³² O ato da leitura, Vol. I e II.

O crítico é um leitor especializado. O lugar não se restringe à descoberta que o texto traz escondido, ou ainda oculto, mas é preciso ressaltar que, segundo Iser, “os textos ficcionais constituem seu próprio objeto e não copiam objetos já dados.” (ISER, 1996, p. 57). Assim sendo, o leitor, em contato com esse texto vai atribuindo e constituindo sentido no ato da leitura: os elementos de indefinição que os textos literários contêm constituem “as condições elementares de comunicação do texto, que possibilita que o leitor participe na produção da intenção textual”. (Idem, 1996, p. 57).

Segundo Jauss (2003), a concretização da obra se dá no momento da leitura, instante em que o leitor empreende a mudança de suas expectativas, modela-as ou, até mesmo, frustra suas expectativas. O autor argumenta que o fator mais importante do progresso da ciência, assim como da experiência da vida, é o da ‘frustração de expectativas’: considera que ‘ela é semelhante à experiência’ de um cego que se choca a um obstáculo e apreende a sua existência. Ele defende que é constatando que suas hipóteses eram falsas que o leitor entra verdadeiramente em contacto com a ‘realidade’. “A refutação dos nossos erros constitui, pois, experiência positiva que retiramos da realidade.” (JAUSS, 2003, p. 108). Reconhecer essa percepção sobre a relação entre a obra e o leitor contribui para o reconhecimento da processualidade da leitura e suas implicações.

Nessa perspectiva, ressalta-se com Iser (1999a, p. 10) que, durante a leitura, a perspectiva do leitor pode divergir da perspectiva da obra, conduzindo o mesmo à reflexão sobre suas concepções de vida e visão de mundo e, por conseqüência, fundindo horizontes. Importa ressaltar que isto faz com que a leitura se torne uma comunicação efetiva, um diálogo a partir do qual o leitor exerce sua atividade produtiva, sendo que o texto força o leitor a uma tomada de posição. O autor acrescenta que a leitura só se torna um prazer no momento em que a produtividade do leitor entra em jogo, ou seja, quando os textos oferecem a possibilidade de o leitor exercer suas capacidades. (ISER, 1999a, p.10). Pela leitura do romance em estudo, pode-se comprovar que o leitor Muidinga tem o seu horizonte influenciado pelo relato de Kindzu. Esta descoberta aviva-lhe o prazer de ler e desperta curiosidade em Tuahir, levando-os (Muidinga e Tuahir) à formulação de hipóteses sobre possíveis elos identitários.

No processo de leitura, o leitor alterna seu ponto de vista entre a protensão (expectativa sobre o que virá) e a retenção (perspectiva atual). Num processo

dialético, a leitura já realizada acaba como lembrança que se dissolve num horizonte vazio e o que se lembra é projetado num novo horizonte que ainda não existia no momento em que foi captado: no processo de leitura, expectativas são modificadas e lembranças transformam-se. (ISER, 1999a, p. 17). Dessa forma:

O que temos lido se afunda na lembrança, corta suas perspectivas, empalidece de modo crescente e acaba dissolvendo-se num horizonte vazio, não oferecendo mais do que um padrão bastante geral para o que fixamos na retenção. Porém, no desenrolar da leitura, despertam-se múltiplas facetas daquilo que possuímos somente na retenção, e isto quer dizer que o que lembramos é projetado num novo horizonte, que ainda não existia no momento em que foi captado. (ISER, 1999a, p. 16).

O novo horizonte projetado transforma o ponto de vista do leitor, pois este se põe em movimento. Este movimento, do ponto de vista do leitor, abre os dois horizontes do texto para fundi-los depois. Desta forma, a estrutura de horizonte da leitura se mostra como um ato de criação, um modo de compreensão produtiva. Quando a perspectiva seguinte não tem ligação com a anterior, detém-se o curso de pensamento havendo uma interrupção. A interrupção de uma conexão esperada, para Iser (1999a, p. 19), é “paradigmática para os diferentes processos de focalização que acontecem durante a leitura de textos ficcionais”.

Cumprir mencionar que: “No texto, cada correlato de uma enunciação prefigura, através de suas representações vazias, a correlação seguinte, construindo, em virtude de suas intuições satisfeitas, o horizonte para a enunciação anterior”. Sendo assim, constata-se, ancorados na reflexão de Iser, que:

cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois. Esse processo é necessário porque, como vimos, somos incapazes de captar um texto num só momento. (ISER, 1999a, p. 17).

Segue, pois, que nesse movimento de protensão e retenção o leitor vai constituindo o horizonte de expectativas, ainda seu repertório, segundo Iser. Assim, nesta dialética de leitura, é possível elaborar e construir o sentido do texto através de uma leitura atenta, através de captação do mundo intratextual, como ainda extratextual. Enfim mergulha-se nas malhas do texto, pois, segundo Blanchot,

“leitura não é um anjo voando em redor da esfera da obra e fazendo girar esta em seus pés munidos de asas”. (2011b, p. 222).

1.2.5 Fictício e imaginário: Espaço do leitor na constituição do objeto estético

As imagens habitam a narrativa literária e são de ordem necessária para interação do texto com o leitor no preenchimento de vazios que se situam no campo do fictício e do imaginário: “os vazios dão origem a imagens de primeiro e segundo graus. Imagens de segundo grau são aquelas com as quais reagimos às imagens formadas” (ISER, 1979, p. 111). Ao mesmo tempo em que se é apanhado pelas imagens que constrói enquanto lê, isso provoca no leitor, segundo Iser:

... a colisão de nossas imagens produz uma consciência latente, que acompanha nossas imagens, por meio da qual somos postos, potencialmente, em relação com elas. Assim, em princípio, podemos também observar aquilo que produzimos. Da sequência de imagens provocada pelas condições do texto, resulta, assim, a possibilidade de nos colocarmos em uma certa distância, que nos permite a sua compreensão. Pois compreendemos um texto ficcional através da experiência a que ele nos submeteu. (ISER, 1979, p. 114).

Como a citação evoca, compreende-se um texto ficcional através da experiência a que ele submete o leitor. Assim sendo, as imagens são colididas na consciência do mesmo provocando, desta forma, outras compreensões e possibilitando a comunicação estética na interação do texto com o leitor. Ainda nessa perspectiva, Iser argumenta que o “fato de os vazios terem um papel importante, através da interrupção da *good continuation*, na colisão provocada das imagens, significa que a vivacidade de nossa representação aumenta em proporção com o número de vazios” presentes no texto (ISER, 1979, p. 114). Quanto mais vazios o texto dispuser, haverá mais possibilidades de compreensão e de representação por parte do leitor. Mas este é forçado, em determinado momento, a abandonar suas imagens constituídas em primeiro grau³³.

À medida que o leitor é forçado a abandonar as imagens de primeiro grau, no ato da leitura do texto ficcional, ele é levado a reagir ao que se produz e, simultaneamente, é induzido a imaginar algo no conhecimento oferecido ou incitado,

³³ Os vazios dão origem a imagens de primeiro e segundo grau. Imagens de segundo grau são aquelas com as quais reagimos às imagens formadas, ou seja, (primeiro grau).(ISER 1979, p.111)

que seria inimaginável enquanto prevalecesse a decisão de suas orientações habituais. Assim sendo, ocorre a comunicação estética, e a assimetria texto-leitor é negociada (ISER, 1979, p. 114). Então, em relação à construção de imagem, Iser (Idem, p. 109) mostra que os esquemas do texto tanto apelam para um conhecimento existente no leitor, quanto oferecem informações específicas através das quais o objeto intencionado – mas não dado – pode ser representado e construído pelo leitor.

Uma das principais imagens construídas pelo leitor no romance em estudo refere-se ao título do livro que sugere uma terra sonâmbula. Este adjetivo é muito sugestivo, pois a imagem que aparece é de algo que perambula, caminha, desloca-se: aquela terra que anda, que vagueia a procura de algo é Moçambique – país castigado por guerras. Assim, são várias imagens que podem ser construídas e reconstruídas em variadas leituras do livro. O leitor pode visualizar uma terra encharcada de tradições e que “briga” com a modernidade.

Como os leitores estão sempre enredados no texto, sendo simultaneamente capazes de observar a si mesmos neste enredamento. Os seres humanos parecem precisar do “fingimento” inerente ao texto ficcional.

Para Iser (1999d, p. 66), o fictício e o imaginário satisfazem a condição heurística e as disposições humanas que também constituem a literatura (Idem, p. 66): “Ambos existem como experiências cotidianas, quando se expressam na mentira ou na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos”. Isso ocorre quando se vive uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações. Para tanto, o autor elenca os elementos necessários ao texto ficcional como: a seleção, a combinação e autodesnudamento – *como se*³⁴, de tal modo que o “ato de seleção cria um espaço de jogo, pois faz incursões nos campos de referências extratextuais, transgredindo-os”.

No texto ficcional, instâncias do mundo extratextual são selecionadas através do processo acima destacado, e passam a ser constituídas como se fossem reais, através do fingimento, do fictício e do imaginário. Mas, conforme Iser (1999d, p. 70), o fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que se tem em

³⁴ Como se fosse real. Que é o autodesnudamento. Presente no texto: O fictício e o imaginário. Decorrente do VII Colóquio UERJ em 1996. Colóquio realizado com Iser Wolfgang. Após as discussões desse Colóquio foram formalizadas no livro: Teoria da Ficção. Indagações à Obra de Wolfgang Iser. Organização: João Cezar de Castro Rocha.

mira. Isto porque o que se tem em mira só aponta para alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para ela. Sendo assim, é preciso imaginá-la. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo em que serve como meio para a manifestação deste. Por isto, o fictício tem de ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer atos de imaginação. (ISER, 1999d, p. 70).

O autor ainda acrescenta que a “imaginação, como se sabe, não é um potencial autoativável. Ele não a chamaria de faculdade, porque o termo já subordina a imaginação a um tipo específico de discurso que determinou o que ela é, de Aristóteles a Kant. [...]”. Assim, para Iser (1999d, p. 70), “a intencionalidade não pode produzir por si mesma aquilo que se tem em mira. Tal produção só ocorre quando o imaginário é estimulado e, com isso, ativado pelo fictício.” Desta forma, para o imaginário funcionar ele necessita do fictício, como também o fictício é ‘dependente’ do imaginário.

Segundo Iser, enquanto a seleção faz com que o imaginário se mostre como um jogo no qual o passado e o presente se contrapõem, a combinação confronta dado e alteridade. Ao serem transgredidas posições no texto, dado e alteridade se convertem em possibilidades um para o outro (1999d, p. 72).

... Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas como se fosse real, o próprio mundo empírico se transforma num espelho, orientado o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade. Nesse sentido, podemos chamá-lo de realidade virtual. (ISER, 1999c, p. 73).

Essa realidade virtual, segundo o autor, emerge, da interação entre o fictício e imaginário. Para ilustrar ainda melhor tal relação e a importância atribuída ao imaginário, o teórico discorre sobre um episódio relatado por Diógenes Laércio que representa bem o que se entende por tal atividade. Quando perguntaram a Filostrato se os artistas gregos tinham estado no céu a fim de observar o que faziam os deuses, e depois imitar o que tinham visto, ele respondeu: “Não, a imaginação é que fez as obras de arte gregas, pois se trata de um artista melhor que a imitação. Esta só reproduz o que tiver visto, ao passo que a imaginação retrata o que não viu.” (ISER, 1999d, p. 73). Como se pode notar, mediante o autodesnudamento, “a ficcionalização se converte no meio ideal para que o imaginário se manifeste,

fazendo o invisível tornar-se concebível, num processo que não ocorreria se a ficcionalização não direcionasse o imaginário.” (Idem, p. 73): Isto porque:

O próprio imaginário não pode inventar nada. Esta era também a perspectiva de Freud que afirmava “ser a imaginação criadora de fato incapaz de inventar o que quer que seja só podendo combinar componentes estranhos um ao outro”. O imaginário precisa, portanto, de um meio para realizar o que esse mesmo meio pretende que o imaginário faça. (ISER, 1999d, p. 73).

Iser considera que, como transpasse de fronteiras, “a ficcionalidade é um ato puramente consciente cuja intencionalidade é pautada por indeterminações. A ficcionalidade sequer controla aquilo que tem em mira, podendo apenas manter um certo direcionamento neste sentido” (ISER, 1999d, p. 75). Desta forma, o ato de fingir fornece uma moldura para o que deve ser capturado, mas a intenção do ato não fornece uma imagem concreta para preencher essa moldura. Sem o imaginário, portanto, o fictício não passaria de uma forma de consciência vazia.

Dada essa possibilidade do ficcional permitir ao imaginário desconstruir e construir outras realidades, através da interação de ambos – fictício e imaginário -, a realidade vai ganhando formas mediante a anulação de campos de referências e realidades aludidas. Por isso, neste contexto, a interação entre o fictício e o imaginário ganha profunda implicação.

As considerações teóricas traçadas por Iser leva a acreditar e pensar que o mundo ficcional é uma oportunidade para romper os horizontes limitados de expectativas que o leitor possa ter do texto, como também do mundo extratextual e, sobretudo, de si mesmo. Isso porque, ao romper limites, o mundo ficcional amplia o espaço que ele mesmo preenche para ser novamente rompido. Assim sendo, o mundo textual, desta forma, torna-se um dinamizador do mundo extratextual, um vir a ser constante na consciência e experiência do leitor.

Dito assim, o texto que se configurou na consciência do leitor, pela realização do imaginário, passa a requerer do mesmo a capacidade de produzir o objeto imaginário por ele realizado, através dos atos de fingir, assim como faz o autor do texto. Em outras palavras, a comunicação com o ficcional torna-se possível quando este é apreendido em sua totalidade que se revela imaginário, uma vez que se situa entre aquilo que é e ao mesmo não é. Agindo sobre o leitor, o ficcional, como trânsito do imaginário, atua também na realidade circundante do mesmo. Isto porque

o fragmento selecionado da realidade, que até então era estranho ou fora da percepção do leitor, se encontrava imerso em outra suposta realidade. Dessa forma ganha, pelo imaginário, um novo enfoque que também, e, sobretudo, coloca em foco o não-selecionado e o não-dito, que às vezes diz mais do que o dito. Decorre, dessa forma, a provocação do imaginário do leitor. E, se assim acontece, há a comunicação do leitor com a obra.

Ousa-se inferir que a leitura literária só alcança fruição quando a sensibilidade e o imaginário do leitor são acionados via fictício, contemplando, diante disso, o objeto estético. Neste pressuposto, ainda se considera pertinente expor que uma das discussões de Iser, no livro *“O ato da leitura”*³⁵, refere-se, em vários espaços, ao efeito estético provocado no leitor no ato da leitura. Segundo o autor (1996, p. 16), o efeito estético pode ser observado, portanto, na relação dialética entre texto, leitor e sua interação, conforme já reiterado nessa dissertação.

Importa considerar ainda, segundo Iser (1996, p. 16), que “o efeito estético é assim chamado porque – apesar de motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes”.

Dessa forma, o referido teórico argumenta que (1996, pp. 33-34), o sentido como efeito causa impacto, e tal impacto não é superado pela explicação, mas, ao contrário, leva ao fracasso. Uma vez que o sentido é o objeto a que o sujeito se dirige e que tenta definir guiado por um quadro de referência, ele não mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado pelo leitor no ato da leitura. Desta forma, o efeito depende da participação do leitor e de sua leitura.

Se o sentido é experimentado, é preciso concordar com Iser (1996, p. 57), “que os textos ficcionais constituem seu próprio objeto e não copiam objetos já dados”. Assim, o leitor em contato com esse texto vai atribuindo e constituindo sentido no ato da leitura estética:

.... Isso vale mesmo para os casos em que textos são captados como representação do padrão ideal; pois a idealidade enquanto meta da análise implica esse caráter de não-dado próprio à obra ficcional. Em consequência, a objetividade constituída pelos textos ficcionais não se confunde com a definição dos objetos reais, os textos contêm elementos de indefinição. Essa indeterminação não é um defeito, mas constitui as condições elementares de comunicação do texto que possibilita que o leitor participe na produção da intenção textual. Nisso se baseia a experimentabilidade do padrão ideal que

³⁵ O ato da leitura, Vol.. I e II. Uma teoria do efeito estético.

possibilitam que o leitor participe na produção da intenção textual (ISER, 1996, p. 57).

Portanto, o que se constata é que o processo da constituição do texto ficcional e sua importância viabilizam-se pelo ato da leitura: contribui na formação da subjetividade e, conseqüentemente, na construção e na transformação das realidades e do conhecimento. Esse pressuposto assevera que a leitura³⁶ estética é condição essencial para a realização do imaginário.

³⁶ Em seu texto, *A leitura* (2002), o francês Vincent Jouve, fundamentando-se em Gilles Thérien, aborda cinco dimensões que se entrelaçam no processo da leitura literária: processo neurofisiológico (operação de percepção dos signos); processo cognitivo (conversão de palavras em elementos portadores de significação); processo afetivo (emoções que a leitura ficcional suscita); processo argumentativo (capacidade que os textos literários têm de agir sobre seu leitor); processo simbólico (interação que emerge entre a leitura e o imaginário coletivo).

CAPÍTULO II

LEITURAS SOBRE A OBRA

a relação entre literatura e leitor tem implicações históricas como estéticas. A implicação estética consiste no fato de a recepção de uma obra por parte dos seus primeiros leitores conterem já uma avaliação do seu valor estético por comparação com outras obras anteriormente lidas. Enquanto que a implicação histórica manifesta-se no fato de a interpretação dos primeiros leitores se poderem desenvolver e enriquecer, de geração em geração, constituindo uma cadeia de recepções, que decidirá sobre a importância histórica de uma obra e sobre o seu destaque estético.

Hans Robert Jauss

A percepção de que, segundo Jauss (2003, p. 47), a sucessão das obras não remete apenas para o sujeito produtor, mas também, para o sujeito receptor – para a interação entre o autor e o público, por meio do texto. Sendo assim, despertou a curiosidade quanto ao conhecimento sobre a repercussão que a obra *Terra sonâmbula* conquistou, em outras palavras, sobre como essa obra ressoa na comunidade acadêmica. Desta forma, se buscou no mundo virtual publicações em forma de artigos, dissertações, dentre outros trabalhos, que consagram, enaltecem e valorizam a poética de *Terra sonâmbula*³⁷.

Como consequência, neste capítulo, elegeu-se uma amostra de estudos sobre essa obra no qual será observado, principalmente, o que esses leitores destacaram como relevante na mesma. Far-se-á um diálogo com a Estética da Recepção, tendo em vista a importância atribuída por essa teoria, ao leitor, no sentido da relação leitor-texto-autor. O que importa, sobretudo, é se há convergência na manifestação da percepção estética pelos leitores e que abordagem norteou a percepção estética dos oito diferentes leitores, sabendo-se que as leituras ocorreram em espaços acadêmicos diversos.

As propostas de Jauss inserem-se, sem dúvida, num conjunto, hoje, alargado e divulgado de novas concepções de leitor e de sua relação com a obra literária. Maria Teresa Cruz³⁸ faz observações com relação a conceitos desenvolvidos por

³⁷ A denominação *Terra sonâmbula* neste capítulo aparece de forma distinta, em algumas situações como Terra Sonâmbula. Isso ocorre para garantir a citação original do pesquisador.

³⁸ REVISTA DE COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS, TEXTUALIDADES, Órgão do Centro de Estudos de Comunicação e linguagem, UNL, dir. Adriano Duarte Rodrigues, Edições Afrontamento, Porto. (1ª Ed. de Março de 1985). Artigo de Maria Teresa Cruz, A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO e a "crítica da razão impura", pp. 57-67, Revista nº 3, de Junho de 1986.

Jauss, destacando que “para uma estética da recepção, o sentido que resulta da obra, a cada leitura, é tanto a sua verdade quanto a verdade do seu receptor.” (CRUZ, 1986, p. 62).

A obra, por outro lado, segundo Jauss, não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador, em cada época, um mesmo aspecto:

Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual. (JAUSS, 1994, p. 25).

Na ressonância da leitura, o leitor atualiza o texto, dada a possibilidade de leitura que o mesmo engendra, através do leitor implícito³⁹ inscrito na obra, proposto por Iser, ou ainda, o leitor-modelo, que segundo Eco (1994)⁴⁰, todo texto o traz embutido, para que o leitor empírico leia, partindo do pressuposto subjacente na obra. O referido autor assim argumenta, uma vez que para ele “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (Idem, 1994, p. 9). Aqui, não cabe a ideia de que cada leitor pode fazer o tipo de leitura que lhe aprouver. O leitor pratica o ato de ler mediante o balizamento inerente à obra, uma vez que:

... o sentido é realizado no momento da leitura, determinado tanto pela obra quanto pelo contexto do leitor, há que se notar também os limitantes desta construção. Há um conjunto de possíveis sentidos que depende da capacidade simbólica da obra, da densidade informativa do leitor e das probabilidades de combinação destes dois elementos. O conjunto pode abrigar mais ou menos possibilidades de sentido, mas os limites estruturais e simbólicos são finitos. (CRUZ, 1986, p. 59).

A questão fundamental não é então a de decidir qual é o detentor do sentido – se o texto, se o sujeito – mas a de saber como é que texto e sujeito se constituem, e

³⁹ ... o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto ... a concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. (ISER, 1996, vol. I, p. 73).

⁴⁰ Autor e leitor empíricos são aqueles que “têm nome e endereço”, ou seja, são os sujeitos “concretos”, que efetivamente escrevem e leem os textos. Por outro lado, o autor e o leitor modelos são entes “imateriais”. O *autor-modelo* é o “conjunto de estratégias estabelecidas para que o leitor se posicione diante do texto”; enquanto, o *leitor-modelo* seria aquele sujeito que se relaciona adequadamente com as “instruções” emitidas pelo autor-modelo. ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

de que modo o sentido os atravessa. Assim concebido, este não é um conteúdo que resida num ou no outro, mas, antes, uma realidade transversal que se constitui atravessando a ambos, no momento em que se confrontam texto e leitor. Nessa interação, o leitor só pode fruir, gostar, sentir prazer ou vivenciar um texto literário quando ele o compreende.

Nessa perspectiva, Jauss (1979, pp. 79-81), parte da premissa de que não há conhecimento sem prazer e vice-versa. O autor formula os conceitos de fruição compreensiva e compreensão fruidora⁴¹, movido pelo entendimento de que o significado de uma obra de arte só pode ser alcançado se for esteticamente vivenciado. A natureza comunicativa, transgressora e eminentemente libertadora da obra de arte potencializa-se através da experiência estética composta, por três atividades simultaneamente complementares: “Poiesis”, a “Aisthesis” e a “Katharsis”:

A *Poiesis*, no sentido aristotélico de “faculdade poética”, seria o prazer que o sujeito tem diante da obra que, para Santo Agostinho, volta-se a Deus, e que no Renascimento era a base do sujeito autônomo. A *Poiesis* corresponde à visão de Hegel sobre a arte, segundo a qual o indivíduo pode “sentir-se em casa no mundo” pela criação artística. O homem alcança um saber que nem diz respeito ao conhecimento científico nem ao artesanato passível de reprodução.

A *Aisthesis* configura-se como o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo ante o imitado, no sentido aristotélico da estética como disciplina autônoma. *Aisthesis* para Konrad Fiedler é a “pura visibilidade”, prazer sem conceito; para Chklovski como um estranhamento, uma visão renovada; para Moritz Geiger uma “contemplação desinteressada da plenitude do objeto”; para Jean-Paul Sartre como a experiência da “densidade do ser”; para Dieter Henrich, como “pregnância perceptiva complexa”. Legitima-se, assim, o conhecimento sensível diante da primazia do conhecimento conceitual.

A *Katharsis*, na visão de Górgias e Aristóteles, constitui o prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de fazer o observador mudar suas convicções ao liberar sua psique. *Katharsis* corresponde à função social das artes, inaugurando e mediando as regras de ação. Busca libertar o observador dos interesses práticos e de suas implicações, a fim de levá-lo ao encontro com a

⁴¹ Segundo Jauss (1979, p. 46), a partir dos processos simultâneos de fruição compreensiva e compreensão fruidora (só se pode gostar do que se compreende e compreender o que se gosta, respectivamente), o significado de uma obra artística é alcançado. Somente pela valorização e resgate da experiência estética é possível apreender e justificar o caráter sociohistórico da arte.

liberdade estética de sua capacidade de julgar através do prazer de si no prazer do outro.

