

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**  
**MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**ESCRITA DO EU EM TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO E**  
**MEMÓRIAS DO CÁRCERE DE GRACILIANO RAMOS**

André Antiqueira Filho

GOIÂNIA, 2012

**ANDRÉ ANTIQUEIRA FILHO**

**ESCRITA DO EU EM TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO, E  
MEMÓRIAS DO CÁRCERE, DE GRACILIANO RAMOS**

Trabalho apresentado ao Programa de Mestrado em Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como pré-requisito à obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

GOIÂNIA, 2012

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Antiqueira Filho, André.

A633e Escrita do EU em Terra Sonambula, de Mia Couto e  
Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos [manuscrito] / André  
Antiqueira Filho. – Goiânia, 2012.  
109 f. : il.; graf.; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de  
Goiás, Programa de Mestrado em Letras – Literatura, Crítica  
Literária, 2012.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues”.  
Bibliografia.

1. Couto, Mia, 1955-. 2. Ramos, Graciliano, 1892-1953 3.  
Literatura afroportuguesa. 4. Literatura brasileira. 5. Análise do  
discurso literário - Crítica e interpretação. I. Título.

CDU 82.09(043)

**ESCRITA DO EU EM TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO, E MEMÓRIAS  
DO CÁRCERE, DE GRACILIANO RAMOS**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária e aprovada em sua forma final pelo curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Goiânia – GO, 21 de março de 2012

---

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima  
Coordenadora do Curso de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica literária

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues – PUC Goiás  
Orientadora

---

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado – PUC Goiás  
Coorientadora

---

Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia

---

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

---

Profa. Dra. Maria Teresinha Martins Nascimento

## **AGRADECIMENTOS**

À minha esposa Lucilda, agradeço pelo apoio, ajuda, paciência, compreensão e pela postura crítica com que me acompanhou na elaboração deste trabalho.

À professora Dra. Maria Aparecida Rodrigues, que me guiou pelas sendas da pesquisa acadêmica, acreditando em minha determinação e capacidade para realizar este estudo.

À professora Dra. Lacy Guaraciaba Machado, que sempre acreditou em mim, oferecendo-me seu apoio nos momentos mais difíceis durante todo este trajeto. A ela espero poder retribuir com todo carinho e lealdade.

À professora Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, pelas orientações e sugestões e indicações no Exame de Qualificação.

Não posso deixar de agradecer aos professores Doutores Albertina Vicentini, Alice Araújo, Divina José Pinto, Éris Antônio Oliveira, Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho e Maria Teresinha Martins Nascimento. A todos os meus mestres, pelo apoio que me deram durante todo o curso do mestrado.

## RESUMO

Este trabalho realizou um estudo das obras *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto e *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, sob as perspectivas da escrita do eu, com ênfase no diário e nas memórias. A pesquisa teve como objetivo fazer uma relação entre essas narrativas literárias e as temáticas referentes à identidade e à liberdade, buscando identificar nelas suas convergências e divergências, enquanto formas de escrita do eu. Objetivou-se demonstrar a força do discurso, seja oral, seja escrito, e os efeitos dessas narrativas na constituição do fazer e do ser do homem. Isto porque os atos de linguagem servem como referência ao processo de identidade e de busca de reconhecimento de uma nação, bem como, de denúncia da perda da liberdade e do direito de expressão de um povo. Este estudo teve como fundamento teórico as obras *O pacto autobiográfico-De Rousseau à Internet*, de Philippe Lejeune sobre a escrita do eu; *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall, sobre as concepções sociológicas de identidade e liberdade; *Verdade e Método I*, de Hans-George Gadamer, sobre a questão de como o jogo da linguagem conjuga-se com o jogo da arte e como um se relaciona com o outro; *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs, sobre memória coletiva e memória individual; *O diário íntimo e a narrativa*, de Maurice Blanchot, sobre como distinguir o diário íntimo do diário ficcional. Estas obras e estes teóricos, entre outros, funcionaram como suportes em que nos baseamos para fundamentar este estudo.

**Palavras-chave:** Diário. Escrita do Eu; Identidade. Liberdade. Memórias.

## **ABSTRACT**

This paper conducted a study of the works *Sleepwalking Land*, Mia Couto and *Memories of Prison* Graciliano Ramos, from the perspectives of writing of the I, with emphasis on diary and memories. The research aimed to make a literary relationship between these narratives and themes relating to identity and freedom, trying to identify them and their convergences and divergences, while forms of writing the I. Aimed to demonstrate the power of speech, whether oral, written is, and the effects of these narratives in the constitution of doing and being the man. This is because language acts serve as a reference to the search for identity and recognition process of a nation as well, denouncing the loss of freedom of expression and the right of a people. This study theoretical foundation works *The autobiographical pact* De-Rousseau to Internet, Philippe Lejeune about writing the I; *Cultural identity in postmodernity*, Stuart Hall, on sociological conceptions of identity and freedom; *Truth and Method I*; Hans George Gadamer, on the question of how the game of language combines with the game of art and how one relates to the other; *The collective memory of Maurice Halbwachs* on collective memory and individual memory; *The diary and the narrative of Maurice Blanchot*, on how to distinguish the fictional diary the intimis diary. These works and these theorists, among others, worked as media in which we rely on to support this study.

**Keywords:** Diary. Freedom. Identity. Memories. Writing of the I.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	08
I. O DIARIO EM TERRA SONAMBULA .....	18
1.1. O diário e a narrativa encaixada em Terra Sonâmbula.....	20
1.2. O Pacto de Leitura .....	28
1.3. O passado e o presente em <i>Terra Sonâmbula</i> .....	33
1.4. Os Cadernos: Memória de si mesma: a Nação.....	42
1.5. O Encontro de si.....	55
II. MEMÓRIAS DO CÁRCERE: UM JOGO ARTÍSTICO EM UM TEMPO REVISITADO.....	64
2.1 Memória: Fruição da Imagem e Ressignificação Contínua no Presente.....	68
2.2 A Memória Individual e a Memória Coletiva.....	70
2.2.1 O Retrato Social: entre o Real e o Ficcional.....	76
2.2.2 Memória: Testemunho Literário.....	80
2.3 O Pacto de Leitura: Realidade e Verossimilhança.....	87
III TERRA SONÂMBULA E MEMÓRIAS DO CÁRCERE: Convergências e Divergências.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	104

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Identificar o gênero de um texto é um trabalho árduo que exige do pesquisador aprofundar-se em algumas características que sejam mais peculiares a este ou àquele gênero. Dessa forma, a identificação de um texto literário, como as memórias e o diário, parte, não só do que está exposto na capa, nas orelhas ou na ficha catalográfica da obra, mas da forma como o narrador e as personagens levam o leitor a interagir com a obra. Assim sendo, nas memórias e no diário, gêneros muito próximos da autobiografia, é necessário que haja uma relação de identidade entre o autor, o narrador e a personagem, todos carregando consigo o leitor como copartícipe da elaboração da narrativa.

A classificação do gênero explicitada na obra é entendida pelo leitor, como sendo aquilo a que a obra se propõe. Os gêneros citados podem ser caracterizados como narrativas focadas no sujeito que as cria. Assim, este estudo dissertativo tem, como um de seus objetivos, comprovar, nas duas obras escolhidas como *corpus* desta pesquisa, *Terra sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto, no que concerne ao diário de Kindzu, e *Memórias do cárcere*, do brasileiro Graciliano Ramos, que as memórias são o gênero escolhido pelos dois autores e que cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva. Para tanto, as teorias apontadas por Maurice Halbwachs (2004), em *A memória coletiva*, servirão como aporte teórico para a realização desta parte do estudo, bem como as teorias de Maurice Blanchot (2005) em *O diário íntimo e a narrativa* com o objetivo de distinguir o diário íntimo do diário ficcional.

As obras de Mia Couto e de Graciliano Ramos foram escolhidas como *corpus* para a realização deste estudo pelo fato de adequarem-se aos

conteúdos que elegemos como pontos a serem pesquisados e explicitados nesta dissertação. Desta forma, outro objetivo que se apresenta refere-se à questão dos narradores autodiegético e heterodiegético e do jogo entre presente e passado, cujas características são encontradas em obras de vários teóricos como Oscar Tacca (1983); Roland Bourneuf e Real Ouellet (1976); Michel Butor (1974), entre outros. Em *Terra sonâmbula*, o autor cria dois narradores: um, heterodiegético, que narra de forma onisciente a história das personagens Tuahir e Muidinga; e o outro, autodiegético, Kindzu, que conta a própria história. Nas duas narrativas, esses narradores cedem o poder da palavra a outras personagens que expõem seus pontos de vista, provocando o efeito do dialogismo, da polifonia tão cara à modernidade. Como há duas histórias e dois narradores em *Terra sonâmbula*, será natural que o leitor crie a expectativa de que, em algum momento, elas se cruzem. Se houver este entrecruzamento, teremos, então, a utilização da narrativa encaixada e, logicamente, de uma encaixante. Este aspecto será comprovado, neste estudo, tendo, como suporte, a teoria desenvolvida por Tzvetan Todorov (1970) em *As estruturas narrativas*.

Em *Memórias do cárcere*, por ser uma narrativa que aborda fatos históricos vivenciados e rememorados pelo próprio autor, há um narrador autodiegético que fica à vontade para escrever, explicando, inclusive, que poderá subverter a ordem natural dos acontecimentos bem como ir e vir na narração como lhe aprouver. Esses aspectos serão abordados e comprovados no decorrer desta análise dissertativa com base nos estudos dos teóricos já citados e de outros mais que estarão nomeados nas Referências ao final deste estudo.

Os romances *Terra sonâmbula* e *Memórias do cárcere* trazem como um dos seus temas um fato histórico irrefutável, ou seja, a guerra civil em Moçambique pós- independente, no primeiro, e o período da Ditadura Vargas, entre 1930 e 1945, no Brasil, no segundo romance. Dessa forma, constitui-se outro objetivo desse estudo, dissertar a respeito da Literatura, da História e da Memória nas obras selecionadas de forma a comprovar que as mesmas não são romances históricos, mas que trazem o fato histórico de maneira mais difusa em Mia Couto e muito contundente em Graciliano Ramos. A obra

*Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, de Linda Hutcheon (1991), será um ponto de apoio teórico para que possamos comprovar nossa argumentação, assim como *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*, de Mikhail Bakhtin, 1990 e *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*, de Hayden White, 1994.

Mia Couto e Graciliano Ramos, ao engendrarem a tessitura de suas tramas literárias, transformam o leitor numa espécie de coautor das mesmas. Em especial, quando entra em contato com as duas histórias existentes em *Terra sonâmbula*, o leitor vê-se na contingência de perceber que os narradores são distintos e que o entrecruzamento das duas narrativas tem início já no primeiro capítulo. Há, nos dois romances, uma espécie de relação de identidade entre autor/narrador/personagens/leitor. Para fundamentação teórica desses aspectos relacionados ao pacto de leitura servir-nos-á como suporte teórico a obra *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune (1991).

A realidade empírica arraigada no ser humano, possível de ser percebida e partilhada, pode transformar-se em arte, seja através da pintura, da música, da escultura, assim como pode ser buscada e retratada pela palavra, ou seja, pela literatura. Neste caso, o autor pode optar por conceber a realidade tal qual é ou tomá-la em outros níveis, como o fictício, por exemplo. E, dentro do fictício, pode parecer verossímil ou inverossímil, dependendo, é claro, das intenções do autor. No caso das obras em estudo, o nível de verossimilhança é incontestável quando as narrativas referem-se a fatos históricos e àqueles que, sendo fictícios, poderiam ser verdadeiros. À exceção dos eventos fantásticos que envolvem a personagem Taímo, pai do narrador Kindzu, aos rituais e às credices em *Terra sonâmbula*, pode-se afirmar que as duas obras assemelham-se com a realidade. Este é um dos princípios da literatura, ou seja, fazer com que o impossível pareça crível e o incrível pareça possível. Hans-Georg Gadamer (2002) com *Verdade e método II*, entre outros autores, servirá como apoio teórico para o estudo da verossimilhança em *Memórias do cárcere* e *Terra sonâmbula* bem como sobre como o jogo da linguagem conjuga com o jogo da arte.

Kindzu e Muidinga (Gaspar), em Mia Couto, e o narrador autodiegético, em Graciliano Ramos, são personagens que representam o ser em busca de

sua identidade e de sua liberdade. Liberdade não só no sentido de poder ir e vir, mas relativa ao direito de expressão e de manifestação de valores e opção de vida. A identidade abrange a pessoa e a nação. Por identidade pessoal, entende-se a unidade interna que faz um sujeito distinto do outro; é um conjunto de características próprias e exclusivas de uma determinada pessoa; é o que permite que alguém se perceba como sujeito único; é aquilo que permanece e mantém-se no indivíduo; é a tomada de consciência de si mesmo como ocorre, por exemplo, com Muidinga ao descobrir-se Gaspar. A identidade da nação inclui um conjunto de sentimentos que faz uma pessoa sentir-se parte de sua nação. À identidade nacional corresponde o patrimônio cultural, ou seja, a língua, os costumes, as crenças e credences, as concepções de mundo, os valores morais. Nas obras em estudo, a luta pela conquista ou reconquista da liberdade e da identidade perdidas pode ser entrevista no comportamento de várias personagens. Sobre esse aspecto, Stuart Hall (2005) será tomado como o teórico a servir de suporte com *A identidade cultural na pós-modernidade*.

Finalizando esta dissertação, apresentamos um capítulo destinado a abarcar as convergências e as divergências existentes entre as duas obras. Assim, numa espécie de retomada do que fora dito nos capítulos anteriores, poderemos falar dos narradores, da luta pela (re)conquista da liberdade e da identidade, do jogo entre presente e passado, do diário, das memórias, da verossimilhança, isto é, dos aspectos que tomamos como objetivos deste estudo e que esperamos alcançar.

Para podermos analisar os romances *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto e *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, devemos, antes, fazer uma breve introdução sobre o conceito da historicidade, da memória e do romance. Estas duas obras enquadram-se no que Linda Hutcheon chama de romances historiográficos, ou seja, aqueles que têm seus enredos organizados ficcionalmente a partir das lembranças de um passado vivido por seus autores. Entretanto, o texto não se configura como uma narrativa histórica nem como um depoimento dos fatos e acontecimentos daquela época. Mas, é com as lembranças do passado que a narrativa ganha corpo sem pretender verificar se os fatos históricos são verídicos, mas, sim, observar se eles são possíveis de

serem narrados e, portanto, avaliados a partir das necessidades do presente (HUTCHEON, Linda. 1991, p.142).

Nesta perspectiva, precisamos pensar que é por meio da linguagem utilizada, na narração, que o discurso se organiza. Isto é, o autor “se revela na maneira como organiza a história: não através de um enredo, mas através de um discurso narrativo (ECO, Umberto. 1994, p.42). Além disso, não se pode perder de vista que “é o discurso e a coerência interna do texto e, não os fatos recontados, objetos desse discurso, que orientam a interpretação dos acontecimentos passados feita pelo leitor” (ECO, Umberto. 1994, p. 42).

Apesar deste trabalho não ter a intenção de falar sobre o romance histórico, necessário se faz uma pequena introdução sobre o assunto, uma vez que as duas obras escolhidas como *corpus* desta pesquisa têm a história oficial como pano de fundo ou mesmo como objeto temático. São muitas as dificuldades encontradas para conceituar o romance, mas é possível, que por acompanhar e registrar os acontecimentos e modificações da era moderna, a partir das teorias de Mikhail Bakhtin, a obra romanesca consiga trazer para seu texto o registro do momento histórico em que é produzido (BAKHTIN, Mikhail. 1990, p.139), ou seja, consegue transcender o seu momento histórico, justamente por não pertencer a um tempo fechado e com heróis determinados. Assim, sua narrativa permite que no presente sejam feitas avaliações dos fatos ocorridos no passado, sempre a partir de novas perspectivas. Isso é possível porque, ainda segundo Bakhtin, o romance é dialógico e polifônico: dialógico porque o autor traz para dentro do texto o resultado de suas possíveis experiências. Estas experiências estão em conformidade, ou não, com outras experiências do momento representado pela narrativa. Isto é, um fato determinado pode “dialogar” com outros fatos e acontecimentos, permitindo novas interpretações do ocorrido. É polifônico porque o identificado no texto é resultado de uma série de “vozes” que vivenciam, avaliam, comentam o fato ocorrido. Assim sendo, o que está presente na narrativa pode representar uma série de “vozes interpretativas”. Portanto, é possível identificar as múltiplas vozes, os diferentes discursos, os diferentes pontos de vista que se manifestam no interior do texto (BAKHTIN, Mikhail.1990, p.92) a respeito dos fatos fictícios

ou históricos lembrados, mas não significa que a obra se enquadre no gênero do romance histórico, mas na escrita confessional.

Segundo Anatol Rosenfeld (1975, p.62), este novo estilo de romance exige do leitor uma coparticipação e um efetivo exercício de raciocínio para acompanhar a leitura desse tipo de obra. Assim, se deduz que, por ser polifônico, o romance torna-se “democrático, dá voz às diferentes vozes, nega o centralismo ideológico, relativiza de modo radical o mundo das ideias, recusa a última palavra” (TEZZA, 2001). Esse tipo de romance “é uma forma composicional em que ocorrem relações dialógicas, que se dão em todos os enunciados integrantes do processo de comunicação, tenham eles a dimensão que tiverem (FIORIN, 2010, p.166), exigindo do leitor um esforço maior para identificar as vozes e seguir seu entrecruzamento.

Este entrecruzamento de vozes, discursos, pontos de vista ocorre em *Terra Sonâmbula*, pois o autor traz, por meio das personagens e dos narradores que cria, diversas vozes do presente e do passado que dialogam entre si, propiciando a identificação dos discursos de cada personagem e as marcas de seu tempo na obra literária. No romance citado, Mia Couto cria uma situação em que há, paralelamente, a narração de duas histórias, isto é, há uma narrativa primeira em que outra se encaixa. Muidinga e Tuahir, personagens da história primeira, encontram os cadernos de Kindzu, que por sua vez narra a própria trajetória de vida, fatos vividos ou imaginados recuperados pela memória, em formato de diário, ou seja, uma narrativa encaixada.

Enquanto se escondem da guerra, Muidinga lê, em voz alta para Tuahir, a história escrita por Kindzu, em cadernos. Observa-se, portanto, a mistura de vozes e o passado revivido e reinterpretado no presente:

E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos. *Recordo* meu pai nos chamar um dia. Parecia mais uma dessas reuniões em que ele lembrava as cores e o tamanho de seus sonhos. Mas não. Dessa vez, o velho se gravatara, fato e sapato com sola. A sua voz não variava em delírios. Anunciava um facto: *a Independência do país*. Nessa altura, nós nem sabíamos o verdadeiro significado daquele anúncio. Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos os seus sonhos.

Chamou minha mãe e, tocando sua barriga redonda como lua cheia, disse:

-*Esta criança há-de ser chamada de Vinticinco de Junho.* (COUTO, Mia. 2009, p.16-17). (Grifos nossos).

Kindzu apropria-se de um passado mítico, cristalizado, imutável do qual seu pai e sua família fazem parte e reconta o fato histórico ocorrido quando ainda criança. Porém, no fragmento transcrito, apesar de ser possível perceber que a narração de Kindzu reproduz um fato real, oficial, como o vai fazer em relação à guerra ao longo da narrativa, não torna esta obra de Mia Couto um romance histórico. Trata-se de um enredo fictício que recupera, pela memória, fatos históricos comprovados, através do discurso literário enquanto ocorre a tessitura da obra. Este tipo de romance não comporta heróis, no sentido clássico, mas seres humanos, igualmente capazes de atos heroicos movidos por sentimentos nobres e de ações condenáveis determinados por motivos vis.

O mesmo vai ocorrer em *Memórias do cárcere* em que Graciliano Ramos revive, através da memória, fatos não só por ele experimentados e que marcaram um período histórico cheio de conturbações advindas como consequências dos desmandos de um governo ditatorial implacável. Mas, conforme Nelson Werneck Sodré, em prefácio, Graciliano pensou e repensou o projeto da obra antes de se lançar à escrita da mesma, exatamente por se tratar de fatos reais que envolviam pessoas ainda vivas, o sofrimento de famílias inteiras que vivenciaram os acontecimentos daquela época:

Foi muito depois de projetar e pensar que se lançou à tarefa, para ele muitas vezes penosa, de passar para o papel os capítulos em que descreveu, passo a passo, não a sua experiência pessoal, mas o que é importante, o que é fundamental, *o retrato de uma época.*

(...)

É certo que estas Memórias do Cárcere despertarão um interesse invulgar mercê do depoimento em si que elas encerram, mercê de se constituírem como que na *autópsia de uma época das mais sombrias que este país já atravessou* (SODRÉ, Nelson Werneck. 1981, p.9-11). (Grifos nossos)

Então, o romance, ao trazer para dentro de seu enredo um período, um acontecimento histórico, não o faz meramente para servir de registro documental, mas sim para reavaliar, repensar o determinado período, o acontecimento sob uma nova ótica, já que é narrado de memória. Nesse

sentido, podemos dizer que o romance é, juntamente com a História, um ponto de vista sobre os fatos históricos. E ao revisitar o passado, o romance permite construir o ponto de vista daqueles a quem a história habitualmente negou a voz.

Segundo Georg Lukács, o romance, de forma geral, apareceu junto com as grandes transformações sociais, culturais, políticas e econômicas na Europa, no início do século XIX. Mudanças que provocaram o deslocamento dos papéis dos indivíduos na sociedade, fazendo com que o homem comum, as massas populares se sentissem num processo ininterrupto de mudanças com consequências diretas sobre a vida de cada indivíduo (LUKÁCS, Georg, 2000).

O romance repete o relato dos grandes acontecimentos e ressuscita poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele faz com que o leitor apreenda quais os fatos sociais e humanos levaram os homens daquele tempo e daquele espaço a agirem da forma como o fizeram. Os romances transitam geralmente na órbita popular. Esta, tensionada pela revolução moderna, pode revelar suas forças, fazendo surgir naturalmente os heróis que para a história são incógnitos. Assim sendo, podemos deduzir que a ficção literária tem a função muito próxima do discurso historiográfico de cada época: a de criar e perpetuar uma memória.