Para Jauss (op. cit.), essas três categorias básicas da experiência estética - *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis* - não devem ser vistas de forma hierárquica, mas sim como funções autônomas que podem se completar. A reunião da teoria da recepção com a questão do prazer inaugura a recente visão fenomenológica do afeto como propulsor das possibilidades encontradas, a partir da junção com o outro pela dinâmica da recepção. Jauss ainda argumenta sobre a dupla tarefa da hermenêutica literária:

Diferençar metodicamente os dois modos de recepção, que é, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores em tempos diversos. (JAUSS, 1979, p. 46).

A formação do juízo estético baseia-se nas instâncias de efeito e recepção, comparando-se os 'dois efeitos' de uma obra: o atual e o desenvolvido historicamente. Os leitores da obra *Terra sonâmbula* observam-na como objeto estético. Isso porque carrega fios enredados e tecidos por leitores *que* a atualizam. Nessa experiência, tem-se, pois, a seguir, a interpretação já iniciada por oito dentre os diversos leitores de *Terra sonâmbula*. Este conjunto de interpretações vem organizado de acordo com a abordagem adotada pelo leitor/pesquisador. Então, a seguir, há três subitens dispostos de acordo com a abordagem/exploração que os leitores selecionados fazem. A designação de cada subitem é de natureza temática e assim se expressa: Explorando o maravilhoso, o estranho, o fantástico e o absurdo, sob diferentes olhares; Leituras identitárias: tradição, memória, história; Representação da paisagem narrada: espaço da personagem e do tempo na organização da narrativa.

2.1 Explorando o maravilhoso, o estranho, o fantástico e o absurdo, sob diferentes olhares

Os olhares em estudo mostram leituras convergentes, cujo foco dominante incide sobre conceitos que sinalizam a tendência de se enquadrar à obra em estudo

no rol dos romances que, possivelmente, sejam enquadrados num Realismo em que figure o insólito, o maravilhoso, o absurdo. Em outras palavras, uma narrativa em que, metaforicamente, se instaure tensão entre o real e o sobrenatural: conceitos que oscilam em busca de entendimento categorial para o que se quer entender como romance realista fantástico, mágico ou maravilhoso – tipos e procedimentos ficcionais investidos de “irrealismo”, conotando a dura, a contraditória realidade transfigurada literariamente. As leituras recortadas a seguir ensejam estas considerações e se completam por outras com as quais elas dialogam, confirmam-se ou se contradizem.

Em sua dissertação, *O Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula Couto*, Fernanda Arpa de Pinho⁴² propõe-se à investigação da influência do Realismo Maravilhoso na narrativa de Mia Couto, mais precisamente em *Terra sonâmbula*. O estudo explora o imaginário africano com o objetivo de demonstrar que, também ele, tem características dessa tendência literária, baseando-se, inclusive, nas formulações de Irlemar Chiampi, que emprega outro conceito muito semelhante ao real maravilhoso, mas que se distingue pela forma como este articula o real com realismo mágico. Pinho, em sua dissertação, realiza um minucioso estudo dos conceitos realismo mágico e real maravilhoso na literatura hispano-americana, identificando um “novo” conceito: o realismo maravilhoso.

O trabalho também explora o imaginário africano em *Terra sonâmbula* com o propósito de demonstrar que o mesmo tem características dessa tendência literária, baseando-se inclusive nas formulações de Irlemar Chiampi, que emprega um outro conceito muito semelhante ao real maravilhoso, mas que se distingue pela forma como este articula o real com realismo mágico.

Nessa esteira de discussão, a pesquisadora demonstra que em *Terra sonâmbula* há marcas do realismo maravilhoso em toda a narrativa, nas atitudes das personagens perante o cenário desolador da terra, nas descrições feitas das paisagens, nas histórias narradas, nos valores culturais defendidos pelas personagens, e, sobretudo, na linguagem miacoutiana, sob o argumento de que: o realismo maravilhoso afasta quaisquer sentimentos de incerteza e de dúvida perante os acontecimentos insólitos. Por isso, em vez de suscitar o medo no leitor, este

⁴² PINHO, Daniela Fernanda Arpa. Disponível: URI: <http://hdl.handle.net/10773/3756>. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro. Acesso: 23/06/2012 às 8h.

introduz o encantamento como efeito discursivo, o que ajuda o leitor a interpretar os acontecimentos estranhos e inesperados. (PINHO, 2010, pp. 64-65).

Em vista disso, o insólito deixa de ser algo estranho para se tornar parte integrante do real, isto é, da realidade maravilhosa. Neste sentido, Daniela Fernandes acrescenta:

... enquanto que no fantástico há uma relação metafórica entre a emoção do leitor e o acontecimento insólito, no realismo maravilhoso, assistimos a um deslocamento da figuração para o conceito de sistema do leitor: este não se questiona acerca dos acontecimentos insólitos dado que estes fazem parte da realidade. O medo e a dúvida deixam de ter lugar no consciente do leitor, para dar lugar à aceitação de um estado extranatural, de encantamento (PINHO, 2010, p. 68).

A pesquisadora ressalta que as obras de Mia Couto contribuem grandemente para a tradução do sentimento de nacionalidade do povo moçambicano, que reflete sobre a influência da cultura portuguesa durante a ocupação dos colonizadores e o mísero estado em que o país ficou após a guerra colonial e a guerra interna que o devastou. Assevera que uma das inovações desse autor refere-se à reconstrução lingüística e que ele parte do português falado em Moçambique e destaca:

Mia Couto revela-se um grande conhecedor da língua portuguesa e das suas normas, manobrando habilmente as palavras de forma a atribuir-lhes o sentido que pretende. Este fato está relacionado não só com o hábito dos moçambicanos em contar histórias, mas também com o apanágio da oralidade, em detrimento da escrita. Sendo a cultura moçambicana de cariz predominantemente oral, é natural que Mia Couto queira transmitir esta particularidade nas suas obras. O autor pretende contar estórias e, para tal, recorre a estratégias discursivas que permitem o envolvimento do leitor no que está a narrar e a tornar-se parte delas. (PINHO, 2010, pp. 94-95)

A pesquisadora faz uma retrospectiva histórica para conhecimento da origem do termo realismo, no qual expõe que a origem do conceito realismo mágico surge na Alemanha, no século XX, por volta de 1925, para designar uma nova tendência pictural que manifestava um arrojo que até então não existia. Do domínio pictural, esta tendência vai alastrar-se ao domínio literário e influenciar as produções literárias de vários países europeus. E salienta que, partindo da Europa, o conceito vai ultrapassar fronteiras e adaptar-se ao continente latino-americano. É importante

mencionar que é neste continente que o Realismo Mágico encontra um terreno fértil para se propagar e assumir todo o seu fulgor. (PINHO, 2010, p. 148).

Pinho destaca que as produções literárias latino-americanas da segunda metade do século XX são marcadamente influenciadas por essa tendência, e o uso indiscriminado do conceito realismo mágico favorece um esvaziamento conceptual do termo, e que a escrita não se torna apenas um testemunho, mas também um instrumento desta tendência.

Essa leitura sobre *Terra sonâmbula* permite constatar que tanto a fruição compreensiva quanto a compreensão fruidora foram exercitadas pela pesquisadora, em sua dissertação. Um exemplo disso refere-se ao estudo discorrendo sobre a presença do real e do maravilhoso na narrativa *Terra sonâmbula*, temática considerada relevante que se manifesta pela voz do narrador, a partir da qual o leitor toma conhecimento da interação entre dois mundos aparentemente distintos: o mundo real e o mundo maravilhoso. E que o narrador não só relata os efeitos da guerra e da destruição do país, mas também foca a capacidade das personagens em sonhar. “Será pela capacidade de evasão e pelo sonho que as personagens poderão sobreviver ao caos instalado no país e ao sonambulismo em que se encontram”. (PINHO, 2010, p. 95).

A identificação e interpretação do insólito, a influência das crenças tradicionais, marcadamente presentes ao longo da narrativa *Terra sonâmbula*, também são destacadas pela pesquisadora, demonstrando que:

vários acontecimentos insólitos (...) poderiam causar no leitor alguma dúvida ou incerteza, porém, é precisamente o efeito contrário que é suscitado. O autor, pela sua peculiar forma de manobrar as palavras, consegue seduzir o leitor, levando-o a aceitar descidas de anões do céu, metamorfoses de pessoas em animais, aparições de fantasmas, entre outros acontecimentos. Podemos verificar, ao longo da obra, a influência das crenças tradicionais moçambicanas que interagem com o normal decorrer da narrativa. (PINHO, 2010, p. 98).

Nesse fio de discussão Pinho (p. 99) salienta que “*Terra sonâmbula* apresenta, não só elementos insólitos que são naturalizados pelo autor, como também elementos fantásticos, como se pode verificar no sexto caderno, no desenlace do mistério do desaparecimento de Junhito e que, só mais tarde, no mesmo caderno de Kindzu é que o leitor fica a saber que o galo que o mesmo

encontra na capoeira de Assane, em Matimati, poderá ser Junhito, transformado em verdadeiro galo.

Nessa discussão empreendida pela pesquisadora, ficam evidenciados os motivos pelos quais a obra *Terra sonâmbula* pode ser identificada como narrativa que carrega traços característicos do Realismo Maravilhoso:

Nas narrativas de Mia Couto é frequente coexistirem elementos insólitos, maravilhosos e elementos fantásticos, que se tornam fulcrais na transmissão do imaginário moçambicano. Contudo, embora haja elementos fantásticos na obra, consideramos que esta pertence ao realismo maravilhoso, devido à forma como o autor nos transmite esse imaginário através de uma linguagem marcada pela influência da oralidade moçambicana. O realismo maravilhoso está presente não só na natureza e na cultura, como também na própria linguagem do país. (PINHO, 2010, p. 99).

Essa citação, como as demais, demonstra que a pesquisadora põe em movimento a comunicação estética, instituindo diálogo com a prática presente na obra *Terra sonâmbula*. Assim sendo, a dissertação em tela concede ao leitor uma verdadeira viagem ao espaço ficcional, apontando modos de realização do Realismo Maravilhoso. A pesquisadora penetra os interstícios do tecido de *Terra sonâmbula*, apreendendo e dialogando com o inusitado presente na obra. Assim sendo, infere-se que a pesquisadora “leu” a obra à luz da fruição estética, da *poiesis*, *aiesthesis* e *katharsis*, categorias propostas por Jauss, configurando, dessa forma, a comunicação estética.

Com a sua dissertação, *Nas entrelinhas do espaço: o grotesco e o sagrado, em Terra sonâmbula, de Mia Couto*, Suziane Carla Fonseca⁴³ tem por objetivo estudar o espaço do grotesco e do sagrado na obra *Terra sonâmbula*. Salienta que a escolha de tal temática deve-se à proeminência que esta categoria teórica tem assumido nos últimos anos e, principalmente, em decorrência das várias possibilidades de leitura desse romance no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa. Explicita que as duas vertentes escolhidas engendram, ainda que em tensão, uma concepção integrada de espaço na narrativa, ou seja, tanto o grotesco quanto o sagrado são avaliados como pontos de articulação do espaço de representação em *Terra sonâmbula*.

⁴³ Suziane Carla Fonseca Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Área de concentração: Teoria da Literatura. Disponível: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/> Acesso: 01/06/2011.

A autora argumenta que o grotesco carrega o conceito que lhe fora atribuído em sua origem: tomado como um tipo de arte que, séculos antes, revelara a imbricação entre vida e morte, a mistura dos reinos, a ultrapassagem das fronteiras corporais, a presença do estranho e do absurdo, além de outros aspectos essenciais. Depois se apresentou como profícuo fenômeno que se tornou presente na literatura em geral.

Assim, a proposta da pesquisadora é investigar o espaço sob o enfoque teórico das assim chamadas “correntes sociológicas ou culturalistas”. Ou seja, aquela em que o espaço é compreendido como “categoria de representação”, como “conteúdo social – logo, reconhecível [também] extratextualmente – que se projeta no texto”.

Fonseca argumenta que *Terra sonâmbula* aponta para um território em transe, cuja paisagem se encontra esfacelada pela guerra e pela fome. Cenário onde os sujeitos ficcionais caminham a esmo, fugindo dos violentos conflitos armados que assolam sua terra, dilaceram seus corpos e arrasam suas almas. Ainda assim, esses seres buscam seu pertencimento em um mundo no qual o real e o fantástico andam lado a lado, mesclados, com os poderes da tradição e as incongruências da modernidade. (FONSECA, 2010, pp. 10-11).

Para a autora, no romance, mais que sonâmbula, a terra encontra-se entorpecida pelos venenos que nela foram atirados: destroços de vidas, de sonhos e de esperanças. Os intermináveis conflitos fazem com que todos percam a sua orientação e passem a deambular sem sentido através de uma “paisagem [que] se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca” (COUTO, 2007, p. 9), como anuncia o primeiro parágrafo do livro. (FONSECA, 2010, p. 11).

Segundo a pesquisadora, a leitura do romance desdobra estórias que guardam as “letras do sonho” e acalentam as pegadas dos caminhantes na difícil jornada pela sobrevivência, ainda que também falem da dor e da perda (FONSECA, 2010, p. 11). A partir daí, o espaço e o tempo vão assumindo outras configurações: enquanto os homens dormem, a terra se move “espaços e tempos afora” (COUTO, 2007, p. 9); terceira margem para outras existências. Tendo em vista que, nesse território cambiante, crianças/jovens, velhos e mulheres, “videntes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte” (Idem, 2007, p. 9) passam a vislumbrar um espaço alternativo construído pelos sonhos contidos nos contos-

parábola, e pelo desejo de vida e de felicidade que se encarna para além da morte e da destruição.

Assim, pode-se percorrer as páginas desse romance como sugere a epígrafe⁴⁴ que abre este texto: olhando o novo rosto da paisagem e sabendo que a cada noite seremos visitados pelas fantasias do sonho. Sonho este que se faz realidade pela força inusitada de palavras, gestos e expressões corporais. (FONSECA, 2010, p. 13).

Outro aspecto abordado por Fonseca refere-se à sabedoria ancestral africana, a força jovem capaz de renovar o mundo pelo lirismo, acordando velhas tradições e a capacidade de imaginar. E em *Terra sonâmbula*, por exemplo, Muidinga e Kindzu aparecem fundidos e, “pela chave da invenção poética”, fazem a terra se mover. Isso ocorre devido à fantasia desprendida dos cadernos de Kindzu, os quais, embora chamados pela voz enunciadora de “as letras do sonho”, são também reveladores da realidade e das tradições moçambicanas, pois operam com resíduos oníricos que subjazem nos imaginários populares, oriundos de diferentes etnias. (FONSECA, 2010, p. 31).

A pesquisadora ressalta que: as várias imagens utilizadas por Mia Couto, em seus livros, guardam o potencial do riso transformador, da hiperbolização ou exagero positivo, descritos por Bakhtin. Salienta que tem também o poder de provocar em nós, leitores, aquele arrepio na alma associado ao sobrenatural, à sensação de desconforto diante do estranho ou até mesmo diabólico, confirmando, em linhas gerais, as reflexões de Freud e de Kayser. Ela acrescenta que isto significa que, ao analisar o grotesco em *Terra sonâmbula*, estar abertos àquilo que for mais expressivo e ressoante de cada um dos teóricos aqui já mencionados. (FONSECA, 2010, p. 59).

Fonseca penetra nos espaços vazios de *Terra sonâmbula* e aborda o grotesco – uma das categorias em que ela analisa e traduz um dos aspectos da realização estética da obra. Isso é destacado, por exemplo, quando trata do sagrado. Nas palavras da pesquisadora, lê-se:

No romance *Terra sonâmbula*, o sagrado se deslinda, se apresenta espontaneamente em meio às ocorrências do dia a dia (nascimento, amor, morte, guerra, gravidez etc.), contudo se distingue do que é comum e, ao mesmo tempo, faz com que *este comum* seja

⁴⁴ Epígrafe presente no romance *Terra sonâmbula* e citado na dissertação de Suziane Carla Fonseca.

experimentado como especial, como transcendente (FONSECA, 2010, p. 97).

Com relação a essa categoria de análise selecionada por Fonseca, percebe-se que a pesquisadora empreendeu uma leitura minuciosa de detalhes importantes da obra *Terra sonâmbula*. Desta forma, percebe-se que esta leitura faz emergir reflexões e gozo estéticos consideráveis com relação ao sagrado contemplado na obra. Ainda é pertinente evidenciar a interpretação que confere profecias traduzidas pela voz do feiticeiro:

A terra se revolverá e os enterrados assomarão á superfície para virem buscar as orelhas que lhes foram decepadas. Outros procurarão seus narizes no vômito das hienas e escavarão nas lixeiras para resgatarem seus antigos órgãos. E há-devir um vento que arrastará os astros pelos céus e a noite se tornará pequena para tantas luzes explodindo sobre as vossas cabeças. As areias se voltarão em remoinhos furiosos pelos ares e os pássaros tombarão extenuados e ocorrerão desastres que não têm nome, as machambas serão convertidas em cemitérios e das plantas, secas e mirradas, brotarão apenas pedras de sal. As mulheres mastigarão areia e serão tantas e tão esfaimadas que um buraco imenso tornará a terra oca e desventrada. No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente [...]. (COUTO, 2007, pp. 201-202).

A pesquisadora compreende que esse fragmento remete ao instante em que o velho mundo, representado pela “terra oca e desventrada” (COUTO, 2007, p. 201) deixa de existir para dar lugar a um novo e original mundo em que consta o “ingênuo entusiasmo dos namorados”. Pois, para além do espaço nascente, é necessário se despir de um tempo envenenado e, assim, adentrar outro em que haja o “terno embalo da primeira mãe.” (COUTO, 2007, p. 201).

Considera-se que as reflexões da pesquisadora, tecidas no corpo da dissertação, dialogam com a teoria de Jauss, no que se refere, especialmente, ao leitor enquanto co-autor do texto, uma vez que há riqueza de detalhes explorados por Fonseca, expostos em suas argumentações e reflexões estéticas sobre a obra. Assim, infere-se que a *poiesis* miacoutiana provocou a percepção e a sensibilidade da pesquisadora, dialogando com a *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, em jogo.

Em sua dissertação, *A Viagem infinita: um estudo de Terra Sonâmbula*, Perón Pereira Santos Machado Rios⁴⁵ propõe-se ao exame das relações entre oralidade e escritura, permeadas pela noção de identidade na cultura moçambicana. Parte do pressuposto de que a identidade que se constrói mitologicamente, a partir da recuperação do maravilhoso na literatura, amplia o conceito habitual de mimese. Nesta discussão, faz uma retrospectiva do conceito mimético e, bebendo na fonte de Aristóteles, dentre outros, consegue extrapolar tal conceito, esticando a fronteira.

O pesquisador assevera que a representação do mundo de *Terra sonâmbula* realiza-se, nesse texto, segundo dois eixos perceptivos, quais sejam: a infância e a velhice. O velho é a imagem de um passado que deve ser remodelado pelo infante, futuro do país. Portanto, *Terra sonâmbula*, fábula que põe em xeque os gêneros que se querem engessados, oferece outros sentidos a velhos arquétipos como os símbolos da água e da terra, trazendo à modernidade, por um labor singular da linguagem, uma de suas mais poéticas epopéias.

Após um breve percurso histórico sobre Moçambique e suas expressões literárias, o pesquisador estuda as relações entre oralidade – moeda cultural das comunidades africanas - e a escritura, no sentido que Roland Barthes deu à palavra: escrita artesanal. Equívocos que se instalaram como verdades são repensados dentro de um olhar comparativo sejam sincronicamente - na relação entre os escritores atuais - seja diacronicamente, a partir de uma retomada de alguns textos que a História preservou por seu valor específico. (RIOS, 2005, p. 11).

Em seguida, ele elege a mimese como campo de reflexões. O problema, no decorrer das investigações, ganhou uma complexidade que extrapola as margens das denominações correntes, como realismo mágico ou literatura fantástica. A rigor, nenhum desses termos tem suficiente largueza para abraçar as nuances do texto. O que parece uma fissura com as formas sociais, sem um conhecimento mais amplo da etnologia, sobretudo a linguagem, inúmeras vezes vem ser a sua afirmação mais funda. Nada, no entanto, que mereça a redutora classificação de linguagem especular ou escrita fiel e absolutamente mimética. Na abordagem, a própria ideia de mimese será bolinada, mostrando que a única fidelidade possível da alta literatura é a da amplitude criadora. (RIOS, 2005, p. 12).

⁴⁵ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Pernambuco em março de 2005. Disponível: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp073361.pdfv> . Acesso: 03/11/ 2012.

Para Rios (p. 13), a pulverização dos gêneros é um campo minado a explorar. Mia Couto realiza aquilo que a Teoria da Literatura moderna denomina gêneros de fronteira, ou seja, aqueles cujos traços limítrofes estão completamente embaçados. Não se dá peso ao fato de que, ali a linguagem só tem obrigação de ser narcísica como a melodia, o ritmo ou a harmonia na música, a luz e a cor na pintura ou a movência da imagem no cinema. Adjetivar a literatura é quase sempre reduzir-lhe o universo, confiná-la em um gueto. (RIOS, 2005, p. 22).

Para o pesquisador, “é mais interessante, talvez, pensar a oralidade como um intertexto, como um registro fundamental, mas não único ou principal, da teia semiótica de *Terra Sonâmbula*. Sem as peças da escrita, o imaginário parece ganhar vôo para além do razoável”. (RIOS, 2005, p. 30). Ainda nesse fio de reflexões, Rios ressalta que *esse romance* revela, a todo instante e de modo sutil, o pacto entre o artista e seu virtual espectador, o narratário (p. 33), conforme se pode notar a seguir:

O romance existe graças à suspensão da descrença do velho Tuahir. Sem a crença na legitimidade dos textos, todos os outros personagens simplesmente desapareceriam. Muidinga lê a história de Kindzu, sobre a qual muito da imaginação do miúdo poderia repousar. Farida e Virgínia, dentre tantas outras personagens, dão imortalidade a suas vivências, pelo frágil intermédio da voz”. Assim falou Farida: - Esta é a minha estória, nem sei por que te conto. Agora, estou cansada de falar⁴⁶. (RIOS, 2005, p. 33).

A teia de *Terra sonâmbula* costura-se no recontar de estórias, na recuperação da poesia mítica. A narrativa ilude a carência e alarga o real estreito dos (sobre) vivos: “Nesse entretempo, ele nos chamava para escutarmos seus imprevistos improvisos. As estórias dele faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo”. (COUTO, 2007, p. 15).

Para Rios (p. 55), no romance: “Empresas épicas se instauram como a do sujeito que escava, incansavelmente, para fazer nascer um rio ou ainda, de eco profundamente homérico, as passagens por várias terras como Matimati”. Para o pesquisador a figura da personagem Virginia suscita a compreensão de que ela também desmonta os referentes, altera o feixe de luz criado pelos fatos e retira daí suas parcelas de sombra, de possíveis realidades que a razão (o verossímil) asfixia a todo instante. E que a recusa à condição na qual se acomoda vai adubando a terra

⁴⁶ (COUTO, 2007, p. 83)

maltratada e sonâmbula que acolhe os viventes. Com relação à obra, o pesquisador demonstra que a história narrada é imantada por duas atitudes polares:

sonho e memória [são] concebidos por velhice e infância. Dois elementos que tentam, sem muitos alardes (e com maior eficácia) ir minando as representações (64) sociais que levaram à desumanização extrema, a uma guerra que nunca pode ser indenizada. Mia Couto, ao lado de Borges, Cortázar ou Juan Rulfo, impõe uma linha de resistência. O autor desse romance fabuloso inscreve, subliminar, uma forte negação ao que as ideologias conseguiram nomear de realismo. Negação, no entanto, que se viabiliza por um “sim” voluptuoso como o “sim” de Molly Bloom, a afirmação do desejo, do gozo, da literatura. (RIOS, 2005, pp. 64-65).

Rios argumenta (p. 67) que Mia Couto devolve as palavras às suas fontes primordiais. Isto seria, sem dúvida, um dos doze trabalhos de um Hércules da sensibilidade. E que Couto não apenas cria uma linguagem que insinua significados diversos, mas também parece erotizar a tal ponto o corpo das palavras que os sentidos as desejam, as procuram para se reatar em um novo laço amoroso. Ainda nesse fio de reflexões e entrada nos labirintos artísticos da obra *Terra sonâmbula*, o estudioso argumenta:

Um real falido, com saídas estreitas ou nenhuma, onde “a guerra tinha morto a estrada”, eis o que os olhos de nossos personagens podem vislumbrar. Mia Couto desloca a idéia ingênua de que em tempos difíceis não há espaço para poemas de amor, por exemplo. O fundamental não é mais a sobrevivência biológica, mas a conservação da utopia. Nhamataca, por tal razão, se afoga duplamente: em seu sonho de águas, e nas águas oriundas dos sonhos. A infância desata o devaneio e pratica desse modo, uma pedagogia do imaginário. (RIOS, 2005, pp. 68-69).

A abordagem teórica adotada por Rios entranha fragmentos da obra em estudo, e esta permeia o discurso teórico, reduzindo os vazios deixados no texto poético. Lendo o texto de Rios, nota-se que, para ele, *Terra sonâmbula* metaforiza a “infância do prazer e do espanto, a surpresa do ignoto”, como se pode observar a seguir:

Terra Sonâmbula é um texto que traz dentre seus temas de lastro a aprendizagem. De morte e linguagem. A pedagogia, como o nome deixa implícito, é uma via de retirar a eventual empáfia do conceito para nos abrir a essa infância do prazer e do espanto, a surpresa do ignoto. Aqui temos um livro plástico, visual e tátil, onde a palavra sai da abstração do som, da voz, para atingir o mais imediato e brutal dos sentidos: a visão. Siqueleto se encanta duplamente ao fitar o

nome grafado: vislumbra-se, desaparece. Trata-se, sobretudo, de um livro onde a linguagem (e os cadernos, por metonímia) se perfila feminina, e toda relação com ela é absolutamente erótica, voluptuosa. Os cadernos preenchem uma falta fundante no miúdo Muidinga. São uma chuva possível numa árida paisagem, fazendo o personagem senti-lo como objeto sensual, um desejo erótico: “O jovem passa a mão pelo caderno, como se palpasse as letras⁴⁷”. (RIOS, 2005, pp. 86-87).

A narrativa ganha no romance um valor encantatório, em que as estórias bruxuleiam pelo imaginário o que os olhos não conseguem, no horizonte devastado, vislumbrar. A mímese de representação vai aos poucos sendo dissolvida para dar lugar à mímese da produção. A desconstrução da razão e a montagem de episódios oníricos fazem de *Terra Sonâmbula* um romance carregado da ambigüidade que o adjetivo “fabuloso” possa comportar. Ao mesmo tempo, essa escolha não deixa de ser uma resposta política sutil: todo iluminismo escamoteia uma trilha ideológica fascista (já que permite apenas um modo correto de percepção), e a única maneira de reagir a essa razão, na qual a guerra se nutriu, é o retorno à desformalização lógica do mito e do maravilhoso. (RIOS, 2005, p. 67).

Rios (p. 82) realça que Kindzu não sobreviveu à guerra e que “Muidinga, apesar das sugestões do final do texto, não ganhou uma tutela, como desejaria o grande público. Aliás, o romance não encerra: seu desfecho é sugestivo, não mais que uma possibilidade, um desenlace virtual”.

O pesquisador percebe e evidencia os vazios que a escrita miacoutiana deixa para que o leitor dessa obra dê continuidade. A escrita do romance constitui, portanto, possibilidade de reinvenção, de reorientação. O que é importante também salientar é que esse pesquisador consegue perceber e destacar, além da qualidade estética da obra, muito do que se esconde nas entrelinhas, ou ainda dialogar, interdiscursivamente, com Iser e com Eco as possibilidades de leituras aventadas pelo leitor implícito e pelo leitor modelo dos autores mencionados.

Por fim, pode-se afirmar que a obra desse pesquisador revela a percepção e a realização de processos simultâneos, tais como, fruição compreensiva e compreensão fruidora, no sentido de que só se pode gostar do que se compreende e compreender aquilo de que se gosta, respectivamente. Para Jauss, só assim o significado de uma obra artística é alcançado. Somente pela valorização e resgate

⁴⁷ COUTO, Mia. Op. cit., p. 34.

da experiência estética é possível apreender e justificar o caráter sociohistórico da arte.

Em seu artigo científico, *As impermanências da paisagem em Terra Sonâmbula: sonho e resistência*, Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira⁴⁸ tem por objetivo analisar como a linguagem romanesca de Mia Couto, em *Terra sonâmbula* (2007), é permeada de incertezas e pelo elemento onírico. Ela parte do pressuposto de que esse procedimento a aproxima do Realismo Fantástico. Ressalta que o sonho e as mudanças sucessivas da paisagem apresentam-se como marcos de resistência. Demonstra que a narrativa em estudo é permeada por elementos que, para alguns estudiosos, configuram-na como Realismo Fantástico e/ou maravilhoso; para outros, como Realismo Animista e destaca como base de sua demonstração: “o sonho e as impermanências da paisagem atravessam toda a narrativa, até mesmo no último caderno de *Kindzu*, que encerra a obra.” (COUTO, 2007, p. 199).

A pesquisadora salienta que a escrita miacoutiana representa um impactante questionamento acerca da situação sofrida pelo povo moçambicano, sendo este atropelado por uma guerra civil que se seguiu à da Independência. Mesmo que esse país tenha se constituído em palco de duas grandes guerras e que estivesse imerso numa profunda crise econômica e cultural, a ficção em estudo retrata a resistência “heróica” daqueles que, por uma veia mítica e pelos caminhos da tradição oral (num processo em que o resgate dessa tradição é um dos pilares principais dessa conquista), ainda “ousam” sonhar, mesmo mergulhados em situações de barbárie, arbitrariedades e abusos de poder. A pesquisadora justifica que, pela ficcionalização, o valor dos sonhos e o talento para converter e regenerar a vida é potencializado, o que faz emergir uma literatura engajada no âmbito histórico e também social, que cria e recria o real opressor e opressivo - traços gritantes no Moçambique colonial e pós-colonial.

Para Santos Oliveira, na ficção de Mia Couto, como de outros autores mencionados em seu artigo, predomina a valorização da cultura tradicional africana. A presença acentuada do imaginário ancestral direciona as narrativas para o insólito. Os elementos fantásticos presentes no texto e oriundos das cosmogonias africanas

⁴⁸ Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira (Universidade Federal Fluminense) ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, n. 2, abril de 2009 http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/009_ana%20maria%20oliveira.pdf. Acesso em 02/11/20012.

são os traços essenciais no confronto entre a tradição e o mundo atual e atuam como sustentáculo para que se dê a resistência da população assolada pela guerra.

Importantes considerações são tecidas no artigo em evidência, dentre as quais se destacam as mudanças na paisagem, como algo recorrente na narrativa, para os personagens centrais: Muidinga, Tuahir, Kindzu. Dessa forma, em um cenário desolador e fantástico, dois personagens resistem e vivem extremamente atemorizados, mas se alimentam dos sonhos e de suas tradições:

A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. (...) Aqui o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem de morte. A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. (COUTO, 2007, p. 9).

O fragmento é uma amostra daqueles selecionados para que, com a pesquisadora, forme-se coro, admitindo que as histórias contadas ou vividas pelos personagens da obra em estudo representam a dor do povo moçambicano, atropelado por duas guerras seguidas, além da presença de enchentes em contraste com longos períodos de estiagem. Mas ainda assim, neste panorama desolador, o sonhar constitui-se em alicerce para se buscar refúgio para o sofrimento, buscar esperança onde não há pistas que levem a ela, é ter a coragem de ousar buscar caminhos para suportar o tormento que parece não ter fim: “A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância”. (COUTO, 2007, p. 9).

2.2 Representação da paisagem narrada: espaço da personagem e do tempo na organização da narrativa

Neste subitem, dois estudos trazem abordagens desenvolvidas com pertinência em relação ao projeto narrativo ficcional em estudo. O que se constata é que há convergência entre as análises das duas diferentes leitoras. Trata-se da personagem e do seu percurso no programa narrativo com o qual se elaborou as histórias de Muidinga e de Kindzu. As abordagens têm especificidade, embora aquilo que se refere à identificação das personagens e das estratégias narrativas carregue

convergência: uma observa a temporalização outra a narrativização. Enquanto Sarubbi ressalta a artesanaria do tempo e da memória, Vasconcelos propõe-se ao exame da narratividade e ao estudo da criação de estratégias da língua em uso, na mobilização do querer, dever, saber e poder-fazer, relativo ao envolvimento e ao desenvolvimento das personagens. Investiga não a construção da obra em si, mas a construção do que nela impulsiona o sujeito em conjugação com o mundo.

Em sua dissertação, *Artesania do tempo em Terra Sonâmbula*, Gabriela Martins Sarubbi propõe-se à análise das várias formas que a temporalidade pode assumir no interior de uma narrativa de ficção. Para isto, foram destacados dois blocos narrativos que compõem o romance – os onze capítulos e, neles, os cadernos de Kindzu – assim como das personagens que atuam nas histórias neles contidas. A autora demonstrou a diferença que a temporalidade assume nesses dois blocos narrativos, utilizando-se como subsídio obras de vários teóricos que tratam do tempo no romance, alguns de forma mais abrangente, outros mais específicos em literaturas africanas de língua portuguesa.

Nesse estudo, considera-se que o romance *Terra sonâmbula* manifesta uma “revisão do real [uma vez que ele] se faz pelo viés do onírico, expresso em uma linguagem bem articulada e coroada de metáforas” e de imagens sinestésicas plasmadas por intenso colorido que:

vão da singeleza do azul que une o mar ao céu no horizonte banhado pelo vermelho-sangue que reflete a luz do por do sol na terra-mãe, mas também o sangue inocente que nela se espalha. E tudo isto envolto pelo verde-cor das savanas, pelo cinza-nublado de um tempo de guerras e conflitos e pelo negro-branco-mestiço de pele que traduz um povo e uma nação (SARUBBI, 2008, p. 53).

A pesquisadora tece considerações sobre a palavra e a criação literária, salientando que, em *Terra sonâmbula*:

Literatura é arte. Literatura é o tempo de construir a mensagem que vem da vida, pela artesanaria da palavra artística que - se não fixa o tempo no texto (por ela construído), pela sua brevidade própria – o faz memória. É a preocupação pelo tempo que revela em toda arte, como quer Mendilow. (SARUBBI, 2008, p. 18).

Para Sarubbi, “O tempo é uma das colunas, na qual o romance fundamenta sua estrutura” (p. 18). Segundo a autora, nessa linha de reflexão, o romance, amplia o significado da palavra terra, e assim assevera:

A terra, a que se refere o autor, é a sua terra, o seu país que ‘caminha’, ‘age’, ‘fala’ durante o estado de sonolência a que se vê forçado, pela brutalidade de um real envolto na destruição cansada pela guerra e pelo descaso das autoridades governamentais. E ele precisa falar disso, para, pelo imaginário, servir ao que está vivo, mas caminhando sob sono provocado, estado sonambúlico. (SARUBBI, 2008, p. 48).

Em face disso, o estar sonâmbulo, no romance, refere-se a Moçambique, uma terra em estado de vigília. Tanto é que o exposto pela pesquisadora dialoga com uma das epígrafes da obra:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho. (Crença dos habitantes de Matimati). (COUTO, 2007, p. 2).

Sarubbi entende que a obra *Terra sonambula* é uma bela metáfora de Moçambique mergulhada nas consequências de um estado de guerra, que soa como interminável, cuja noção temporal é a de que:

O tempo (...) se desnuda no sonho. Tempo longo, tempo de futuro. Tempo de passado. Tempo de caminhar, não mais no sono do sonambulismo. Tempo de viver. Por isso a segunda epígrafe da obra. “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.” Fala de Tuahir. O que podemos perceber – através das palavras de Tuahir – é que sonho impulsiona a criação de novo tempo, exatamente o tempo no qual as personagens estão inseridas. (SARUBBI, 2008, p. 53).

Ousa-se inferir que Sarubbi fez uma leitura estética da obra *Terra sonâmbula* em seu estudo. Diz-se isso porque se percebe que a fruição estética proposta Jauss é expressa pela pesquisadora como se pode ler a seguir:

O romance é, assim, a revisão do real pelo viés do onírico, expresso em uma linguagem bem articulada e coroada de metáforas e imagens sinestésicas plasmadas por intenso colorido, que vão da singeleza do azul que une o mar ao céu no horizonte banhado pelo vermelho-sangue que reflete a luz do por do sol na terra-mãe, mas também o sangue inocente que nela se espalha. E tudo isto envolto pelo verde-cor das savanas, pelo cinza-nublado de um tempo de guerras e conflitos e pelo negro-branco-mestiço de pele que traduz um povo e uma nação. (SARUBBI, 2008, p. 53).

Com relação ao tempo, mola mestra de análise de Sarubbi (p. 58), a pesquisadora considera que o tempo atua no percurso narrativo, em que o passado esconde-se nas brumas do esquecimento, que é reforçado, pela doença, no corpo e na alma do menino. O “*quem sou eu*” quer valer-se da memória que, contudo, lhe escapa pelos dedos ágeis do tempo, sempre sorrateiro. Ainda nesta linha de raciocínio, a pesquisadora continua refletindo que:

O presente é de mudança – porque o velho o faz voltar à vida, amenizando-o outra vez – mas também de continuidade, pois ele está preso à estrada morta da vida, gerada, então, pela violência da guerra. E o futuro... o que será? O encontro com a sua identidade? O fim da guerra? Um novo caminho? Uma volta (na espiral do tempo) ao início de tudo? *Um novo tempo, como aquele que corre nas veias-páginas dos Cadernos de Kindzu?* Uma mistura de tempos que, valendo-nos de Isabel Alegro de Magalhães e da sua pergunta nos “conduzem à sensação de que tudo acontece inesperadamente: o tempo em ‘confusões nós vertiginosos’? à qual acrescentamos a de Mann: “Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?” É o que Muidinga procura perguntar. (SARUBBI, 2008, p. 58 grifo nosso).

Seguramente, um novo tempo, como aquele, corre nas veias, ou seja, nas páginas dos cadernos de Kindzu: este argumento, como também outros foram, são e serão explicitados, legitimando o anseio de “desvelar” o efeito estético da leitura de leitores de *Terra sonâmbula*. Nas reflexões sobre o tempo, na obra em estudo, constata-se a pertinência da relação estabelecida entre a percepção da personagem na sua relação com o tempo:

Um outro dado, que torna o percurso temporal importante na narrativa Terra Sonâmbula, está no fato de que as personagens centrais são duas pessoas diferentes não só em origem, como também (e principalmente) em idade (*em tempo de vida, se assim ousamos dizer*). Dois sujeitos para quem o tempo também se faz diferente em seu curso e na percepção que cada um tem dele. Um ainda é muito jovem – um menino, em busca de sonhos, aventura e sedução pela vida, cujo tempo urge para ser visto, sentido e vivido. O outro é um homem velho, que carrega consigo um tempo já existido, já visto, já experienciado. (SARUBBI, 2008, p. 59).

A pesquisadora argumenta que se reavivam sonhos e desenhos por meio da leitura dos cadernos de Kindzu - protagonista de um tempo já existido - mas, na figura do infante, o tempo ainda é de viver, de experienciar, mesmo com a infância “apressada pelos ditados da sobrevivência”. Acrescenta que é por isso que ele se

interessa pelos pequenos cadernos de Kindzu – encontrados no interior da mala que acompanhava o corpo baleado na estrada – objetivava, neles, mais do que simples matéria-prima para acender o lume da fogueira na escuridão da noite. (SARUBBI, 2008, p. 59).

Essa leitora comenta que o entrelaçamento de vários tempos perpassa toda a obra. Para ela, em *Terra sonâmbula*, o tempo é constituído de um intenso colorido, como revela o fragmento:

No meio da noite escura “Era como se dentro da noite houvesse uma outra noite e eu apalpassse as estranhas da última.” a presença da lua, clareava o ambiente. É o tempo físico concorrendo para o tempo da ação, que se revela no encontro. O corpo da mulher tinha o tempo da não-razão pela beleza estonteante que, no olhar de Kindzu, expulsava o tempo futuro, da velhice, para abrigar apenas o tempo presente, da mocidade. Suas vestes ofegavam junto com ele. Era um corpo sedento – tempo ávido – enquanto os olhos eram sedentários – tempo de lascidão (...) Mas esse tempo de encontrar entre Kindzu e Farida, também é tempo de contar. (SARUBBI, 2008, p. 70-71).

Com a sua análise, a pesquisadora discorre sobre o tempo, ou os vários tempos da referida obra, destacando-o como relevante e instigante: “convoca” os leitores do romance a observar essa importante viga da obra em estudo. Nos detalhes finais, a pesquisadora realça: “É mais do que o tempo de germinar, é o tempo de transcender. É preciso acabar com a luta, com a guerra, e germinar a paz”. (SARUBBI, 2008, p. 110).

Ao eleger um componente da narrativa de ficção, o tempo, Sarubbi exercita a sua experiência estética. Procura aproximar a expectativa de horizonte dela, enquanto leitora e crítica literária, à do autor. Arrisca-se identificando as espécies de tempo: tempo da ação, o do encontro; tempo da não-razão pela beleza estonteante de Farida; tempo presente; tempo futuro; tempo ávido; tempo de lascidão; tempo de contar. Essa é a verdade da obra identificada por Sarubbi, por meio de sua leitura.

No seu artigo científico *Semiótica e estética de Terra Sonâmbula*⁴⁹, Marilda Franco de Moura Vasconcelos recorre à teoria semiótica e estética de base greimasiana, com a proposta de examinar a narratividade do livro "Terra Sonâmbula", de Mia Couto, e estudar a criação de estratégias da língua em uso na

⁴⁹ Arquitetura do discurso: Análise semiótica e estética de *Terra Sonâmbula* Marilda Franco de Moura Vasconcelos Centro Universitário Barão de Mauá, Brasil. 6º Congresso SOPCOM. Disponível: http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/363/346. Acesso: 03/11/12.

mobilização do querer, dever, saber e poder-fazer, relativo ao envolvimento e ao desenvolvimento das personagens com as várias expressões da natureza. (VASCONCELOS, 2009, p. 64). Investiga não a construção da obra, mas o que nela impulsiona o sujeito em conjunção com o mundo. O título funcionou como uma espécie de lema, e orientou a apresentação de tendências recentes na semiótica – já que assim se pode dizer, dada a temporalidade da ciência – que a (re)aproximam da percepção estética e das sensações vivenciadas pelo leitor. Marilda Franco (p.65) sublinha que é natural do ser humano buscar apreender a realidade que o cerca. Buscar defini-la e perceber os modos de representação do homem e seu discurso ⁵⁰.

O objetivo da pesquisadora é descrever as imagens-metáforas com as quais se podem experimentar e, sobretudo, dialogar, um processo de referenciação, no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem num determinado tempo e espaço. Assim, ela acrescenta que a função integradora que elas exercem na construção dos objetos-de-discurso compõem o *ethos* do enunciador. Marilda Franco atesta que:

Fisgados pela proposta do enunciador, aceita-se o contrato de leitura e análise do livro “*Terra Sonâmbula*”, de Mia Couto, a partir da teoria Semiótica e Estética de base greimasiana, para verificar o comportamento do homem e a interação das construções da língua em uso, particularizando o estudo da ocorrência das variações semânticas.(VASCONCELOS, 2009, p. 65).

A análise do romance, empreendida acima, fundamenta-se em regularidades formuladas pela semiótica e estética: o reconhecimento da narratividade, das modalidades do fazer, que descreve o narrador competente e as ações da personagem, Kindzu, desprovida de saber, poder e querer, da figuratividade, em particular a que constitui o ator principal desumanizado, da aspectualidade, que temporaliza as ações, os gestos nas cenas descritas da guerra, a desaceleração sem rumo, pontuada pelos sobressaltos. Assim a estudiosa busca:

expressar o encontro íntimo da leitura; apreender o evento enunciativo; dar-lhe, assim, um olhar sobre a arquitetura do discurso,

⁵⁰Isso pode ser apreciado em Mia Couto, “Ele soltou o bom riso, recorçou a zangaria de minha mãe lhe vendo servir bebida aos animais” Ninguém entendia o porquê ele fazia aquilo. / Ao meio dia a chuva para. O sol se empina no céu, com tamanha vingança que, num instante, chupa os excessos de água sobre a savana. A terra sorve aquele dilúvio, enxugando o mais discreto charco. No inacreditável mudar de cenário, a seca volta a imperar.. (2007, pp. 47-89).

que aflora pelas aberturas da figuratividade. Trata-se de tentar conservar, na análise do momento pragmático das personagens, e manter nos conceitos a força do sensível e a emoção do acontecimento da vida. (VASCONCELOS, 2009, p. 66).

A pesquisadora salienta que o estudo da semiótica e estética é uma reproposta de apreensão estética, vivida pelos sentidos em discursos verbais ou plásticos. Realça que no livro *De l'Imperfection*⁵¹. [...] A experiência estética é um acontecimento extraordinário enquadrado pela cotidianidade, é uma surrealidade englobada pela realidade. (VASCONCELOS, 2009, p. 67).

Isso ocorre, segundo ela, porque nela o tempo para, o espaço fixa-se e ocorre um sincretismo entre sujeito e objeto que estão disjuntos na temporalidade cotidiana. Rasga-se o parecer imperfeito “condição humana” e aparece a “nostalgia da perfeição”, “oculta pela tela da imperfeição”, que constitui a realidade cotidiana. No acompanhamento dessa análise, observa-se que “a experiência estética aparecia como a apreensão e a reassunção diversa de algum fragmento do mundo natural, enquanto o objeto que se percebe, neste caso, é um artefato, um objeto literário construído”. (VASCONCELOS, 2009, p. 68).

Para a discussão dessa teoria, faz-se necessário citar a pesquisadora buscou Greimas, pelo emprego do termo “saise⁵²”, e também porque se mostra bem a possibilidade de o sujeito atingir outro estágio de subjetividade graças à fratura que ocasiona o evento estético. Ao se perder no objeto ao qual se funde, o sujeito modifica seu estado anterior. Segundo Marilda Vasconcelos, a pertinência da estética é efetivamente compreender, desse modo, os caminhos para proceder ao exame das estratégias que constroem o sentido e as representações operadas pelo sujeito, observar as seleções de estruturas responsáveis pela configuração do *ethos*⁵³ do sujeito e assinalar o dinamismo que pontua os processos de referenciação. (VASCONCELOS, 2009, p. 69).

⁵¹ GREIMAS Algirdas J; *De l'Imperfection*, Périquieux, Fanlac (trad. Port., São Paulo, Hacker, 2002).

⁵² Greimas do termo “saise”, mostra-se bem a possibilidade de o sujeito atingir um outro estágio de subjetividade graças à fratura que ocasiona o evento estético. Ao se perder no objeto ao qual se funde, o sujeito modifica seu estado anterior. Assim, a pertinência da estética é efetivamente compreender, portanto os caminhos para proceder ao exame das estratégias que constroem o sentido e as representações operadas pelo sujeito.

⁵³ Dominique Maingueneau diz que “o *ethos* compreende três componentes: o caráter, que é o conjunto de características psíquicas, reveladas pelo enunciador, o corpo, feixe de característica física que o enunciador apresenta, o tom, a dimensão vocal do enunciador desvelada pelo discurso”, (1995, pp. 137-40).

A pesquisadora esclarece que os avanços da semiótica no plano da conjunção do sensível com o inteligível é que vão nortear a análise estética do *corpus*, a fim de facilitar ao leitor o reconhecimento dos efeitos de sentido dos processos de referenciação nos simulacros e no reconhecimento das posições da ética do cotidiano. (VASCONCELOS, 2009, p. 69).