Assim, o diálogo estabelecido entre o presente e o passado é uma busca autoavaliativa sobre a história e a criação humana, que é estabelecida quando, do presente, reavalia-se o passado, reelaborando a fim de demonstrar os limites e os poderes do conhecimento histórico. Graciliano Ramos, no primeiro capítulo de *Memórias do cárcere*, esclarece que só tomou coragem para relatar os fatos dez anos depois de vividos: “Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos” (RAMOS, G. 1981, p.37). O autor declara, ainda, que são fatos reais, portanto, históricos, recuperados pela memória e que, por serem narrados em primeira pessoa, ele, como autor-narrador-personagem, poderá se utilizar das artimanhas que a literatura possui para não ofender a ninguém e para não se colocar maior que os outros:

Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Além disso, não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. *Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se* (RAMOS, G. 1981, p, 37). (Grifos nossos).

Da mesma forma que a ficção, a historiografia, ao utilizar-se da narrativa e da memória, trabalha com o discurso fazendo do narrado uma interpretação do fato histórico e não o fato propriamente dito. Esta é a visão de Hayden White, quando afirma que “a historiografia é permeada pelo verbo e, assim, suas formas são mais semelhantes à literatura do que à ciência, pois o seu autor apresenta um discurso subjetivo, não inocente, carregado de intenções e ideologias” (WHITE, Hayden. 1994, p. 108).

A baleia moribundava, esgoniada. O povo acorreu para lhe tirar carnes, fatias e fatias de quilos. Ainda não morrera e já seus ossos brilhavam no sol. Agora, eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si. (...) De vez em quando, me parecia ouvir ainda o suspirar do gigante, engolindo vaga após vaga, fazendo da esperança uma maré vazando (COUTO, 2007, p.23).

Pelo trecho transcrito, é possível perceber que o autor, através do narrador, faz uma alegoria que revela nas entrelinhas a situação do país em guerra, moribundo, sendo fatiado pelos interesses coloniais. Ao mesmo tempo, denuncia a situação miserável e de abandono em que se encontrava a população dos vilarejos entregue à sua própria sorte e destino. Comprova-se, portanto, que não há inocência ao narrar, ao contrário, o autor está pleno de “intenções e ideologias”.

Ainda segundo White (1994), história e ficção estão ombreadas como formas distintas de linguagem, pois são vistas como discursos aparentados. White escreveu todo um volume sobre a “imaginação histórica” do século XIX e informa que “no século XX, pensadores como Valéry, Heidegger, Sartre, Lévy-Strauss e Michel Foucault expressaram sérias dúvidas sobre o valor de uma consciência especificamente histórica, sublinharam o caráter fictício das

reconstruções históricas e contestaram as pretensões da história a um lugar entre as ciências” (WHITE, Hayden. 1994, p.108).

Dessa maneira, pode-se dizer que a linha divisória entre Literatura e História é muito tênue, pois, como narrativas, ambas utilizam-se do discurso e este é sempre carregado de intenções. Portanto, o texto literário e o texto histórico representam interpretações possíveis dos eventos narrados.

Para Hayden White, os dois gêneros podem diferenciar-se no método de abordar e reconstruir os fatos, mas têm o mesmo objeto: a representação. Por representação entendemos o registro das possíveis leituras feitas dos fatos pretéritos, isto é, a História que, ao registrar e tentar fixar o passado, cria significados para os acontecimentos. Assim, esses novos significados mostram-se não como o real acontecido, mas como a sua representação. E a Literatura é totalmente desprovida da pretensão de compreender ou registrar totalmente o passado, a sua intenção é questioná-los. Dessa maneira, é possível afirmar que as representações históricas ou literárias, por serem discursos, são carregadas da ideologia de seu autor.

Nos romances *Terra Sonâmbula* e *Memórias do Cárcere*, é a memória dos seus autores, através dos narradores e personagens, que serve de fio condutor, interligando os episódios da história de seus países. É o discurso dos autores, ao construírem seus personagens, que permite ao leitor revisitar, reconhecer e reavaliar, tendo por base as ações e atitudes dos que ficaram nos bastidores dos acontecimentos, as marcas que este momento deixou na História político-sócio-cultural de seus países.

Estamos, portanto, diante de textos ficcionais que se organizam no presente e que, pela memória, voltam ao tempo histórico dos acontecimentos que marcaram, no Brasil, a ditadura do Governo Vargas e, em Moçambique, a Guerra Civil.

## I- O DIÁRIO EM TERRA SONÂMBULA

Seja um relato literário-fictício ou histórico, o veículo utilizado pelo autor é a linguagem que, por sua vez, é um meio de comunicação através do qual os indivíduos interagem. Este processo se dá nas relações estabelecidas pelo diálogo, uma vez que os atos de falar e de escrever fazem pressupor intercâmbio, troca, encontro do eu com o outro e vice-versa. A língua vive, morre, funde-se, transmigra no espaço e no tempo e, assim, se moderniza. A linguagem é um sistema que só pode ser adquirido através da interação social, ou seja, em todas as suas relações, no seu encontro com o outro.

Como meio de representação, a linguagem oral utiliza-se da linguagem escrita, através da palavra; ou gráfica, através de sinais que exprimem as ideias. Por meio da escrita, o homem tem expandido suas mensagens comunicando, encantando, contrariando e, principalmente, provocando no leitor a capacidade de estar em mundos diversos e de viver emoções inusitadas sem sair do lugar.

No romance de Mia Couto, a palavra é revestida de poderes. É uma espécie de ferramenta para a conquista da sobrevivência ou da salvação. Assim sendo, é devido à palavra escrita por Kindzu, em seu diário, lida e ouvida por Muidinga e Tuahir, que essas personagens se safam da solidão. É através de seu nome inscrito na árvore que Siqueleto, mesmo morto, vai perpetuar-se:

- Está a mandar que escrevas o nome dele.

Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz:

- Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore (COUTO, M. 2007, p.69).

Da mesma maneira, é pelo relato falado de Farida, ao contar sua história a Kindzu, que a personagem vê a possibilidade de manter-se viva e na luta para reencontrar o filho. É o próprio narrador, Kindzu, quem explica a necessidade do uso da palavra pela mulher amada:

Ficamos assim um tempo. Até que ela me pediu:

- Por favor, me escuta...

Ela só tinha um remédio para se melhorar: era contar sua história. Eu disse que a escutava, demorasse o tempo que demorasse. Ela me pediu que lhe soltasse. Ainda tremia, mas pouco. Então, me contou a sua história (COUTO, M. 2007, p.62).

Fecundada de poder, a palavra torna-se um símbolo que expressa uma ideia e está intrinsecamente relacionada com a mente de seu emissor. A mente, por sua vez, está relacionada com os sentimentos, com o corpo, com as atitudes e com as ações de quem profere a palavra, seja falada ou escrita. E, dessa maneira, quem fala ou quem escreve, o faz para si e para o outro.

Ao escrever para si, está implícita a presença do outro, o leitor que se sente íntimo da narrativa, parte integrante da história, já que a leitura é um exercício de raciocínio que supõe uma troca. Isto faz pressupor que o registro do eu, nos dois romances em estudo, é a escrita do outro. Os cadernos de Kindzu referem-se à construção, não só de sua identidade, mas também de uma narrativa histórica de seu povo. Do mesmo modo, a escrita de *Memórias do Cárcere* é a escrita-documento/literário de um dos momentos de nossa história, em que se vivenciou a perda da liberdade, causada por um regime ditatorial.

Dessa forma, os cadernos de Kindzu apresentam o registro de vivências e sentimentos de um “eu” amplamente fragmentado, face ao mundo que o rodeia, pois que a sua identidade se constrói durante a narrativa e no ato de leitura do outro que o lê. O processo de reconhecimento e de identidade dá-se, primeiro, pelo registro de sua história que é também, a história de sua nação. Depois, se realiza pelo leitor-menino que se reconhece no ato de leitura.

Nesse jogo, a linguagem dos cadernos ganha o poder do encontro e do movimento, pois, através da narrativa, o narrador-personagem e o leitor

descobrem-se no mundo e com o mundo, com eles mesmos e com os outros. Tudo isso flui entre o real vivido e o real lido, o que reflete, também, de modo intimista, o eu da nação moçambicana.

Do mesmo modo, em *Memórias do Cárcere*, tem-se a escrita-documentário de denúncia, que se realiza no processo de leitura. Elas são memórias de um tempo sem liberdade, em que a ditadura varguista controlava com mão de ferro não só os meios de comunicação, mas também todo o mercado editorial.

Nesse sentido, a linguagem expressa nos dois romances deste estudo dissertativo é, ao mesmo tempo, escritas do eu e do outro. A escrita do eu, aqui mencionada, refere-se ao diário e à memória como formas de registro do mundo interior do eu que detém a palavra. E para que a comunicação se estabeleça é necessário que haja identidade entre o autor, o narrador, as personagens e o leitor, conforme o pacto autobiográfico de Lejeune. Pela escrita do eu, nos dois romances, percebe-se a busca de identidade e da liberdade dos protagonistas, em *Terra Sonâmbula*, e a denúncia da perda de liberdade de expressão de um povo, numa determinada época, em *Memórias do Cárcere*. Nas páginas seguintes, trataremos das formas do diário e das memórias, temática que dá suporte às nossas assertivas.

### **1.1 O Diário e a narrativa encaixada em *Terra Sonâmbula***

*Terra Sonâmbula* é um romance cheio de imaginação em que o autor se utiliza da narrativa encaixada como recurso literário. Há uma narrativa dentro da outra. Essa narrativa encaixada é um diário escrito pela personagem Kindzu, lida por Muidinga, ouvida por Tuahir. Segundo Tzvetan Todorov (1970, p.125), “Mesmo se a história encaixada não se liga diretamente à história encaixante (pela identidade das personagens), é possível que as personagens passem de uma história a outra”. No caso de *Terra sonâmbula*, as duas histórias vão estabelecendo pontos de encontro a partir do momento em que Muidinga começa a identificar-se com Junhito: “-Vou dizer. Estou a pensar que

sou Junhito.” (p.39) e à medida em que as personagens do diário passam a fazer parte da vida de Tuahir e de Muidinga:

-Sabe o que estou a lembrar, tio? Lembro de Farida.  
- E quem é essa?  
-A mulher dos cadernos, apaixonada de Kindzu (p.65).

-...É que sinto falta das estórias.  
-Quais estórias?  
-Essas que você lê nesses caderninhos. Esse fidamãe desse Kindzu já vive quase conosco (p.90).

-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 (p.154).

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

Da mesma forma que, olhando-se duas linhas paralelas, elas se encontram num ponto distante, as duas histórias vão se encontrar no final: Muidinga encontra o barco de Kindzu, e este reencontra seus cadernos, no plano onírico, sendo lidos por um certo “miúdo”, Muidinga/Gaspar, mas as folhas são levadas pelo vento e “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, M. 2007, p.204).

Constata-se, ainda, que nas duas narrativas (encaixante e encaixada) há a narração de histórias correlatas, como espécie de ramificações que vão se interligando e que, em algumas, o poder da palavra é dado pelo narrador para que a própria personagem narre-se a si mesma. Este recurso pode ser comprovado no quarto caderno de Kindzu, “A filha do céu”, em que Farida, com sua própria voz, expõe a Kindzu a sua trajetória de vida:

Me chamo Farida... (p. 70)

(...)

-Esta é a minha história, nem sei porque te conto. Agora, estou cansada de falar. É perigoso continuar. Quem sabe eu perderei o pensamento, as minhas lembranças se misturarão com as tuas (COUTO, M. 2007, p. 83).

Como o diário é escrito também de memória, assim que inicia seu relato, Kindzu, numa atitude metalinguística do autor, refere-se à dificuldade em lidar com a memória, uma vez que as lembranças não obedecem ao comando da escritura, pois elas vão e vêm como querem e o registro torna-se complexo.

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz.

Sou chamado de Kindzu. É o nome que se dá às palmeiras mindinhas, essas que se curvam junto às praias (COUTO, M. 2007, p.15).

O leitor pode perceber pela leitura do trecho transcrito que a personagem Kindzu é aquela a quem Mia Couto dá o poder de voz para narrar-se a si mesmo em primeira pessoa, dando forma a uma narrativa autodiegética, termo utilizado por Gérard Genette no seu *Discurso da narrativa* (s/d. p.247) para caracterizar as histórias em que o narrador coincide com a personagem. Fica, ainda, evidente que este “eu”, que fala de si mesmo e daqueles que fizeram parte de seu mundo “real” e de seus devaneios, sentir-se-á “uma sombra sem voz” ao final do relato. Isso significa que a personagem se constrói através do discurso linguístico e que, concluído este discurso, ela deixará de ser, voltará a nada ser ou significar. Enquanto produz seu texto, Kindzu coloca-se como alguém que mantém um diálogo com o outro (um leitor virtual), pois, segundo Kock, o texto “é um evento dialógico, de interpretação entre sujeitos sociais, contemporâneos ou não, copresentes ou não, do mesmo grupo social ou não, mas em diálogo constante” (KOCK, 2003, p.20). Portanto, a palavra é que sustenta o eu-narrador, da mesma forma que a leitura dos cadernos de Kindzu dá a Muidinga e a Tuahir a força necessária para seguirem pela estrada sombria.

O miúdo lê em voz alta. 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 Tuhair, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura.

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 (COUTO, M. 2007, p. 13-14).

Os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo. Procurar lenha, cozinhar as reservas da mala, carretar água: em tudo o rapaz se apressava. O tempo ele o queria apenas para mergulhar nas misteriosas folhas. O miúdo, em si, se intriga: quem seria o autor dos escritos? O homem de camisa sanguentada, estendido ao lado da mala, seria o tal Kindzu? (COUTO, M. 2007, p.34).

Deduz-se que, ao interagir com seu destinatário, o narrador-personagem torna-o como um coautor, pois é este interlocutor que produzirá os sentidos da leitura de seu texto. Essa interação e essa produção de sentidos fazem parte do pacto de leitura, pois todo autor escreve para ser lido e todo leitor torna-se copartícipe da tessitura da obra como podemos observar nos questionamentos de Muidinga, anteriormente transcritos, e das conclusões a que chegará mais tarde.

O diário pode ser comparado a uma agenda, geralmente de caráter íntimo onde são feitas anotações diárias de fatos pessoais organizadas pelo tempo e pela entrada de informações. Um diário pessoal pode incluir experiências, pensamentos ou sentimentos da pessoa que o escreve. Segundo Lejeune, “a base do diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever. (...) Chamamos ‘entrada’ ou ‘registro’ o que está escrito sob uma mesma data” (LEJEUNE, F. 2008, p.260). Por diário, supõem-se anotações datadas num pequeno período de tempo após os acontecimentos vivenciados, sem grandes modificações e reflexões sobre os mesmos. Em relação ao diário de Kindzu, observa-se que não há o procedimento de datar as anotações, mas de titular. Isso ocorre, talvez, pelo fato de ser um diário de ficção e pelas escolhas deliberadas do autor:

Primeiro caderno de Kindzu

**O TEMPO EM QUE O MUNDO  
TINHA A NOSSA IDADE**

Último caderno de Kindzu  
**AS PÁGINAS DA TERRA**

No diário de Kindzu, o leitor ainda pode perceber que há, em vários relatos, uma distância temporal maior entre o vivido e o narrado, o que possibilita ao narrador-personagem ter uma visão mais reflexiva sobre os fatos.

De acordo com Maurice Blanchot, na composição do diário “cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim vivemos duas vezes, protegendo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer” (2005, p.272). Isto faz com que o leitor se aproxime do narrador. E, em razão desta proximidade, cria-se uma relação de intimidade entre o leitor e a obra ficcional, que dá ao diário a sustentação e um sentido único e libertário. Na obra de Mia Couto, esta interação entre o leitor e a obra processa-se na leitura dos cadernos de Kindzu, em que ele narra o sentimento humano, representado pelo narrador em seu contexto inscrito em sua história revelada pelo próprio eu, como se lê no sétimo caderno: “O regresso a Matimati”:

Farida me dera um gosto novo de viver. Até ali me distraíra nesse estar contente sem nenhuma felicidade. Depois de Farida me tornei encontrável, em mim visível. Muitas vezes me avisei do perigo desse amor. Nenhum de nós podia esperar muito: como ela eu era um passageiro esquecido da qual viagem (COUTO, M. 2007, p.103).

Como se percebe, o estilo confessional em forma de diário dá ao relato maior verossimilhança, proporcionando ao leitor possibilidade de maior contato com a subjetividade do narrador. Kindzu olhou para dentro de si mesmo e fez uma reflexão, uma autoanálise. Reconheceu-se diferente do que fora. Fez de Farida um divisor de águas em sua vida. Esse aspecto traz à tona a intimidade do narrador e os fatos que, em seu julgamento, merecem relato e descrição. Alguns acontecimentos, às vezes, nem são os mais importantes da obra, mas há aqueles que despertam, no leitor, a sensação de maior ligação com a história lida.

Mas, afinal, por que escrever um diário? Por que optar por este gênero? Em se tratando de um diário íntimo, de acordo com Philippe Lejeune,

É, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nossos próprios destinatários no futuro. Quero poder, amanhã, dentro de um mês ou 20 anos, reencontrar os elementos de meu passado: os que anotei e os que associarei a eles em minha memória (de tal forma que ninguém poderá ler meu diário como eu). Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. Escaparei desse modo às fantasias, às reconstruções da memória (LEJEUNE, F. 2008, p.261).

Na literatura, o diário é um dos gêneros da escrita autobiográfica ou confessional de caráter, essencialmente, intimista. Ele é um testemunho do cotidiano de alguém que fixa, através da escrita, emoções, fatos, sonhos, ideias, sentimentos e reflexões de um “eu” face ao mundo que o rodeia. Possui, por esse motivo, um caráter intimista e confidente.

Existem duas formas de diário: O diário íntimo e o diário de ficção. O íntimo possui uma estrutura bastante característica, pois é repetitivo, e cada dia corresponde a um registro de situações e sentimentos diferentes que são identificados pela respectiva data. O autor utiliza-se do diário como um confidente. Segundo os teóricos Bourneuf e Ouellet (1976, p. 246-247) “o diário íntimo, em princípio, redigido dia a dia, pretende traduzir a vida interior à medida que ela se desenrola”. Michel Butor, outro grande teórico, vai além ao afirmar que no diário,

Pretende-se apresentar a realidade ainda quente, o vivo absoluto, com a maravilhosa vantagem de podermos seguir todas as aventuras do acontecimento na memória do narrador, todas as transformações que ele terá sofrido, todas as suas interpretações sucessivas, os progressos de sua localização, desde o momento em que ele ocorreu até aquele em que será anotado no diário (BUTOR, M. 1974, p.51).

Deduz-se, portanto, que haverá um tempo decorrido entre o vivido e o narrado e esse espaço temporal, por menor que seja, poderá alterar a visão, as emoções que o narrador teve enquanto vivenciava a experiência no passado próximo e o momento presente da narração. Entretanto, não se pode deixar de considerar que todo diário, seja íntimo ou ficcional, pretende uma contemporaneidade.

Os gêneros confessionais são, como qualquer discurso literário, uma produção humana entrecortada de ficção. E não se pode negar que tanto os gêneros confessionais, quanto as outras formas literárias, sejam duas maneiras

expressivas de contar a experiência do homem. Através das anotações de Kindzu, no seu diário, o leitor pode acompanhar a sua visão de mundo ao reviver fatos ocorridos durante a guerra quando ainda vivia em companhia de sua família:

A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos.  
Aos poucos, eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão. Ali onde eu sempre tinha encontrado meu refúgio já não restava nada (COUTO, M. 2007, p.17).

Além de obedecer a uma estrutura específica, o diário encerra características próprias: quem escreve e quem narra são a mesma pessoa. Assim, o diário é um testemunho de fatos e acontecimentos narrados de forma unilateral. É uma narrativa livre, apresentada em prosa ou versos, de forma subjetiva, confessional. Há envolvimento emocional do narrador, ou seja, ele conta os fatos de forma pessoal e subjetiva mostrando-se sensível ao que acontece ou aconteceu como visto no fragmento lido.

A linguagem normalmente é familiar e informal, usando um vocabulário simples, com marcas presenciais de quem escreve e, às vezes, a narrativa é descontinuada sem a preocupação com o tempo e o lugar, pois o objetivo da pessoa da enunciação é o de registrar alguma coisa que lhe vai por dentro.

Aqui, torna-se necessário que se comente a linguagem de Mia Couto em *Terra sonâmbula*; necessário se faz compreender que, apesar da aparente simplicidade, há que se notar a veia poética do autor que constrói imagens, através da utilização de inúmeras figuras de linguagem como Metáforas: “O sonho é o olho da vida.”; Alegorias: “Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando nas savanas.”; Inversões: -Se é esse o seu medo vou dizer o seguinte: lhe gosto mesma coisa fosse o autêntico meu pai.”; Antíteses: “Fecho os olhos e só vejo mortos, vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos.”; Comparações: “Estou condenado a uma terra perpétua, como a baleia que esfalece na praia.”; Sinestesias: “Ele me servia comidas bem cheias, dessas dos olhos salivarem na língua.”,

Prosopopeias: “...quando o sol se ajoelhava na barriga do mundo.” A tonalidade poética da linguagem é uma constante em *Terra sonâmbula*.

O autor é mestre em criar neologismos que enriquecem seu texto e, muitas vezes, deixam o leitor surpreso e atropelado por uma espécie de encantamento: “bichorão”, “brincriações”, “medonháveis”, “pensageiro”, “voluminosos”, “brusquidão”, “entrequando”, “sonhambulante”, “desbichar”, entre outros tantos. Não só no diário de Kindzu, mas também na narração heterodiegética da história de Muidinga e Tuhair, a linguagem usada é carregada de poesia, enxertada de imagens e descrições que beiram o lirismo:

A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte (COUTO, M. 2007, p.9).

É no trabalho com as palavras, no cuidado com a linguagem que se pressente a presença do autor escondido nos bastidores da elaboração textual.

Apesar de o começo da escrita confessional estar ligada ao século XVIII e ter se afirmado somente no século seguinte, seu ápice deu-se no início do século XX, quando este gênero literário passou a ser produto de consumo da grande massa de leitores interessada em conhecer o íntimo do outro nas suas relações: de guerra, paz, conflitos, sanções, desentendimentos, escândalos e corrupção, miserabilidade, alegria, tristeza, denúncia.

No diário de ficção, como o próprio nome indica, o discurso possibilita ao personagem-narrador entrar no cotidiano de outra pessoa e refletir sobre si e sobre outrem, num jogo de espelho, que traz em si mesmo a noção de identidade. Não só o narrador identifica-se com aquilo que produz através da escrita, como o leitor passa a identificar-se com o mundo revelado e com a linguagem que o registrou. Portanto, não se trata de um monólogo, pois o diário de ficção está aberto para a comunicação entre o narrador e o leitor. Há entre ambos um pacto de leitura como ocorre no diário de Kindzu em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto.