Marilda Vasconcelos (p. 70) chama a atenção para aquilo que essas práticas vividas no cotidiano, ou vividas pelo recontar histórias, ou ainda pelas representações em imagens que presentificam, figurativizam certas formas de vida em que a estética do cotidiano se entrelaça numa busca do sentido, e ao mesmo tempo, de seus valores. São palavras suas:

A Estética é tomada como a articuladora da relação entre o sensível e o inteligível, que leva à sensibilização, percepção e apreciação da experiência de um sujeito e à re-semantização dos objetos do mundo pelo sujeito. Por outro lado, a Ética é caracterizada como a que recobre os dados da experiência estética a partir dos valores que visam ao conhecimento, ao que se “deve fazer”, ao que se “sabe fazer” e ao que [se] conhece das coisas. (VASCONCELOS, 2009, p. 71)

Esse fragmento remete a Jauss (1979, p. 79) ao argumentar que não há conhecimento sem prazer e vice-versa, uma vez que o significado de uma obra de arte só pode ser alcançado, se for esteticamente vivenciado. Para Vasconcelos (p. 71), o enunciatário precisa, por meio da leitura, estar pronto para ver, ouvir, cheirar, provar, tocar a real compreensão das ações da vida. Isso indo das aparências às essências humanas, ainda do senso comum às evidências das relações, da realidade externa para realidade interna, já que a semente está dentro de nós no mundo natural.

Ainda no mundo natural, o plano sensorial organiza-se pela consonância dos sentidos. Todavia, quando reoperados em uma organização textual, são propostos segundo certo modo de sentir, de agir, que é o dos papéis dos sentidos na relação específica entre sujeito e objeto⁵⁴.

A pesquisadora argumenta (p. 72) que se pode reconhecer, na obra, entranhado nos saís da terra moçambicana, o uso de “neologismos”, a desarticulação da frase feita e resgate da oralidade. O livro surpreende o leitor por

⁵⁴ Adriano (1999: p.123), recorre que “o objeto será, em uma última análise, o mundo – mas já não será o mesmo mundo. O correlato do sujeito deixa de ser o mundo natural, que é substituído por um campo de significações. Quer dizer, o sujeito é uma consciência intencional”.

apresentar uma coletânea composta de estudos lingüísticos e literários, mergulhados em profunda erudição, breves declarações de um sujeito. Um estilo inovador no relato poético. O texto apresenta definição dos valores, ancorados no texto poético e fabular, um estudo sobre a arte de contar histórias, os modos de pensar de uma época, de um lugar e uma temporalidade, no Moçambique pós-independência, mergulhado em uma devastadora guerra civil e senso comum.

Segundo a autora (p. 73), descortina-se, no romance, o nível pregnante do mundo sensível e estabelece-se uma rota de ir e vir entre o sensível e o cognitivo. Chama-lhe a atenção a descoberta do diário de Kindzu na mala encontrada ao lado de seu corpo, isto é, ao lado de um corpo, por um menino nascido no seio da guerra, cujo nome é o mesmo "que se dá às palmeiritas mindinhas, essas que se curvam junto às praias". Tais manuscritos recheados de histórias fantásticas ancoradas na cultura do sudeste africano, informes dos horrores de um conflito, é o que mantém o velho e o menino vivos.

A pesquisadora registra que a ilusão romanesca que apreende traduz a força que se apodera do sujeito prestes a colhê-la. Acrescenta que o sujeito Muidinga afasta-se da realidade enfraquecida pela guerra e é absorvido pelo mundo da ilusão dos sonhos. No seu entendimento, há uma fusão do sujeito com o objeto e uma surrealidade que acolhe em seu interior, quando da apreensão estética: o sujeito. Esse ato de penetrar no sonho é a representação simbólica do impacto produzido pela obra trágica sobre o espectador. A eficácia suprema do objeto literário – ou mais amplamente, estético – sua conjunção assumida pelo sujeito não está na sua dissolução, na passagem obrigatória pela guerra. (VASCONCELOS, 2009, p. 74).

O tempo é mágico e nem sempre linear, com acontecimentos que escapam à lógica e não podem ser explicados pela razão. A personagem do enunciado penetra no plano da enunciação expressa e vai relatando a história. Tal como Kindzu recebe de um adivinho o "amuleto dos viajeiros" para começar sua jornada e curar-se "das leis, mandos e desmandos", Muidinga e Tuahir recebem a palavra fabulosa que os vai libertando da "miséria de existir pouco". E quanto mais o sujeito Muidinga avança na leitura dos cadernos, tanto mais a paisagem em torno dos viajantes se transforma.

Sendo assim, os dois sujeitos envolvidos entram em contato, sucessivamente, com a organização temática da narrativa (a paisagem, o caráter da personagem Kindzu, a aparência do herói) e com seu revestimento figurativo, deixando-se levar

pelas imagens que se formam e adquirem cor e movimento. (p. 74) Como diz Kindzu, em *Terra sonâmbula*: “O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos”. É então, para voltar a ver, que o menino guarda suas fantasias no bojo de uma viagem, as páginas do seu diário transformadas em páginas de uma estrada.

Percebe-se o conflito, o sofrimento e a tristeza de um povo marcado por guerras, pela fome e pelo descaso. Mia Couto não faz exceções de povos, de raças. O sofrimento está preso à terra que não tem paz, que nunca dorme, uma terra sonâmbula.

Pelo que se pode notar, o artigo da pesquisadora fundamenta-se, sobretudo, na matriz teórica de Greimas, para que lhe seja possível proceder à análise semiótica, tal como justifica ela própria. Pela leitura, percebe-se que a autora tanto realiza a fruição compreensiva quanto alcança a compreensão fruidora (conceitos formulados por Jauss). Subsidiada pela abordagem greimasiana, ela apreende o significado da obra de arte e vivencia a sua experiência estética “Um estudo da estética como estesia – percepção, através dos sentidos, do mundo exterior, faculdade que possibilita a experiência do prazer, aquelas ligadas à alma.” (p. 69). O artigo constitui uma fonte reveladora de percepção estética, ou *estesia*, da obra *Terra sonâmbula*.

2.3 Leituras Identitárias: tradição, memória, história

Neste subitem, há o levantamento das considerações relevantes empreendidas por duas pesquisadoras que analisaram a obra em estudo. O que se constata é que há convergência entre as análises dos três diferentes leitores. Trata-se da moçambicanidade e, neste sentido, é que se tem o desenvolvimento de conceitos como imaginário, sobrenatural e elementos míticos, além do destaque conferido às palavras da tradição oral em Moçambique. Investiga-se sobre até que ponto a cultura e espaço influenciam e determinam o comportamento dos personagens dentro da trama romanesca, destacando-se que a noção de paisagem fundamenta-se na percepção, na experiência e na valoração das dimensões intrínsecas da vida. Nessa abordagem, paisagem e memória são empregadas como categoria de análise. Estas são marcas presentes nas análises que integram este

subitem, caracterizando os diversos aspectos temáticos e estéticos presentes em *Terra sonâmbula*.

Em sua dissertação *História e tradição em Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, Neila Salete Gheller Froehlich⁵⁵ discorre sobre a problemática da identidade que se constrói miticamente e que se mistura na forma criativa de narrar. O trabalho discute como a história e a tradição se fazem presentes no romance em estudo, partindo dos procedimentos literários que têm como base a escrita ficcional. A autora entende que o romance também oferece outros sentidos a velhos arquétipos, trazendo à modernidade um novo indicativo para produção do gênero, por meio de uma linguagem singular. Froehlich fez um inventário de leituras já produzidas sobre o romance “Terra Sonâmbula” e destacou que, em sua maioria:

- 1) As análises que tratam de problemas específicos da linguagem literária das obras, ou aquelas cujo tema é a oralidade, são as mais frequentes. No entanto, não significa que esses aspectos devem ser excluídos das análises. Pelo contrário, são retomados no decorrer do trabalho, pois fazem parte do foco de estudos em questão: a tradição;
- 2) Entende-se que as inovações na linguagem de Mia Couto, assim como os efeitos de oralidade tão presentes em suas narrativas, são a representação de uma forma de resistência cultural, obviamente relacionados a aspectos socioculturais das comunidades moçambicanas. Tal relação, não se dá de forma direta, mas permeada pelos elementos próprios da estética literária;
- 3) Embora não mencionado anteriormente, os estudos comparativos em grande parte relacionam preferencialmente a ficção de Mia Couto à do brasileiro Guimarães Rosa;
- 4) Há uma indefinição quanto aos conceitos quando tratam dos elementos insólitos presentes nos textos;
- 5) A representação dos mitos, lendas e crenças do povo moçambicano são aspectos considerados fundamentais para a compreensão da ficção de Mia Couto. São elementos relacionados ao imaginário moçambicano que ganham tratamento diferenciado. (FROEHLICH, 2011, p. 27).

A pesquisadora argumenta que, para levar adiante uma análise de Terra Sonâmbula⁵⁶, é imprescindível a abordagem quanto ao nível da linguagem e ao efeito oralizante da escrita, para a compreensão da narrativa. Ainda acrescenta que

⁵⁵ FROEHLICH, Neila Salete Gheller. História e tradição em **Terra Sonâmbula**, de Mia Couto. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – Professor Doutor Aguinaldo Rodrigues da Silva. Tangará da Serra/MT, dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.ppgel.com.br/Banco-de-Dissertacoes/-HISTORIA-E-TRADICAO-EM-TERRA-SONAMBULA-DE-MIA-COUTO><http://ppgel.com.br/Anexos/Dissertações/Neila%20Froehlich.pdf> Acesso em: 01/05/2012.

⁵⁶ A pesquisadora denomina dessa forma - Terra Sonâmbula.

merecem atenção os elementos históricos e míticos. Juntos, estes elementos resultam na história e tradição, eixos condutores dessa dissertação. (FROEHLICH, 2011, p. 27).

Segundo a pesquisadora, a literatura oral deixa fortes marcas na literatura escrita moçambicana. A exemplo disso tem-se uma marcante presença do imaginário, do sobrenatural e dos elementos míticos nas obras dos escritores moçambicanos, os quais incorporam as palavras da tradição oral, das línguas que se fala em Moçambique. Assim, as marcas dessas presenças são o que caracterizam os diversos aspectos de Terra Sonâmbula. (FROEHLICH, 2011, p. 32).

Froehlich (p. 22) reflete que a escrita coutiana traduz o pensamento que se solta através da imaginação, quer seja de estranheza, perplexidade, curiosidade ou inconformismo. Assim sendo, uma vasta gama de sentimentos faz pensar na obra coutiana a partir do peso irreversível com que estes são abordados, nessa escrita: “as tradições dilaceradas, a guerra, a fragmentação das utopias que revelam cenários de morte, tristeza, dor, sofrimento, miséria, fome, doença e o modo como os mortos governam e interferem no mundo”.

Nesse mesmo fio de conversação a pesquisadora (p.18) acrescenta que a literatura coutiana transforma-se em escrita de resistência, ou seja, uma forma de sobrevivência em meio ao caos social instaurado no país. Assim, nessa escrita, há preocupação com uma estética literária inserida em um contexto que traga elementos de recuperação dos sonhos, sendo que isto retrata a tradição e o passado moçambicano imprimindo, dessa forma, uma reflexão acerca da desintegração da paisagem e da identidade de Moçambique.

Nas reflexões que a pesquisadora destaca, percebe-se a presença de investigação sobre a formulação poética presente na obra e o diálogo da leitora com a obra e o autor, o que denota a qualidade estética do discurso narrativo:

É nesse contexto que a ficção de Mia Couto potencializa sua escrita por uma veia mítica e pelos caminhos da tradição oral, convertendo e regenerando a vida representada por uma literatura engajada no âmbito histórico e também social, que cria e recria o real de seu país. O autor, misturando vida e arte, desenvolve seu projeto de moçambicanidade, afirmando suas tradições culturais e recontando a história reprimida. Sob um novo prisma, faz uma leitura através de uma forma ocidental, reapropriando-se da língua e subvertendo-a linguisticamente, desconstruindo a realidade colonial em caráter de denúncia. (FROEHLICH, 2011, p. 50-51).

A pesquisadora ressalta que “A moçambicanidade, a tradição e a identidade nacional, os mitos, as lendas e o sobrenatural são constantes na obra de Mia Couto, desde os seus primeiros contos”. Em relação ao pesadelo de que as personagens são expectadoras potenciais, Froehlich salienta:

Dentro de um cenário de pesadelo, no qual todos vagueiam pela terra destroçada, pela desolação da paisagem natural e humana, sob os efeitos da guerra e, ainda, entre o desespero mais pungente e uma esperança que se recusa a morrer, há o reencontro com a história, com o mito, com a tradição. Enfim, há um reencontro com a esperança e com a vida que se renova. (FROEHLICH, 2011, p. 55).

Acrescenta que em *Terra sonâmbula*, isso aparece com precisão, o que pode ser observado pela leitura do fragmento da narrativa de Mia Couto:

E nos juntávamos, todos completos, para escutar as verdades que lhe tinham sido reveladas. Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. [...] E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos. (COUTO, 2007, p. 16).

A dissertação de Neila Froehlich é atravessada pela apreensão de efeitos estéticos, em que, com sensibilidade estética, a pesquisadora consegue adentrar nas malhas de *Terra sonâmbula* e imbuir-se de gozo estético como se pode notar a seguir:

Terra Sonâmbula é também um romance que tem guerra e viagem, temas que entrelaçam-se. A guerra pretende explicar a razão dos conflitos, da destruição, e do esquecimento de um país feito de diversidades, sonhos, esperança, de magia de um povo que tenta refazer o que é necessário para que a nação tenha um futuro. Isso se faz pela viagem. Viagem esta, feita de fuga da guerra em busca de si próprio pelo protagonista da primeira narrativa – Muidinga, que busca sua identidade guiado por Tuahir e pelas personagens que cruzam, rumo a uma fase ignorada. (FROEHLICH, 2011, p. 56).

A pesquisadora atribui importância à oralidade presente no romance em estudo, empreendida pelas personagens e potencializada pela voz do leitor Muidinga. Em vista disto, a pesquisadora destaca a importância da presença de oralidade nessa viagem: ela é o meio pelo qual se realiza a viagem. Pela voz de Muidinga é que se atualiza a história de Kindzu. Froehlich considera que o “contar” se faz presente, no percurso do romance, preservando a tradição tanto no conteúdo

quanto na forma e na estrutura narrativa. As narrativas se encaixam e se mesclam através da voz de Muidinga, mesmo que essas narrativas estejam em capítulos separados. Tais narrativas deixam-se perpassar pela tradição. Assim, percebe-se a oralidade como símbolo de uma tradição. (FROEHLICH, 2011, p. 67-68).

Dos fios enredados que a pesquisadora foi tecendo em sua dissertação, ela aborda a relação existente entre tradição e modernidade, presentes na obra *Terra sonâmbula*, e consegue amarrá-los em vários momentos. Mas esses fios poéticos destacam-se notadamente na página 70, na qual se considera como uma das amostras da acuidade da identificação da função estética por essa leitora:

O encontro do velho com o novo se dá ao término da viagem, é a tradição semeada no futuro. [...] Na fala de Tuahir residia a existência de um conhecimento ancestral, assim como nos cadernos de Kindzu, as histórias reveladas através da fala de Muidinga. É a oralidade perpassando a narrativa e criando elo entre a tradição e o moderno, representados pela cultura letrada e também perpetuados pela oralidade. A criança é quem une o passado e o presente por meio do que lhe foi contado pelos antepassados e através da literatura escrita. (FROEHLICH, 2011, p. 70).

Pode-se notar, por meio dessas amostras, que o estudo da pesquisadora propôs-se a discutir, através da atribuição de sentidos feita à narrativa, como a história e a tradição fazem-se presentes no romance em estudo, partindo dos procedimentos literários que têm como base a escrita ficcional.

Em seu artigo científico, *Terra sonâmbula, de Mia Couto: uma leitura da paisagem e da memória*, Juliana Moraes Belo⁵⁷ define que analisará a percepção da paisagem da memória em *Terra Sonâmbula*, investigando a importância do espaço para o desenvolvimento da narrativa e a relação dos personagens com o espaço percebido. Para esse estudo, a pesquisadora elegeu como uma das matrizes teóricas as principais obras de Bachelard⁵⁸.

Inicialmente, a pesquisadora argumenta que uma análise do espaço literário deve investigar até que ponto a relação cultura x espaço influencia e determina o comportamento dos personagens dentro da trama romanesca. Acrescenta que a noção de paisagem fundamenta-se na percepção, experiência e valoração das dimensões intrínsecas da vida. (BELO 2010, p.76). Belo destaca da Geografia

⁵⁷ DELER – UFMA - Revista Littera, v. 1, n. 1, jan–jul, 2010.

⁵⁸ A psicanálise do fogo (1938), seguida de A água e os sonhos (1942), O ar e os sonhos (1943), A terra e os devaneios da vontade (1946), A terra e os devaneios do repouso (1948), e a que mais interessa para essa abordagem, A poética do espaço (1957).

Humanista, os conceitos de “Topofilia” e “Topofobia, baseados nos estudos de Yi-Fu Tuan⁵⁹.

Ainda nessa linha de discussão, a pesquisadora faz indagações: A questão que nos intriga é a seguinte: com a modernidade, o homem deixou de pensar a paisagem? Como conceituá-la numa época de incertezas ideológicas? Para Jorge Gaspar (2001), as novas concepções devem ir além das relações entre homem e espaço, pois novos valores têm sido atribuídos à paisagem, tais como paisagem patrimônio, paisagem cultural e paisagem valor de identidade. A relação atual do homem com o espaço vivenciado é uma relação entre homem, espaço e cultura, na qual o papel da aprendizagem tem importância significativa. (BELO, 2010, p. 79).

Juliana argumenta que, aliada à linguagem peculiar, a obra de Couto tem como pano de fundo a realidade moçambicana e dos grupos sociais tanto urbanos quanto rurais que compõem o mosaico étnico-cultural do país. Outro ponto que deve ser observado é o confronto da tradição, que se apresenta através de um simbolismo mágico e de poderes encantatórios, com a modernidade exigida pelo processo de globalização. (BELO, 2010, p. 82).

Vê-se que uma das percepções estéticas apreendidas pela pesquisadora e que é pertinente destacar, refere-se à alusão, da pesquisadora, à escrita coutiana, quando considera que:

Mia Couto representa, na atualidade, a renovação não somente da literatura moçambicana, mas também da literatura africana em língua portuguesa. Podemos afirmar que há o objetivo de explorar a “moçambicanidade” literária, que se apresenta como uma catarse de criação, cujo resultado é o reconhecimento da história, do legado étnico e do multiculturalismo de Moçambique. (BELO, 2010, p. 83).

Em relação à paisagem e memória em *Terra Sonâmbula*, categorias de análise desse artigo, percebe-se que a pesquisadora consegue a leitura estética destas categorias quando reflete que:

No caso deste romance, esta tentativa apresenta-se através dos cadernos de Kindzu, cujos escritos revelam a infância do personagem, da família, mas também um país que vive questões dialéticas, tais como a miséria e a riqueza, a vida e a morte, a ambição e o desprendimento. Porém, um ponto dos cadernos de

⁵⁹ Os estudos da Geografia Humanista destacam Yi-Fu Tuan com os estudos de “Topofilia” e “Topofobia”, isto é, relações de afeto e de medo com o lugar. Outra contribuição atribuída ao autor são as pesquisas sobre os laços existentes entre lugar, pessoa e paisagem. (BELO, 2010, p.79).

Kindzu deve ser observado: estes escritos é que tornam possível a mudança do olhar de Muidinga e Tuahir, principalmente no que diz respeito à paisagem e à forma como os personagens a percebem. (BELO, 2010, p. 84).

A pesquisadora consegue ler esteticamente os espaços constituintes da narrativa quando postula que a leitura da obra apresenta elementos culturais de Moçambique, tais como o “machimbombo”, um espaço de fundamental importância para a narrativa, uma vez que é neste espaço que Muidinga e Tuahir encontram os escritos de Kindzu, e que é neste local que os dois conseguem abrigo em meio aos conflitos da guerra. Outro elemento, o “concho”, uma canoa, que na narrativa é o espaço pelo qual o pai de Kindzu voltaria depois de morto, representa o enriquecimento da tradição oral moçambicana. (BELO, 2010, p. 84).

Belo entende que Kindzu, ao escrever os cadernos, tem como missão a preservação das tradições e costumes de seu país, que são de fundamental importância para a memória coletiva do povo. Estes escritos apresentam um país que vivencia conflitos sociais, políticos e culturais. Mas, todavia, o espaço vivenciado por Kindzu é poético e simbólico, cuja terra e seus elementos têm funções primordiais, representam a origem e fim das coisas. (BELO, 2010, p. 88).

Outro ponto que merece destaque no artigo, e que se pode considerar que a pesquisadora mergulhou na *poiesis* miacoutiana, é em relação ao lugar Matimati, quando discorre sobre outra relação importante que é a afeição pelo referido lugar. O que antes era visto como um local de ruínas, após as experiências vivenciadas pela personagem, se transforma em local de acontecimentos importantes, o que modifica o olhar da personagem sobre o lugar, que passa a ser visto com beleza e cores. (BELO, 2010, p.88).

Ao avistar a praia de Matimati, comprovei como são nossos olhos que fazem o belo. Meu estado de paixão puxava um novo lustro àquela terra em ruínas. Aquelas visões, dias antes, já tinham estado em meus olhos. Porém, agora tudo me parecia mais cheio de cores, em assembléia de belezas. (COUTO, 2007, p. 104).

Para Juliana (p.89), a paisagem não se apresenta como algo estático, pois, aos olhos das personagens Muidinga e Tuahir, ela é algo que está em constante transformação, tal como as histórias de vida, as experiências e as perspectivas também sofrem alterações.

A pesquisadora (p.89) realça que, aliado à ideia de experiência e lugar, pode-se perceber que, à medida que Muidinga lê os escritos de Kindzu, o lugar se lhe apresenta familiar, ou seja, são estabelecidas relações de afetividade com o mesmo, tal como define Yi-Fu Tuan. Porém, a relação entre a estrada real e a imaginária que antes se apresentara dicotômica, é encarada como dialética, pois se pode perceber que, com o avanço de Muidinga e Tuahir, aliado à trajetória de Kindzu à procura de Gaspar, Moçambique é revelado como um país cheio de contrastes e conflitos.

À luz dos pressupostos teóricos da Teoria da Percepção da Paisagem, Belo evidenciou a importância do espaço para o desenvolvimento da trama romanesca. Ela supõe que Mia Couto apresenta um país rico em tradições e rituais. Estes aspectos são entendidos como de fundamental importância para a (re)construção da memória coletiva das personagens. Acrescenta que a estrada a ser trilhada é a do futuro mergulhado em sonhos e em esperanças. A pesquisadora conclui que, no romance em estudo, a paisagem é aspecto fundamental para o conhecimento humano. É a tentativa de preservar uma nação juntamente com toda a sua história, com sua memória, pois a falta de identidade cultural e de memória significa a morte de um povo: perda até mesmo de ambiente em que seja possível a constituição do sujeito enquanto ser histórico. (BELO, 2010, p. 92).

Observando essas diversas leituras, pode-se inferir que o objeto estético, em sua práxis, inova-se, pois permite uma leitura que o atualiza e traz o novo, uma vez que é contemplado por sua *poiesis* em amálgama com a *katharsis* e a *aiesthesis*: funções que se realizam como atividade humana, cujo foco incide sobre a ação humana, e esta põe-se em movimento por meio da leitura irrigada pela sensibilidade estética.

A leitura como exercício crítico literário extrapola a fruição previsível para que se obtenha a possível formulação de juízo estético, no percurso da obra que se faz e refaz pela prática de seus diversos leitores, tal como assevera Jauss (1979, p. 43) em seu texto: *A estética da recepção: colocações gerais*.

No que diz respeito ao efeito estético, isto é, ao impacto que a obra exerce no leitor, pode-se constatar que *Terra sonâmbula*, ao mesmo tempo em que diverte, em razão da comicidade, graça e humor que permeiam vários momentos da trama, desperta o senso crítico, em função da contundente denúncia sobre uma sociedade massificada e dominada pelo preconceito e pela coroação da aparência. Nesta medida, ousa-se atestar que obra cumpre a contento a experiência estética da

aisthesis a que se refere Jauss (1979, p. 80) e, vale dizer, suscita o efeito de renovação da visão de mundo do receptor.

Por meio deste capítulo, foi possível conhecer diferentes leituras efetivadas acerca da obra *Terra sonâmbula* como: Relações entre oralidade e escritura permeadas pela noção de identidade na cultura moçambicana. A identidade que se constrói mitologicamente, a partir da recuperação do maravilhoso na literatura e ampliação do conceito habitual de mimese; as várias formas em que a temporalidade pode se manifestar no interior de uma narrativa de ficção; influência do realismo maravilhoso e o imaginário africano na narrativa *Terra sonâmbula*; o grotesco e o sagrado; história e tradição; a problemática da identidade que se constrói miticamente e que se mistura na forma criativa de narrar; análise semiótica e estética da narratividade em *Terra sonâmbula*; leitura da paisagem, memória e a importância do espaço para o desenvolvimento da narrativa e a relação das personagens com o espaço.

Em síntese, pela leitura dos oito trabalhos acadêmicos selecionados para a elaboração deste capítulo, tornou-se evidente que há duas abordagens mais bem marcadas norteando tais trabalhos. Uma é influenciada pela percepção dos procedimentos miméticos considerados como caracterizadores da narrativa ficcional de natureza insólita, de realismo maravilhoso, mágico e fantástico, em busca da compreensão dos processos de representação identitária e cultural ou histórica.

A outra se fundamentou na teoria semiótica greimasiana, formulando o entendimento de que o estudo da semiótica e da estética é uma reproposta de apreensão *estésica*, vivida pelos sentidos em discursos verbais ou plásticos. Assim, pode-se admitir que essa cadeia de recepções aponta sinais de que a poética miacoutiana conta com leituras que se expõem e aguardam outras leituras de leitores de outras gerações que confirmem destaque estético à obra em estudo, no bojo das implicações tanto históricas quanto estéticas.

CAPITULO III

ENTRE A BUSCA E O ENCONTRO: A ESTRADA E A LINGUAGEM

O efeito estético deve ser analisado, [...], na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes.

Wolfgang Iser

Neste capítulo, parte-se do pressuposto de que o texto é um processo integral que abrange desde a reação do autor ao mundo até a sua experiência pelo leitor (ISER, 1996, p. 13). Isto porque, segundo este autor, o texto é premissa de comunicação e, como tal, carrega um potencial de efeitos que se atualiza no processo de leitura (ISER, 1996, p. 15). Por meio do ato de ler, ou seja, da linguagem, Muidinga encontra-se com as experiências de Kindzu e mergulha no imaginário traduzido e provocado pelo texto. É um leitor que produz o objeto imaginário, sendo que este requer o primeiro. Vive uma relação semelhante à realidade estabelecendo, a partir do texto, “uma relação homóloga com o repertório de valores e disposições.” (Idem, p. 123).

Desse ponto de vista, neste capítulo, procurar-se-á organizar e interpretar as relações do personagem Muidinga com Tuahir por meio dos cadernos de Kindzu, ou melhor, das histórias neles contidas. Verificar-se-á quais efeitos de sentido decorrem da leitura destes cadernos, nos quais se inscrevem histórias não apenas de Kindzu. As perguntas iniciais que nos orientaram e deram fundamento a este capítulo são: como se entrelaçam as buscas empreendidas por Muidinga e as de Kindzu? Em que medida Muidinga e Tuahir estabelecem identificação com as histórias narradas por Kindzu, entretecendo experiências e emoções? Nesse percurso aplicou-se os conceitos desenvolvidos ao longo do capítulo que antecede este, complementando-os com a abordagem formulada por Gaston Bachelard (2009) em sua obra *Poética do devaneio*.

3.1 Entre a busca e o encontro

Retomando a primeira indagação que repousa sobre as formas de entrelaçamento das buscas empreendidas por Muidinga e Kindzu, avançou-se para

outra reflexão: a identificação estabelecida por Muidinga e Tuahir com as histórias narradas por Kindzu, entretecendo experiências e emoções. Antecipa-se que a narrativa acolhe a história de Muidinga, Tuahir e Kindzu num espaço que se abre (e) não se entrecruza com nenhum outro. Nela, Muidinga e Tuahir fogem da guerra: buscam-se, numa paisagem em que “apenas os embondeiros contemplam o mundo a desflorir.” (COUTO, 2007, p. 9). De fato, Muidinga e Tuahir “condiziam com a estrada, murchos e desesperançados.” (Idem, p. 10).

À medida que a história se desenvolve, o percurso das personagens institui situações simbólicas que referencializam e proporcionam o elo entre as figuras que foram destacadas e o espaço morto, repleto de restos da guerra que não termina: objetos e corpos (humanos). Restos de uma nação que enterra seus filhos: Muidinga e Tuahir enterram os cadáveres que se achavam em um machimbombo. Abrem uma única cova para poupar esforço. No caminho do regresso, encontram mais um corpo que jazia à beira da estrada, virado de costas e, junto dele, uma mala fechada, intacta. Depois de enterrá-lo, o velho puxou a mala para dentro do autocarro. “Nela, encontram por cima de tudo cadernos escolares, com letras incertas, roupas, uma caixa com comidas. O que interessa ao velho é a caixa com mantimentos. Muidinga inspeciona os papéis e fala: - *Veja, Tuahir: São cartas.*” (COUTO, 2007, p. 12).

A partir de então, nasce o leitor Muidinga, que sela um pacto com os relatos do morto: Muidinga e Kindzu encontram-se porque ambos viajam na história de sua terra. Kindzu é o produtor de texto, Muidinga, leitor. Autor, texto e leitor encontram-se e são estilizados:

o leitor é estilizado como viajante que, através do romance, empreende uma viagem difícil, a partir de seu ponto de vista flutuante. É evidente que ele combina, em sua memória, tudo que se vê e estabelece um padrão de consistência, cuja confiabilidade depende parcialmente do grau de atenção que manteve em cada fase da viagem. Em nenhum caso, porém, a viagem inteira é disponível para o leitor a cada momento. (SCOTT apud ISER, 1996, pp. 44-45).

As memórias de kindzu são também a memória de seu povo. Sendo assim, são também as de Muidinga que, ao iniciar seu encontro com os relatos revelados ao longo das páginas dos onze cadernos, é assim contextualizado pela voz narradora: “a lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos:

‘Quero pôr os tempos’...” (COUTO, 2007, p. 14). Ao se encontrar com o texto, o leitor transforma a noite em dia. A voz do leitor ilumina os seus caminhos e a sua caminhada: *a estrada escuta a estória ... a noite toda se vai enluarando*.

A estrada escuta a história que também é, principalmente, Muidinga, neste instante, a partir dos relatos de Kindzu, encontra significado para a sua vida. Muidinga não conhece sua própria história – sua origem, passado, família. Mas, ao ler os cadernos, apropria-se da história de Kindzu buscando não só encontra-se, mas também encontrar a tradição de seu país. É na figura de Kindzu que reside a possibilidade de sonho e de futuro, uma vez que suas palavras escritas movem sonhos em Muidinga.

Esses relatos alimentam e saciam a vida do leitor em destaque, que se faz desordenada e imersa no solo de guerra moçambicano. Ainda assim, ele consegue emergir e verificar que a leitura dos cadernos propicia sentido e efeitos à sua vida. Eis o que o ato de ler pode proporcionar ao leitor, segundo Iser (1996, p. 53): “quando [...] sua leitura dá vida aos textos ficcionais. a significação antes teria a estrutura de um evento; ela mesma é um acontecimento⁶⁰ que não pode ser relacionado a denotações de realidades, sejam elas empíricas ou inferidas”. Mas o velho ordena a Muidinga que tire a papelada daquele lugar, justificando o seu ponto de vista. Completa Couto (2007, pp. 12-13) que “só serve para acenderem a fogueira. O jovem retira os caderninhos, guarda-os por baixo do seu banco”. Não parece pretender sacrificar aqueles papéis para iniciar o fogo. Fica sentado, alheio, como quem se busca para encontrar a sua raiz: a estrada acolhe o machimbombo, abrigo humano; os cadernos são a sua estrada. Machimbombo, estrada e cadernos são muito mais que acontecimento, porque adquirem um significado reduplicado, ressignificado por seu leitor. No romance em estudo Muidinga lê e faz isto em voz alta quando:

seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura. (COUTO, 2007, p. 13-14).

⁶⁰ O acontecimento do texto, ao invés, antes se apresenta, em face de seus resultados, como uma fonte da qual estes se originam. Por certo esse evento termina em um sentido constituído. Esse sentido tem em princípio um caráter estético, porque significa a si mesmo; pois por ele advém algo ao mundo que antes nele não existia. Em consequência, só pode manifestar-se enquanto efeito; este não precisa recorrer a nenhuma referência para se justificar, seu reconhecimento se dá através da experiência que ele estimulou no leitor. (ISER, 1996, pp. 54-55).

Que significados são vislumbrados e apreendidos deste no ato da leitura dos cadernos de Kindzu? Vicente Jouve argumenta que:

Ler é uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção. (JOUVE, 2002, p. 109).

A viagem do leitor Muidinga no texto ficcional passou a constituir um dos únicos acontecimentos naquele lugar. Colorindo a esperança deste leitor, os diários passam a fazer parte de sua vida, a instituir presença, integrar-se na relação do leitor consigo mesmo e com o seu interlocutor. No decorrer do tempo, o interesse desse leitor pelas narrativas evoluía.

A grandiosidade do efeito causado no leitor ultrapassa a sua própria compreensão, pois ele vai, pouco a pouco, sendo seduzido pelos textos e não consegue mais distanciar-se deles. Retorna sempre ao ponto de partida, refazendo o percurso de retirada dos diários da mala para embriagar-se com suas ideias. Neste ponto, fica muito claro o prazer da recepção sentida pelo leitor que recolhe de cada fragmento lido o ânimo necessário para continuar sonhando e, por consequência, sobrevivendo.

Pela leitura da obra *Terra sonâmbula*, pode-se notar que, em um dado momento, Muidinga espreita o velho e verifica que este está de olhos fechados, parece dormido e o menino leitor pensa (COUTO, 2007, p. 34): “tenho estado a ler apenas para minhas orelhas. Também há três noites que vou lendo, é natural o cansaço do velho”. Mas o narrador condescende comentando que os cadernos tinham se tornado o único acontecimento naquele abrigo, e que Muidinga mergulha nas histórias de Kindzu de tal modo que, na interação com o texto, o miúdo, em determinado momento, fica “intrigado e se pergunta quem seria o autor dos escritos? O homem de camisa sanguentada, estendido ao lado da mala, seria o tal Kindzu?”. (COUTO, 2007, p. 34).

Esse acontecer pela leitura dos diários na vida de Muidinga, segundo a concepção de texto iseriana e reiterada por Teresa Cruz⁶¹, é o “acontecimento,

⁶¹ REVISTA DE COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS, TEXTUALIDADES, Órgão do Centro de Estudos de Comunicação e linguagem, UNL, dir. Adriano Duarte Rodrigues, Edições Afrontamento, Porto. (1ª. ed. de Março de 1985). Artigo de Maria Teresa Cruz, A estética da recepção e a "crítica da razão impura", pp. 57 a 67, Revista n. 3, de Junho de 1986.

como imprevisto e irrupção, como aquilo que escapa à ciência, à razão”. Trata-se daquilo que não fora projetado antes, mas que surge no ato da leitura, e que a ciência não consegue prever e nem captar e nem tampouco mensurar. Acontece via inscrição na sensibilidade do leitor, na percepção, nos lugares mais recônditos da memória e da imaginação provocando uma espécie de devaneio. Este, segundo Bachelard (1993, p. 2), “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma”.

Nessa irrupção, Muidinga devaneia, procura em seu íntimo sendo instigado a conhecer as histórias e a conhecer-se através delas. Esse devir via leitura dos diários foi constituindo o leitor Muidinga que se revela arrebatado pelos relatos que lê: compartilha, interage, experimenta. Para Iser (1999a, p. 51) “experimentar um texto significa que algo está acontecendo com a nossa experiência” e assim sendo, Muidinga constitui-se, pois, presença na leitura do texto de Kindzu. O autor acrescenta que:

Quanto mais frequentes esses momentos durante a leitura, tanto mais se evidencia a interação entre a presença no texto e nossa experiência relegada ao passado. O que acontece durante essa interação? [...] primeiro, em relação à interação em si, em relação aos efeitos que decorrem de tal interação. (ISER, 1999^a, p. 51).

Essa presença na leitura faz com que Muidinga empreenda uma metamorfose na vida desse leitor, na qual essa interação é legitimada através da comunicação do fictício e imaginário (teoria da ficção). Ainda segundo Iser (1999a) “Ler é apreender não apenas sobre o que se está lendo, mas, sobretudo, sobre si mesmo”. A passagem citada sugere que as palavras, mais do que apenas texto, são indicadores que ativam a memória e funcionam na organização da experiência.

Experimentar um texto dessa forma, enquanto presença, segundo Iser (1999a, p. 49) constitui um evento. Estar presente em um evento significa que, de alguma forma, a experiência vai ser afetada. “Estar envolvido é o modo pelo qual estamos na presença do texto e pelo qual o texto se torna presença para nós. Enquanto há envolvimento há presença”.

Depara-se, desse modo, não só com o mero reconhecimento do que se sabe, mas com a transformação do sabido. Um novo devir é instaurado através da leitura dos cadernos, no qual Muidinga sela um pacto com os mesmos. Disto resulta ressonâncias em sua vida.

Na ressonância, ouvimos o texto poético (poema); na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão (...) de forma que, com sua exuberância, o texto poético reanima profundezas em nosso ser. (BACHELARD, 1995, p. 7).

A repercussão é de tal forma percebida pelo leitor, por meio do ato de ler, que Muidinga apropria-se do passado de Kindzu, ressoando sentimentos que lhe dão algum conforto e até mesmo suscitando-lhe identificação: aos poucos, vai nascendo, brotando o sonho na vida dele e de Tuahir. O ato de ler preenche um ideal para pensar novas possibilidades, criando e efetivando novas imagens através da ativação do leitor perspectivístico de Iser (1999a, p.12), em que, ao ler, Muidinga passa a vislumbrar e querer criar outro mundo, a transgredir o mundo instituído, alimentado pela imaginação.

Muidinga descobre que, na figura de Kindzu, reside a possibilidade de sonho e de futuro. Isto porque as palavras escritas movem a estrada, ou seja, vislumbram a ideia de movimento. Este personagem lê os cadernos de Kindzu para que não morra o sonho, para que não morram ambos, ele e o velho, em meio ao desânimo, desalento e falta de esperança. A linguagem escrita é também uma espécie de encontro e libertação. Se associada à capacidade de sonhar que os relatos contidos nos cadernos provocam no leitor, pode-se supor que o sonho representa a esperança e a visão do momento catastrófico que se pretende ultrapassar, superando “o país a desfilar” junto à estrada, e Tuahir também passa a perceber e admitir a estrada a andar.

Na estrada também há a encenação da escrita. Muidinga descobre que sabe escrever: rabisca, no chão, a palavra “azul”, posteriormente, a palavra “luz” que, para o menino, é o feminino de azul às avessas:

Afinal, ele também sabia escrever? Averiguou as mãos quase com medo. E ficou a pensar que outra pessoa estava em si e lhe ia chegando com o tempo: As colorações que devia haver na vila de Kindzu antes da guerra desbotar as esperanças?! Quando é que cores voltariam a florir, a terra arcoiriscando? (COUTO, 2007, p. 37).

Nessa passagem percebe-se que a possibilidade dada à escrita esta sendo convocada a criar e instaurar uma realidade, instituindo, assim, ação através do pensamento de Muidinga. Este leitor descobre que também sabia ler e escrever. Tal

descoberta sobressalta-lhe pensamentos advindos das leituras dos cadernos que lhe transporta para outro tempo, qual seja o tempo de sua primeira infância. Pelo ato de ler, Muidinga recupera imagens de sua infância, acionando sua memória. Instância que traz fragmentos, sua vida vem à tona quando, de súbito, lhe chegam sons distantes, semelhando gritos de meninagem em recreio:

– *Tio, tio! Eu me lembrei de minha escola!*

Opondo-se ao pensamento de Tuahir, Muidinga, estimulado pela leitura, aciona a memória e tenta recuperar imagens desse tempo de infância, quando ele pensa na possibilidade de ser o Junhito dos cadernos e ele revela isso a Tuahir, transportando-se, dessa forma, para esse tempo de sua vida, embalado na leitura das histórias de Kindzu.

Estou a pensar... Não, é melhor não dizer...

– Você anda a pensar de mais. Não lhe devia ter curado tanto. Um bocadinho de _ Não pensa, rapaz. A vida é tão curta, você quer encher ela de tristezas? Não, tio.

– É melhor, mesmo. Fica calado. Muidinga insiste depois de um silêncio. O velho já tinha regressado ao cantochão. - Vou dizer. Estou a pensar eu sou Junhito.

– Quem é junhito?

– Junhito, esse menino do escrito que eu li, aquele da capoeira.

– É pena não ser mesmo. Porque se fosse galinha, já eu lhe depenava para um bom caril.

– Estou a falar sério, tio Tuahir.

– E se vai calar muito sério, também. O miúdo realmente se mantém calado até ao fim do dia. (COUTO, 2007, p. 39)

O imaginário⁶² de Muidinga, começa a refazer-se, instituindo aquela relação entre leitor e texto que Iser chama de assimetria ou, por outras palavras, o pacto de leitura, em que a interação entre o fictício e o imaginário ganha profunda implicação antropológica. Se os seres humanos só conseguem sair de si mesmos mediante perpétuo autodesdobramento, suas possibilidades não podem ter uma forma previamente dada, pois isso significaria imposição de padrões preexistentes a tal desdobramento. (ISER, 1999c, p. 76-77).

⁶² O imaginário, segundo Iser, não é de natureza semântica, pois, face a seu objeto, tem o caráter de difuso[...]. O difuso do imaginário, contudo, é a condição para que seja capaz de assumir configurações diversas, o que é sempre exigido se se trata de tornar o imaginário apto para o uso ISER Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. In Lima, Luiz Costa. Teoria da literatura em suas fontes Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002..

Muidinga sai de si mesmo e procura resposta no seu imaginário, através do autodesdobramento, buscando o seu tempo de infância, ou ainda na concepção de Bachelard, nas imagens primaveris. Bachelard apresenta no livro *Poética do devaneio* (2009, p. 122) esse tempo de infância como um dos mais ricos e sedimentados pelas belas imagens, as imagens primaveris, como a imagem verdadeira, que não é conceituada, mas que, simplesmente, salta á mente, como a mais real, que fala por si só. E o tempo de infância é o tempo mais promissor para a efetivação e valorização dessa beleza no ser humano.

A infância, soma das insignificâncias do ser humano, tem um significado fenomenológico próprio, um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento. Pela graça do poeta, tornamo-nos o puro e simples sujeito do verbo maravilhar-se. (BACHELAR, 2009, p. 122).

Ainda segundo Bachelard, (idem, p. 120) “diante do sujeito do verbo maravilhar-se, uma imagem que não é nossa, com uma imagem por vezes bastante singular, somos chamados a sonhar em profundidade”. Quando isso ocorre, o escritor tocou no ponto certo. Sua emoção contagia o leitor, seu entusiasmo o reergue. Com isso, Muidinga emociona-se com a escrita de Kindzu face às possibilidades suscitadas pelos cadernos, porque dialoga com a primeira infância deste leitor, ou talvez proporcione o nascimento de outra(s) infância(s). Em face disso, tornam-se conhecidos nascimentos múltiplos de infância que emana de tantas fontes que seria tão inútil traçar-lhe a geografia, quanto escrever-lhe a história.

Na narrativa em estudo, Muidinga revive sua infância. Ele busca-se através das imagens que cintilam em seu imaginário em decorrência das histórias narradas por Kindzu. Ele se maravilha e fica em êxtase com tais histórias. Ainda que desbotadas ou desconexas, estas imagens remetem o leitor ao período primaveril de sua vida. Nesse movimento, ele vislumbra rastros e fios desse tempo, reavivando a própria memória, resgatando-a para encontrar-se consigo mesmo:

O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores. Não se analisa a familiaridade contando repetições. [...] Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar. (BACHELARD, 2009, p. 99).

Nesse fio de memória e reflexos de imagens, observa-se os lances poéticos vivenciados por Muidinga ao reconquistar sua capacidade de lembrar sua primitividade por meio de imagens da infância, que Bachelard chama de imagem primaveril. Fios de imagens vão sendo ligados e ressignificados via leitura, via imaginação. Rita de Cássia Costa (2003, p. 70) acredita que pensar a leitura implica compreender o texto como um “campo de saber que possui redes, vasos comunicantes que ‘transmitem’ sentimentos, ideias, perspectivas, comportamentos” cuja discursividade, múltipla e diversa, funda novas subjetividades.

O texto de Kindzu constitui-se desses vasos comunicantes, os sentimentos na vida de Muidinga, de tal forma que passou a constituir parte integrante no machimbombo, o único acontecer daquele espaço que lhe dava alteridade e possibilidade de exercício de sua subjetividade.

Ainda segundo Rita de Cássia Costa:

Ler requer fazer “trânsitos” – passar de um valor a outro, de um princípio a outro, de uma ideia a outra – com liberdade, aliar o sistema lógico-estrutural à deriva, deixando o leitor afetar-se pelos afetos (mundo das afecções) pra poder produzir. (COSTA, 2003, p. 70).

A relação texto-leitor é vivenciada já no princípio das leituras dos cadernos de Kindzu por Muidinga, quando este leitor consegue compreender e pensar os motivos pelos quais os cadernos foram feitos e que questões são evocadas e “respondidas”. Legitimando dessa forma, a quarta tese⁶³ de Jauss, (2003, p. 86) em que o autor argumenta que “não se pode compreender um texto se não se compreendeu a que pergunta ele responde”. Por isso, também, é que estes cadernos começam a fazer parte, cada vez mais, da vida desse leitor ficcional.

No texto de Kindzu estão selecionados elementos do “real” - da vivência, combinados e reescritos, nos cadernos, acerca da realidade de Moçambique. Isto faz com que tanto Muidinga quanto Tuahir reflitam e pensem sobre essa realidade e, por conseguinte, há a transgressão desse real no imaginário de ambos. Isso porque os dois são impulsionados a prosseguirem a viagem a partir das histórias narradas nos cadernos. Nesse pressuposto, Iser (1999d, p. 70) argumenta que “a ficção propicia elementos de extravasar o real e pensar outros espaços e tempos

⁶³ JAUSS, Hans Robert. A literatura como provocação. Tradução de Teresa Cruz. Passagens, Lisboa: 2003.

espelhados nesse real, pois o texto ficcional é constituído, sobretudo, a partir de três elementos: seleção, combinação e *o como se*⁶⁴.

Aqui o autor mencionado acima procura destacar a significação do termo ficção relacionado com o real e o imaginário, colocando cada um desses elementos na pauta de reflexão da obra em estudo, para que se possa distinguir situações e fatos que os mesmos encerram. Fica patente que a ficção consegue separar as questões tanto do que é imaginário como do que é real, dadas as especificidades destas categorias.

Ainda Iser (1999d, p. 70) argumenta que na efetivação do fictício, o imaginário adquire relevância, isto é, o fictício “depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para ela: é preciso imaginá-la”.

Afetado e aquecido pela realidade ficcional de Kindzu é que Muidinga acorda novamente seu imaginário com a primeira claridade. Durante a noite, seu sono se estremunhara - há tempos os escritos de Kindzu (Ihe) começaram a ocupar a fantasia.

Ainda na madrugada Ihe parecera ouvir os tais cabritos embriagados de Taímo. E sorri, ao se lembrar. Olha e verifica que o velho ainda ressona. O miúdo se espreguiça ao sair do machimbombo. O cacimbo é tão cheio que mal se enxerga. A corda do cabrito permanece atada aos ramos da árvore. Muidinga puxa por ela para trazer o bicho às vistas. Então, sente que a corda está solta. É verdade então, o cabrito fugira? Mas, se assim tinha sido, qual a razão daquele vermelho tintando o laço? (COUTO, 2007, p. 48).