## 1.2 O Pacto de Leitura

Philippe Lejeune, um dos grandes pesquisadores do gênero autobiográfico, ao referir-se ao pacto de leitura, defende a ideia de que o leitor precisa ler o texto de acordo com a intenção daquele que o produziu. Se o autor deixou pistas, marcando que um determinado texto trata-se de uma autobiografia, então o leitor deve lê-lo como tal. Pistas que devem ser identificadas com facilidade pelo leitor e, no caso da escrita de si, elas se resumem na identidade entre narrador e personagem. Lejeune defende, ainda, a ideia de que existem obras cujos gêneros são vizinhos da autobiografia, mas que não preenchem as características da mesma. Entre esses gêneros estão as memórias e o diário (LEJEUNE, Philippe, 2008, p.14).

Assim sendo, as duas obras *corpus* desta pesquisa, por se tratarem da memória e do diário, aproximam-se da escrita autobiográfica e, por isso, o pacto de leitura entre autor-narrador-personagem-leitor é, praticamente, o mesmo, muito embora não haja a necessidade de que o leitor acredite ser verdade aquilo que lê (como o é na escrita autobiográfica). Em *Terra sonâmbula*, não há identidade entre os narradores e o autor. Essa identidade ocorre entre o narrador-personagem Kindzu no diário. No entanto, Kindzu não é Mia Couto. Nesses casos, o leitor fica livre para ler como quiser, ou seja, pode deixar-se levar pelo enredo, pela narrativa, pois aí se estabelece um pacto de leitura com a ficção como é o caso de *Terra sonâmbula* ou com um depoimento histórico como em *Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos*.

Retomando os ensinamentos de Gérard Genette, Lejeune esclarece que, na maioria das vezes, a identidade entre narrador e personagem principal é marcada pela presença do pronome pessoal eu – narrativa “autodiegética”, e discute sobre a dificuldade em escrever sobre si mesmo na segunda pessoa. Portanto, numa narração em que o narrador identifica-se com a personagem central, como no caso de Kindzu que narra a si mesmo no diário, esse narrador pode usar a escrita com alguma segunda intenção, mas nem este pormenor identifica-o com o autor,

É isso mesmo que desejo: me apagar, perder a voz, desexistir. Ainda bem que escrevi, passo a passo, essa minha viagem. Assim escritas estas lembranças ficam presas no papel, bem longe de mim. Este é o último caderno (COUTO, M. 2007, p. 200).

Segundo Lejeune (1991), os pronomes em primeira, segunda ou terceira pessoa devem permitir a identificação do narrador, a não ser que este queira manter-se no anonimato. Em *Terra sonâmbula*, a história encaixante, aquela que tem como personagens principais Muidinga e Tuahir, é trazida ao leitor por um narrador heterodiegético, ou seja, em terceira pessoa. Esse não estabelece identificação com nenhuma das personagens muito menos com Mía Couto. Essa terceira pessoa, normalmente onisciente, narra os fatos de fora, sem deles fazer parte. No entanto, muitas vezes, deixa escapar um pensamento, uma ideia, um julgamento, um ponto de vista que o leitor julga ser do autor e, nestes casos, surge a figura do autor implícito. Oscar Tacca, em *As vozes do romance* (1983), esclarece que “o narrador ‘dissimula’ juízos e opiniões do autor”:

O bicho se arrasta, cansado do seu peso. Mas há no demorar das pernas um sinal de morte caminhando. E, na realidade, se vislumbra que, pelas traseiras, está coberto de sangue. O animal se afasta, penoso. Muidinga sente o golpe da agonia em seu próprio peito. *Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando na savana* (COUTO, M. 2007, p.38). (Grifos nossos).

O período grifado constitui-se numa alegoria da nação moçambicana devastada por, aproximadamente, trinta anos de guerra, tendo seu povo aviltado e destruído pelas guerrilhas que espalhavam sangue pelos vilarejos, principalmente, os mais distantes dos grandes núcleos. A imagem que a alegoria passa ao leitor parece ser o pensamento do autor, através do narrador onisciente.

A presença desse autor que fica escondido pode-se fazer notar também pela voz de alguma personagem, como se pode deduzir dos diálogos em que surgem as falas de Taímo, pai de Kindzu, possuidor do dom de prever o futuro, de Tuahir, o velho companheiro de Muidinga, do narrador ou de qualquer outra personagem:

-É bom assim! Quem não tem nada não chama inveja de ninguém. Melhor sentinela é não ter portas (COUTO, M. 2007, p.17). (voz de Taímo).

...a morte é um repente que demora (COUTO, M. 2007, p. 42) (voz de Kindzu).

O que faz a estrada andar? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro (COUTO, M. 2007, p.5) (voz de Tuahir).

Não é a história que o fascina mas a alma que está nela (COUTO, M.2007, p.67) (pensamento de Muidinga pela voz do narrador).

(...) : os sonhos são cartas que enviamos a nossas outras, restantes vidas (p.65). (voz do narrador heterodiegético).

Nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes (p.87). (voz de Nhamataca).

O homem é como a casa: deve ser visto por dentro (p.88). (Idem)

O destino o que é senão um embriagado conduzido por um cego? (p.203). (voz de Kindzu).

Outro aspecto que chama a atenção para o papel desenvolvido pelo narrador heterodiegético é que, em alguns momentos ele se torna intruso e aproxima-se mais, tanto da personagem quanto do leitor, pois utiliza-se de um “nós” implícito na apropriação do pronome possessivo “nossos”, incluindo o leitor na trama romanesca, como se lê a seguir:

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. Pelas bernas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplam o mundo a desflorir (p. 9). (grifo nosso).

A participação do leitor, neste caso, “vendo” a estrada que se abre à frente, é um dos aspectos que fazem parte do pacto de leitura: o leitor não é apenas um “ledor”, um apreciador do texto, pois nele está inserido a convite ou imposição do narrador. Esse pacto de leitura inicia seu processo de intimidade e cumplicidade entre leitor e escrita quando o primeiro estabelece, através da leitura, uma relação próxima, física e participante com a obra. Esse pacto estabelecido entre o narrador heterodiegético e o leitor de *Terra sonâmbula* ocorre outras vezes no processo escrita/leitura. O início do quinto capítulo traz outro exemplo:

Muidinga pousou os cadernos pensageiro. A morte do velho Siqueleto o seguia, em estado de dúvida. Não *nos vamos* habituando 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). (Grifos nossos).

No trecho transcrito o diálogo narrador-leitor torna-se mais visível, mais aberto. Segundo os críticos Bourneuf e Ouellet (1976, p.104), esse processo ocorre porque “O narrador não se contenta com explicar-se *diante* do ‘leitor’ ou executar piruetas narrativas para provar o seu virtuosismo inventivo: ele suscita uma resposta ou uma pergunta; em dada altura chama mesmo à parte o seu leitor-interlocutor. ” Ao usar o plural da primeira pessoa verbal, o pronome possessivo, a expressão “a gente”, e ao suscitar uma resposta, o narrador traz o leitor para dentro da narrativa e transforma-o em seu interlocutor e copartícipe da obra. Fica estabelecida, portanto, uma identidade entre narrador e leitor.

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto utiliza-se da narrativa confessional através do diário de Kindzu. Este, por meio de anotações em seus cadernos, registra as suas vivências, o seu cotidiano, narrando a sua história, a busca de sua própria identidade e de uma identidade nacional. Autores, como Baudelaire, Roland Barthes, Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa e Mia Couto adotaram a narrativa confessional em que a escrita do eu tem o propósito de aproximar os leitores do discurso que leem, uma vez que estes se sentem atraídos pelo mundo íntimo do narrador e das personagens, mesmo que estas sejam criaturas meramente ficcionais.

Na obra em análise, percebe-se, que o autor traça uma linha de verossimilhança, isto é, a impressão de verdade que a ficção consegue provocar no leitor, apresentando fatos semelhantes aos que acontecem na realidade vivida. Segundo Lejeune (1991, p.133), esse recurso de fazer parecer verdadeiro o que é ficcional, faz parte de um contrato entre autor e leitor. Quem escreve, compromete-se a ser sincero e quem lê passa a buscar revelações que possam ser confirmadas extratextualmente, ou seja, finge acreditar que está a ler algo verdadeiro. Pelo fato de haver duas histórias sendo relatadas simultaneamente, mister se faz diferenciar como essa verossimilhança é alcançada pelo narrador heterodiegético e pelo autodiegético. Na narrativa

encaixante, o narrador em terceira pessoa narra fatos altamente verossímeis como uma tempestade, utilizando-se de termos próximos do conhecimento do leitor, apesar da fina elaboração da linguagem como se observa no fragmento a seguir transcrito:

Nessa noite, uma trovoadas estoura, com rebentações jamais vistas. A tempestade cresce como pão na quentura do forno. Os relâmpagos circuitam a noite, tricotando a noite com súbitos fios de luz. Começa uma chuva torrencial, parecia o universo se dissolvia. Os três se perdem em correrias a procurar a impossível direção de um abrigo (COUTO, M. 2007, p.88).

Trovoadas, rebentações, tempestade, pão, quentura, forno, relâmpagos, noite, chuva, abrigo. Todos esses são vocábulos conhecidos do leitor, mas o trabalho com a linguagem é que dá ao texto os sentidos desejados pelo autor e proporciona um quadro mental impossível de não ser imaginado. Essa imagem é alcançada através da personificação da trovoadas e dos relâmpagos; da comparação da tempestade com o pão crescendo no forno; da hipérbole em “parecia o universo de dissolvia”; da metáfora “dos fios de luz” dos relâmpagos, concluindo com a correria dos homens em busca de abrigo.

Já na narrativa encaixada, Kindzu é o narrador autodiegético que busca na memória os fatos vivenciados no passado. Portanto, vai registrar, no diário, as impressões que tais fatos deixaram em sua mente. Ao lembrar-se das terríveis consequências da guerra, ele não só narra, mas julga, tira conclusões, denuncia, conhecedor como é dos acontecimentos:

O que testemunhei naquela povoação foram coisas sem hábitos neste mundo. Gentes imensas se concentravam na praia como se fossem destroços trazidos pelas ondas. A verdade era outra: tinham vindo do interior, das terras onde os matadores tinham proclamado seu reino. Consoante as pobres gentes fugiam também os bandidos vinham em seu rastro como hienas perseguindo agonizantes gazelas. E agora aqueles deslocados se campeavam por ali sem terra para produzirem a mínima comida (COUTO, M. 2007, p.55).

Observa-se, através do uso da primeira pessoa, a escrita do eu. Este “eu”, utilizando-se do diário e da memória como forma de relato, torna a narrativa fragmentada, pois responde por situações e sentimentos do cotidiano

valendo-se de ocorrências e intervalos de tempo que estão constantemente em transformação. Esses intervalos de tempo entre o vivido e o narrado e entre uma anotação e outra não ficam esclarecidos para o leitor. Isto, porém, no lugar de criar um obstáculo para o entendimento do texto, faz resultar o contrário, pois no pacto de leitura, o narrador conta com a participação do leitor na elaboração textual. Por outro lado, da forma como Mia Couto montou a obra, o leitor pode optar por ler de duas maneiras diferenciadas: ler como está sugerido pelo autor que fica nos bastidores ou ler de maneira sequenciada. Ao ler todos os capítulos ímpares na ordem em que são apresentados, o leitor terá a história de Muidinga e Tuahir; lendo os pares, também em sequência, terá o diário de Kindzu e, talvez fique mais fácil apreender os espaços de tempo utilizados pelo narrador-personagem e pelo narrador onisciente. De qualquer maneira, é inquestionável a percepção de que as duas histórias estão entrelaçadas.

No primeiro capítulo de *Terra Sonâmbula*, Kindzu dá início à construção de sua história nos cadernos. Em sua narração, vão intensificando sentimentos, sensações vividas em sua infância e fala de seu pai e das histórias fantásticas desse homem, ao mesmo tempo, estranho e sábio. O cuidado com a linguagem, característica estilística de Mia Couto, não despreza a oralidade, a língua falada, o relato dos mais velhos, a exposição de crenças e credences de um povo que revelam as tradições predominantes da cultura africana.

### **1.3 O Passado e o Presente em *Terra Sonâmbula***

Utilizando-se da ficção, as memórias e os diários podem-se ser colocados lado a lado, pois os autores se apropriam do gênero confessional para que personagens e realidades imaginárias possam ser expostas. Memórias são uma forma de utilização do passado ou a presentificação do passado e é também um registro do presente para que permaneça como lembrança. Considera-se, ainda, que a memória seja um processo natural (biológico): capacidade de gravar acontecimentos, coisas, pessoas, fatos e relatos. Memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das

formas fundamentais da nossa existência, que é uma relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente ou distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo esperá-lo e compreendê-lo).

A memória é o elo do registro diarístico, em que o ato de relatar os acontecimentos vividos funciona como instrumento para salvá-los do esquecimento. A diferença da ideia memorialista, que une fatos vivenciados e ficção, é que esta é usada para preencher as lacunas que a memória não consegue ocupar com verdade. Para Maurice Blanchot (2005, p.275), “o diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer”, na nossa relação conosco e com o contexto em que nos situamos:

[...] As ideias todos sabemos, não nascem na cabeça das pessoas. Começam num qualquer lado, são fumos soltos, tresparrados, rodando à procura de uma devida mente. [...] tive quem sabe um sonho. O mar parava, imovente. As ondas se aplanavam, seu rugido emudecia. Havia uma calma dessas que precedem o nascer do mundo (COUTO, 2007, p.43).

Além disso, o autor usa o diário como forma de comunicação com o exterior, utilizando-se do texto narrativo no qual uma história é contada, através de um narrador, que pode ser uma das personagens, um observador (que não detém todo o conhecimento) ou onisciente (que sabe tudo, conhece tudo). Flora Sussekind defende a ideia de que: “narrar passa a ser sinônimo de auto expressar-se, funcionando à maneira de um passaporte para quem escreve” (1985, p.55). Sheila Dias Maciel, estudiosa de Philippe Lejeune, no seu artigo *Literatura e os gêneros confessionais* (2002), complementa essas ideias ao afirmar que existem três elementos fundamentais na composição do diário:

1- Texto narrativo: tudo na narrativa depende do narrador, isto é, da voz que conta a história. O ponto principal de uma narrativa é seu ponto de vista, ou seja, a perspectiva, o modo de contar e de organizar o que é contado. Dessa forma, o narrador funciona como um mediador entre a história narrada e o leitor, ouvinte ou espectador. Basicamente, existem três tipos de ponto de vista, ou foco narrativo, determinado pelo tipo de narrador. O narrador –

personagem: é o que conta a história da qual faz parte. Ele é narrador e personagem ao mesmo tempo, e conta a história em 1ª pessoa; Narrador – observador: neutro, é o que conta a história como alguém que observa o que acontece. Transmite para o leitor apenas os fatos que consegue observar e conta a história em 3ª pessoa; Narrador onisciente: sabe tudo e, às vezes, torna-se intruso, não participa da história, mas faz várias intervenções como comentários e opiniões acerca das personagens. O foco narrativo fica em 3ª pessoa como ocorre na história de Muidinga e Tuahir. Essas questões foram esclarecidas e exemplificadas anteriormente. O narrador é a personagem fundamental para o desenvolvimento do conflito cênico. Pode ser protagonista ou principal: é a personagem mais importante da obra, já que a história gira em torno dele. É o caso de Kindzu no diário. Geralmente é o herói e em alguns casos pode existir mais de um. Pode acontecer de o narrador também ser um anti-herói, ou seja, o antagonista: é a personagem que rivaliza com o protagonista, quase sempre batalha com o mesmo até o final da obra. Geralmente é o vilão da narrativa; secundário ou coadjuvante: é o personagem que ajuda o protagonista, na maioria das vezes tem amizade ou parentesco com o mesmo, a relevância dele na narrativa é variável;

2- Enredo: consiste na sucessão de ações e acontecimentos de uma narrativa de ficção ou mesmo de um simples fato. Conhecido também como intriga, ação, trama, história, o enredo é construído obedecendo as leis da casualidade e temporalidade, isto é, cada fato da história tem uma causa que desencadeia novos fatos. Em termos práticos, um fato anterior causa o que vem depois. O enredo (história ou trama) pode ser reflexivo, ou seja, uma narrativa capaz de conduzir o leitor a pensar, analisar e criticar as situações impostas pela vida, que nem sempre é permeada por momentos de satisfação e realização. A história ou trama são permeadas de conflitos que motivam suas transformações, pode ser reflexivo e metalinguístico;

3- Espaço: garante a localização dos fatos narrados. Poder ser físico: espaço real, que serve de cenário à ação, onde as personagens se movem; social: constituído pelo ambiente social, representado por excelência, pelas personagens figurantes; psicológico: espaço interior da personagem, abarcando as suas vivências, os seus pensamentos e sentimentos; ou

metalinguístico: é a utilização do código para falar dele mesmo (uma pessoa falando do ato de falar, ou escrevendo sobre o ato de escrever). São palavras que explicam o significado de outra palavra. São obras que têm como tema o ato da composição estética. Em *Terra sonâmbula*, Kindzu fala da sua paixão pelas letras ao se referir ao pastor Afonso no espaço da escola e no tempo de menino: “Com ele ganhara a paixão das letras, escrevinhador de papéis como se neles pudessem despertar tais feitiços que falava o velho Taímo” (COUTO, M. 2007, p. 24). Kindzu busca na memória a lembrança do professor que lhe fez despertar o gosto para lidar com a palavra. Portanto, este é um ato metalinguístico produzido pelo autor Mia Couto, através da voz da personagem que narra em seu diário, que fala de si, que busca o entendimento de tudo. Conforme Maciel (2002),

[...]a busca incessante pelo “eu” e a incerteza sobre o futuro são fortes atrativos ao diário e a sua construção como gênero. As pesquisas apontam que nos dias atuais as autobiografias, as memórias e o diário configuram os focos principais de sucessos editoriais (MACIEL, 2002, 57-62).

Em se tratando do narrador Kindzu, seu diário não revela suas incertezas sobre o futuro justamente por ser uma escrita que se utiliza da memória. Portanto, ele conhece os caminhos percorridos e o ponto a que vai chegar. Assim, a busca incessante pela revelação de si mesmo vai completar-se no momento em que, no plano onírico, torna-se um naparama, reencontra seu irmão Junhito que “ainda lutava para se desbichar, desembaraçar-se da condenação”, revê a mãe, encontra Gaspar (Muidinga) com seus cadernos. Conhecedor de que sua história está no final, Kindzu apressa-se em revelar-se, ou seja, em concluir a narração do sonho:

Eu sentia que a noite chegava ao fim. Qualquer coisa me dizia que devia apressar antes que aquele sonho se extinguísse. [...] Até que meu coração se apertou em sombrio sobressalto. Me surgiu um machimbombo queimado [...] De repente, a cabeça me estala em surdo baque. Parecia que o mundo inteiro rebentava, fios de sangue se desalinhavam num fundo de luz muitíssimo branca. Vacilo, vencido por um súbito desfalecimento. Me apetece deitar, me aninhar na terra morna. Deixo cair ali a mala onde trago os cadernos. Uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá força [...] Mais adiante segue um miúdo compasso lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo, e com sobressalto,

confirmando: são meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: *Gaspar!* (COUTO, M. 2007, p.203-204).

Tzvetan Todorov (1970, p.129) afirma que o “O homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função”. Esta assertiva explica bem que a função de Kindzu realmente termina, já que sua história chega ao fim. Da mesma forma, chega ao final a história de Tuahir, que se deixa levar pelo barco de Kindzu mar a dentro, pois “Nas ondas do mar estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo” (COUTO, M. 2007, p.196).

O leitor que é tomado como copartícipe da história conclui que a mesma termina, exatamente, onde começou. O primeiro capítulo da obra narra o momento em que Muidinga e Tuahir encontram Kindzu morto e a mala com os cadernos caídos naquela terra morna. Ponto exato em que Kindzu termina seu relato. A revelação de que Muidinga é Gaspar, o filho perdido de Farida, é que pode surpreender o leitor e deixa em aberto um caminho por onde nova história poderia ser iniciada. Se a narrativa termina no ponto em que começou, tem-se, aí, uma narrativa cíclica, recurso utilizado por Mia Couto em *Terra sonâmbula*.

Ler um diário é, portanto, desvendar o universo criado por um autor através da voz narrativa, é adentrar com permissão em um mundo particular e conhecer todos os recônditos da alma de quem escreve, seja ele constituído por fatos vivenciados ou transfigurados no discurso ficcional, onde há espaço até para os segredos mais profundos. O escritor diarista, geralmente não escreve só sobre si mesmo, porque retrata pessoas com quem mantém um relacionamento mais próximo, participando e impondo à narrativa uma forma personalíssima. O diário de ficção, diferentemente do diário íntimo, é feito para ser lido, como o de Kindzu, por exemplo. É um texto híbrido já que permite o uso de recursos linguísticos expressivos como as figuras de linguagem e a utilização de uma linguagem mais próxima do coloquial, desde que esta esteja a favor do projeto de texto. Assim sendo, todo o relato é impregnado de outras vozes, ganhando, assim, forma e conteúdo.

Escrever um diário transcende a ideia de escrever egocentricamente. Registrar os fatos cotidianos, ou buscados na memória, envolve outras

personagens, sentimentos, fatos dentro de diversos contextos e em diferentes espaços e tempos, o que não impede que o narrador neste diário imponha sua presença como personagem principal como ocorre no diário de Kindzu.

Argumentando sobre características do diário, Keila Mara Sant'Ana Málaque (2006), no seu artigo "O amanuense Belmiro: um caminho alternativo", comenta:

Diário e memórias de algum modo, parecem se tocar, já que a lembrança é algo presente em ambos os estilos. O diarista tem uma obra aberta e infinita, enquanto o memorialista visualiza sua narrativa como um todo, ele tem um objetivo pré-definido ao compor seu texto (MÁLAQUE, 2006, p.1078-1083).

O "eu" não é apenas um assunto sobre o qual se escreve. Ao contrário, a escrita de si contribui especificamente para a autoformação e está analisada sob um ângulo mais amplo. Pode ser percebida nos discursos utilizados por Kindzu, e também pelo encontro de Muidinga consigo mesmo, através das memórias narradas por Kindzu. Muidinga encontra-se, "como se nascesse por uma segunda vez", é reconhecido como o filho desaparecido de Farida, o menino Gaspar. Através da linguagem utilizada no diário por Kindzu, Muidinga acaba recuperando a memória perdida devido a uma doença e, reconhecendo-se, descobre sua identidade e liberta-se de uma existência cheia de incertezas.

Muidinga descobre sua identidade, ou seja, o conjunto de caracteres próprios e exclusivos com os quais se pode diferenciar pessoas, animais, plantas e objetos inanimados uns dos outros, quer seja diante do conjunto das diversidades, quer seja ante suas semelhanças.

Em vários ramos do conhecimento existe um interesse sobre a questão da identidade, e esta tem, portanto, diversas definições, conforme o enfoque que lhe seja dado, podendo ainda haver uma identidade individual ou coletiva, falsa ou verdadeira, presumida ou ideal, perdida ou resgatada. Identidade pode ser uma construção legal e, portanto, traduzida em sinais e documentos que acompanham e representam o indivíduo. Conforme as muitas áreas do conhecimento, identidade pode, assim, ser definida: para a Sociologia, identidade é o compartilhar de várias ideias de um determinado grupo, que atua indiretamente em sua personalidade, recebendo-a do meio onde realiza

sua interação social; para a Antropologia: identidade consiste na soma nunca concluída de um aglomerado de signos, referências e influências que define o atendimento relacional de determinada entidade, humana ou não humana, percebida pelo contraste, ou seja, pela diferença ante as outras, por si ou por outrem. Portanto, identidade está sempre relacionada à ideia de alteridade (todo o homem social interage e interdepende do outro), ou seja, é necessário existir o outro e seus caracteres para definir por comparação e diferença com os caracteres com os quais o ser se identifica; para a Medicina Legal, identidade constitui-se por uma série de exames feitos no vivo ou no morto, em que se apuram, no ser humano, a raça, sexo, estatura, idade, dentição, peso e formação corpórea, sinais particulares (mús-formações, cicatrizes, tipo sanguíneo, feições faciais etc.). Na Filosofia, a identidade constitui objeto de cogitações por variados pensadores e correntes filosóficas, e seu conceito varia, portanto, de acordo com os mesmos; para o Direito, a identidade se dá por um conjunto de caracteres, que delimitados legalmente, tornam a pessoa ou um bem individuado e particularizado, diferenciando-os dos demais e, como tal, sujeito a direitos e /ou deveres. Um homem sem identidade é um corpo sem alma (<http://pt.wikipedia.org/wiki/identidade>).

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).

[...] Os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo. [...] A voz de Tuahir o surpreende:  
- Aposto que você está a pensar nessa porcaria de cadernos.  
- Como sabe?  
- Você agora não faz outra coisa (COUTO, 2007, p.34).

Por meio dos Cadernos de Kindzu, os acontecimentos que são vividos e lembrados constituem parte da construção de sua identidade e da identidade de Muidinga. Os cadernos vão parar nas mãos de Muidinga que vai compartilhando a leitura das histórias do diário com o velho Tuahir. Na medida em que lê, Muidinga vai, numa espécie de renascimento, recuperando sua memória, saindo daquela escuridão em que vivia, buscando seu passado por

meio das interpelações ao velho Tuahir e através das pequenas descobertas que faz de si mesmo: descobre que sabe ler e escrever; pressente um mundo que lhe é familiar, sonha com imagens que fazem parte de um tempo e de um espaço que não lhes são indiferentes:

Muidinga sonha, agitado. Lhe surgem, confusas, imagens de um tempo que ele nunca foi capaz de tocar. Muidinga se revê menino, saindo de uma escola. Mas nenhum rosto é legível, mesmo a escola não tem fachada. Confusas vozes lhe afluem: chamam por si. Lhe chamam um outro nome. Tenta desesperadamente entender esse nome. Mas os sons se desfocam, um eco de cacimbo. Depois, tudo se esfuma, anoitece dentro de seu sonho (COUTO, M. 2007, p.65).

Ainda, à medida que lê, Muidinga vai adentrando nas tradições e mitos moçambicanos, vivenciando o momento histórico por que passa o país, ou seja, a guerra. Na citação abaixo, Kindzu fala dos sonhos de seu pai, nos quais o velho conversa com os antepassados, revelando as tradições orais e mitológicas de seu povo e apresenta a teoria do velho Taímo em relação aos motivos da guerra. E, Muidinga, enquanto lê, identifica-se com o que é lido e, da mesma maneira, Kindzu tenta encontrar-se através da escrita:

[...] Meu pai sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos. Como dormia fora, nem dávamos conta. Minha mãe, na manhã seguinte é que nos convocava:

*-Venham, papá teve um sonho!*

E nos juntávamos todos completos, para escutar as verdades que lhe tinham sido reveladas. Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados.[...] a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos.

[...]

O tempo passeava com mansas lentidões quando chegou a guerra. Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. No princípio, só escutávamos as vagas novidades, acontecidas no longe. Depois os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma (COUTO, 2007, p.16-17).

Outro aspecto altamente relevante são as constantes mudanças da paisagem em torno ao machimbombo. Essas mudanças ocorrem à medida que Muidinga lê os cadernos como se fosse um processo inconsciente da busca de

autoconhecimento como se observa nas indagações do menino através do discurso indireto livre:

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

Por outro lado, essas constantes alterações na paisagem podem funcionar como uma alegoria do povo moçambicano que muda de lugar na mesma proporção em que a guerra chega mais perto. Um povo sonâmbulo nua terra sonâmbula.

Dessa forma, o processo identitário moçambicano projeta-se na figura do menino, que tal qual a fênix renasce das cinzas de um país destruído e perdido na sua identidade nacional pelos longos anos de colonização portuguesa. Traços da identidade de Moçambique podem ser percebidos tanto através da história de Muidinga e Tuahir quanto da narrativa de Kindzu. Na sua história, o narrador autodiegético fala da cultura de um país devastado pela guerra onde, mesmo assim, o povo manifesta-se através das babalazes (ressacas pós embriaguez) vivenciadas por Taímo, pai de Kindzu; pelo uso do concho (canoa) como meio de transporte utilizado nas suas viagens; através da chiçala (maldição) dispensada a Farida por sua tribo por ter nascido gêmea e não ter sido sacrificada; pelo uso do colar com a madeirinha (pingente) partida ao meio para indicar que Farida era gêmea de uma irmã que deveria estar em algum lugar; pelo culto aos mortos, conversando com eles e levando-lhes comida, como se observa no diálogo entre Kindzu e o pai morto:

-Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimônia. Ninguém me mata a galinha, me oferece uma farinha, nem meus panos, nem bebidas. Como posso te ajudar, te livrar das tuas sujidades? Deixaste a casa, abandonaste a árvore sagrada. Partiste sem me rezares. Agora sofres as consequências. Sou eu que ando a ratazanar seu juízo.

-Mas, pai, durante todos os dias eu te levava comida...

-Nas primeiras noites, sim. Depois nunca mais eu vi nada de comer. Só a panela vazia, mais nada.

-Alguém comia...

-Ninguém toca em prato de defunto. (COUTO, M. 2007, p. 44-45)

A identidade moçambicana vai, ainda, sendo resgatada por meio das superstições, credices, feitiçarias, cerimônias sagradas como aquela em que as velhas expulsam os gafanhotos das plantações, narrada no sétimo capítulo e por diversas manifestações de sentimentos, sensações e atos das personagens: xiculunguelar (barulho feito pelas mulheres em momentos de alegria); as minhufas (medo); a timaca (a briga); o perigoso Nhamussoro (feiticeiro), entre outras tantas formas ao longo da leitura. Enfim, Couto apresenta-nos a identidade de Moçambique de maneira natural, como toda cultura deve ser representada. Ele faz com que o leitor esteja lá, sem estar de fato, porém as sensações de lá estar são reais.

#### **1.4 Os Cadernos: Memória de si mesma: a Nação**

Frente a tantas possibilidades, neste capítulo, opta-se por uma análise específica e abrangente, da narrativa em *Terra Sonâmbula*, a partir da estrutura da obra (os cadernos), procurando demonstrar a força do discurso, em que se desenvolve a variação temática centrada na memória individual e coletiva representadas.

Parte-se do pressuposto de que *Terra Sonâmbula* é um romance que se utiliza de um leque de temas, retratando aspectos da guerra civil moçambicana, da pluralidade da narrativa, da memória individual e coletiva. A obra traz à tona a preocupação e o alinhamento com a cultura moçambicana, divulgando a luta do seu povo, pela sobrevivência e pela (re)construção da nação. É também uma forma de denúncia como se observa na fala da personagem Tuahir: “Foi o que fez essa guerra: agora todos estamos sozinhos, mortos e vivos. Agora já não há país” (COUTO, 2007, p.153).

Os capítulos pares do romance compõem os onze cadernos de Kindzu, reproduzindo de forma sensível o longo caminho por ele percorrido. Traduzem, como já se assimilou, contato com uma cultura ancestral, tanto dos povos da África, em geral, como a cultura moçambicana, em particular. Retratam as consequências da guerra pela independência e da guerra civil que se

espalharam em Moçambique, castigando a terra e levando a população a uma situação caótica sem fim. No final de *Terra Sonâmbula*, o feiticeiro profetiza o destino da população, diante da condição sub-humana a que se converteram os moçambicanos, exaltando-os a continuarem na terra, “*porque esta guerra não foi feita para vos tirar o país, mas para tirar o país de dentro de vós*” (COUTO, 2007, p 201).

A história de amor pela terra moçambicana é percebida no decorrer de todo o romance e, de maneira paralela, o amor entre Kindzu e Farida, permeado de limitações devido à história de vida dessa mulher, abandonada na infância, violentada pelo pai adotivo na mocidade e o abandono de seu filho gerado neste abuso. Kindzu enche-se de motivação e sai à procura dessa criança. Proporcionar o reencontro da mãe com o filho torna-se sua meta de vida. Essa busca, de forma misteriosa e implícita, envolve toda a narrativa. Já o amor dos moçambicanos por sua terra faz lembrar o amor de Moisés pela terra de Canaã, símbolo de esperança e recomeço. Afinal, mesmo sendo no plano onírico, há na fala derradeira do feiticeiro uma mensagem que transmite a esperança desse recomeço para aquele povo sofrido reconstruir sua nação a partir da terra quente para onde caminharam, seguindo aquele homem e seu cajado, numa estreita harmonia com o trecho bíblico

No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar (COUTO, M. 2007, p. 201-202).

Kindzu não pode, em vida, cumprir a promessa feita: a de encontrar Gaspar, o filho de Farida. Estando ele de retorno a Matimati, povoado natal de sua amada, na procura de Gaspar, reencontra companheiros de tempos passados e descobre que Farida é procurada e jurada de morte por romper com tradições de seu povo. Subitamente, uma explosão, a guerra civil continua comparada à machamba, ou seja, um terreno agrícola retentor de vidas. Embriagado, Kindzu é abordado por Juliana Bastiana, prostituta cega, a quem ele paga por momentos de prazer. Também, sob efeito etílico, envolve-se com Carolinda, mulher casada que o leva à prisão acusando-o de rasgar dinheiro.

Recuperado, retoma a ideia de procurar Euzinha, tia de Gaspar, o filho perdido de Farida. Euzinha é encontrada em meio a uma multidão de sobreviventes refugiados da guerra. Ao saber dos motivos de Kindzu, a pobre velha emociona-se e revela que naquele campo crianças eram raptadas e transferidas para outros. No entanto, Gaspar encontra-se consigo mesmo ao findar a leitura dos cadernos escritos por Kindzu, pois Muidinga é Gaspar, filho de Farida. É neste espaço do discurso narrativo que as linhas paralelas encontram-se de forma definitiva: Muidinga é Gaspar, o menino que ao ler os cadernos de Kindzu, estabelece o elo entre o passado repleto de sofrimento e um futuro esperançoso, pois cada letra daqueles escritos é transformada em páginas de terra de onde a vida ressurgirá:

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).

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto mostra-nos um país em que é visível a devastação material e humana. Mas, através de sua narrativa, as personagens revelam-nos o sentimento de esperança de um futuro promissor, demonstrado pela fala de Kindzu: “[...] Ponho o sonho, em sua selvagem desordem: eu estava descendo um vale molhado de tanta luz, cheio de manhã” (COUTO, 2007, p.200). Naquele lugar, onde “a guerra tinha morto a estrada” (COUTO, 2007, p.9), a vida ressurgirá e os sonhos de uma Nação em busca da reconquista de sua identidade, sufocada pelo domínio português, tornar-se-ão realidade, pois “surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalado da primeira mãe” (COUTO, M. 2007, p.202). Esses acordes, apesar de todos os transtornos impostos pela guerra, permaneceram e permanecerão como uma raiz profunda que não se pode arrancar.

É possível se destacar, na obra em estudo, o cuidado do autor em focalizar as sociedades africanas, através das narrativas dos mais velhos, dos contos relatados por eles, característica comum na cultura moçambicana, onde a figura do mais velho é respeitada e representa a memória e a experiência de todo um país. Em relação a isso, o autor tem a preocupação de registrar as

narrativas orais e os rituais moçambicanos contados pelos mais velhos, pois, com a guerra, tais registros poderiam ser extintos. Na maioria das sociedades, as pessoas mais velhas têm um papel fundamental, pois são elas que retêm na memória os fatos acontecidos no passado e relatados de geração a geração. Pelo processo de representação da história de seu povo, tem-se o resgate, através da memória individual, da memória coletiva dos antepassados, proporcionando dados constitutivos da identidade nacional.

No jogo ficcional, a relação entre os mais velhos e os jovens revela que as mudanças fluem perpassadas por traços de raízes culturais. Nas sociedades africanas, o futuro é um conceito ligado ao passado, são tempos interdependentes, vez que as mudanças ocorrem simultaneamente entre o mundo real (perceptivo) e o mundo mítico (dos antepassados, transcendental). Isso significa que a transformação acontece de forma simultânea entre o mundo real e o mundo mítico, como dois mundos em movimento – o da ancestralidade, (mundo mítico), e o mundo real, coexistindo, pois a ponte que liga estes dois mundos, é feita pelos mais velhos: "[...] a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos" (COUTO, 2007, p.18). O mundo da ancestralidade é habitado pelo espírito dos antepassados, por seres que estiveram entre os vivos e que, ao passarem pela morte, não perderam sua autoridade. Pelo contrário, ela se mantém legítima, pois agora todos que passaram pela morte fazem parte da tradição e podem ser invocados a qualquer momento. De acordo com Alfredo Bosi,

Os espíritos dos antepassados podem reaparecer quando chamados pelos crentes, porque tudo aquilo que eles foram não desapareceu: existe ainda agora, continua vivo. Os séculos não destruíram as entidades que neles viveram: o tempo ontológico dos espíritos está fora e liberto do tempo do relógio, embora possa habitá-lo e penetrá-lo nos momentos de epifania (BOSI, 1996: p. 29).

Passado e presente correlacionam-se separados somente pelo relógio do tempo. A narrativa escrita prolonga o passado dentro do presente mesmo que parcialmente, mas fazendo emergir a origem, a ancestralidade da natureza humana. O presente constitui-se dessa ancestralidade, formando a identidade

multicultural de um país, de um povo e de uma nação. A memória aparentemente está morta, mas a cada narrativa ressurgue das cinzas e faz renascer a vida constituindo-se novamente dentro da realidade, trazendo sonhos, esperanças, explicações e soluções como um passe de mágica. A necessidade, a dor de um povo e a busca da liberdade encontram-se com a memória, com a ancestralidade, solucionando o conflito atual através da esperança.

Mia Couto, por meio da escrita do eu, mostra-nos uma Nação rica e multicultural, que foi de fundamental importância para a construção da memória individual e coletiva dos protagonistas. *Terra sonâmbula* é fio condutor que prende o leitor e o conduz a acreditar na tentativa de se preservar uma nação, juntamente com toda a sua história e memória, pois a falta de identidade cultural e de memória significa a morte de um povo. Representa a não existência de raízes profundas que fixam a Nação enquanto Nação. É uma perda até mesmo da constituição do sujeito enquanto ser histórico. É perder-se no tempo e na história ou, simplesmente, deixar de existir.

O autor utiliza elementos do português colonial, com seus machimbombos, xicuenbos, xipocos, nhamussoro, makwa, mantakassa, entre tantas outras palavras, enriquecendo nosso vocabulário, contribuindo para a expressão da identidade nacional moçambicana e mostrando também a riqueza cultural e folclórica de um país que o mundo não conhece. O contato com a linguagem faz ampliar o patrimônio cultural do leitor acerca do multiculturalismo mundial. Já na primeira página, o autor mostra a intenção de seu projeto narrativo, descrevendo de forma poética as consequências da guerra. Utiliza palavras leves e cheias de beleza para retratar uma paisagem morta e acabada pelos horrores bélicos:

[...] os vivos se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte.

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. [...] Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo (COUTO, 2007, p. ( 9).

Muidinga, um jovem órfão pela guerra, e Tuahir, um velho solitário e abandonado na tentativa de deixar a paisagem castigada pela guerra, caminham sem rumo buscando a paz em um canto qualquer de um território morto e sem expectativas, até que encontram um machimbombo (ônibus). Instalam-se nele, transformando-o, simbolicamente, em refúgio, uma tentativa de retorno ao útero materno, com o objetivo de retomar a caminhada, amenizar as dores da alma, as desesperanças da vida e as dores físicas da guerra, inclusive, a fome. A parada faz-se necessária para fazer adormecer os sentimentos, reanimar as forças e a coragem ante tanta desgraça e infortúnio inscritos na realidade cruel daquela terra morta e calcinada. Mas a terra não está morta, semelhante à época do inverno. Ela se encontra em um estado de dormência induzido pela guerra. Essa parada é a forma de preservação para o renascimento que virá. Este estado sonambúlico faz com que a terra esteja aparentemente morta.

Após vistoriarem o machimbombo, que fora destruído pelo fogo, recolhem e sepultam os mortos que ali estão carbonizados, cheirando mal. Retornando, ao longo do caminho em que foram sepultar os mortos, deparam-se com um morto, ensanguentado, e junto a ele, uma mala fechada e intacta. Revistam os bolsos do morto e nada encontram, não há documentos e não há cheiro de morto. Isto significa que a morte é recente. Ao abrirem a mala, encontram onze cadernos de um jovem chamado Kindzu, personagem que, através desses escritos, conta a sua história.

A história é contada em duas narrativas distintas: a de Tuahir e Muidinga, como já foi dito neste estudo, um narrador em terceira pessoa narra a saga desse velho e desse menino, suas lutas para sobreviverem numa terra castigada pela guerra, percorrendo caminhos empoeirados, encontrando-se com hienas que se arrastam, observando cores sujas que tornam o céu inacessível, acostumando os viventes presos ao chão, tornando-os aprendizes da morte. Nesse caminhar, observam-se a transformação da própria terra e a de Muidinga de menino em homem. Já a segunda história é narrada em primeira pessoa: Kindzu conta a sua epopeia e seus sonhos nas páginas de seus cadernos, onde estão mostrados a guerra, a dor, o amor e a esperança que se mantém através dos sonhos. Um desses sonhos é o de ajudar seu povo

tornando-se um naparama, guerreiro tradicional abençoado pelos feiticeiros que lutavam contra os fazedores de guerra e que tinham o corpo blindado contra as balas.

Essas narrativas distintas e confluentes constituem um aspecto importante encontrado no romance que possibilita detectar na literatura uma forma ideológico-artística construída por meio do embate de várias vozes discursivas, sem que nenhuma delas seja proposta como a única verdade absoluta.

O tempo da narrativa é lento, quase parado. Tuahir e Muidinga vivem num eterno presente, um cotidiano de medo e luta pela subsistência, em que a necessidade de manterem-se escondidos dava-lhes a sensação de segurança, de instintiva preservação da vida, associada à inexistência de perspectiva de melhoria da mesma. Qual uma caravela no oceano sem vento em que a tripulação e o tempo estão à deriva, vivendo por viver. Porém nos Cadernos de Kindzu, a narrativa processa-se e flui de forma dinâmica, a vida segue cheia de emoções, surpresas, encontros, desencontros, desesperança e esperança, como se fosse uma tentativa de fazer o tempo passado movimentar-se mais rápido, pois os relatos de Kindzu, no correr da narrativa, já aconteceram. Enquanto ocorre a leitura desses Cadernos, o tempo de Muidinga e Tuahir faz-se através do tempo da memória de Kindzu, pois é esta que manipula os dois tempos, rede onde todas as vidas e histórias se entrelaçam, trazendo à tona tradições, sentimentos, fatos e acontecimentos tradicionais de Moçambique. Em outras palavras, a leitura dos cadernos origina "a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração." (BENJAMIN, 1988, p.211).

Reconstruindo o passado, Kindzu torna-se presente, dialogando e confundindo o passado e o presente:

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz. Sou chamado de Kindzu, é o nome que se dá às palmeiritas mindinhas da beira do rio (COUTO, 2007, p.15).

Como se nota pelo fragmento da obra, a personagem recorda agora o que viu outrora, fazendo do tempo um fato reversível. Esta reversibilidade, na escrita do eu, usa o tempo como sequência, que é suprimida por Kindzu quando relembra o passado de maneira aleatória, sem uma sequência, vivendo entre o antes e o agora. A memória e o tempo abrem espaço para o tempo sonhado.

O sonho é apresentado no romance sem ser dissociado do real. Isso transparece já no título da obra que atribui à terra o estado de semiadormecida, porque prestes a acordar. O sonho é o caminho, a estrada para se chegar a esta percepção temporal: [...] “Só recordo esta inundação enquanto durmo. Como tantas outras lembranças que só me chegam em sonho” (COUTO, 2007, p.24).

As duas narrativas complementam-se, na medida em que Muidinga encontra nos “cadernos de Kindzu”, a substância que fomenta os seus sonhos e fantasias, fazendo-os, a ele e ao velho Tuahir, voltarem à vida. A terra adormecida aqui simboliza os sonhos de uma vida nova, a liberdade e a esperança que preenchem as duas histórias: a história relatada nos cadernos, que é a mesma que une Muidinga e Tuahir, em que lendas e crenças africanas, presentes nos escritos de Kindzu, representam a memória dos ancestrais moçambicanos que se encontram presentes na mente e no inconsciente coletivo dos moçambicanos. Todas essas manifestações da cultura podem ser consideradas como único elo de vida e esperança, um refrigerio, uma doce fuga da cruel realidade que cercava todas as personagens: a guerra. Conforme fala do feiticeiro no “Último Caderno” de Kindzu, são os doces acordes do canto de liberdade que terá permanecido na memória dos sobreviventes:

Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados. Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos deste tempo que nos fez animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu (COUTO, 2007, p. 201-202).