Infere-se, com esse contexto da citação, que o ato de leitura de Muidinga vai se aperfeiçoando gradativamente, de modo que o imaginário dele vai interagindo com o fictício dos cadernos de Kindzu e constituindo interação do leitor com o escritor. Com relação à questão da reciprocidade do fictício com Imaginário, Iser (1999d, p. 67) salienta a interação, a partir da qual ele considera que o “fictício e o imaginário servem de contexto um para o outro. Caracterizando-se como disposições antropológicas”. Dessa forma, se algo de específico se pode apreender

⁶⁴ Iser (1999c, p. 70) em suma, argumenta que a seleção estabelece um espaço de jogo entre os campos de referência e suas distorções no texto. Já a combinação cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais interagentes. Enquanto que o *como se* cria mais um espaço entre o mundo empírico e a sua transformação.

da literatura, diz Iser (1999d, p. 119), “consiste no fato de que é produzida mediante uma fusão do fictício e do imaginário, ou ainda; se a ficção tem um papel privilegiado é graça a parceria com o imaginário” . Dessa forma, o imaginário de Muidinga é acionado pelas letras apresentadas nos cadernos, despertando-lhe imagens e sentidos:

Se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor. O leitor não consegue mais se distanciar dessa interação. Ao contrário, ele relaciona o texto a uma situação pela atividade nele despertada; assim estabelece as condições necessárias para que o texto seja eficaz. Se o leitor realiza os atos de apreensão exigidos, produz uma situação para o texto e sua relação com ele não pode mais ser realizada por meio da divisão discursiva entre Sujeito e Objeto. Por conseguinte, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado. (ISER, 1996, pp. 33-34).

Vários efeitos vão sendo experimentados nessa viagem, no interior do machimbombo, provocando a interação do leitor com o autor, nas letras deixadas por Kindzu. Letras que alimentam e saciam o imaginário de Muidinga. Neste espaço de leitura e de devaneios, eles sonham acordados na estrada da leitura, principalmente de mundo, daquele mundo, do solo moçambicano, castigado e maltratado pela ganância do homem, e essa leitura faz reacender o desejo de não deixar a estrada morrer. Assim, o leitor Muidinga apreendeu essas leituras de tal forma que começou a entender a ler o mundo à sua volta, o mundo vivenciado na pele, o qual estava desenhado à luz da percepção de Kindzu.

Mundo e livro, livro e mundo, em que um em presença do outro se espelha e se torna outro, cada coisa escrita entrando no mundo e cumprindo sua função de transformação e negação e de futuro de tantas outras coisas, empreendem uma relação que favorece “o conjunto do mundo do qual o livro é o reflexo mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir do qual o livro é o reflexo mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir de que a existência será o que não era. (COSTA, 2003, p. 109).

O que é importante pensar nesse momento é que mesmo em um mundo fatigado, castigado e violentado pela fome, pela miséria, e todas as faltas possíveis para se viver com dignidade, a leitura e a escrita funcionam como suporte de mudança, de provocação e como alternativas para que o sonho não morra, para que

a estrada continue viva e preche de possibilidades concretas para o presente e para o futuro.

Essa tomada de consciência faz Muidinga pensar em quais valores o prendiam naquele autocarro, especialmente, no momento em que as reservas de comida já estavam se esgotando. Todavia, para Muidinga, não regressar seria enorme desgosto. Mas, neste instante, lhe chega à memória a resposta clara e ele se admira: “o que o prendia àqueles destroços na estrada? *Eram os cadernos de Kindzu, as estórias que ele vinha lendo cada noite*. E sente saudade das linhas, tantas quantos os passos que agora desfia pelos atalhos”. (COUTO, 2007, p. 51).

3.2 Pelas veredas do sonho

Escrita, leitura, estrada entrelaçam-se metaforicamente no percurso do leitor ficcionalizado que, em sua busca, tem na leitura sonhos despertados, instaurando possibilidades. A escrita de Kindzu, narrador intradieético, passou a constituir-se estrada, entendida como possibilidade de abrir veredas para o sonho de novos horizontes do velho e do menino.

O horizonte vislumbrado na estrada, através dos diários de Kindzu, evoca um mundo de alternativas, mesmo em uma África destituída, de vida dilacerada pela guerra. Ainda assim, o romance apresenta a leitura e a escrita como possibilidade de inserção desse continente na modernidade, como valor indubitável de ascensão e melhoria da situação caótica do pós-guerra em solo africano, solo este, que tem sofrido as maiores barbáries em nome da autogestão, nutrida pela irreverência humana. Assim, a escrita coutiana joga um *flash* de luz e esperança na escrita e na leitura.

A percepção que pode se depreender é que a estrada, nessa narrativa, representa a África moderna: solo cansado e maltratado pelo domínio português, como também, por último, da guerra civil. Nela encontra-se o caderno e o autocarro. Consoante a isto, a estrada também representa a fuga da realidade, e só anda quando Muidinga e Tuahir se põem a sonhar, através das revelações que o caderno lhes proporciona; da evocação de outro mundo, com outras nuances para aquela terra sonâmbula. E se aquela terra era sonâmbula, significa também que não dorme,

e que suporta ou sinaliza perspectivas. Teria talvez a coragem do sonâmbulo que se situa entre o acordar e o dormir, ou seja, simplesmente vai.

A estrada representa também a busca pela nacionalidade ameaçada. Esta *busca* é permeada e atravessada pela escrita representada pelos cadernos de Kindzu. Nessa narrativa, a estrada constitui-se no principal elemento simbólico que se confunde com os cadernos: movimento, abertura, caminho para caminhadas e caminhantes percorrido por leitores. Esta estrada *queimada* sugere, também, uma outra representação: a de meio de informação acerca da guerra - seu percurso, destruição e seu fim. Se assim caracterizada, permite ao leitor que sonhe, devaneie.

Embora tudo esteja queimado, pode-se crer com Tuahir que os devastadores já passaram por ali. Assim, tanto o machimbombo quanto as suas imediações e tudo o que ali sobrevive salvou-se, mas se acha em estado de sonambulismo. Entretanto, “é o sonho que faz a estrada andar.”. O sonho é sinônimo de fé, de que ainda há esperança, o que também é mostrado em uma das falas do velho Tuahir - Couto (2007, p. 3) “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonha, a estrada permanecerá viva. É para isso que serve os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro”.

No seu décimo caderno, Kindzu, ao dialogar com um fantasma que identificou como espírito de seu pai, é interrogado, quando fica revelado o elo que os moçambicanos mantêm com os antepassados:

- O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?
- Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.
- E alguém vai ler isso?
- Talvez.
- É bom assim: *ensina alguém a sonhar*.
- Mas pai, o que passa com esta nossa terra?
- Você não sabe, filho. *Mas enquanto os homens dormem, a terra anda a procurar*.
- A procurar o quê, pai?
- É que a vida não gosta sofrer. A terra anda a procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma *costureira de sonhos*. (COUTO, 2007, p. 182).

Esse fragmento evidencia dois pontos de vista sobre a situação moçambicana ficcionalizada. O sonho simboliza que ainda há esperança. As mudanças na paisagem acontecem já nas histórias de Kindzu, que são lidas atentamente por Muidinga quando é descrito o enterro do pai do jovem. O sonho expressa ainda um

desejo de futuro e de segurança. Isto pode ser percebido à medida que os cadernos são lidos e que o menino imagina cores.

A personagem desenha no chão as palavras que expressam esse desejo: luz e azul. Outras passagens mostram o sonho moçambicano: “As colorações que devia haver na vila de Kindzu antes da guerra desbotar as esperanças?! Quando é que cores voltariam a florir, a terra arcoiriscando”? (COUTO, 2007, p. 37). Quando é que a estrada voltaria a brotar, a se encher de gente? Estas são indagações que funcionam como bússola para que o leitor Muidinga continue acreditando e conversando com os cadernos de Kindzu.

De fora da história, a voz narradora assevera: “que de fato a única coisa que acontecia é a consecutiva mudança da paisagem. Mas só Muidinga vê essas mudanças”, porque eram decorrentes do imaginário desse leitor. O seu horizonte de expectativas, segundo Jauss (2003, p. 68), fora ampliado pelo ato de ler. No instante poético de Muidinga, Tuahir então diz a ele que:

são miragens, frutos do desejo de seu companheiro. Quem sabe essas visões eram resultado de tanto se confinarem ao mesmo refúgio. Por isso ele queria uma vez mais partir, tentar descobrir nem sabia o quê, uma réstia de sonho, uma saída daquele cerco. (COUTO, 2007, p. 63).

É fora de dúvida que, para driblar aquela situação, as estratégias do leitor Muidinga emergiam da leitura das letras dos cadernos, pois estes constituíam vida, acenando possibilidades de futuro e de esperança. Tuahir mesmo não percebendo, inicialmente, as alterações na paisagem, também ficava embevecido com a leitura que Muidinga fazia dos cadernos: ler é sonhar, é pôr a história em movimento.

Por conseguinte, ele utiliza o fingimento que na verdade seria uma mentira: segundo ele, uma mentira boa, em que ele fingia que se afastava do machimbombo e fazia falsas viagens para convencer Muidinga de que alguma coisa estava acontecendo no tempo e no espaço em que os dois encontravam-se.

Eis, assim, segundo Iser (2009c, pp. 40-41) uma encenação⁶⁵ literária, em que se alia o ato de ler ao de sonhar para pôr a estrada em movimento, ou seja, a vida: o velho comanda falsas viagens no entorno do machimbombo. Nessa viagem,

⁶⁵ A “encenação”, afirma Iser, “atinge se efeito máximo quando o conhecimento e a experiência, como formas de revelar o mundo, chegam ao limite de sua eficácia”. A encenação constitui portanto um “modo antropológico”, cujo status pode ser considerado equivalente ao do conhecimento e da experiência, porque nos permite conceber o que permanece inacessível aos mesmo. Schwab (1999, pp. 40-41).

na estrada, despontam novas vistas parecendo pentear a savana, risco ao meio. Só depois derivam por atalhos e trilhos. Nesse instante, “no sossego da paisagem, nenhuma coisa pedia urgência”. (COUTO, 2007, p. 64). Parecia que tudo estava inerte, sem movimento.

Contudo, Muidinga não fica tranquilo e fica sempre em vigília a observar o farfalhar da folhagem e o segredar da morte que o assustam. E, assim, ele fica na espreita, observando tudo ao redor na caminhada pela estrada.

Tuahir segue à frente, abrindo trilhos por onde, depois, o rapaz avança. Entretanto, quando tudo parecia tranquilo e seguro, o mundo desaba e o chão desaparece. Os dois abismalham-se, pois foram tombados em uma enormíssima cova. É um desses buracos onde a noite se esconde com o rabo de fora. (COUTO, 2007, p. 64). Nesse instante, os sonhos dão lugar à dúvida, ao inefável.

Os dois personagens ficam sentados, acostumando-se ao nada, na perspectiva de ler e entender o que ocorrera, quando perceberam que havia uma rede cobrindo as paredes do buraco. O instante não deixou dúvidas: os dois foram pegos em uma armadilha. Na armadilha de Siqueleto. Assim, só restava esperar. Conversam para distrair os maus espíritos que sempre aproveitam o silêncio para engordar intenções.

Curiosamente, mesmo vivendo uma situação inusitada, cerceados na liberdade de desbravar caminhos pela estrada, ainda assim, Muidinga revive as letras dos sonhos de Kindzu, busca na memória imagens dos escritos; e se lembra de Farida – a mulher dos sonhos de Kindzu. Então fala ao velho:

- Sabe o que eu me estou a lembrar, tio? Lembro de Farida.
- E quem é essa?
- A mulher dos cadernos, apaixonada de Kindzu (COUTO, 2007, p. 64).

O fragmento revela o encantamento que Muidinga estava construindo de forma cada vez mais intensa no ato de leitura, haja vista que, mesmo imerso em uma situação singular e inusitada de perigo, o leitor fomenta a esperança e o sonho, não desvencilha-se da leitura. Esta passou a constituir e fazer parte de sua vida. Nesse estado de espera, nesse espaço de armadilha “O tempo passa sem solução e os dois adormecem, cada um para seu lado. Muidinga sonha agitado, lhe sugerem confusas imagens de um tempo que nunca foi capaz de tocar”, porque foram

imagens desbotadas pelo tempo, e um tempo impiedoso – tempo de guerra. (COUTO, 2007, p. 65).

É o tempo que Muidinga se revê menino, saindo de uma escola. Mas ele percebe que nenhum rosto é legível, mesmo a escola não possui fachada. E assim Muidinga não visualiza as memórias desse tempo, resta a ele alimentar e sonhar com outro tempo e nesse instante ele argumenta que (...): “os sonhos são cartas que enviamos a nossas outras, restantes vidas. Os cadernos de Kindzu não deveriam ter sido escritos por mão de carne e ossuda, mas por sonhos iguais aos dele”. (idem, p. 65).

O fragmento destaca a importância dos cadernos para Muidinga, como ainda reitera a formosura dos sonhos que embelezou a escrita desses cadernos. Sonhos de Kindzu que também passaram a constituir sonhos de Muidinga. Assim, a materialidade da qual estava constituída as letras dos cadernos recheavam a vida de Muidinga e a enchia de sentidos através do ato de ler. Na concepção de Blanchot, (2011a, p. 216) “ler não é, portanto, obter comunicação da obra, é “fazer” com que a obra se comunique”.

Na leitura das obras aqui evidenciadas - *os cadernos* - é que Muidinga continua a sonhar os sonhos de Kindzu. Mas, neste instante, quem aparece para que o menino volte à “realidade” é Siqueleto, “este os encara com um só olho enquanto fala na língua local, e Tuahir traduz a Muidinga: Siqueleto quer semear gente, que nasça mais gente, que seja mantida a tradição”. (COUTO, 2007, p. 65).

Siqueleto explica os motivos pelos quais precisa semear, mas Tuahir interrompe-o pedindo-o que se acalme. Lento como um rosário, Tuahir desfia toda a estória, razão de estarem ali, requerendo tais ousadias. Muidinga encanta-se com os dotes de seu companheiro para contar histórias. Ele relata que a “terra se ia aquietar; todos se familiariam, moçambicanos. E nos visitaríamos, como nos tempos, roendo os caminhos sem nunca mais terem medo”. (COUTO, 2007, p. 67). Tuahir estava prevendo e sonhando com outro tempo, tempo de paz.

Muidinga fica embevecido com as palavras e as histórias que Tuahir conta e que alimenta o imaginário do jovem, pois não é a estória que o fascina, mas a alma que está nela. Para Bachelard (2005, pp. 5-6), a alma compreende “luz interior, que está em vigília, sem tensão, repousada e ativa”. Muidinga foi sentindo a capacidade dessas histórias para acessar a luz interior ao ouvir os sonhos de Tuahir. Mesmo com os ruídos da guerra por trás, ele vai pensando que não “inventaram ainda uma

pólvora suave, maneirosa, capaz de explodir os homens sem lhes matar. Uma pólvora que, em avessos serviços, gerasse mais vida. E, do homem explodido nascessem os infinitos homens que lhes estão por dentro.” (COUTO, 2007, pp. 67-68).

O fragmento realça a importância que Muidinga concebeu as histórias de Tuahir. Isto suscitou neste leitor o sonho de ver outros tipos de homens que não fossem fazedores de guerra, mas que fossem geradores de vida, de paz, de sonhos. Contudo, a alma que brotou das histórias contadas por Tuahir afiançou a confiança de Muidinga em dias melhores. Mas quando a noite vai descendo, o frio aperta enquanto se alarga um silêncio do tamanho da terra.

Muidinga se queixa. Lhe dói o corpo da posição que a rede lhe obrigava, dobrado pelo umbigo. A dor, afinal, é uma janela por onde a morte nos espreita. Sucumbente, se encosta a Tuahir a buscar um quentinho. Mas o sono não lhe chega. Por um buraco da rede Muidinga consegue retirar um braço. Apanha um pau e escreve no chão. (COUTO, 2007, pp. 68-69).

Essa escrita constitui o passaporte para a salvação da vida dos dois personagens. Isto porque Siqueleto fica admirado com os escritos de Muidinga, e quer saber o que está escrito, e observa, assim, a escrita com o olhar de quem busca e encontrou o que estava à procura. Nesse momento pergunta:

- Que desenhos são esses? Pergunta Siqueleto.
- É o teu nome, responde Tuahir.
- Esse é o meu nome?(COUTO 2007, p. 69).

Nesse instante, Couto (2007, p. 69) demonstra que “O velho desdentado se levanta e roda em volta da palavra. Está arregalado. Joelha-se. Limpa em volta dos rabiscos. Ficou ali por tempos, gatinhoso, sorrindo para o chão com sua boca desprovida de brancos”. Mostrando encanto diante dos escritos de Muidinga. Parecia não acreditar no que estava vendo, fica por isso, embevecido com a magia do momento.

Depois, com voz descolorida trauteia uma canção. Parecia que estava rezando e com aquela cantoria Muidinga acaba dormindo. Quando desperta em sobressalto percebe que o brilho de uma lâmina relampeja frente a seus olhos ele percebe que o velho Siqueleto armanaja uma faca (Idem, 2007, p. 69).

Siqueleto livra os prisioneiros, mas para isso determina que Muidinga escreva o nome dele na árvore. Muidinga, com o punhal, grava no tronco letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Extasiado, o velho passava os dedos pela casca da árvore, desbravava as letras impressas. Nessa atitude de contemplação ele diz:

– Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar já meu nome está no sangue da árvore. (Idem, p. 69).

A árvore como a escrita simbolizam alternativas de perpetuação da vida e da tradição do povo moçambicano, especialmente da cultura das aldeias. Refratário ao pensamento de Siqueleto, o leitor Muidinga faz outra leitura desse momento, pois, no quinto capítulo, (COUTO, 2007, p. 84), quando pousa os cadernos, pensa na morte de Siqueleto em estado de dúvida. Não era o puro falecimento do homem que lhe pesava e ele pensa: “Não nos vamos habitando mesmo ao nosso próprio desfecho? A gente vai chegando à morte como um rio desencorpa no mar: uma parte está nascendo e, simultânea, a outra já se assombra no sem-fim”. (p. 84).

Com relação ao falecimento de Siqueleto, nas palavras de Muidinga, havia um espinho excrescente. Com esse evento, todas as aldeias morriam. Assim sendo, os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem, mas todo um mundo que desaparecia. Esse pensamento visa chamar a atenção para a tradição e a importância que esta representa para os africanos. Tanto é que o velho Tuahir representa a tradição no romance. Muidinga acolhe essa tradição via imaginário de Tuahir. Isto significa que há o desejo de não deixar que a tradição morra. Tal fato pode ser inferido através da fala de Siqueleto de que aquela atitude era para nascer outros Siqueletos.

Muidinga conversa com a “realidade” a que pertence. Aquele texto “real” no qual fora apresentado ganhou sentido no pensamento desse leitor. Assevera-se, desta forma, que o imaginário de Muidinga fora provocado pelo texto ficcional, de modo que a sua experiência estava ganhando cada vez mais elementos para pensar o real. Iser (1999e, p. 131) compreende “experiência quando o leitor é atingido por

algo, que, até então, não lhe era familiar. Lidar com tal experiência⁶⁶ segundo Dewey, (2010, p. 110) supõe que a relacionamos com o conjunto de experiências que já dispomos”.

Percebe-se que o ato da leitura de Muidinga vai aprimorando o seu imaginário, e ele passa a perceber-se e atribuir significado à leitura que vinha realizando. Nessa esteira de discussão Iser (1999a, p. 53) reflete que “perceber-se a si mesmo no momento da própria participação constitui uma qualidade central da experiência estética; o leitor se encontra num peculiar estado intermediário: ele se envolve e se vê sendo envolvido” pelo ler.

A experiência de Muidinga estava metamorfoseando-se, continuamente, em decorrência do ato de ler os cadernos de Kindzu. Tanto que a leitura da paisagem do entorno e das “falsas viagens” revelam à Muidinga olhares poéticos, pois este leitor desconhece sempre a paisagem à volta do machimbombo Muidinga, pois a paisagem prossegue em suas infatigáveis mudanças. “Ele pensa: será que a terra, ela sozinha, deambula em errância”? (COUTO, 2007, p. 99). A terra que significa, nesse romance, Moçambique. Mas ele tem certeza de uma coisa: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele construiu, qual seja, nem sempre a estrada se movimenta. Mas o que a faz sonambular são as leituras que ele efetiva dos cadernos cada vez que ele lê as letras de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões. (p. 99).

Na leitura de Iser (1999d, p. 76), essas falsas viagens empreendidas por Tuahir revelam a necessidade que o ser humano tem de fingir, tendo em vista que o fictício abre espaço e provoca o imaginário. Tuahir, com tal fingimento, provoca o imaginário de Muidinga. Ele mentia para Muidinga. Isto se fez necessário como forma de ultrapassar as fronteiras do mundo instituído, no qual estavam inseridos. Assim, através do fingimento, ele tenta captar os pontos cardeais⁶⁷ da existência (ISER, 1999f, p. 182). Isso como forma de resistência e como possibilidade de despertar outras imagens, outros sentidos, e outro mundo, descortinando e acessando, talvez, o “inapreensível”. Como já reiterado neste texto, as

⁶⁶ Experiência, segundo Dewey, define-se pelas situações e episódios a que nos referimos espontaneamente como “experiências reais” – aquelas coisas de que dizemos, ao recordá-las: “isso é que foi experiência”.

⁶⁷ Isso porque a relevância antropológica da literatura não consiste simplesmente no fato de que ilumina esse ou aquele aspecto do ser humano, mas sim no fato de que usufrui de um status privilegiado para fazê-lo. Ou seja, no fato de que ilumina a condição humana como um todo.

possibilidades concretas com as quais eles podiam contar naquele machimbombo era a leitura dos diários de Kindzu. A respeito da leitura, Blanchot infere que:

A leitura não é um anjo voando em redor da esfera da obra e fazendo girar esta em seus pés munidos de asas. Ela não é o seu olhar que, do lado de fora, atrás da vidraça, capta o que se passa no interior de um mundo estranho. Ela está vinculada à vida da obra, está presente em todos os momentos, é um deles e, alternadamente e ao mesmo tempo, cada um deles, não é somente a lembrança deles, a sua transfiguração última, retém em si tudo o que realmente está em jogo na obra, e é por isso que ela carrega sozinha, no final, todo o peso da comunicação. (BLANCHOT, 2011b, p. 222).

A leitura das obras – os cadernos – fora semeada na estrada, na paisagem daquela terra sonâmbula. Tal semear via leitura desbravou caminhos, estradas e possibilidades de continuar vivendo. Nesse sentido, é possível dialogar com a sétima tese de Jauss (2003, p. 104), na qual ele argumenta que a leitura do texto ficcional só tem sentido à medida que propicia condições para pensar a vida prática do sujeito leitor.

Nessa linha de reflexão, o texto evoca o sentido que se atribui ao ato de semear, tendo em vista que a leitura dessas letras semeou sonhos, esperança. Tanto que Tuahir encena o semear para Muidinga. As duas personagens estavam enredadas no texto. Nessa perspectiva, pode-se recorrer a Iser (1999b, p. 75): “a interação entre fictício e o imaginário pode, então, ser vista como uma encenação [...], quando versões de mundo são produzidas. O fictício é capaz de desdobrar o imaginário”.

Nesse cenário, há a metaforização e encenação da leitura através da ação de Tuahir, quando este semeia adubo na terra. O verbo semear⁶⁸ significa lançar (as sementes) na terra para fazer germinar.

- O que está a fazer, tio?
- Estou semear este adubo. É para amanhã quando chover. Continue filho. Não pare de ler. (COUTO, 2007, p. 139).

À medida que Muidinga encena seu ato de ler vai decifrando a beleza das letras, semeando aquele espaço com a voz dessas letras. Enquanto isso, Tuahir semeava a terra. Terra e leitura estabelecem pacto, energizam o ambiente, possibilitando vida esperança. Eles semeiam também o jogo, o fingimento, o faz de

⁶⁸ Dicionário on line: <http://www.dicio.com.br/semeiar/>. Acesso: 01.12.2012.

conta, o como se fosse de Iser, quando Muidinga convoca Tuahir a fazer parte de um jogo:

- Tio, vamos fazer um jogo. Vamos fazer de conta que eu sou Kindzu e o senhor é o meu pai!
- Seu pai?
- Sim, o velho Taímo. (COUTO, 2007, pp. 153-154).