As aventuras de Kindzu, relatadas nos cadernos, e lidas por Muidinga nos intervalos de seus afazeres, estão recheadas de elementos míticos que trazem à tona a riqueza das lendas e superstições presentes na memória do povo moçambicano e marcam a viagem da personagem. Kindzu não aceita os conselhos da aparição fantasmagórica de seu pai, que lhe diz para aceitar os conselhos dos anciãos e vai à procura de respostas que possam livrá-lo e a seu povo da miséria e da agonia em que vivem: [...] “Sem que eu soubesse começava uma viagem que iria matar certezas da minha infância” (COUTO, 2007, p. 33) diz o narrador Kindzu no seu Primeiro caderno.

A viagem mal começava e já o espírito do meu velho me perseguia. [...] Lembrei do conselho do Nganga e tirei a ave morta debaixo do meu assento. Estava preparado para essa batalha com as forças do aquém. Em cada pegada deitei uma pena branca. No imediato, da pluma nascia uma gaivota que, ao levantar voo, fazia desaparecer o buraco. O voo das aves que eu semeava ia apagando meu rasto. Dessas artes, eu vencia o primeiro encostar de ombros com os espíritos (COUTO, 2007, p.40).

Esta viagem que se inicia no relato das memórias de Kindzu, assemelha-se à viagem de Abraão, saindo de Ur, em busca de uma nova identidade e da formação de um novo povo e de uma nova nação. “E o Senhor disse a Abraão: Sai de tua terra e vai para a terra que eu te mostrarei; E farei de ti um grande povo” (GÊNESIS, 12, p.9). Em *Terra sonâmbula*, a viagem empreendida por Kindzu e as descobertas feitas por Muidinga simbolizam a busca pela identidade individual e a de um povo, ou seja, a identidade no sentido sociológico.

Segundo Stuart Hall,

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço ‘interior’ e o ‘exterior’ - entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós mesmos’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (Hall, S. 2005, p.11-12).

Nas sociedades tradicionais, como é o caso da sociedade moçambicana na obra em estudo, o passado é venerado e os símbolos são valorizados

porque contém e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro aos quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes, como a tradição de matar uma das crianças que nascem gêmeas, como na história de Farida:

- Essa madeirinha, essa estátua é sua irmã. Não vê está partida ao meio, é só uma metade? A outra metade quem tem é sua irmã, num colar igual desse.

Afinal, a mãe tinha recusado cumprir a inteira tradição. Matara a irmã-gêmea só em fingimento. Na verdade, entregaram a criança a um viajante que sofria por não receber filhos de sua legítima criação (COUTO, M. 2007, p.71-72).

A leitura dos cadernos, feita por Muidinga, dá a ele oportunidades de conhecer detalhes de uma cultura que poderia ser a sua, assim como possibilita a Tuahir recordar detalhes e explicar alguns deles ao menino. Na medida em que a narrativa flui, o leitor pode perceber o processo de amadurecimento de Muidinga, lembrando sempre que a questão clássica da identidade, de acordo com Stuart Hall, “é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, S. 2005, p.11), no caso de Muidinga, entre ele, o mundo inóspito em que sobrevive e o mundo dos cadernos de Kindzu:

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 quase prenúncio de verdes. Era como se a terra esperasse por aldeias, habitações para abrigar futuros e felicidades. (COUTO, 2007, p.49)

O fragmento acima mostra claramente o efeito positivo dos escritos de Kindzu na formação da identidade de Muidinga, pois percebe ao redor que a paisagem está mudando. Isto constitui transformação interior do ponto de vista de enxergar o mundo. A mudança de dentro para fora é perceptível e tranquila.

Sempre andavam pelos arredores do ônibus abandonado. De fato, a mudança da paisagem era perceptível apenas para Muidinga. Tuahir afirmava que ele via miragens, frutos do desejo de Muidinga. Dizia que o desejo cria

expectativas e esperanças. Quando se encontra em situações adversas, a própria expectativa revela-nos caminhos ideais.

A parada ou a instalação dentro do ônibus, associada às circunstâncias em que Muidinga e Tuahir encontram-se, intensificam sua relação, ou seja, entre o velho e o novo: duas gerações em diálogo. Apesar de configurarem-se dentro de um espaço concretamente sem vida, morto, com cheiro de morte e, talvez por isso mesmo, ambos encontram vestígios de vida e movimento, unidos pela amargura e destruição da guerra.

Ao buscarem alimento e madeira, embrenham-se pelo mato e deparam-se com um novo sobrevivente: um velho de nome Siqueleto, que os prende, dizendo que irá matá-los, pois os considera intrusos e fugitivos da guerra. Da mesma forma que seus familiares e a aldeia toda abandonaram suas vidas e esperanças em razão do conflito armado, para Siqueleto, a fuga traz em si a perda da identidade nacional, familiar e comunitária, ao mesmo tempo em que trai a memória dos antepassados. E no dizer de Monteiro,

A identidade é um conjunto de significados e representações relativamente estáveis, que ao longo do tempo permitem aos membros de um grupo social partilharem uma história, um território comum e outros elementos culturais, reconhecidos como relacionados uns aos outros biograficamente (MONTEIRO, 1991, p. 76-77).

Na tentativa de reverter a situação, Tuahir busca convencer o velho Siqueleto, com estórias que inventou na hora, falando de países e terras distantes em que as pessoas não precisam mais lavrar a terra, pois as árvores e as plantas já nascem prontas para o consumo, que a terra que a eles pertencia ia aquietar-se, todos iriam se familiarizar e se visitar como nos velhos tempos, roendo os caminhos sem nunca mais ter medo. Muidinga fica encantado com as palavras de Tuahir. “Não é a história que o fascina, mas a alma que está nela” (COUTO, 2007, p.67). Muidinga vê revelado diante de si um outro Tuahir, um velho sábio e dominador da palavra.

O indivíduo com alma é forte, corajoso, poético, cheio de esperança e traz consigo toda a representatividade da memória coletiva, cultura, educação, religiosidade e mitos, colocando-os em prática quando necessita, matando os sintomas da morte e resgatando a vida. Tuahir reconhece a morte em

Siqueleto. Diante da narração de Tuahir, o velho Siqueleto rendeu-se aos encantos das palavras e adormeceu.

Por um dos buracos da rede em que estavam presos, Muidinga pega um pedaço de pau e começa a escrever no chão. Já acordado, o velho Siqueleto observa o jovem e pergunta a ele do que se trata. O jovem responde que era o nome dele, Siqueleto. Extasiado com aqueles riscos na terra Siqueleto começou a sorrir, brincar, dançar e entoar uma canção. O apaixonante comportamento de Siqueleto acerca da escrita de seu nome, deixa claro a importância da mesma na constituição da identidade do homem. O simples ato de rabiscar o seu nome no chão transformou seu pensamento, ele se viu de forma concreta, forma dele mesmo.

Ao amanhecer, o velho chama os dois prisioneiros e encaminha-os até uma grande árvore, e entrega um punhal a Muidinga para que ele grave no tronco da árvore seu nome: Siqueleto, pois ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passa os dedos pela casca da árvore e diz: “- *Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore*”. Em seguida, suicida-se e fica do tamanho de uma semente que, de maneira fantástica, renascerá.

A perspectiva da perda de referências, do elo com as origens, é traduzida como a perda da identidade cultural. Isso proporciona também a sensação de desorientação. Nessa condição, o indivíduo torna-se sonâmbulo, vagante, assim como a terra. Muidinga, com o exercício das letras no chão, chamou a atenção do velho e, com isso, fê-lo recuperar sua sanidade, a sua identidade. Segundo Hall (2005), embora o sujeito esteja partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma pessoa por inteiro.

No quarto Caderno, Kindzu narra a história de uma fugitiva, Farida, “filha do céu”, que estava condenada:

A não poder nunca mais ver o arco-íris e não lhe apresentaram a lua, como fazem com todos os nascidos na sua terra. Cumpria um castigo ditado pelos milênios: era filha gêmea, tinha nascido de uma morte. Na crença de sua gente, nascimento de gêmeos é sinal de grande desgraça (COUTO, 2007, p.70).

Neste capítulo, Mia Couto traça um paralelo com as tradições moçambicanas em contraste com a dos povos árabes, que de tradição mulçumana têm seus valores ditados pelo Corão, representados por Farida, que expressa aspectos da tradição desses povos, tanto no que se refere ao bem quanto ao mal. Ao mesmo tempo, identifica-se como alguém diferente de Kindzu, que, no dizer dele próprio, é um ser sem pátria, sem destino, mas que ao encontrar Farida, sente que a vida tem que ter sentido. Ela, apesar de ser fugitiva, está em busca de seu filho Gaspar.

Para Kindzu, Farida transforma-se em referência de vida real. Compromete-se a encontrar o filho perdido, Gaspar, com a intenção de tê-la como companheira. Com o passar dos dias, Farida conta para Kindzu as suas peregrinações e relata a ele o sonho recorrente que ela considera um aviso: um farol aceso que ela sempre vê. Kindzu pensa que ela está doente, pois seus olhos não enxergam o que ela vê. Com tempo passando, este companheirismo transforma-se em uma relação romântica, e a imagem do farol começa a ter sentido para Kindzu. Ele passa a enxergar com os olhos do coração o que antes era perceptível apenas para Farida, compreendendo o farol como a luz da esperança e do porvir de uma vida familiar e promissora. Com o objetivo de tê-la como companheira, Kindzu parte em busca do filho da amada comprometendo-se e fazendo-a proferir a promessa de esperá-lo. Kindzu sentia a obrigação de salvar Farida daquele fardo tão pesado, porque ela o salvara também da miséria de sua existência.

Precisava salvar Farida porque ela me salvava da miséria de existir pouco. Havia, por fim, um alguém que não estava metido no mesmo lodo em que todos chafurdávamos, alguém que mantinha a esperança, louca que fosse (COUTO, p.104).

Kindzu partiu e seus olhos já não eram mais os mesmos, pois olhava a paisagem e via o belo (p.104), tudo lhe parecia cheio de cores e beleza. Ele havia encontrado um objetivo para viver. O amor tomou conta do seu ser e construía agora sonhos reais e não mais sozinho.

Conclui-se que a palavra falada, como as histórias inventadas por Tuahir para acalmar Siqueleto, as palavras de Farida relatando sua história a Kindzu, bem como a palavra escrita como o nome de Siqueleto no chão e na árvore e

os cadernos de Kindzu têm poder. O ser humano pode salvar-se ou condenar-se pelo poder da palavra. A palavra, falada ou escrita, tem poder de vida e de morte sobre o ser. No caso de *Terra sonâmbula*, a palavra tem, ainda, o poder de fazer com que o indivíduo recupere sua identidade, sua liberdade e a de seu povo.

### 1.5 O Encontro de si

No livro *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, o foco dos temas tratados são a identidade e a memória de um povo, no qual a personagem Muidinga penetra através dos cadernos de Kindzu e ao concluir a leitura, ele descobre a sua identidade. Com os ensinamentos do velho Tuahir, vai tomando conhecimento de sua ancestralidade.

A história tem como pano de fundo os recentes tempos de guerra em Moçambique, traça um quadro de um realismo forte e brutal. *Terra sonâmbula* é um romance que ensina a arte de contar estórias, valoriza a palavra, e traz aos leitores a mensagem de que enquanto há história, enquanto há literatura, há vida e, mais do que isso, mostra que a literatura e a fantasia são imprescindíveis.

Pode-se reconhecer, na obra, um entranhado de desarticulação da frase feita e o resgate da oralidade. O romance é composto por uma série de estudos linguísticos e literários contidos numa profunda erudição, estilo inovador na construção estética da escrita, definições de valores ancorados num texto poético e fabular, um ensaio sobre a arte de contar histórias, os modos de pensar de uma época, de um lugar e um tempo, meio a uma guerra civil.

Pode-se afirmar que há no texto de Mia Couto um renascimento da literatura africana, pois percebe-se o objetivo de explorar a literatura de Moçambique, que se apresenta como uma catarse de criação, cujo resultado e reconhecimento da história, do legado étnico e do multiculturalismo deste rico país africano. E esta renovação dá-se com a ruptura da história, que passa a valorizar os aspectos culturais, as tradições e a oralidade, o que atualmente

pode ser observado em diversos autores, como Pepetela e José Luandino Vieira.

Ao longo do livro, suas personagens manifestam-se misturando realidade e fantasia, solitários e confusos, onde o novo e o velho comungam. Muidinga, um adolescente, e Tuahir, um ancião. Destaca-se, também, nesta obra o cuidado do autor em focar a sociedade moçambicana, onde a figura do mais velho é respeitada, é a representação da memória e experiência de toda uma nação. Para tanto, o autor tem a preocupação de registrar as narrativas orais e os rituais moçambicanos. As personagens vão vivendo os fatos dentro de um cenário repleto de pesadelos e conflitos tentando sobreviver em meio ao desespero e à esperança.

No primeiro caderno de *Kindzu*, seus familiares, tentando a preservação da pureza etnocultural, proibia-o de encontrar-se com o indiano Surendra:

Esse gajo é um monhé, diziam como se eu não tivesse reparado. E acrescentavam:

– Um monhé não conhece amigo preto. (COUTO, 2007, p.24)

Surendra sabia que minha gente não perdoava aquela convivência. Mas ele não podia compreender a razão. Problema não era ele nem a raça dele. Problema era eu. Minha família receava que eu me afastasse de meu mundo original. Tinham seus motivos. Primeiro, era a escola. Ou antes: minha amizade com meu mestre, o pastor Afonso. Suas lições continuavam mesmo depois da escola. Com ele aprendia outros saberes, feitiçarias dos brancos, como chamava meu pai. Com ele ganhara esta paixão das letras, escrevinhador de papéis como se neles pudessem despertar os tais feitiços que falava o velho Taímo. [...] Falar bem, escrever muito bem e, sobretudo, contar ainda melhor. Eu devia receber esses expedientes para um bom futuro. (COUTO, 2007, p. 24-25).

A regra é quebrada quando *Kindzu* começa a relacionar-se com o mestre Afonso, iniciando-se, assim, uma mudança em seu modelo cultural e introduzindo um novo acultramento no conhecimento da escrita portuguesa. *Kindzu* é um letrado, iniciado pelos portugueses, notadamente colonialista. A polifonia revelada pelas vozes diferenciadas relata o choque dos paradigmas. A literatura permite um olhar diagnóstico dos sintomas dos choques entre os modelos culturais diferentes.

O autor, através da obra e da imagem de *Kindzu*, faz um confronto entre a transgressão e o modelo padrão, surgindo daí a desarmonia ideológica ditada

pela contemporaneidade contextual de vozes múltiplas. Vozes estas desempenhadas pelo português Afonso, o indiano Surendra e pelo velho pai Taímo.

A evolução da historicidade no período pós-colonial africano é representada por meio das vozes de diversas personagens, tais como Tuahir, o velho Taímo, Siqueleto, Nhamataca, Muidinga, Kindzu e outros. Em tal tempo e lugar é que se inicia uma nova forma histórica e literária moçambicana transformando os valores antigos em novos dentro desta contextualidade pós-colonial.

*Terra Sonâmbula* circunscreve-se no movimento oscilante dos protagonistas que percorrem caminhos que se entrelaçam com sons contrários, mas relacionados entre si. É nessa magia interativa, que constrói uma nova fala, que não traz consigo a pureza original, vez que é formada pelos mosaicos que se conflitam entre as extremidades, advindos da necessidade de sobrevivência daqueles que se inserem no desejo de viver uma nova realidade.

Kindzu viaja em busca de uma nova vida em direção ao desconhecido, em sua própria terra devastada pela guerra e, ao mesmo tempo, em busca de si mesmo, sentindo-se estrangeiro em seu país. Revela ter aprendido, através das conversas com mestre Afonso, que a terra inteira está demarcada, pois em todos os lugares, emergem novas identidades culturais. Nesse sentido Stuart Hall declara:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns. (HALL, 2005, p. 88)

Se Kindzu parte em busca de sua nova identidade, ou seja, a que representa a identidade nacional, poderia atuar como um navegador que torna a partir, e que em cada porto se interage com as novas paisagens observadas, acumulando novos saberes e novas perspectivas.

Este envolvimento está presente na voz de personagens desnacionalizados, como Surendra, que traduz outra necessidade: a perpetuação de sua comunidade, lócus em que se encontra. Muidinga, que

também está em busca de uma nova vida, por meio dos eventos que vivencia, dando vida aos discursos característicos do Kindzu viajante, sem perder sua personalidade, mas na condição de estacionado na estrada, metaforizada pelo machimbombo. Se na obra de Mia Couto, Muidinga está condenado a viver estacionado, Kindzu está condenado a navegar:

– Você é um homem de viagem. E aqui vejo água, vejo o mar. [...] E remei por dias compridos, por noites infinitas. [...] Maldigoava minha sina. [...] E me marrecava na canoa, ingênuo, acrediteísta. [...] la pondo a vida em recapítulos, [...] aprenedor de meu destino.” (COUTO, 2007, p. 32- 43)

Os Cadernos de Kindzu, lidos por Muidinga, refazem os recapítulos citados no trecho acima, onde a temporalidade reconstrói sua trajetória, levando junto consigo a ancestralidade presente nos referidos cadernos: “Se um dia me arriscar num outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim” (COUTO, 2007, p.23).

Kindzu recupera as narrativas orais de seu povo e torna dinâmica a narração lida por Muidinga. Revelando os contadores de estórias de seus antepassados na figura do velho Taímo, mestres da arte de narrar, ele recria sua origem durante toda a obra, de forma memorialista de um indivíduo à deriva em busca de sua identidade, recapitulando o seu passado. A jornada nas trilhas da prosa poética interage-se nas rotas do homem perdido pelas terras e encontrando-se no espaço da narrativa.

O pai de Kindzu dizia que quando morresse, renasceria em forma de fruto, para manter a memória e as tradições de seu povo. Quando Taímo morre, ressurgue metaforicamente na natureza onde estão guardadas as memórias desse velho contador de estória. A população local, faminta, parte para devorar a colheita dos frutos das árvores, temerosa de que, sem memória, sumissem as estórias e a cultura de sua raça. Os frutos, através de suas sementes, simbolizam o renascimento, a continuidade do eu coletivo e das tradições, como se lê a respeito da morte e do renascimento do velho Taímo:

Um dia lhe encontramos, tão repleto, já nem falava. Borbulhava espuma vermelha pela boca, pelo nariz, pelos ouvidos. Foi vazando como um saco rompido e, quando já era só pele, tombou sobre o chão com educação de uma folha.

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

A ligação do “eu” com o “outro” realiza-se pela construção de um lugar na existência e na história de Kindzu, que utiliza seu diário como ponte para a travessia de linguagens. Este processo depende do movimento constante do narrador entre os limites da fala, dialogando no texto com os outros que antes dele guardaram seus escritos na memória. Percebe-se, então, que guardar as lembranças na memória é importante, porém mais importante é a forma como Kindzu relata estas lembranças e as que lhe foram repassadas, via linguagem oral, pelos mais velhos. Caberia a Muidinga a função de refletir sobre os fatos e transmiti-los, através da leitura, plantando em um solo infértil a esperança de um renascimento das estórias dos Cadernos de Kindzu:

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)

Muidinga, na medida em que avança na leitura do diário de Kindzu, deixava de ser o leitor passivo em um ônibus (machimbombo) na beira da estrada. Muidinga e Tuahir partem em busca de outras estórias que provassem

para eles mesmos que a oralidade tem o poder de modificar o dia a dia. Essa andança demonstra a tentativa de encontrar uma forma de reconstrução identitária no período pós-guerra moçambicano.

Na obra de Mia Couto, as viagens realizadas por Kindzu representam a realização de um fato proibido que é o deslocamento do outro nas múltiplas estórias ouvidas durante seu caminhar pela terra calcinada pela guerra. Os costumes e tradições encontrados durante seu trajeto mesclam culturas de variadas regiões, fato não permitido pela tradição.

A pureza que o pai de Kindzu queria preservar se esfumaça, o lugar do proibido avançou pelas fronteiras marcando um hibridismo que transparece em seu discurso e Kindzu percebe que a memória de seu pai e a do povo de sua aldeia, com suas lendas e tradições, só não morrerão se mantiver o processo de construção de sua identidade. Portanto, quando parte, descobre, mais tarde, que não saiu para fugir, mas para tentar recompor um país, não como queria seu pai, mas interagindo com todas as peças do mosaico moçambicano.

Para Kindzu, a perda de seu pai é a perda da identidade de um povo que, perdido em si mesmo, não tem mais memória. Sua voz foi calada pelo som da guerra fratricida e imoral. Suas vidas e tradições foram abafadas nos campos de batalha, e suas colheitas secaram ao sol, deixando a terra estéril e vazia. As memórias e as estórias são tragadas por Kindzu que, comparado à *grande baleia*, para continuar existindo, deve expô-las, tomando a palavra do pai:

Ficava o dia vagueando, pés roçando as ondas que roçavam a praia. [...] Desde a morte de meu pai me derivo sozinho, órfão como uma onda, irmão das coisas sem nome. Enquanto me preguiçava sem destino, ia ouvindo os ditos da gente: esse Kindzu apanhou doença da baleia. Falavam da grande baleia cujo suspiro faz o oceano encher e minguar (COUTO, 2007, p. 22).

Segundo Stuart Hall, a “identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra” (HALL, 2005, p.87). As identidades e representações sobrevivem graças às culturas, tradições e ao folclore de cada povo, que em um movimento constante realimenta-se da pureza anterior, muitas das vezes tida como perdida. Ainda, de acordo com Hall, existem identidades que quase

são perdidas em razão dos movimentos históricos, políticos, da representação e da diferença que, não havendo possibilidade de que voltem a ser unitárias ou puras, reconstroem-se e mantêm-se em torno da tradição.

Stuart Hall fala das formações de identidade que vão além das fronteiras geográficas por meio, tanto da dispersão dos povos e das culturas, quanto pelo desejo de relocações em espaços outros, bem como para o encontro de identidades plurais. As pessoas dispersam-se pelo mundo e, por isso, ficam longe de sua pátria. Mesmo assim, elas guardam conexões estreitas com suas origens, sua cultura, suas tradições. No entanto, não podem nem devem ter a ilusão de voltar ao passado. Para o autor, essas formações de identidade,

São o produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia (HALL, S. 2005, p.88-89).

Em *Terra sonâmbula*, é o indiano Surendra que representa o híbrido, pois depois de todo o povo haver abandonado a vila, ele se manteve no local: “Um único comerciante ficara na vila: Surendra Valá, indiano de raça e profissão” (COUTO, p.24.) Com Surendra, Kindzu começa a afastar-se de seu mundo original, ao apreender “outros saberes, feitiçarias dos brancos”. É o narrador autodiegético quem diz: “Com o indiano minha alma arriscava se mulatar, em mestiçagem de baixa qualidade. Era verdadeiro, esse risco. Muitas vezes eu me deixava misturar nos ensinamentos de Surendra, aprendiz de um novo coração” (COUTO, M. 2007, p.25). Esse comportamento de Kindzu era reprovado por sua família assim como o era em relação ao seu contato com Afonso, o português professor.

A redescoberta da identidade de uma cultura após anos de domínio estrangeiro pode ser compreendida também através de metáforas da releitura das cartas de Farida para Virgínia. Sem expectativas de novas chances de vida, Virginia adota comportamentos fantasiosos e infantilizados numa espécie de fuga da realidade que a cerca. Utiliza também desse recurso na tentativa de transformação cultural da nação moçambicana, pois, sendo de nacionalidade portuguesa, naturalmente amava Moçambique:

O marido lhe gritava com insistência as interdições: ler, ouvir rádio, cantar. Tudo porque ela insistia no desejo de regressar a Portugal. Era a sua única vontade, o breve círculo do seu sonhar.

- Mas, mamã Virgínia: por que não gosta desta terra?

- E quem te disse que não gosto?

Era por essa razão de amor que ela queria partir. Porque a visão daquela terra em tais demandados maus tratos, era um espinho de sangrar seus todos corações. E suspirava, em imperfeita certeza: quanto tempo demora o tempo!

[...]

E sorria, alegre desse mais tarde, consoante o sonhado. Ficava na janela olhando o país que inexistia, desenhado em geografia da saudade. Tanto esmolou a Deus um outro lugar que ela se foi fazendo remota[...] Sobre velhas fotografias, com um lápis, a velha portuguesa desenhava outras imagens. Às vezes, recortava-as com uma tesourinha e colava as figuras de umas fotos nas outras. Era como se movesse o passado dentro do presente.

- Olha, vês? Este é meu tio. Foi quando ele veio cá visitar-nos.

Um tal parente jamais estivera em África. Mas Farida nem ousava desmentir. As fotos recompostas traziam novas verdades a uma vida feita de mentiras (COUTO, 2007, p. 74-75).

A retomada de seu passado, tendo como referência as fotografias, e a colagem das figuras de forma trocada trazem à tona referências, valores, sentimentos vários como se Virgínia criasse uma nova história de sua vida, agregando situações diferentes daquelas a que se vê obrigada a vivenciar sem, no entanto, afastar-se muito de sua origem. Essas atitudes e esses sentimentos coincidem com as jornadas de Kindzu que necessitava agregar à sua personalidade novos elementos e percorrer novos horizontes. A aprendizagem advinda do contato com Surendra e com Mestre Afonso, enquanto vivia na vila, e aquela adquirida no contato com outras culturas durante a viagem, ampliaram sua visão de mundo. A partir do encontro com identidades provenientes de outras culturas, e da inserção das mesmas em sua vida, Kindzu passou a ter condições de escrever seus famosos textos, isto é, os cadernos que transformaram a visão de mundo de Muidinga e preencheram o vazio de sua vida e a de Tuahir.

Através da alusão à vila e aos lugares por onde algumas personagens andaram, nota-se a existência de um suposto espaço geográfico onde permanece um novo sujeito após um período vivido sob a dominação estrangeira. Neste contexto, o novo sujeito dentro deste novo lugar compreende a instituição de um espaço vazio entre o que era e o que se

tornou, ou seja, a experiência do não ser. “[...] uma viagem cujo único destino era o desejo de partir novamente” (COUTO, 2007, p.35).

A memória, progressivamente, vai adquirindo firmeza advinda das estórias narradas pelos companheiros de viagem de Kindzu, emergindo memórias subjetivas, através de relatos individualizados, surgindo daí a memória de si.

Quando Muidinga renasce redescobrimo-se, Moçambique redescobre sua cultura e sua identidade. O passado carregado de tradições e lendas orais, é que semeia o campo fértil para o futuro. O encontro do tradicional com o moderno representa o passado como semente do fruto do velho Taimo, a germinar na esperança de um novo amanhã, ou seja, a liberdade do sujeito.

“Eu sentia que a noite chegava ao fim. Qualquer coisa me dizia que eu me devia apressar antes que aquele sonho se extinguisse... Então com o peito sufocado chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez” (COUTO, 2007, p. 203 – 204).

Muidinga identifica-se: Gaspar! O pobre menino moçambicano, desconhecedor das áreas do conhecimento, em seu íntimo tinha estruturado um conceito particular: saber quem sou, a busca e o encontro do eu.

## II. MEMÓRIAS DO CÁRCERE: UM JOGO ARTÍSTICO EM UM TEMPO REVISITADO

O questionamento de Hans-George Gadamer (2002, p.13) sobre como o jogo da linguagem se conjuga com o jogo da arte remete-nos, neste capítulo, à relação entre a memória de algo vivido e a memória artisticamente elaborada. E mais, buscaremos esclarecimentos sobre o jogo artístico em um tempo revisitado. Segundo Gadamer, “A questão então é: como o jogo da linguagem, que é o jogo mundano de cada um, se conjuga com o jogo da arte. Como um se relaciona com o outro?” (GADAMER, Hans-Georg. 2002, p.13).

A narrativa de *Memórias do cárcere* é prenhe desse jogo. A memória, no romance, pode-se dizer, faz-se de modos variados: em um deles, de vivências e experiências do passado de um *eu confessional* que tem sua reconstrução feita no presente da escrita. Isto se dá na tentativa de lembrar e reelaborar os fatos ocorridos em um momento de sua história e, em decorrência, da nossa história social e política referentes, a princípio, de modo irônico, à censura naquele período, como na seguinte citação do trecho de abertura do capítulo 1 do livro:

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencie e porque me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa [...]. Restar-me-ia alegar que o DIP, a polícia, enfim, os hábitos de um decênio de arrocho, me impediram o trabalho. [...] Nunca tivemos censura prévia em obra de arte. Efetivamente se queimaram alguns livros [...]. Não caluniemos o nosso pequeno fascismo tupinambá [...] (RAMOS, 1981, v.1, p.33-34).

Em outro modo: o período da ditadura Vargas e a sequência de governos arbitrários aos quais o Brasil iria sujeitar-se. É o recordar do “passado mundano”<sup>1</sup>, social e político, vivido e presenciado pelo sujeito da escrita. Esse passado é metamorfoseado em arte com o fim de registrar e buscar a compreensão do que se passou, construindo, no presente, uma nova narrativa. O projeto para a obra em estudo consistia em quatro volumes, mas a morte levou o escritor antes que a concluísse. Daí, a falta do capítulo final do último volume. *Memórias do Cárcere* narra fatos da vida do autor e de outras pessoas que foram presas durante o Estado Novo. Narrativa dura, mas sem exageros ou invenções, é fiel aos acontecimentos. Se há amarguras e sordidez é porque as situações vividas foram recheadas de sofrimento, humilhações, tortura.

O receio de cometer indiscrição exibindo em público pessoas que tiveram comigo convivência forçada já não me apoqueta. [...]. Estou a descer para a cova, este novelo de casos em muitos pontos vai emaranhar-se. Escrevo com lentidão – e provavelmente isto será publicação póstuma, como convém a um livro de memórias. [...] Na reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje a impressão de realidade (RAMOS, 1981, v.1, p.35-36).

Esta afirmação do autor-narrador deixa clara a ideia de que tudo o que já foi vivenciado pode ser reconstruído, mesmo que ficcionalmente elaborado, para que, posteriormente, seja lembrado.

Fomos um grupo muito complexo, que se desagregou. De repente nos surge a necessidade de recompô-lo. Define-se o ambiente, as figuras se delineiam, vacilantes, ganham relevo, a ação começa. Com esforço desesperado arrancamos de cenas confusas alguns fragmentos (RAMOS, 1981, v.1, p.37).

A obra de arte literária, esta narrativa elaborada sem exageros ou invenções, não permite que as memórias se percam ou caiam no esquecimento. Nas duas obras, *Terra Sonâmbula* e *Memórias do Cárcere*, é a presença do jogo artístico que permite ao autor (sujeito) da obra ser capaz de

---

<sup>1</sup> Passado mundano refere-se aqui à noção de *mundano* atribuída por Gadamer (2002) a respeito da linguagem como jogo mundano de cada um, no seu livro *Verdade e Método II*.

transformar-se em persona ficcional, transmitindo para o leitor a memória de um tempo revisitado. Tempo compreendido parcialmente. Para Gadamer, “a obra de arte caracteriza-se, sobretudo, pelo fato de jamais podermos compreendê-la completamente” (2002, p.14). E defende:

Isto quer dizer que se nos aproximarmos dela e a interrogamos jamais receberemos uma resposta definitiva a partir da qual possamos afirmar “agora eu sei”. Dela não se extrai uma informação precisa – e pronto. Não se podem haurir de uma obra de arte as informações que ela esconde em si, de modo a esvaziá-la como ocorre com comunicados que recebemos (GADAMER, 2002, p.14).

Dessa forma, tempo revisitado na obra de arte *Memórias do cárcere*, *corpus* dessa segunda parte de nosso estudo, perpassa a questão da verossimilhança, isto é, o que poderia ter, realmente, acontecido. De acordo com a *Poética de Aristóteles*, a nova concepção de arte remete à ideia de que a relação da obra com a realidade não se limita mais ao mundo exterior, mas se sustenta pelo critério da verossimilhança e fornece a representação como uma possibilidade no plano fictício sem compromisso de traduzir a realidade empírica (COSTA, Lúgia Militz: 2006, p.40/49).

A própria personagem narradora e, ao mesmo tempo, sujeito da escrita, em um enunciado literário metalinguístico, confirma que a memória do que poderia ser supostamente real perde-se em dúvidas. Permanece o imaginário artisticamente criado, mesmo que o jogo seja entre um sujeito, aparentemente, real e um sujeito imaginário, embora este seja real do ponto de vista da escrita, como exemplifica o trecho a seguir:

Dúvidas terríveis nos assaltam. De que modo reagiram os caracteres em determinadas circunstâncias? O ato que nos ocorre, nítido, irrecusável, terá sido realmente praticado? Não seriam incongruências? Certo a vida é cheia de incongruências, mas estaremos seguros de não nos haveremos enganado? Nessas vacilações dolorosas, às vezes, necessitamos confirmação, apelamos para reminiscências alheias, convencemo-nos de que a minúcia discrepante não é ilusão. Fiz o possível para entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores [...] Desgostame usar a primeira pessoa. Se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário. (RAMOS, 1981, v.1, p.37).

A recepção da obra apresenta-se como um movimento circular, no qual veracidade e fingimento, realidade e ficção confundem-se em um só corpo singular e artisticamente construído. Pacto autobiográfico, memorialístico e pacto de leitura formam o tom vibrante da arte. Ela não se esgota, expande-se em nós leitores, fazendo-nos gravar na nossa memória o tempo recriado pela ficção com maior ou menor precisão que o tempo real vivido, mesmo sendo o tempo remontado pelo testemunho de fatos históricos. O próprio autor esclarece que, por ser a narração de fatos buscados na memória, ele, como narrador, tem plena liberdade para exercer o ato da escrita. Utilizando-se de uma linguagem metafórica, explica:

Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente (RAMOS, 1981, v.1, p.36).

A expressão artística em *Memórias do cárcere* é única e singular, porém ela se abre a uma multiplicidade de leituras. Repetindo Gadamer:

Nenhuma obra de arte nos fala sempre do mesmo modo. [...] Diferentes sensibilidades, diferentes percepções, diferentes aberturas fazem com que a configuração única, própria, uma mesma – a unidade da expressão artística – se manifeste numa multiplicidade inesgotável de respostas (2002, p.14).

No romance, a memória é o passado revisitado, tanto na dimensão do “eu” pessoal da personagem protagonista, como na expressão do “eu” coletivo. Pessoal, em sentido de suas próprias lembranças. Coletiva, porque “registra” os fatos acontecidos com a coletividade. “Esse é o princípio primordial do gênero memorialístico: o de ser uma narração confessional centrífuga e centrípeta, isto é, de fora para dentro e de dentro para fora” (RODRIGUES, 2011). As recordações ou as lembranças, nesse sentido, são a primeira e a mais fundamental experiência do tempo. Nelas, o passado, o presente e o futuro caminham juntos e “formam um enlace entre a extrospecção e a

introspecção, entre o eu pessoal e o eu coletivo. O primeiro um subterfúgio do segundo” (Idem, 2011). Esta é a razão da memória ficcional.

Nesse sentido, este capítulo tratará da memória, tanto como elemento que compõe o ato do recordar, do lembrar, do rememorar, quanto uma forma artística, inscrita no gênero confessional memorialístico, expressão de um eu que é, ao mesmo tempo, pessoal e coletivo.

## **2.1 Memória: Fruição da Imagem e Resignificação Contínua no Presente**

A memória pode ser definida como a capacidade de adquirir, armazenar e recuperar informações disponíveis. A memória focaliza coisas específicas, requer uma grande quantidade de energia mental, é um processo que conecta pedaços de memória e conhecimentos a fim de gerar novas ideias, ajudando a tomar decisões cotidianas. Os neurocientistas distinguem: memória declarativa: armazena o saber que, como o nome sugere, é aquela que pode ser declarada (fatos, nomes, acontecimentos etc. Adquirida com facilidade, porém, rapidamente esquecida); memória não declarativa: também chamada de implícita ou procedural, armazena procedimentos motores (andar de bicicleta, desenhar, dirigir etc.). Essa memória não atinge o nível de consciência e, em geral, requer mais tempo para ser adquirida, mas é bastante duradoura.

A memória é a base do conhecimento. Como tal deve ser trabalhada e estimulada. É através dela que damos significado ao cotidiano e acumulamos experiências para utilizar no decorrer da nossa existência.

Para Aristóteles, a memória é uma fruição da imagem. Fruição que, segundo ele, é ampliada pela reflexão e leva ao acontecimento do passado como tal, que é a recordação. Esta é propriedade exclusiva do homem. Assim, a matéria da recordação é algo que deriva e implica a inteligência, uma vez que auxilia o reconhecimento de algo que é pretérito (ARISTÓTELES.1973. p.211).

De posse das imagens advindas da memória, o eu da escrita reconstitui o passado e o lança do presente textual para o futuro, por meio dos inúmeros prováveis leitores, dando às imagens da recordação um sentido de realidade. Vejamos, na citação a seguir, essa consciência expressa na escrita de

*Memórias do cárcere*: “Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. [...] e me dão hoje impressão de realidade” (RAMOS, 1981, p.36).

Dessa forma, a relação entre a vivência passada e a lembrada é feita pela memória como fruição da imagem, ou seja, pela linguagem, que traz do passado anotações memorialísticas, permitindo-se, assim, uma ressignificação contínua no presente. Henry Rousso, ao falar da memória, diz:

[...] seu atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao ‘tempo que muda’, as rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros. (ROUSSO apud AMADO & FERREIRA, 1998, p.94-95).

A ressignificação é, nesse sentido, continuidade e resistência. A primeira mantém-se viva e renova a lembrança do que foi. A segunda impede o esquecimento previsto na mutabilidade das coisas e dos seres no tempo. A escrita memorialística ressuscita os mortos, faz o homem emergir das trevas do esquecimento:

Aqui findo o resumo dos empecilhos até hoje apresentados à narração que inicio. Terão eles desaparecido? Alguns se atenuaram, outros modificaram, determinam o que impediam, converteram-se em razões contrárias. [...] Quem dormiu no chão deve lembrar-se disto, impor-se disciplina, sentar-se em cadeiras duras, escrever em tábuas estreitas. Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze. [...]. Bem. Demais já podemos enxergar luz à distância, emergimos lentamente daquele mundo horrível de treva e de morte. Na verdade, estávamos mortos, vamos ressuscitando. (RAMOS, 1981, v.1, p.34-5).

No ato da fruição das imagens, a memória coloca-se em termos de enunciado (narrativa) e enunciação (narração), ou seja, na representação de um tempo em que as coisas aconteceram e outro tempo em que as coisas foram narradas, e mesmo, quando são lidas. Logo, é, nesses três momentos da fruição da linguagem (o passado a ser lembrado, o presente do ato da escrita e o momento de recepção do texto pelo leitor), que acontece a ressignificação contínua no presente.

Assim sendo, torna-se natural que o eu-narrador questione a respeito do que será narrado, pois o eu que narra já não é o mesmo que era no tempo em que vivenciava os fatos. Devido ao tempo decorrido entre a narrativa e a narração, a emoção é outra, os sentimentos mudaram, o homem amadureceu, as dores físicas, a fome e o asco não fazem parte do presente, o ódio arrefeceu-se. Dessa forma, o passado será buscado na memória, nas reminiscências de alguém que tem consciência da morte próxima, livre de qualquer tipo de censura, mas que tem muito a dizer e dizer sem neutralidade, pois, conforme Sodré, “nada existe que tenha sido ocultado, e em tudo a pena do romancista encontra a propriedade, a escala exata, a representação comedida e verdadeira” (SODRÉ, in RAMOS, G. 1981, v.1, p.27).

Comedida e verdadeira, a representação dos fatos pretéritos no presente, garante ao leitor, na fluidez da linguagem, a apreensão das imagens que tornam o depoimento histórico garantido às gerações futuras. Colocar as memórias no papel é um ato que torna segura a ressignificação do passado no presente.

## **2.2 A Memória Individual e a Memória Coletiva**

O passado a ser lembrado marca a importância das obras memorialistas e remete ao fato de que os seus autores elaboraram sua literatura num espaço tridimensional, de misturas e de conflitos, repressões, onde a liberdade e a identidade são o centro das relações sociais, fazendo confluir a memória individual e a memória coletiva. Memória individual é aquela guardada por um indivíduo e refere-se às suas vivências e experiências particulares, mas que também agrega aspectos da memória do grupo social no qual ele se socializa. Memória coletiva consolida-se pelos fatos e aspectos considerados mais importantes e que são guardados como memória oficial de um grupo mais amplo da sociedade. Maurice Halbwachs questiona:

Haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que - para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social - admitiremos que se chame intuição sensível [...]. Tal sentimento de

persuasão é o que garante, de certa forma, a coesão no grupo, esta unidade coletiva, concebida pelo pensador como o espaço de conflitos e influências entre uns e outros. [...] a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo (HALBWACHS, 2004, p.51-52-55).

De acordo com Juliana Pinto Carvalhal (2006), “a disposição de Halbwachs acerca da memória individual refere-se à existência de uma ‘intuição sensível’.” Para melhor compreender a citação acima, parte-se do princípio de que o homem, como ser social, faz a rememoração individual na tessitura das memórias dos diferentes grupos com que se relaciona. A memória individual está impregnada das memórias daqueles e dos objetos que cercam o indivíduo, de forma que, mesmo que este não esteja em presença daqueles, o nosso lembrar e as maneiras como são percebidas e vistas as pessoas e os objetos constituem-se a partir desse emaranhado de suas experiências, que percebemos qual uma amálgama, uma unidade que parece ser só nossa, individual.

Assim, as lembranças alimentam-se das diversas memórias oferecidas pelo grupo, processo a que Halbwachs denomina 'comunidade afetiva'. No romance, *corpus* deste estudo, além da dúvida em relação aos fatos serem verdadeiros ou modificados pelo tempo, há a opressão imposta pela lei e pela linguagem normativa:

Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. [...] Não caluniemos o nosso pequenino fascismo tupinambá: [...] De fato ele não nos impediu de escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício. [...] Nessas vacilações dolorosas, às vezes necessitamos confirmação, apelamos para as reminiscências alheias, convencemo-nos de que a minúcia discrepante não é ilusão (RAMOS, 1981, v.1, p.34-37).

Se o eu que rememora necessita da ajuda, do esclarecimento, da ampliação das ideias daqueles com quem repartiu a experiência, então, o *outro*, ou seja, todos que fazem ou fizeram parte do mundo de determinada

pessoa, tem um papel fundamental, tanto nos processos de produção da memória como na rememoração. Dificilmente se lembra de algo fora deste quadro de referências.

Maurice Halbwachs classificou a “estrutura social da memória”. Para ele, são os grupos sociais que constroem as memórias:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2004, p.26).

Mesmo sendo o sujeito o responsável pela lembrança, é a sociedade ou são os grupos sociais que determinam o que pode ser considerado lembrado ou memorável. Nas contradições históricas e nos conflitos sociais, a memória coletiva seleciona no passado o que é considerado importante para o indivíduo ou para a coletividade. Em seguida, organiza e orienta esse material segundo um sistema de valores inquestionáveis, porque os acontecimentos escolhidos são idealizados, quando não mesmo sacralizados, e os valores e referências sobrepõem-se à procura da verdade do acontecido. Ligando diretamente o passado e o presente aponta-se uma visão de futuro, que neutraliza e pulveriza os tempos históricos, confiscando o seu potencial.

No ato da escrita do eu memorialista, o sujeito da escrita, embora ciente de seu poder de deformação da realidade, toma para si a única realidade possível: a escrita memorável, ou seja, aquele trecho de sua vida que julga digno de ser lembrado e guardado para a posteridade. Daí, surge a questão do envolvimento daqueles que fizeram parte de seu grupo em sua representação escrita. Vejamos o trecho de *Memórias do cárcere*:

Também me afligiu a ideia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas? (RAMOS, 1981, v.1, p.33).

No jogo entre a memória coletiva e a memória individual, a escrita de *Memórias do cárcere* obedece à necessidade vital de preservar e transmitir experiências singulares e universais, questionando sobre a diversidade e a complexidade do discurso como verdade única.

Neste caso, o ato de rememorar retroalimenta uma corrente subterrânea necessária à sobrevivência de diferentes grupos e indivíduos e à reestruturação de identidades, de intencionalidades e valores que vão sendo dominantes. Desse modo, mais do que um relato objetivo e factual, a memória individual é um poderoso filão simbólico e compreensivo para diferentes grupos e indivíduos, configurando-se como um reservatório de práticas sociais e políticas mobilizadoras e marca identitária de uma sociedade.