Tuahir concorda em fazer parte jogo e, nessa brincadeira, Muidinga embala-se e fica entorpecido e maravilhado. À medida que aquele fingimento - jogo avança, ele já não sabe diferenciar o que é dele e o que o é dos cadernos, como folha rasgada da própria realidade. Fecha os olhos e vê Tuahir, aliás, Taímo, se banhando num lago de sura. O velho sai do charco, escorrendo vinho pelas pernas. Se admira... Muidinga apropria-se do mundo encenado e vive como se fosse “real”. (COUTO, 2007, p. 155).

Muidinga se atrapalha em totais confusões. É como se qualquer coisa, lá fundo de seu peito, se estivesse rasgando. E se apercebe que, em seu rosto, desliza o frio das lágrimas. Depois, sente a mão de seu pai lhe afagando a cabeça. Olha o seu rosto e vê que, afinal, seus olhos eram sábios. Foi como se, de repente, toda a bondade dele ficasse visível, redonda. (COUTO, 2007, p. 155).

Logo, Kindzu é Muidinga e vice-versa, através do relato contado. Kindzu reencontra o pai e com ele se reconcilia, e Muidinga encontra em Tuahir o pai que procurava. A cada momento as narrativas de Kindzu e Muidinga vão se tocando, entrelaçando-se em amálgama constante.

O imaginário, de ambos, vai abrindo veredas e constituindo, dessa forma, o palco para a encenação da vida através do fingimento - devaneio que acomete todos os artistas. Disto emergem alternativas para pensar a vida. Isto porque à medida que o mundo é representado, mesmo sendo puramente mimético, ele já produz mudanças, já ocorrendo e provocando, segundo Iser (1996, p. 10), o acontecimento⁶⁹ estético.

⁶⁹ Já conceituado neste capítulo.

3.3 Os cadernos e a paisagem

A discussão empreendida neste item traz a possibilidade do sonho, da esperança através das letras dos cadernos de Kindzu. A este respeito Piglia (2006, p.37) enfatiza que “A letra tem algo de mágico, como se convocasse um mundo ou o anulasse”. Assim, o objeto em estudo neste item é representado por onze cadernos valorizando letras e o mundo do personagem de Kindzu, simbolizando a memória do povo moçambicano em tempo de guerra. Os relatos contemplam, além da história de Kindzu, a de personagens com as quais ele se relaciona.

Muidinga e Tuahir estavam imersos em um contexto singular, sem muitas escolhas, alojados em um ônibus queimado, sendo patrocinados pelo acaso. Por conseguinte, com os cadernos do morto da guerra, os horizontes dos personagens foram ampliados tornando, assim, suas expectativas mais elásticas. Isso porque eles podiam entrar nos cadernos e conversar com as letras dos mesmos.

Nesse percurso, o velho pede, então, que o miúdo dê voz aos cadernos. Dividissem aquele encanto como sempre repartiram a comida. Ainda bem você sabe ler, comenta o velho. Não fossem as leituras, eles estariam condenados à solidão. Seus devaneios caminhavam agora pelas letrinhas daqueles escritos, (COUTO, 2007, p. 139) que passam a trazer outras personagens a povoar a solidão. Muidinga e Tuahir agora são espectadores das estórias vividas por Kindzu.

Os cadernos de Kindzu passaram a constituir uma obra de arte para o leitor Muidinga e também para o velho. Para os teóricos da recepção - Iser e Jauss - a obra de arte e a obra literária, enquanto objetos da percepção adquirem significado no momento em que o leitor, por meio de sua atividade imaginante, experimentadora, instigante e atribuidora de sentido, atualiza o mundo de subsentido presente no texto.

No processo de leitura, o leitor é convocado a estabelecer conexões implícitas, fazer deduções à priori - sucessivas e retrospectivas. É necessário, ainda, comprovar suposições, negar e confirmar hipóteses, em suma, avançar no texto na medida em que se preenche e/ou reelabora vazios, hiatos e/ou dicas de sentido constitutivos da obra. Assim, na leitura desses cadernos, Muidinga convocou um mundo, instaurando-o. Nesse processo, ele fora fisgado pela leitura.

A esse respeito, Blanchot chama a atenção para um tipo de leitura que prende o leitor: a fórmula responde a essa transformação:

... o leitor é efetivamente preso pelas coisas da ficção que ele recebe das palavras como propriedade delas; adere a elas com a impressão de estar preso, cativo, febrilmente retirado do mundo, a ponto de sentir a palavra como a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado. (BLANCHOT, 2011a, p. 86).

As palavras e as letras dos cadernos convocaram e acionaram outro mundo. Cumpre salientar, segundo Costa (2003, p. 110), que “ao fazer o mundo existir de um outro modo, a palavra lhe dá sua materialidade. É por essa materialidade que o mundo é significado. A palavra, portanto, apresenta o mundo, não o representa”. Ou seja, ela cria realidades, imagina universos e também concebe ambientes e situações. A palavra criou, através do ficcional, uma realidade nos cadernos de Kindzu, como se fosse real, e a realidade criada e ficcionalizada foi a de Moçambique:

... Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas como se fosse real, o próprio mundo empírico se transforma num espelho, orientado o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade. Nesse sentido, podemos chamá-lo de realidade virtual. (ISER, 1999c, p. 73).

Pretende-se, portanto, nessa perspectiva, tratar os cadernos de Kindzu pelo potencial de sentido constituinte de arte, de arte literária, pois a arte da palavra instaurada nos referidos cadernos transformou-se em experiência literária, mais precisamente em experiência de vida.

A leitura dos cadernos de Kindzu propiciou condições para a paisagem falar, exalar cheiro, cor e vibração na vida de Muidinga, Tuahir e na vida, também, de Kindzu. Isto propiciado ao passo que a leitura de Muidinga avança, o olhar sobre a paisagem é modificado, pois o que era antes cinza e sem cores e sem esperança, agora se apresenta com as primeiras cores e com vida.

A paisagem no livro *Terra sonambula* é matizada, cheia de cores, na imaginação de Muidinga a partir do terceiro capítulo, em que se constata que de morna monotonia instalada no machimbombo, as personagens, para distrair, retiram o banco para fora do autocarro e colocam-no no meio da estrada. Para traduzir a percepção de Muidinga, modula-se as informações narradas:

Sentam-se a apanhar sol, com mais prazo que os lagartos. Muidinga repara que a paisagem, em redor, está mudando suas feições. A

terra continua seca mas já existem nos ralos capins sobras de cacimbo. Aquelas gotinhas são, para Muidinga, um quase prenúncio de verdes. Era como se a terra esperasse por aldeias, habitações para abrigar futuros e felicidades. Mas o mato selvagem não oferece alimento para quem não conhece seus segredos. (COUTO, p. 2007, p. 49).

O que ocorre é que após o contato com os relatos de Kindzu que afetaram o sentimento de Muidinga, este percebe que estava além das precárias condições de sobrevivência, ampliando o olhar e os sentidos do leitor, arrolado em uma situação extremamente caótica de fome, pois esta há tempos que belisca a barriga mas, mesmo assim, ele consegue desejar uma outra situação, até porque o velho sempre repetia:

– Alguma coisa, algum dia, há-de acontecer: Mas não aqui, emendava baixinho.
De fato, a única coisa que acontece é a consecutiva mudança da paisagem. Mas só Muidinga vê essas mudanças. Tuahir diz que são miragens, frutos do desejo de seu companheiro. Quem sabe essas visões eram resultado de tanto se confinarem ao mesmo refúgio. (COUTO 2007, p. 63).

Mas, todavia, isso estava sendo presentificado e sendo legitimado à luz da leitura que Muidinga faz das obras - dos cadernos. Desta forma, Muidinga estava lendo, vendo e percebendo o inusitado, desrealizando-se: A paisagem já possuía outra coloração, e já constituía beleza no espaço mental do jovem. Essa paisagem é percebida do espaço do Machimbombo e do seu entorno: “casa” desses leitores. Observando pela ótica da simbologia, o machimbombo constitui o principal espaço da narrativa, dada a possibilidade de o mesmo representar abrigo e nação em travessia.

Muidinga, em algumas situações, irrita-se com esse espaço, com a estrada que segundo ele estava morta (p. 9). Ou seja, parecia que em determinados momentos, no imaginário desse leitor, tudo mantinha-se sempre igual, e se a estrada estava morta, isso era bom, segundo Tuahir. Desta forma eles estavam em segurança, porque não apareceria ninguém. Mas Muidinga questiona e diz:

– Mas nós, desta maneira, não vamos a lado nenhum...
– Isso quer dizer que também aqui não chega ninguém. O velho pondera: não valia a pena insistir. O melhor seria uma mentira, dessas tecidas pela bondade. Diria ao miúdo que aceitava partir. Depois fingiria afastar-se, enquanto andavam em círculos.

Regressariam sempre ao machimbombo, à mesma estrada de onde haviam partido. Assim ele fizera desde a primeira vez que saíram da estrada. (COUTO, 2007, pp. 63-64)

Outro ponto que deve ser destacado acerca do machimbombo é que este constitui saída e refúgio. Semelhante escolha representa a abertura de um novo horizonte, um novo olhar que tem, na paisagem, cores e alegria. Uma vez mais, a paisagem mudara seus tons e tamanhos, de tal forma que:

O arvoredo era mais baixo embora mais cheio. A umidade crescia, devia haver uma aguinha a correr perto. Tinham saído do autocarro na madrugada desse dia, mas andaram apenas em círculos para não se afastarem muito de sua moradia (COUTO, 2007, p. 84).

Após assistir à execução da empresa de Nhamataca, Muidinga, ao retornar ao ônibus incendiado, percebe que a paisagem já se transformara mais uma vez.

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

O relato desse fragmento sugere que a paisagem mostrava-se viva. Ela mudava de cores e de espessura, no imaginário e na percepção de Muidinga. Isto propiciado à luz da leitura dos cadernos de Kindzu. Nessa linha de raciocínio, salienta-se que Tuahir, no princípio da narrativa dos cadernos, mantinha-se irreduzível quanto à mudança da coloração da paisagem. Somente Muidinga percebia as alterações na paisagem, mas, gradativamente, ativado pelas leituras dos cadernos, também Tuahir começa a perceber o inusitado.

Ousa-se inferir que veio à tona, a esse personagem, o emergente, segundo Iser (1999c), do texto ficcional, e ainda a construção do objeto estético construído por esse leitor, nas colorações de seu imaginário, pois, gradativamente, a paisagem começa a ser percebida também por Tuahir, a mudar de forma e de cor. E o velho tem consciência de que não só ele e o menino estão em constante caminhada, mas a estrada também percorre seu caminho. Ela não para. No plano do sonho, Moçambique estava à procura de um futuro: “eu sei que é verdade: não somos nós

que estamos a andar. É a estrada (...) era o país que desfilava por ali, sonhambulante” (COUTO, 2007, p. 137).

Essas considerações consagram o oitavo capítulo da narrativa. Ainda é pertinente acrescentar detalhadamente essa *katharsis*⁷⁰ ocorrida na experiência desses dois leitores ficcionais: reiterando e acrescentando a emoção de Tuahir sobre as mudanças da paisagem, afirmando ao menino que é a terra é que anda e não ele e o Muidinga.

– Lhe vou confessar, miúdo. Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada. (...) E Tuahir revela: de todas as vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento. Porque nenhuma das vezes que saíram pelos matos eles se tinham afastado por reais distâncias.

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

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

A obra em estudo mostra que, durante toda a narrativa, o menino é expectador das transformações da paisagem que se confundem com os seus sonhos. No segundo capítulo, *As letras do sonho*, acham-se informações alusivas às alterações na referida paisagem, quando Muidinga está irritado⁷¹ com Tuahir. Por isto ele decide desobedecê-lo, pois queria que o animal (cabrito) escapasse. Ele procura, então, nas redondezas, um ramo à altura de receber um nó. Mesmo nesse contexto de irritação e discórdia, Muidinga para e então se admira:

aquela árvore, um djambalaueiro, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera, dava graça aos arredores do machimbombo? Desaparecera! A única árvore que permanecia em seu lugar era o embondeiro, suportando a testa do machimbombo. Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem?(COUTO, 2007, p. 36).

⁷⁰ *Katharsis* corresponde à função social das artes, inaugurando e mediando as regras de ação. Busca libertar o observador dos interesses práticos e de suas implicações, a fim de levá-lo ao encontro com a liberdade estética de sua capacidade de julgar através do prazer de si no prazer do outro. O texto "o prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*" de Hans Robert Jauss fala da trajetória do "prazer estético". In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, (2002, pp. 63-82).

⁷¹ Muidinga não queria matar o cabrito.

Muidinga fora provocado desde o momento em que começara a ler as letras dos cadernos de Kindzu: sua visão começa a ser ampliada, e isto foi suscitando sonhos à sua vida. Enquanto leitor fora provocado e atiçado. Ousa-se afirmar que arrebatado por uma espécie de espanto e estranhamento: a sua sensibilidade fora seduzida pelas leituras, e o mundo desse leitor fora esgarçado.

Cabe realçar também as transformações na paisagem que ocorrem nas histórias relatadas por Kindzu, e o que se percebe é que aparecem como forma de resistência e denúncia do autoritarismo dos poderosos: importa aqui compreender a presença de Kindzu, neste contexto, tendo em vista a importância deste autor ficcional para a constituição da diegese narrativa.

Nesse exato dia, se aguardava a passagem do navio que transportava os donativos para a província. Contudo, o malgrado navio se despenhou de encontro a rochas recém - nascidas e toda uma tripulação desapareceu por intermédio de ondas gigantes e de duração interminável. As autoridades imediatamente desencadearam uma ofensiva de averiguações político ideológicas tendo apurado a presença de inimigos da classe. (...) As tais rochas nunca foram vistas antes da mencionada noite. (...) a população não se comporta civilmente na presença da fome. (...) Era esta a razão por que se escutavam tambores consecutivos, rezas obscurantistas em todas as praias, clamando aos antepassados para outros navios afundarem, suas cargas se espalharem e desaguarem nas mãos dos famintos. (COUTO, 2007, pp. 56-57).

As rochas, em quantidades e tamanhos, desenhavam-se na paisagem em menos de um instante, pela imaginação. Poder-se-ia conceber que as rochas projetavam-se somente no imaginário de Kindzu? Teriam sido provocadas pelo imaginário de Muidinga?

Nesse fio de discussão, retoma-se o espaço imaginário dos personagens leitores (Muidinga e Tuahir) aqui analisados, mostrando as alterações na referida paisagem percebida por eles. É oportuno evidenciar fragmentos do décimo capítulo – a doença do pântano – cujo início contempla a voz admirada de Tuahir acerca das modificações na paisagem do entorno do machimbombo. Tuahir mira e admira, e há dias que não se afastam do machimbombo. No entanto, o velho percebe que a paisagem em volta vai negando a aparente mobilidade da estrada. Ele observa, por exemplo, que à sua frente desenrola um imenso pantanal. Ainda observa que o mar se escutava vizinho, ele sente que aquelas águas lhe pertenciam. O velho se dirige, portanto ao miúdo:

- Quer ver o mar, não é?
 - Muito, tio.
 - Então vamos embora.
- E se fazem por caminhos de matope onde crescem as árvores do mangal. Atrás vai ficando a residência de chapa e cinzas, posta na estrada como monumento de guerra.
- Quer ver o mar por causa do quê?
- O jovem nem sabe explicar. Mas era como se o mar, com seus infinitos, lhe desse um alívio para sair desse mundo.
- (...)
- Se eu falecer aqui não me enterre no matope.
 - O tio não vai morrer:
 - Você não sabe nada. Vou-lhe dizer: quem morre enterrado no lado se transforma em peixe.
 - Está bem, não lhe enterro. Se um dia o tio morrer faço como fizeram com Taímo. Lhe deitamos na água. (COUTO, 2007, pp. 174-178).

As duas personagens embaladas nas ondas fictícias do imaginário dirigem-se ao mar. No décimo primeiro e último capítulo do romance em estudo, intitulado - Ondas escrevendo, é o velho quem percebe mais uma vez, e não o menino, as alterações na paisagem. Nessa nova transformação, chegam até o mar. Esta visão era antiga no sonho de Muidinga. O mar com sua grandeza representava a fuga daquela vida difícil e sem muitas perspectivas. Nesse último capítulo, Tuahir, à beira da morte, pede ao menino para morrer dentro de um barco, quer estar no mar, quer morrer nos braços do mar. Estes o embalarão como a uma criança. Para surpresa de ambos, o nome do barco é “Taímo”, o nome do concho e também o nome do pai de Kindzu.

- A paisagem chegara ao mar. A estrada, agora, só se tapeteia de areia branca. À medida que a viagem prossegue, Tuahir vai piorando
- Vê aquele barco velho, ali abandonado?
 - Vejo, tio
 - Me faça como Surendra fez com a mulher dele. Meta-me nesse barco
 - Me deite no barco, filho. Quero morrer sem ver nenhuma terra, só água em todo o lado.(...)
 - Como se chama o concho?
 - Nem vai acreditar, tio.
 - Porquê?
 - Porque se chama Taímo. Lembra? É o mesmo nome da canoa de Kindzu. (COUTO, 2007, p. 194).

Após observar os trechos, evidencia-se a mudança da percepção da paisagem expressa pelas personagens: Muidinga, Tuahir e Kindzu. É possível notar que o que antes se apresentara como a expressão da dor e da guerra agora é um

caminho de sonhos e de futuro. A narrativa apresenta uma dicotomia entre a estrada real e a estrada imaginária que, na verdade, é uma relação entre paisagem real e paisagem imaginária. Nesta relação, a paisagem real não existe sem a paisagem imaginária e vice-versa, tendo em vista fatores como a cultura e a experiência, no caso dessa narrativa. A experiência faz com que as personagens fantasiem sobre a paisagem que se apresenta capaz de transformar a estrada morta em estrada viva, como caminho e alento de engendramento e aprimoramento de sonhos, de fantasia e do imaginário.

3.4 Na estrada, a busca

A leitura do texto ficcional evoca a construção da obra, como já visto, na estética do efeito. Se faz necessário, portanto, que o leitor atualize a obra, de modo que o leitor, no ato da leitura, é quem a legitima como tal. Assim sendo, segundo Iser (1996, p. 50), a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor. O teórico infere que toda obra é constituída de duas dimensões, qual seja, o pólo artístico e o estético. Convém ressaltar que:

a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. [...] A obra se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor. (ISER, 1996, p. 50).

O pacto do leitor com a obra é percebido em vários momentos, tendo em vista que logo que Muidinga começa a realizar a leitura dos diários, muitas reflexões e sinais de comunhão com a mesma mostram sinais identitários, revelados pelas reflexões que ele faz: tanto ele quanto Tuahir. Essas leituras passaram a constituir necessidade vital no qual, em suas especulações, Muidinga lembra sempre dos cadernos de Kindzu, conforme já sublinhado, constituindo, tão logo, o principal alimento daquele lugar, daquele machimbombo queimado. O significado desse espaço evoca várias leituras nesse romance como: viagem, estrada, movimento, esperança.

O ônibus carbonizado demanda ainda outros entendimentos como: purificação do espaço, simbolizando, de repente, o término da guerra. Nas palavras

de Tuahir (COUTO, 2007, p. 10), “estando queimado, tanto o machimbombo quanto os corpos ali carbonizados não fariam mal a ninguém, foram purificados pelas chamas”, pois:

pelo fogo tudo muda. Quando se quer que tudo mude, chama-se o fogo. [...] O fenômeno pelo fogo é o mais sensível de todos; é o que se deve vigiar melhor, é preciso ativá-lo ou abrandá-lo; é preciso encontrar o ponto de fogo que marca uma substância como o instante de amor que marca uma existência. (BACHELARD, 1994, p. 86).

Com relação à proeminência do fogo nesse romance, pode-se inferir que se pelo fogo tudo muda, conforme fragmento, faz-se acreditar que, dada a essas evidências, que o espaço privilegiado para o leitor Muidinga efetiva as leituras dos cadernos. Foi um espaço arrasado pelo fogo – machimbombo – e ainda na “companhia” de corpos carbonizados.

Em vista disso, as leituras efetivadas tanto no machimbombo, como no entorno, passaram a “queimar” e provocar a sensibilidade e o imaginário do leitor Muidinga. Neste pressuposto, é lícito realçar fragmentos do romance, alusivos ao fogo, como também à fogueira.

Nessa circunstância, Muidinga estava literalmente no escuro, sem sinal de luz que pudesse enxergar as letras mágicas dos cadernos de Kindzu, quando solicita permissão a Tuahir para acender a fogueira porque ele queria ler:

- Tio, posso acender a fogueira?
- Acenda lá fora.
- Mas eu queria ler, tio.
- Leia lá fora.
- (...) A voz de Tuahir o sobressalta:
- Não vai ler sozinho, pois não?

O menino arruma uns paus secos e transporta consigo os escritos de Kindzu. Acende o fogo na beira da estrada. Depois, se instala para ler sentado ao lado da fogueira. Ajeita o segundo caderno e começa a lê-lo. Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação de uma conquista. Vai-se habituando, ganhando despacho. (COUTO, 2007, p. 39). Este é o momento em que conversa com importantes considerações da dissertação de Suziane Carla, que assim dialoga com Mircea Eliade:

dizer que a fogueira acesa fora do machimbombo inaugura um tempo e um espaço consagrados, pois resgata uma ordem mítica (sagrada) por entre as fendas da destruição (profana). O incêndio na loja de Surendra é outro momento do romance que assinala o caráter destrutivo/possessivo do fogo. Afinal, ele “é um exclusivo dono, o exuberante macho” (TS, 2007, p. 120) que, com sua língua voraz, sai varrendo tudo e todos que encontra pela frente. Farida e Assma são suas vítimas fatais. A primeira, por acreditar que a luz de um velho farol pudesse trazer uma serena iluminação para sua vida; a outra, por sentir nos perfumados “fumos” de sua Índia uma força irresistível: a saudade (FONSECA, 2010, p. 124).

Outro momento no romance em que se destaca a exuberância do fogo é no quinto capítulo, quando Muidinga se prepara para mais uma aventura via imaginário, à luz das letras dos cadernos. Tuahir sugere-lhe:

- Sabe miúdo, o que vamos fazer? Você me vai ler mais desses escritos.
- Mas ler agora, com esse escuro?
- Acendes o fogo lá fora.
- Mas, com a chuva, a lenha toda se molhou.
- Então vamos acender o fogo dentro do machimbombo, juntamos coisa de arder lá mesmo.
- Pudemos tio? Não há problema?
- Problema é deixar este escuro entrar na cabeça da gente. Não podemos dançar nem rir. Então vamos para dentro desses cadernos. Lá podemos cantar, divertir. (COUTO, 2007, p. 126).

Eles ateiam o fogo dentro do próprio machimbombo. Isso leva a pensar e a refletir, que a experiência dos leitores aprimorava-se consecutivamente. Simbolicamente, este ato dialoga com a proposição de Bachelard⁷² alusiva à clareira. O autor argumenta que o livro serve para iluminar a mente do leitor. Eles estavam literalmente iluminados, tanto pela clareira da fogueira, como pela iluminação das letras dos cadernos. Os personagens não autorizavam mais o escuro entrar na cabeça. Estavam, dessa forma, dentro das letras dos cadernos, em ressonância, podendo, dessa maneira, cantar, dançar, rir e divertir: O fogo representa para Fonseca,

significações simbólicas positivas e negativas. Por isso pode ser compreendido como símbolo das paixões (especialmente amor e cólera). A estudiosa reflete que é sinônimo da purificação, do conhecimento penetrante, da iluminação; veículo ou mensageiro entre o mundo dos vivos e dos mortos, e, ao mesmo tempo, como

⁷² Aula ministrada pelo professor Dr. José Ternes – Filosofia e Literatura - Mestrado em Letras, Literatura e Crítica Literária na PUC Goiás.

aquilo que obscurece e sufoca (por causa de sua fumaça). O fogo queima, devora e destrói. Limpa tudo por onde passa. (FONSECA, 2010, p. 111).