Considerando, pois, a importância da memória individual para a perpetuação do passado, necessário se faz afirmar que para que alguém se lembre de algo requer a existência de um fato e de um ator. Segundo Matos Leal, em artigo sobre a obra de Halbwachs,

Nessa perspectiva, temos a noção individual de memória, na medida em que entendemos que é preciso haver uma pessoa que participou de um fato, seja como ouvinte ou como ator, que se lembre daquele fato e que possa relatá-lo e guardá-lo. Temos, então, a noção de memória como faculdade de armazenamento de informações e pode-se classificá-la como memória individual (MATOS LEAL, Luana Aparecida, s/d.).

É o que ocorre com o relato de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere*. Há um fato e um ator, ou seja, o autor foi preso, vivenciou os acontecimentos, armazenou-os na memória e foi capaz de fazer o relato e, assim, preservá-lo para o futuro. Conclui-se que a partir do momento em que esses fatos foram vivenciados pelo grupo do qual o indivíduo fez parte, passou-se à memória coletiva.

Por ser um processo complexo, a memória torna-se ainda mais desafiadora para escrevê-la. Por esta razão, o personagem protagonista de *Memórias do cárcere*, obra enredada na verossimilhança, afirma e explica ao leitor, porque, depois de tanto tempo transcorrido, resolveu escrever o livro e os motivos que teve para retardar a sua confecção. Referindo-se ao extenso material e às anotações que se perderam, diz:

Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante, mortificar-me-ia por dizer com rigor a hora exata de uma partida, quantas demoradas tristezas se aqueciam ao sol pálido, em manhã de bruma, a cor das folhas que tombavam das árvores, num pátio branco, a forma dos montes verdes, tintos de luz, frases autênticas, gestos, gritos, gemidos. Mas que significa isso? Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. [...] Em conversa ouvida na rua, a ausência de algumas sílabas me levou a conclusão falsa – e involuntariamente criei um boato. Estarei mentindo? Julgo que não. Enquanto não se reconstituírem as sílabas perdidas, o meu boato, se não for absurdo, permanece, e é possível que esses sons tenham sido eliminados por brigarem com o resto do discurso (RAMOS, 1981, v.1, p.36).

Este diálogo constante consigo e, por consequência, com o leitor, através dos questionamentos, está presente ao longo do texto, revelando a busca por uma narrativa que garantisse relevância às memórias da cadeia e que pudesse documentar os fatos sociais acontecidos pelo viés da memória individual real e ficcional. O autor-narrador documentou fatos acontecidos e compostos por pessoas singulares a partir das quais, o elo da escrita deu vida, tornando-os seus personagens, expostas em um mundo social muito próprio, refletindo a sociedade brasileira nos seus tipos mais ilustres, mas também nos seus mais mesquinhos, malandros e ordinários.

As anotações que, segundo a voz narradora protagonista, no começo da sua prisão, eram preservadas, foram perdidas por vontade própria ou forçado pelas circunstâncias políticas da época. Mesmo em liberdade, negou, por longo tempo, relatar as lembranças do tempo em que ficou encarcerado, iniciando a escrita somente após o final do Estado Novo, confessando, que ainda tinha receio de escrever:

Não resguardei os apontamentos obtidos em largos dias e meses de observação: num momento de aperto fui obrigado a atirá-los na água. Certamente me irão fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? (RAMOS, 1981, v. 1, p. 36.).

O distanciamento temporal não foi o bastante, pois, pode-se notar na escrita narrativa, a forma como narra, o desespero e o inconformismo com relação à sua prisão, sem nenhum motivo, a não ser o fato de ele ser um

escritor e de ser claramente a favor das classes oprimidas e às margens da sociedade. Outro fato que pode ter sido determinante para sua prisão, provavelmente, relaciona-se ao período em que fora prefeito de Palmeira dos Índios (1928-1930), quando lutou contra o coronelismo reinante na região, ao mesmo tempo em que combateu a favor dos menos favorecidos na escala social e por uma educação de qualidade. O autor andou na contramão do sistema vigente, afastou-se da corrupção e da exploração dos mais fracos e, talvez, por isso, tenha sido considerado comunista. No entanto, só veio a filiar-se ao PCB nove anos depois de libertado. *Memórias do cárcere* não é a única obra de Graciliano Ramos a documentar os desmandos cometidos durante a ditadura de Vargas. *São Bernardo*, romance publicado em 1934, tem como pano de fundo o período da Revolução Constitucionalista de 1932. No entanto, é no seu último romance, pelo fato de ser escrito através da memória é que o autor, segundo Nelson Werneck Sodré,

Escreveu, realmente, com exatidão espantosa, com rigor excepcional. Tudo o que é negro, em sua narração, é negro por sua própria natureza, o que é sórdido porque nasceu sórdido, o que é feio é mesmo feio. Não há pincelada do narrador, no sentido de frisar traços, de agravar condições, de destacar minúcias denunciadoras. O libelo é seco, puro, despido de qualquer fantasia. Tudo sai da realidade, com a arte do escritor, mas sem deformação (SODRÉ, in RAMOS, 1981, v.1, p.16).

A memória individual armazenada e, posteriormente, preservada pela escrita, envolvendo um grupo de indivíduos em uma determinada época e num espaço determinado, torna-se memória coletiva, abrangendo fatos históricos incontestáveis como a prisão de Olga Prestes e Elisa Berger. A primeira pessoa do singular, utilizada pelo narrador, passa ao plural, comprovando o envolvimento de outras pessoas e, conseqüentemente, a memória coletiva:

Uma noite, chegaram-nos gritos medonhos do Pavilhão dos Primários, informações confusas de vozes numerosas. Aplicando o ouvido, percebemos que Olga Prestes e Elisa Berger iam ser entregues à Gestapo: àquela hora tentavam arrancá-las da sala 4. As mulheres resistiam, e perto os homens se desmandavam em terrível barulho. Tinham recebido aviso, e daí o furioso protesto, embora a polícia jurasse que haveria apenas mudança de prisão (RAMOS, 1981, v.2. p.174).

Entre os anos de 1930 e 1945, o chamado “Período de construção”, em termos de literatura brasileira, consolidaram-se os ideais modernistas da fase anterior. Os escritores dessa época apresentam em suas obras uma grande preocupação com os problemas sociais de seu tempo. No Brasil, os principais representantes na prosa são: Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Érico Veríssimo. Esses artistas tinham em comum a atitude crítica em relação às profundas desigualdades sociais observadas no país, particularmente no nordeste. Os fatos históricos e as questões sociais surgem, na literatura brasileira, como pano de fundo ou como ponto de referência nas obras literárias.

Nos romances *Terra Sonâmbula* e *Memórias do Cárcere*, é a memória dos autores que interligam os episódios da História de suas Nações. E é o discurso destes, que ao construírem seus personagens, permitem ao leitor revisitar, reconhecer e reavaliar, tendo por base as ações e atitudes dos que ficaram nos bastidores dos acontecimentos, as marcas que este momento deixou na história político-sócio-cultural de seus países.

Ao leitor fica, portanto, frente a textos ficcionais que se organizam no presente e que pelas memórias dos protagonistas retornam ao tempo histórico dos fatos que marcaram, no Brasil, a ditadura do Governo Vargas e, em Moçambique, a Guerra Civil.

### **2.2.1 O Retrato Social: entre o Real e o Ficcional**

O livro *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, é um marco da literatura brasileira. Esta magnífica obra não consiste em um relato puro e simples do sofrimento do homem Graciliano Ramos. É a análise da prepotência que marcou a ditadura Vargas, verdadeiramente repressora. É um dos depoimentos mais tensos da literatura de nosso país. O foco dos assuntos tratados em sua narrativa tem o objetivo de denunciar a forma ultrajante, repressiva e problemática do período histórico mencionado, o da ditadura Vargas. Além de retratar a cultura, a sociedade da época, as dificuldades

econômicas, a situação política do país, o autor empreende e elabora suas ideias na tentativa de abrir caminho para uma nova visão literária e intelectual.

Graciliano, de posse de um novo modelo narrativo, ou seja, a escrita do eu, recria um elenco de fatos cheios de nuances no intuito de mostrar ao leitor, de forma até poética, mas crua e linguajar apuradíssimo e padronizado, um período de sua vivência na época da Ditadura.

Antônio Cândido aponta para um processo inevitável de confissão em Graciliano:

Segundo ele, nos livros anteriores, o escritor alagoano realizava um testemunho sobre si: [...] vê o mundo através dos seus problemas pessoais, sente necessidade de lhe dar contorno e projeta nos personagens a sua substância, deformada pela arte. [...] a escrita do eu, foi um caminho que escolheu e para o qual passou naturalmente, quando a ficção já não lhe bastava para exprimir-se (CÂNDIDO, 1992, p. 66).

A obra, por meio de uma narrativa memorialista, tenta resgatar o passado, através de fatos traumáticos, na tentativa e na expectativa da possibilidade de encontrar no futuro uma sociedade mais igualitária e um país mais justo e livre.

Em *Memórias do Cárcere*, tanto no discurso literário, quanto no historiográfico, as narrações entrelaçam-se, reconstruindo fatos e pontos de vista, objetivando delinear a fotografia daquele momento histórico.

Na obra, detectam-se narrativas ficcionais e reais que podem ser observadas ao longo de todo o texto, por meio dos fatos relatados e dos indivíduos que participaram da história, inseridos pelo autor, dando vida e verossimilhança aos acontecimentos. Isto tudo partindo do resgate do seu passado, através da memória.

Graciliano, ao elaborar o personagem central da obra, entrelaça suas próprias dores e sofrimento às do eu narrador, fazendo uma cisão nesta identidade para, *a posteriori*, reconstruí-la, lenta e dolorosamente, num eterno movimento do ontem e do hoje. Neste contexto, um diálogo é desenvolvido entre os discursos do texto: o do “eu atual” que se relaciona com o narrador presente, o “eu do passado”, após uma década decorrida dos acontecimentos

dos fatos. Relembra sua vida pretérita com o foco voltado para a época em que era preso político da ditadura Vargas. Nas memórias, este diálogo entre o “narrador-protagonista” e o “eu-narrador” autodiegético é uma característica, pois como já foi esclarecido neste estudo, o eu que narra no presente já não é o mesmo que foi no passado, ou seja, cria um eu narrador lembrado que se relaciona de forma direta com o passado do “eu narrador atual”. Na primeira parte do livro, o leitor é informado da presença, em potencial, do “eu narrador”, personagem principal que, neste caso, se confunde com o autor:

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos - e, antes de começar, digo os motivos porque silencieie e porque me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. Além disso, julgando a matéria superior às minhas forças, esperei que outros mais aptos se ocupassem dela. Não vai aqui nenhuma falsa modéstia, como adiante se verá (RAMOS, 1981, v.1, p. 33).

O eu-narrador identifica-se com o eu de Graciliano Ramos que, ao longo dos anos, se distancia dos fatos experimentados no passado e perde-se em seus relatos. Surgem, na narrativa, lacunas que são preenchidas pela ficção. Por causa destas lacunas seus escritos tendem a ter uma visão parcial da realidade passada.

Outro aspecto a ser observado no fragmento transcrito é a utilização da prolepse a fim de justificar a “falsa modéstia”. O termo “prolepse”, que tem origem grega (*proélèpsis*), é uma figura de retórica que consiste na antecipação de um fato, isto é, o narrador altera a ordem natural dos acontecimentos, adiantando uma informação que deveria vir à frente na narração. Supõe-se que o narrador-autor, ao dizer “como adiante se verá”, refere-se às suas condições físicas, pois já doente, não se achava “apto” a enfrentar tão árdua tarefa. E, assim, aconteceu: a obra ficou inacabada.

Em todos os cárceres apresentados no livro, como o Pavilhão dos Primários, a Colônia Correccional e a Casa de Correção, o personagem-narrador entrou em contato com a organização social de cada uma dessas prisões, compostas de integrantes engajados politicamente e outras classes sociais, como são relatadas a seguir:

Os meus novos amigos chegados pela manhã rapidamente se ambientavam; a cadência lenta dos nordestinos casava-se a ríspidas vozes estrangeiras. Havia ali pequeno-burgueses e operários, homens cultos e gente simples. De um lado Rodolfo Ghioldi e Sérgio, engenheiros, médicos, bacharéis; de outro lado Bagé, companheiro de Medina, e o negro forte, barrigudo, visto ao chegarmos, o estivador Santana (RAMOS, 1981, v.1, p.215).

A hierarquia social, a divisão de classes na época, não só durante a ditadura, é real, a desigualdade social faz parte de uma cultura até milenar. O poder está inserido em qualquer sociedade:

As criaturas perdiam-se na multidão, como desenhos incompletos. [...] E várias, ali perto, ausentavam-se, dividiam-se em grupos; as diferenças sociais, cultura e ignorância, profissões diversas, originavam atritos, ofensas involuntárias. (RAMOS, 1981, v.1, p. 317).

A obra apresenta uma postura ideológica e partidária, apesar da negação: “impossível distinguir em mim um comunista; o meu admirável refúgio de misérias do hospital firmava-se nesta certeza sem repugnância” (RAMOS, 1981, v.1, p. 289). No entanto, como se sabe, o autor não era filiado ao Partido.

O livro de Graciliano traduz uma realidade brasileira na luta pela conquista da liberdade. Obra escrita após muita hesitação onde acontecimentos da sua e da vida de outras pessoas, políticos, intelectuais, homens e mulheres presos durante o Estado Novo são retratados. *Memórias do cárcere* é um chamado para a busca da livre expressão (principalmente a da escrita), do direito de ir e vir, da livre consciência. A obra conseguiu mostrar uma realidade nua e crua de quem, sem saber por que viveu em imundos porões, sofrendo torturas físicas e psicológicas, provocadas por um regime ditatorial, político, em seu mais pesado período, em seus anos de chumbo, que foi a ditadura Vargas. Na explicação final de *Memórias do cárcere*, Ricardo Ramos (filho de Graciliano Ramos) narra em seu diálogo com o autor da obra: “- Que é que você pretende com o último capítulo? ” O pai escritor respondeu: “Sensações da liberdade...” (RAMOS, 1981, v.2, p.319).

Ramos conseguiu também mostrar que, nem mesmo estando em situações extremamente adversas, o homem pode, ainda, encontrar beleza e

poesia através das relações de amizade sejam elas estabelecidas nas prisões ou não e onde sobreviveu, na luta pelo ideal de liberdade que nem mesmo um regime ditatorial e repressor conseguiu lhe tirar.

### **2.2.2 Memória: um Testemunho Literário**

*Memórias do Cárcere* é o testemunho literário de Graciliano Ramos sobre o período anterior ao Estado Novo no qual Getúlio Vargas e seus asseclas colocaram atrás das grades centenas de brasileiros que se opuseram ao governo. Após a Intentona Comunista de 1935, qualquer pessoa que fosse militante da esquerda, abertamente simpatizante, denunciado por algum comportamento antipatriótico ou suspeito, poderia ser encarcerada. Dezenas passaram pelos mesmos infortúnios do escritor, ser preso em casa, percorrer várias instituições penais, sofrer todo tipo de degradação e rebaixamento da condição humana, sem mesmo ser indiciado, interrogado ou processado.

Nos cantos figuras indecisas se abatiam, como trouxas [...] Centenas de pulmões oprimidos, ressonar difícil, perturbado por constante rumor de tosse. Punha-me a tossir também, erguia-me sufocado em busca de ar [...] Susceptibilidades, retalhos de moral, delicadezas, pudores se diluíam; esfrangalhava-se a educação: impossível manter-se ali (RAMOS, 1981, v. 1, p. 129-131).

Destarte, a obra é um legado literário que o autor, usando a escrita do eu, através de um narrador em primeira pessoa, relata sobre sua experiência na prisão. Um exemplo das memórias silenciadas por vários anos, mas que, cedo ou tarde, fazem-se ouvir, por meio de vozes que revivem ou renascem pela literatura, trazendo relatos de um momento difícil vivido pela nação brasileira.

Em *Memórias do cárcere*, Ramos construiu um elenco de protagonistas que são representativos da diversidade multicultural do Brasil, legando-nos um testemunho memorialístico, cujas vozes despertam o silêncio do esquecimento. Segundo Hermenegildo Bastos,

Sempre que se quiser suprimir da história a Colônia Correccional, aí estarão os mais de mil prisioneiros tais como: Gaúcho, Cubano, o diretor, os presos políticos, os presos comuns, os carcereiros e toda uma população de oprimidos evitando que isso aconteça, para lutar contra o esquecimento proposital ou simplesmente decorrente do cansaço (BASTOS, 1998, p.32).

Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento expondo o que notei o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas. (RAMOS, 1981, v.1, p.36).

Segundo Nery (1995), Ramos escreveu duas versões da obra em estudo: uma em 1937, que ficou inacabada, e uma última entre janeiro 1946 e setembro de 1951, que é a que foi editada (NERY, 1995, p.27). Pergunta-se: Qual seria o motivo de tanta demora em escrever o seu testemunho sobre um dos momentos mais repressivos de nossa história? Até hoje não se tem a resposta. Passaram-se anos para que o autor pudesse exorcizar os traumas e pesadelos, as experiências e os acontecimentos que foram por ele vivenciados e recontados para que pudessem ser revistos, revividos e, enfim, reconstruídos ficcionalmente. Talvez tenha sido perseguido pelo próprio medo de ser encarcerado novamente pelo governo getulista. Tal período na vida do escritor teve relevância a ponto de ele próprio dizer que se sentia morto, mas que foi ressuscitando aos poucos ao deixar a prisão: “Na verdade, estávamos mortos, vamos ressuscitando” (RAMOS, 1981, v.1, p.35).

No início da obra, o escritor explica ao leitor: “*não conservo notas..., afligi-me..., repugna-me..., tenho direito*” (RAMOS, 1981, I, p.1). Nota-se, claramente, em seu texto, especialmente no início, o excesso de cuidado em expor as suas ideias, limitando-o em sua criação. Talvez, ainda reinasse entre o povo alguns resquícios do medo que os brasileiros sofriam ao se expressarem, devido ao momento político da época, em todas as suas nuances, de perseguições e de repressão advindo da ditadura Vargas que à época da escritura do livro já estava em extinção.

As representações existentes em seu livro não são neutras. Deve-se lembrar de que “as representações do mundo social. [...] embora aspirem universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (CHARTIER, 1988, p.17).

Fazem parte da sua narrativa indivíduos coletados do mundo real. Inúmeras personagens são citadas fazendo parte de um elenco transformador de sua própria vida. Por exemplo, o Capitão Lobo que foi responsável por ele conseguir

Enxergar um pouco de nobreza em uma humanidade de bichos egoístas. Realmente a desgraça nos ensina muito: sem ela, eu continuaria a julgar a humanidade incapaz de verdadeira nobreza. Eu passara a vida a considerar todos os bichos egoístas e ali me surgia uma sensibilidade curiosa, diferente das outras, pelo menos uma nova aplicação do egoísmo, vista na fábula, mas nunca percebida na realidade. (RAMOS, 1981, I, p. 140)

Alguns militares e políticos, mesmo que não aceitassem os ideários revolucionários no Brasil na década de trinta, não demonstravam suas opiniões ou a forma como esta visão estava sendo conduzida pelos civis.

Podem-se detectar tais relutâncias em acatar este movimento revolucionário nos diálogos travados entre o Capitão Lobo e Ramos, quando o primeiro dizia que respeitava as ideias do escritor, mas não concordava com elas. (RAMOS, 1981, v.1, p.115).

Foi durante a sua permanência na Colônia Correccional que Ramos conheceu os tipos militares mais repugnantes, o inspetor Aguiar e o soldado Alfeu. Eles promoviam a violência gratuita para mostrar a sua superioridade sobre os presos. Graciliano escreveu que “destoava da propalada índole pacífica brasileira e da brandura dos costumes pregada por tantos pensadores da nossa realidade” (RAMOS, 1981, II, p. 92). Naquele ambiente hostil nada mais próprio que o discurso cotidiano a que eram submetidos os presos:

Aqui não há direito. Escutem. Nenhum direito. Quem foi grande esqueça-se disto. Aqui não há grandes. Tudo igual. Os que têm protetores ficam lá fora. Atenção. Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo? Não vêm corrigir-se: vêm morrer (RAMOS, 1981, v.2, p.92).

Todos os presos que estavam no cárcere sem processo e sem julgamento não tinham direito algum e eram submetidos a castigos e humilhações, podendo ser jogados e rolados no chão impunemente pelos soldados. É o narrador-protagonista quem dá o testemunho:

Transformando seres humanos em animais sem direitos, sem perspectivas, perdendo todos os contornos de civilidade, eram bichos [...] num curral de arame farpado um verdadeiro “rebanho de criaturas humanas”. (RAMOS, 1981, II, p. 92).

Em vez de meter-nos em forno crematório, iam destruir-nos pouco a pouco.[...] Várias pessoas estavam ali sem processo, algumas deviam quebrar a cabeça a indagar porque as tratavam daquele jeito; não havia julgamento e expunham claro o desejo de assassiná-las (RAMOS, 1981, v.2, p.93).

Os encarcerados, de forma geral, temiam ser mandados para Colônia Correccional, pois neste local praticava-se todo tipo de desumanidade, fome, tortura, violência física e psicológica:

Ir para a Colônia era um dos maiores medos dos presos, tanto que sempre que no Pavilhão dos Primários se lia uma lista de transferência, todos os encarcerados procuravam esconder o temor da Colônia falando em libertação (RAMOS, 1981, v.1, p. 323-331).

No decorrer do romance, são mostradas personagens como Gaúcho e Cubano, ambos conhecidos na Colônia. Gaúcho foi-lhe apresentado como ladrão. Comunistas ou simpatizantes, muitos deles são políticos e intelectuais conhecidos, ou operários desconhecidos que a pena do escritor recriou com maestria.

*Memórias do cárcere* exemplifica, na figura de Gaúcho, o ladrão, malandro que tem orgulho de ser o que é e que se assume como tal. Para ele, só existiam dois tipos de homens, assim definidos nesta passagem: “Os homens, dizia Gaúcho, dividem-se em duas categorias: malandros e otários, e os malandros nasceram para engrupir os otários”. Ele se considerava membro da primeira categoria e não queria deixar de ser ladrão, já que, como ele mesmo apontou, nunca teve “intenção de arranjar outro ofício, que não sei nada. Só sei roubar, muito mau: sou um ladrão porco” (RAMOS, 1981, v.2, p. 92-93).