Essa capacidade de devorar, destruir e limpar por onde passa, segundo a autora (idem, p. 111), é que torna o fogo símbolo de purificação e regenerescência, esclarecendo o que os autores chamam de “simbologia positiva da destruição”. Assim, na qualidade de elemento queimante e que consome, o fogo desinstala o imaginário de Muidinga e o atíça a querer saber de suas raízes, de sua história, assim como Kindzu procurava seu irmão, Junhito; Gaspar, os naparamas, como quem busca sua libertação e a do povo moçambicano. Como o fogo, os cadernos iluminam, registram e mostram o rumo e o sentido da história, a inquietude para descobertas. Nesse ínterim, Muidinga interroga Tuahir:

- Me conte sobre a minha vida. Quem eu era, antes do senhor me apanhar?
- Tio, tio, tio ! Essa palavra só me desgosta
- Conte, lhe peço.
- Você nem tem estória nenhuma. Lhe apanhei no campo, ganhei pena de lhe ver aranbiçar, com pernas que já nem conheciam andamento,
- Mas o senhor me conhecia, sabia quem eu era?
- Nada. Você nunca me foi visto. Agora, acabou-se a conversa. Apague a fogueira. (COUTO, pp. 34-35).

Em resposta à inquietude de Muidinga, Tuahir ordena-lhe que apague a fogueira. Apagar a fogueira da curiosidade relativa à identidade de Muidinga. Tuahir não comungava com a ideia de Muidinga reviver seu passado, de descobrir a sua origem. Seria uma proteção para que o miúdo não sofresse? Ou seria para não perdê-lo? Tendo em vista que se afeiçoara bastante ao miúdo. (COUTO, 2007, p. 35)

Diante dessa situação, o miúdo desiste de mais perguntas. Mas fica intrigado em saber por que razão o velho teima em não lhe revelar nenhum passado. Sendo assim, seria verdadeira aquela ignorância dele. Há tempos que os dois estão juntos. Ele entende e sente que o velho lhe dedica paciências, em paternas maternidades, sem nunca lhe escapar uma ternura.

Por isso o menino (p. 125) não consegue entender os motivos pelos quais Tuahir nega-lhe informações sobre o seu passado. Mas Muidinga continuava reticente porque ele havia aprendido tudo de novidade: andar; falar: Os olhos se

lembravam das leituras, os dedos não esqueceram as letras. Mas não conseguia lembrar nada do passado. Com relação a esse assunto, a conversa é sempre reduzida, sem desperdício de palavra. Nesse instante, Tuahir volta a insistir para que extinga o fogo, pois, segundo ele, dentro do carro é um perigo. Mas o miúdo resiste, tem medo do escuro.

O fragmento faz pensar e analisar o perigo a que Tuahir fazia referência, sendo que aquele machimbombo já fora palco do fogo por, pelo menos, duas vezes, conforme exposição nessa narrativa, e ainda encontrava-se estilhaçado pelo fogo da guerra. Em outro momento de leitura, o próprio Tuahir autoriza Muidinga acender a fogueira dentro do machimbombo.

Diante disso, seria perigoso queimar os cadernos? Ou ainda, Muidinga fizera perguntas demais sobre sua identidade? E isto não era assunto que interessasse a Tuahir. Mas mesmo mediante a cena instaurada, o miúdo resiste em apagar o fogo.

A fogueirinha ajuda-o a vencer o medo. E ler os escritos do morto é um pretexto para ele não enfrentar a escuridão. Mas a decisão de Tuahir se impõe, reinam as trevas, as trevas do silêncio diante das inquietações e da teimosia de Muidinga de conhecer de onde viera. Ele continua em busca de conhecer-se, e isso não era possível via Tuahir. Este se recusava a dar qualquer informação que lhe rendesse a possibilidade de perder o menino. Pelo menos é o que fica implícito. Assim sendo, Tuahir prefere a escuridão, a nebulosidade nesta discussão. (COUTO 2007, p. 35). Tuahir havia entendido que os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias. (p. 126) “Ao menos acreditasse tudo aquilo ser fantasia, estoriuzinha que se conta para fazer de conta”.

Tuahir percebia que Muidinga estava apropriando-se do sentido das leituras de Kindzu e, assim, queria ir mais além, e Muidinga compreendia que para isso. Queria conhecer a própria história, haja vista que, em algumas situações, ele percebe que sua história é correlata com algumas que Kindzu apresenta nos cadernos. Especialmente quando Kindzu narra a história da busca de Gaspar – filho de Farida. As experiências construídas por Muidinga, no ato de sua leitura, demonstram que seu horizonte fora ampliado de tal forma que as leituras dos cadernos passaram a entrelaçarem-se com a vida desse leitor. Tal fato legitima a sétima tese de Jauss, a seguir expressa:

a função social da literatura só manifesta, genuinamente, as suas possibilidades quando a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa da sua vida quotidiana, orienta ou modifica a sua visão de mundo e age sobre o seu comportamento social. (JAUSS, 2003, p. 105).

A recepção da leitura modificou a vida de Muidinga. Nesta perspectiva, o horizonte de expectativa fora ampliado em conformidade com o que afirma o autor supracitado sobre o caráter emancipatório da obra literária, tendo em vista que uma nova realidade estava se apresentando aos olhos de Muidinga. Realidade que rompe seu horizonte de expectativa, revelando, pois, novos caminhos para ações futuras. De modo que a premissa de Jauss “*os efeitos da literatura na vida prática de seus receptores*” vai se consolidando na vida desse leitor.

Muidinga através do ato de leitura dos cadernos vai amalgamando-se com as histórias narradas, dialogando com sua vida. Segundo Iser (1999c, p. 76), o mundo ficcional aparece como se fosse real. E as imagens edificadas no imaginário desse leitor, em algumas situações, se bifurcaram, isto é, passaram a ser confundidas com as imagens dos diários de Kindzu. Muidinga vê-se representado através das histórias narradas nos diários, movido por um estado de “consciência latente”. Ele reelabora imagens em busca de respostas, de sentido para a sua caminhada. Iser (1996) compreende que o sentido está incluso nas imagens. Assim, ao mesmo tempo em que se é apanhado pelas imagens, o leitor as constrói enquanto a leitura se efetiva na consciência latente, na relação do leitor com elas, porque é ele que, em princípio, as produz no processo de leitura, na sequência de imagens. Isto porque as imagens são provocadas pelas condições do texto.

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

- Espere, tio. Vou lhe ler.
- Quanto falta para acabar esses cadernos?
- Falta pouco: este é o último.
- Então não me lê. Guarda para você, quando estiver sozinho.
- Não, tio. Eu posso ler agora.
- Então, espera. Não leia já. Mais tarde quando estiver a água a subir.
- Muidinga, me diga uma coisa. Tudo aquilo que você leu está escrito?

- Não entendo,
- Estou a perguntar se você não aumentou algumas verdades ali naqueles cadernos.
- Mas, tio, é capaz pensar uma coisa dessas?
- Deixe. Agora me comece a ler. (COUTO, 2007, p. 195).

O fragmento provoca a imaginação do leitor de *Terra sonambula* através do questionamento que Tuahir faz a Muidinga: “Tudo aquilo que você leu está escrito?”. Seriam histórias inventadas ou histórias “reais” ficcionalizadas por Kindzu? Seriam inventadas, na maioria, por Muidinga? Tal inquietação provocou Tuahir no sétimo capítulo: “Ao menos acreditasse tudo aquilo ser fantasia, estoriuzinha que se conta para fazer de conta”. (COUTO, 2007, p. 125).

Ousa-se afirmar que Tuahir dialogou com os vazios do texto proposto por Iser (1996, p. 53), em que considera que tanto o texto ficcional como outros são constituídos de vazios. Estes possibilitam a comunicação estética, mas, somente quando a assimetria texto-leitor é minimizada. Nessa linha de raciocínio, intui-se que os cadernos de Kindzu constituem-se de muitos vazios. Tanto é que, mesmo narrando as aventuras de refugiado de guerra, esses cadernos trazem implicitamente a possibilidade do sonho, da esperança e do devaneio.

Na relação estabelecida de Muidinga com as histórias narradas nos cadernos de Kindzu, há a identificação de Muidinga com essas histórias, entretecendo experiências e emoções na vida deste leitor. Um futuro pode ser construído e Kindzu, como não poderia deixar de ser, através de um sonho, traduz a sua visão cuja descrição encerra a narrativa. A paz chega a Moçambique e a população pode, enfim, concretizar o desejo de (re) construir a sua dignidade. Agora Kindzu já é um naparama e salva o irmão Junhito (nome que é uma homenagem à data 25 de junho, data da independência do país) das garras de personagens que representam a corrupção e a violência.

Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra (COUTO, 2007, p. 204).

Diante do exposto, ousa-se realçar que as histórias narradas por Kindzu constituíram experiência para Muidinga. Assim, na figura de Muidinga, novas páginas podem ser escritas na história e na memória do país. Na figura desta personagem, tem-se a representação do encontro do velho com o novo, da tradição com a modernidade, e da realidade com o sonho. Ele é a semente de um futuro para a nação moçambicana.

Assim, no romance, tem-se uma terra sonambula, e do seu sono semidesperto brotam sementes como as do velho Siqueleto a desejar outros de si. Ou ainda, o encanto das sementes-palavras que germinam das folhas de cadernos escolares e na alma dos personagens para, logo em seguida, entranhar a própria terra, desbravando-a para, assim, despertar essa terra que sonambula.

Essa terra ficcionalizada na obra em estudo presentificada pelos cadernos de Kindzu provocou o imaginário dos leitores ficcionais, Muidinga e Tuahir, de tal forma que ficaram envolvidos no texto de maneira densa e de cumplicidade. Esse envolvimento, segundo Iser (1999a, p.49 -50). “não sabemos em princípio o que acontece conosco em tal participação.”. Segundo o autor, por esta razão, muitas vezes deseja-se falar sobre a leitura – não tanto para se distanciar dela, mas para compreender na distância aquilo que cativou o leitor.

Dessa forma, pode-se inferir que o ato da leitura praticado pelas duas personagens acionou e provocou emoção, devaneio e perspectivas de um futuro menos caótico e, pelos menos, perspectivado e eivado de sonhos e promessas de dias melhores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O leitor não é capaz de “apreender um texto num só momento,” mas sim em fases consecutivas da leitura. É um constante ir e vir ao texto, pois as informações ali presentes nunca são esgotadas num só momento”.

Iser Wolfgang

Esta dissertação se consistiu no estudo da obra *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, escritor nascido na Beira, em Moçambique, em 1955. Constitui-se em uma obra tecida nas malhas da arte de contar histórias, na arte da palavra, em que se pode perceber que se acha implícita a ideia de que enquanto existir história, enquanto houver literatura, existirá vida e, mais do que isso, a literatura e a fantasia são ingredientes que temperam a vida, suavizam-na.

O romance em estudo já fora explorado em diversas pesquisas acadêmicas, mas ainda mantêm vazios a serem preenchidos. Por isto engendra sempre outras possibilidades de leitura. Diante de tantos estudos já realizados sobre a obra, neste trabalho, enfrentou-se o desafio de puxar um fio que fosse “inédito” e que pudesse contribuir com a pesquisa acadêmica.

Delimitou-se, dessa forma, o ato da leitura praticado pelas personagens com que se tece a narrativa de ficção e os efeitos de sentido decorrentes do ato produtor de leitura, a partir de duas vozes: Muidinga e Kindzu. Nesta perspectiva, buscou-se interpretar o percurso da leitura exercitada pelos personagens (Muidinga e Tuahir). Assim, teve-se a pretensão de responder a pergunta que guiou a pesquisa: em que medida Muidinga e Tuahir estabelecem identificação com as histórias narradas por Kindzu, entretecendo experiências e emoções, sob a ótica de pressupostos das teorias: Estética da Recepção e Efeito Estético.

O maior desafio enfrentado consistiu na investigação sobre como ocorre o ato da leitura de leitor/espectador ficcional, localizado no interior da história, à luz da estética da recepção e da teoria do efeito estético, numa proposta que se mostrasse diferente daquilo que fora produzido sobre a obra *Terra sonâmbula*, e que se tornara acessível. A escolha, ao mesmo tempo em que desafiava, instigava o porquê dessa obra ser um romance impregnado de poeticidade, de lirismo, de recriação da língua portuguesa. É uma obra portadora de uma *poiesis* singular que provoca o imaginário do leitor.

Com a Estética da Recepção, o teórico Jauss, que inaugura a teoria na Alemanha em 1967, defende que é preciso inovar a história da literatura, provocando, com isso, avanços importantes na área da teoria literária, demonstrando a importância da figura do leitor no cenário. Ou seja, que a obra só se realiza a partir do momento que o leitor lhe confere autenticidade: é o leitor que atualiza a obra. Assim, um dos principais argumentos da tese do autor diz respeito à implicação histórica e estética na recepção de uma obra:

... a relação entre literatura e leitor tem implicações históricas como estéticas. A implicação estética consiste no fato de a recepção de uma obra por parte dos seus primeiros leitores conterem já uma avaliação do seu valor estético por comparação com outras obras anteriormente lidas. Enquanto que a implicação histórica manifesta-se no fato de a interpretação dos primeiros leitores se poderem desenvolver e enriquecer, de geração em geração, constituindo uma cadeia de recepções, que decidirá sobre a importância histórica de uma obra e sobre o seu destaque estético. (JAUSS, 2003, p. 58).

A importância histórica de uma obra e o seu destaque estético vincula-se à sua acolhida pelos leitores. Particularmente, por isso, pode-se afirmar que os teóricos da Universidade de Constança possuem afinidades teóricas. Tanto é que as duas abordagens são apresentadas, normalmente, juntas, uma completando a outra. Também porque a recepção de uma obra sempre provoca efeito no leitor, assim não há motivos para separá-las em campos tão díspares. Neste sentido, Rocha assim se pronuncia:

(...) enquanto a estética da recepção trabalha com atos de leitura historicamente verificáveis, a teoria do efeito estético busca o estabelecimento de um modelo genérico que dê conta do próprio ato de leitura de textos literários, independentemente de seus contextos particulares de atualização. (ROCHA, 1999b, pp. 9-10).

A citação acima faz a distinção de campos, ou seja, o que cabe a cada teoria. Mas os dois teóricos - Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser - partem da ideia de que o texto só existe a partir da atuação do leitor. No entanto, enquanto para Jauss o texto está ancorado no momento histórico- a historicidade literária – para Iser, o texto apresenta uma estrutura de apelo que colabora para o efeito e reação do leitor frente à obra.

As ideias de Jauss (2003), por meio da Estética da Recepção, contribuíram para a reformulação de questões literárias de caráter estético e historiográfico,

atribuindo ao leitor, enquanto entidade coletiva, a tarefa de estabelecer os parâmetros de recepção de cada época.

A Teoria do Efeito, elaborada por Iser (1996), apresenta contribuições relevantes aos estudos literários, pois enxerga a leitura como um processo de comunicação, um diálogo de vozes que se entrecruzam no ato da leitura: a do autor, do texto e do leitor. O leitor, nesse processo, torna-se atuante, pois, ao interagir com a estrutura do texto literário, além de sofrer seus efeitos, age sobre eles.

Tanto a Teoria do Efeito como a Estética da Recepção revitalizaram os fundamentos da teoria literária ao fazerem emergir a figura do leitor como elemento participativo. Pode-se deduzir que as duas vertentes concebem a literatura como provocação, na medida em que conduzem o leitor à busca de novos sentidos, levando-o a uma visão mais ampla e crítica tanto da obra literária, como de sua própria identidade.

O objeto desta pesquisa “solicitou”, portanto, um diálogo com Iser, visto que trabalhou-se o ato da leitura praticado por leitores ficcionais. Importa realçar que Jauss irrigou toda esta dissertação, sobretudo a concepção geradora do segundo capítulo. Neste sentido, o segundo capítulo foi, portanto, inspirado nas formulações teóricas de Jauss, porque se optou por trazer à cena deste estudo a produção de leitores de *Terra sonâmbula*. Conferiu-se voz a esses leitores, num recorte que foi considerado sincrônico e inicial, uma vez que se restringiu a um curto período histórico de produção crítica e de circulação acadêmica da obra.

Um dos pontos do arcabouço teórico estudado, nesta pesquisa, refere-se à apreensão do efeito estético demonstrado pelos leitores especializados, além do cruzamento entre reação destes e do personagem Muidinga, ao longo de seu ato de leitura. A atualização do sentido dos textos – *Terra sonâmbula* e diário de Kindzu – e esse cruzamento instauram a aproximação entre horizontes, confirmando, de modo consonante, as duas modalidades de leitores e leituras: leitor especializado e leitor-personagem.

Na esteira da discussão/aplicação das ideias de Jauss, reafirma-se o entendimento de que o prazer estético nasce da compreensão do sujeito com respeito à prática que vive, envolve participação e apropriação. Por isso, na atitude estética, o leitor deleita-se com o objeto que lhe é exterior. Descobre-se se apropriando de uma experiência do sentido do mundo. Diante da obra, o leitor percebe sua própria atividade criativa de recepção da vivência alheia, de

apropriação do prazer do outro. É a consciência desse processo que gera o prazer estético. Dito de outra forma, para o sujeito, a experiência estética consiste em sentir e saber que seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio. Eis a essência do prazer estético⁷³ segundo Jauss (1979). Para ilustrar essa assertiva – fruição do objeto estético -, transferiu-se a voz para Suziane Carla Fonseca⁷⁴, que, em sua dissertação, assim se pronuncia:

A terra surge como estimuladora de utopias e é elemento matricial no desenrolar da narrativa. É a terra que, no início do livro, se descortina à curiosidade do leitor enquanto estrada morta, mestiçada de tristezas, e é também ela quem receberá, como mãe amorosa, as folhas dos cadernos de Kindzu no último passo de sua viagem. Enfim, essa terra aparece, por excelência, como o espaço da errância, da procura, da devastação, do transe e da utopia, conforme reiterado algumas vezes. (FONSECA, 2010, p. 117).

Esse e outros argumentos de leitores da obra *Terra sonâmbula*, destacados no capítulo II, legitimam a presença da discussão de Jauss alusiva à construção do objeto estético na leitura da obra literária.

No terceiro capítulo deste estudo, se ressaltou, inicialmente, pontos da recepção e efeito estético pertinentes para esta pesquisa, ainda que mesmo não diretamente ‘respondendo’, mas que está na interface desta pesquisa, e que enuncia lances para outras investigações futuras. O impacto que a obra provoca no leitor, o efeito de sentido que o leitor constrói na leitura de determinada obra.

Inferiu-se, pois, e partilhou-se nesta dissertação, dois modos de realização do leitor: de um lado, a percepção “fruitiva” do leitor especializado, de outro, a emoção vivenciada pelo leitor-personagem Muidinga. Este empreendeu, durante a leitura dos cadernos de um morto, o que favorece e valida a argumentação de Iser de que é na relação do texto com a obra que o objeto é construído. Assim, na teoria do efeito estético e estética da recepção, “a velha busca semântica da mensagem deu origem à análise dos meios de construir, de articular o objeto estético”. (ISER, 1999c, p. 24). Ainda nessa linha de abordagem, convém destacar com Iser (p. 24) que: “a intenção do autor, a mensagem da obra, o valores manifestados na

⁷³ Também essa discussão é pertinente em: JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós.(2002).

⁷⁴ A leitura e análise dessa dissertação está descrita no capítulo II desta dissertação.

conciliação harmoniosa, todos estes critérios constituem o pano de fundo para a teoria do efeito estético”.

Sem dúvida, o romance *Terra sonâmbula* constitui-se em uma obra que produz efeitos e não seria exagero dizer que qualquer leitor que se dispuser a lê-la, poderá comprovar essa assertiva. Até porque a leitura é escolha e aventura, é um trabalho de alquimia verbal, de exercício da sensibilidade humana e poética. O serviço de tecelão de sonhos que Mia Couto consegue exercer é, sem dúvida, incrível. Quer-se concordar com o entendimento de que o ato da leitura se faz mediante o texto que o leitor tem nas mãos, mas o “efeito estético” conta com a imaginação do leitor.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. O leitor competente à luz da teoria literária. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, 124, (pp. 23-34), jan. a mar. 1996.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BELO, Juliana Morais. **Terra sonâmbula, de Mia Couto**: uma leitura da paisagem e da memória. Deler. UFMA. Revista Littera. 2010.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

CARNEIRO, Flávio. **Entre o cristal e a chama**: ensaios sobre o leitor. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. **O desejo da escrita de Ítalo Calvino**: para uma teoria da leitura. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

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

_____. **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CRUZ, Maria Teresa. A estética da recepção e a "crítica da razão impura". Revista de **Comunicação E Linguagens**, Textualidades, n. 3. jun. de 1986 (1 Ed. de Março de 1985). pp. 57 a 67. Órgão do Centro de Estudos de Comunicação e linguagem, UNL, dir. Adriano Duarte Rodrigues, Edições Afrontamento, Porto.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONTES, Maria Helena Sansão. **Pensamento primitivo e palavra mágica na escrita de Mia Couto**. UERG, 2007.

FLORY, Suely Fadul Villibor. **O leitor e o labirinto**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

FROEHLICH, Neila Salete Gheller. **História e tradição em Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. UNEMAT, 2011.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Trad. Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. pp. 83-132. (Coleção Literatura e teoria literária; v. 36).

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. v. 2. São Paulo: Editora 34, 1999a.

_____. Entre a heurística e a hermenêutica: a reflexão de Wolfgang Iser como alternativa à história. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b⁷⁵.

_____. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999c.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999d. (pp. 63-88).

_____. O jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999e, (pp. 105-131).

_____. O que é antropologia literária? In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999f, (pp. 145-189).

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, (pp. 955-987).

⁷⁵ O VII Colóquio UERJ foi registrado na obra: **Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ. Como se trata de uma obra conjunta dividida em sessões contendo seis conferências de Iser, acrescentando-se os debates que encerravam cada sessão, optou-se por diferenciar os seus trabalhos com o uso de letras após o ano, para evitar uma possível confusão advinda do fato de ser apenas um suporte com vários textos do mesmo autor.

_____. Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chaves da época. In: LIMA, Luis Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 927-951.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, (p. 43-61).

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (pp. 63-82).

_____. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Pequeña apología de la experiencia estética**, Barcelona: Paidós, 2002.

_____. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, (p. 873-919).

_____. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Teresa Cruz. Lisboa, Passagens, 2003.

JOUVE, Vicente. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LARROSA Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Trad. João Wanderley Geraldi, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br>. Acesso em: 02 dez. 2003.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d) a literatura. In: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Literatura e teoria literária; v. 36).

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos **As impermanências da paisagem em Terra Sonâmbula: sonho e resistência**. UFF, 2007.

PINHO, Daniela Fernanda Arpa de. **Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. Aveiro, 2010.

RIOS, Perón Pereira Santos Machado. **A Viagem Infinita: um estudo de Terra sonâmbula**. UFPB, 2005.

SARUBBI Gabriela Martins. **Artesania do tempo em Terra Sonâmbula de Mia Couto**. UFF, 2008.

SCHWAB Gabriele. Se ao menos não tivesse de manifestar-me: a estética da negatividade de Wolfgang Iser. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, pp 35-45.

STIERLY, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: COSTA, Luiz Lima. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

VASCONCELOS, Marilda Franco de Moura. **Análise semiótica e estética de Terra Sonâmbula**. Centro universitário Barão de Mauá, 2009.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **De la estética de la recepción a una e estética de La participación**. Facultad de filosofía y letras - Universidad autónoma de México. Editora: Relecciones. 2005.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção in: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: Abordagem histórica e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

ZILBERMAM, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

<http://www.anped.org.br>.

<http://www.ppgel.com.br/Banco-de-Dissertacoes/-HISTORIA-E-TRADICAO-EM-TERRA-SONAMBULA-DE-MIA-COUTO>.

<http://www.ppgel.com.br/Banco-de-Dissertacoes/-HISTORIA-E-TRADICAO-EM-TERRA-> <http://hdl.handle.net/10773/3756>.

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-84HHWT/disserta_o_final_suziane_carla_fonseca_09.06.10.pdf.

<http://www.dominiopublico.gov.br>.

<http://www.versaobeta.ufscar.br>.

<http://www.omarrare.uerj.br/numero10/pdfs/mia.pdf>.

http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/009_ana%20maria%20oliveira.pdf.