Mas, não eram apenas os “malandros”, homens situados à margem da sociedade, inseridos em zonas de exclusão social, aqueles que não possuíam “outro ofício”, porque não sabiam “nada” que iam parar nas cadeias. Mesmo os

trabalhadores poderiam ser encarcerados, bastava que se filiassem a um sindicato que não fosse controlado pelo governo, fizessem discursos ou promovessem greves contra o sistema. Todos e qualquer um poderiam ser presos, com motivo ou sem motivo, com processo ou sem processo. Assim rezava o sistema.

O romance traz diversos exemplos destes trabalhadores politizados que acabaram parando na prisão. Para citar apenas um, podemos ficar com o estivador Desidério. Este foi apontado como um sujeito meio rude e direto, com ódio mortal aos burgueses. Quando anunciaram o seu nome em uma das constantes listas de transferidos, ele assim se expressou, depois dos discursos animadores sobre liberdade dos presos do Pavilhão dos Primários:

Esse negócio de liberdade é conversa. Vamos deixar de tapeação. [...] Eu sei para onde vou, sim senhores. Vou para a Colônia, que é o meu lugar. Estive aqui por descuido, não é possível viver muito tempo com os senhores (RAMOS, 1981, v.1, p. 492/493).

Os comunistas brasileiros da década de 1930 elaboram suas ações, debates, práxis e aspirações a partir do ideário veiculado pelas Comunas Internacionais e pelo Partido Comunista Soviético. Eram dominados pelas leituras mecanicistas promovidas pelos partidários de Stalin, que postulavam que o econômico detinha uma posição de superioridade sobre o social. Para estes comunistas, a revolução só seria possível em países que já houvessem passado por todos os estágios de desenvolvimento dos modos de produção, chegando, finalmente, ao capitalismo e à luta de classes entre proletários e burgueses que levaria à revolução proletária.

No Brasil, lutava-se contra o imperialismo e a oligarquia feudal para, assim, desenvolver o capitalismo e depois implantar a ditadura do proletariado.

Além do Partido Comunista, atuavam no Brasil desde 1930, outras agremiações de esquerda, como por exemplo o Partido Socialista Brasileiro, O Partido Socialista de São Paulo e o Partido Democrata Socialista do Rio de Janeiro.

O Movimento Integralista, vinculado à Ação Integralista Brasileira (1932), ligada ao fascismo na Itália, tinha aqui como seu principal representante o empresário paulista Plínio Salgado. O programa integralista propunha, entre

outras coisas, defender os valores resumidos no lema "Deus, Pátria e Família", apoiando o intervencionismo estatal como recurso para promover a nacionalização bancária, o monopólio do petróleo, de energia elétrica e das riquezas do subsolo. No plano político, a meta principal era o fortalecimento do Estado, que era concebido como uma entidade colocada acima dos conflitos.

Em 1935, surge a Aliança Nacional Libertadora, liderada pela PCB e que reuniu a esquerda e os setores liberais a fim de conter o avanço dos integralistas brasileiros.

Tanto a Aliança Nacional Libertadora quanto a Ação Integralista Brasileira possuíam representação nacional, enquanto as demais agremiações possuíam apenas representação regional o que facilitou o crescimento de forma vertiginosa destas correntes mais radicais, o que despertava o receio das camadas dirigentes. Movido pela ala radical, o PCB acabou optando pelo método insurrecional, promovendo um levante em novembro de 1935, sob a liderança de Luiz Carlos Prestes um dos mais destacados líderes do Movimento Tenentista dos anos 20 e que havia aderido ao Comunismo. (Disponível em: [www.coladaweb.com/história do Brasil](http://www.coladaweb.com/história-do-Brasil)).

Os partidários desses movimentos postulavam que o Brasil de então não possuía uma classe proletária extensa e nem uma burguesia industrial suficientemente desenvolvida para, dialeticamente, criar os meios para alcançar o seu próprio fim. Logo, os comunistas lançavam-se a debates e conjecturas a respeito do modo de produção que imperava no Brasil e por quais meios e estratégias eles iriam apoiar o desenvolvimento econômico para que este levasse à revolução proletária.

Historicamente, a posição de alinhamento político dos comunistas seguiu a da antiga União Soviética. Enquanto Getúlio mantinha o "namoro" com nazistas e fascistas durante parte da Segunda Guerra, os comunistas brasileiros ficaram contra o seu governo, mas a partir do momento que ele se decidiu pelos Aliados (Estados Unidos, Inglaterra e União Soviética), passaram a apoiar Vargas, fazendo um discurso de que era necessário acabar com um mal maior e internacional para, depois, voltar-se para os problemas domésticos.

Em uma sociedade que buscava enaltecer o trabalho e o trabalhador como os maiores representantes e responsáveis pelo desenvolvimento da “nova nação”, os marginais, vagabundos, delinquentes e desempregados não eram bem vistos. O governo, assim como a polícia, preocupava-se com a potencialidade de amotinamento desta massa e com o fato de ela colocar em risco a representação criada para a sociedade em seu todo, onde as pessoas só poderiam e só deveriam reconhecer-se como trabalhadores e membros orgânicos de um corpo nacional (CANCELLI, 1993, p.33). Só o trabalhador era encarado como cidadão com plenos direitos:

[...] os que não trabalhavam, os ociosos, não tinham direitos; não eram cidadãos mas, inimigos do Brasil; eles provocavam dissídios no seio da grande família feliz dos brasileiros. Eram maus brasileiros e podiam ser punidos pelo pai (CAPELATO, 1998, p.178).

A figura paterna, que pune ou premia comportamentos, era preenchida pela pessoa de Getúlio Vargas, que tinha pleno conhecimento das atrocidades e desmandos cometidos nas prisões e que fez uso do populismo para manter a população submissa, acreditando que ele olhava por todos os brasileiros que se enquadravam no seu projeto de um “novo homem” numa “nova nação”.

Este imaginário construído pelos ideólogos do Estado varguista não atingiu a todos. Não se enquadrar nos ditames da “nova ordem”, nem querer contribuir com a construção da “nova nação” pregada pelos varguistas, era uma forma de resistência e um caminho certo para a prisão.

Como podemos perceber, pelos tipos humanos aqui levantados, *Memórias do cárcere* é um exemplo privilegiado para contradizer a doutrinação pregada pelos ideólogos do Estado Novo de um país monolítico, unidimensional, onde todas as classes estavam em vias de se harmonizar. As delações, as prisões, as torturas e as mortes nos cárceres desta ditadura provam que a resistência existia e Graciliano Ramos mostrou que ela não era feita contra o povo. Ao contrário, buscava ajudá-lo, mesmo que a maioria da população só vislumbrasse nos comunistas, estrangeiros e desempregados, os perigos sociais que deveriam ser colocados atrás das grades das prisões comandadas por Felinto Müller.

*Memórias do cárcere* é um testemunho extenso, brilhante, denso e único sobre um período histórico marcante para a formação sociocultural do Brasil – o governo Vargas. Suas análises sobre acontecimentos e pessoas são feitas de maneira criteriosa e coerente, mas nunca totalmente objetivas, já que a subjetividade é um elemento impossível de ser extirpado de qualquer produção humana seja ela literária ou historiográfica.

Isto porque um texto, literário ou documental, não pode nunca anular-se como texto, ou seja, como um sistema construído consoante categorias, esquemas de percepção e de apropriação, regras de funcionamento, que remetem a sua própria condição de produção (CHARTIER, 1988, p.63).

A obra é construída de maneira corajosa e necessária, já que, como o autor-narrador mesmo coloca:

Quem dormiu no chão duro deve lembrar-se disto, impor-se disciplina, sentar-se em cadeiras duras, escrever em tábuas estreitas. Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita; inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze (RAMOS, 1981, I, p. 34).

O resgate destas “asperezas” da prisão e do período anterior ao Estado Novo faz-se necessário, a fim de desconstruir um imaginário popular alicerçado numa base que pregava a homogeneização, o nacionalismo em detrimento da diversidade de propostas e posturas frente ao social. O artista memorialista desmonta, no jogo entre o real e o ficcional, estas construções, buscando alargar a visão que temos de um passado tão próximo, resgatando as propostas que ficaram pelos caminhos da História.

### **2.3 O Pacto de Leitura: Realidade e Verossimilhança**

Nas obras de relato pessoal e da escrita do eu, procura-se dar ao discurso uma feição que o faça parecer a reprodução mais fiel possível dos fatos acontecidos. Essas produções começam a dividir espaço com obras literárias que procuram, por meio da ficção, reconstruir imaginativamente e

reavaliar os fatos. Ao fazer isso, essas obras proporcionam uma nova leitura daquele período, pois trazem outras personagens e outras vozes que não são registradas pelos gêneros que se atêm ao documental. Isto é, são vozes que não apareciam e que ganham força nesse tipo de romance.

Trazer da memória uma lembrança, simbolizá-la, representá-la, não é o retrato fidedigno de um fato, pois a partir da sua inscrição, ela, a memória, estará de maneira definitivamente transformada, face à verossimilhança na literatura. Dessa forma, no memorialismo, uma parte de ficção que possa haver, mantém-se e individualiza-se, pois o narrador é o próprio autor, adentrando o terreno da ficção. Não existindo uma forma diferente que não seja a do narrador, percebe-se que o escritor torna-se ele próprio participante da ficção por meio do uso dos instrumentos da imaginação e das técnicas de elaboração textual do gênero confessional.

Na obra confessional, é necessário que o eu narrador dissimule os fatos, apresentando-os como verdadeiros para dar maior credibilidade ao seu discurso. Problematiza-se, então, em obras de cunho memorialista de denúncia, de registro do tempo e de conscientização do leitor, a representação da verdade e do real. Apesar de a escrita confessional criar o jogo entre o que é e o que poderia ser, o sujeito da escrita quer que o leitor tenha a certeza de que tudo realmente aconteceu. Por isso, faz uso de datas, cita fatos e nomes verificáveis na realidade. E mais, a própria vida do eu que escreve é “quase idêntica” à do eu narrador.

Assim, a memória informa dados do indivíduo que escreve, respondendo à necessidade confessional de justificação ou de construção de novos significados. Na maioria das vezes, essas necessidades se entrelaçam, formando, portanto, um autor que (re)constrói a sua autobiografia e sua imagem, pondo-se a descoberto e permitindo que os leitores o vejam na intimidade. Nesse momento da narração, o autor utiliza da memória declarativa, pois ele aponta fatos, nomes, acontecimentos, fatores que reforçam a verossimilhança tão forte e presente na obra em questão.

Para tanto, o escritor necessita acordar-se com ele próprio, de que a sua escolha é a forma estabelecida para falar de si e passar a viver a partir da

interpretação de suas reminiscências praticadas pelo leitor. Isso que o escritor empírico transforma em ficção é a sua experiência de vida.

Tal transformação procede devido ao acordo da escrita memorialista e autobiográfica, que certifica uma clara identidade entre o narrador e a personagem.

### III. TERRA SONÂMBULA E MEMÓRIAS DO CÁRCERE: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Nas obras de Mia Couto e de Graciliano Ramos, percebe-se como um dos pontos convergentes a forma memorialista e testemunhal que deu à narrativa uma contextualização que ora se aproxima e ora se afasta. Tais obras focalizam a denúncia social e a esperança de melhores condições de sobrevivência de seus povos resultando em uma nação renovada.

Em *Terra Sonâmbula*, o autor faz, por meio dos diários de Kindzu, uma denúncia da condição social a que estavam fadados os sobreviventes da guerra civil: miséria, fome, repressão, falta de identidade e desesperança.

Já em Graciliano Ramos, a escrita do eu, por meio da memória, faz-se presente como recurso do autor para fazer a sua denúncia social, de fatos passados na década de 1930, período mais duro do Governo Vargas, quando sofriam retaliação os indivíduos que faziam críticas à ditadura.

Em *Memórias do cárcere*, o autor, ao trazer suas tristes reminiscências, deixa claro o seu desejo de liberdade no sentido literal em primeiro lugar, ou seja, o simples direito de ir e vir, estar solto e fisicamente livre. Por estar confinado, e sofrendo os horrores do cárcere, ele, o narrador-personagem que se confunde com o autor da obra, sente a necessidade de libertação não só dele para si mesmo, mas também para toda uma sociedade. Uma liberdade de pensamento e exposição dele, e de expressão, do poder de levantar a voz e gritar por seus desejos de transformação, de mudança das políticas e práticas sociais sem reflexão, cheias de interesses egoístas, ávidos pelo poder. Enfim, ser livre é poder se formar como pessoa, é a própria constituição do eu.

Ambos os livros expressam denúncias sociais. Um traduz a dor da população durante e após a guerra civil; o outro, a falta de liberdade de

expressão, de esperança e de dignidade. Neste, a personagem chega a comparar-se a um escravo:

A minha educação estúpida não admitia que o ser humano fosse batido e pudesse conservar qualquer vestígio de dignidade [...] era a degradação irremediável. Lembrava o eito, a senzala, o tronco, o feitor, o capitão-do-mato. O relho, a palmatória, sibilando, estalando no silêncio da meia-noite, chumaço de pano sujo na boca de um infeliz, cortando-lhe a respiração. E nenhuma defesa: um infortúnio sucumbido, de músculos relaxados, a vontade suspensa, miserável trapo. Em seguida o aviltamento (RAMOS, 1981, v.1, p. 141).

Nota-se a existência de uma posição antagônica na narrativa das duas obras, pois em *Memórias do cárcere*, o relato é feito em primeira pessoa, mostrando uma prosa angustiada prevendo o próprio fim nos porões da ditadura e testemunhando os horrores sofridos por outros presos.

Na narrativa de Mia Couto, que é narrado em terceira pessoa e, em especial nos cadernos de Kindzu, também narrados em primeira pessoa e de memória, verifica-se que, apesar do relato dos sofrimentos por que passam as personagens devido à guerra, há uma atmosfera de esperança, mesmo quando Kindzu relata a morte de seu pai, o velho Taímo.

Em *Terra Sonâmbula*, as histórias narradas e vivenciadas pelas personagens representam o sofrimento da população de Moçambique, criaturas massacradas pelas guerras de libertação e, posteriormente, a guerra civil. Além de sofrer todas as consequências da luta bélica, o povo moçambicano sofre por ser atingido por enchentes e também por longos períodos de estiagem, o que faz gerar outras formas de sofrimento: “A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. [...] A miséria faz conta era o novo patrão para quem trabalhávamos” (COUTO, 2007, p. 17).

Nesse espaço desolador, o sonho é o refúgio para o sofrimento, é andar a procura da esperança onde não há caminhos que levem a ela, é ter a coragem de ousar, buscar veredas para suportar o tormento que parece não ter fim. Já no final da narrativa, no décimo caderno de Kindzu, seu pai, Taímo, que já está morto, mas mantém com ele uma relação dialógica e fantástica, pergunta-lhe por que escreve. Os moçambicanos valorizam e respeitam os seus 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 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).

A esperança torna-se sinônimo de fé, como se depreende pela fala do velho Tuahir: “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonha, a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro” (COUTO, 2007, p.5).

Em *Memórias do cárcere*, não há espaço para o sonho, para a fantasia, o que nos mostra a obra é a reflexão e o questionamento da sociedade brasileira, numa nação em que a ditadura controla de maneira violenta qualquer tentativa de crítica, sobretudo, a crítica à ditadura.

A obra crítica de maneira sistematizada o sistema vigente, que faz do ser humano, um ser degradado, humilhado. O governo Vargas é desmascarado nesta obra que denuncia abertamente os pontos negros e as lacunas acobertadas pela história oficial e que traz à tona as injustiças e os terrorismos que passaram a protagonizar no cenário:

Entre o chamado e a última palavra uma pausa se alargara, talvez com o intuito perverso de dar ao infeliz uma esperança tênue. Pata macia de gato acariciando um rato. Em horas assim este se encolhe cheio de pavor, agarra-se a ilusões fugitivas, busca imaginar ocorrências vulgares: ida à secretaria, visita inesperada, uma carta improvável. Engana-se voluntariamente, esforça-se por afastar a lembrança das torturas, ali visíveis na pele, desalenta-se ouvindo as sílabas fatais, e a significação delas surge clara: perguntas invariáveis multiplicadas, a exigir denúncia, a teimosia do paciente punida com sevícias: golpe de borracha, alicate nas unhas, o fogo do maçarico destruindo carnes (RAMOS, 1981, v.1, p. 358).

Tudo o que se passou na época da ditadura Vargas foi encoberto e até hoje não se sabe o que aconteceu com os presos políticos. O narrador leva o leitor a vivenciar, através da escrita do eu, o passado, as arbitrariedades da lei

e do Estado tornando-o capaz de imaginar as torturas levadas a efeito pelos carcereiros, pela polícia e a dor física e psicológica suportada pelos prisioneiros.

Mia Couto leva o leitor a viajar através de suas personagens e a vivenciar com eles este sonho e está a busca pela liberdade e identidade não só do jovem, mas da nação moçambicana. Os narradores carregam o leitor para viajar junto com as personagens e com elas perceberem as mudanças na paisagem que Kindzu relata em seus diários, que são lidos atentamente por Muidinga, como quando é descrito o enterro do pai do jovem.

O velho Taímo foi sepultado nas ondas sem cerimônia fúnebre:

No dia seguinte, deu-se o que de imaginar nem ninguém se atreve: o mar todo secou, a água inteira desapareceu na porção de um instante. No lugar onde antes praiava o azul, ficou uma planície coberta de palmeiras. Cada uma se barrigava de frutos gordos, apetitosos, luzilhantes nem eram frutos, parecia eram cabaças de ouro, cada uma pesando mil riquezas. (COUTO, 2007, p. 20)

Segundo Stuart Hall, mesmo com a constante fragmentação das identidades na modernidade e ainda que tensionada, a nacionalidade permanece constituindo “uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2005, p.51).

No caso de Moçambique, é uma identidade que se produz através das fronteiras míticas em que uma sociedade existe, partilhando uma realidade imaginária, junto com uma cultura que forma as representações sociais nas quais a população identifica-se como povo.

Mia Couto, em termos de narrativa, procura na tradição oral os elementos para a elaboração de seu romance. Um dos principais é a busca da identidade pelas suas personagens. Estas são compostas por uma população imaginada entre dois mundos: um imposto pela sociedade ocidentalizada de raízes coloniais, em um país em construção, ou seja, uma sociedade nova dentro dos valores ocidentais que geram dúvidas, incertezas e angústia. O outro mundo é marcado pela cultura tradicional, é a sociedade das certezas, dos valores inquestionáveis.

Dentre os valores desta sociedade existe, portanto, uma divisão aparentemente irreconciliável entre estes dois polos que é uma permanente tensão entre os costumes tradicionais e a modernidade. Nunca solucionada e motivo de angústia e questionamento das personagens, essa tensão está metaforizada através da imobilidade de Tuahir e Muindinga no machibombo e no movimento permanente de Kindzu ao empreender sua viagem adquirindo novos hábitos e novos conceitos. Por isso, todos sofrem a angústia existencial acarretada por um sentimento de inadequação à realidade imposta por uma nação conturbada e socialmente repressora.

Em *Memórias do cárcere*, a narrativa constitui um testemunho de sobrevivência num cárcere durante a ditadura Vargas, fornecendo um documentário político, denunciando um regime repressivo social e politicamente. O texto memorialista fornece elementos capazes de questionar a ideologia oficial do Estado nacionalista e intervencionista. Desta forma, é um patrimônio literário brasileiro assumindo um papel antagônico em relação à memória oficial varguista. É um relato pessoal que registra a história e as impressões obtidas no período de égide da opressão.

Há uma dicotomia ou uma separação entre as duas obras ora analisadas. Em *Terra Sonâmbula*, a perspectiva de recomeço representa aquilo que o povo sente e vive na sua época, há um diálogo entre vida, sonho e arte. Mia Couto escreve sobre o sonho de liberdade do povo de Moçambique e, apesar de ser ficção, ele o faz com responsabilidade, executando efetiva representatividade de um dado momento social e político.

A luta pela liberdade e a cultura popular na obra de Mia Couto são enunciadas sobre o contexto da sociedade de Moçambique. Luta e cultura são elementos intrínsecos num povo, dotado de uma linguagem própria, mas influenciado pela linguagem colonial portuguesa. Em busca de um ideal que desafia as dificuldades e, justamente por isso, as personagens são capazes de sonhar com uma nação melhor sem pobreza ou fome. O foco do texto é ligado ao mundo social, ao sonho de um país melhor e livre para um povo que lutou e sofreu, mas que deixou marcas no espaço e na cultura.

Em *Memórias do cárcere*, o diálogo apresenta-se de forma mais introspectiva, com o autor tentando resgatar a identidade de um povo, em um

ambiente fechado e morto para a vida que eram os cárceres e os porões do período ditatorial da era Vargas. Um livro de memórias, cuja narrativa busca o sonho da libertação, mas também faz a denúncia dos fatos ocorridos de forma trágica na vida dos prisioneiros. Na sua obra, o narrador dá voz a ladrões, presos políticos, militares e até estelionatários, sujeitos que se encontram no dia a dia, possibilitando vários discursos. Há memórias múltiplas com diferentes valores, por exemplo, o ladrão carrega diferente “cargas valorativas”.

*Memórias do cárcere* aborda as relações sociais inseridas no âmbito político e como forma de denúncia dos meios violentos e coercitivos utilizados pela ditadura. Traz ainda à tona o retrato social e cultural do povo brasileiro na década de 1930.

O romance de Graciliano Ramos explica-se quando conceitua e nomeia o sujeito dialógico. É uma atmosfera heterogênea em que o sujeito mergulha-se nas múltiplas relações e dimensões da interação sócio-ideológica. A obra vai constituindo-se discursivamente, assimilando vozes sociais e, ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas. E continua dizendo, figurativamente, que não tomamos nossas palavras do dicionário, mas dos lábios dos outros.

Mia Couto, através dos diários de Kindzu, em *Terra Sonâmbula*, traz a representação das várias histórias, advindas das personagens. A cultura de Moçambique dá relevância às narrativas dos ancestrais e esta é uma tendência muito forte entre o povo. Muidinga lê as histórias de Kindzu para Tuahir e, depois, os dois as refazem oralmente. Existe, pois, um locutor, logo, é necessário que exista um receptor que capte oralmente essa arte, criando, assim, interação entre os dois personagens, através da linguagem.

Em seu texto, o autor escreve mais sobre um sonho do que, propriamente, sobre aspectos da guerra, da luta ou da pobreza. Não é uma obra sobre luta armada, mas sobre suas consequências. É uma obra que dialoga com a esfera social. Os enunciados entrelaçam-se entre a luta contra a opressão e a cultura do povo moçambicano, criando, dessa forma, o diálogo entre a obra e o leitor.

Graciliano Ramos foi uma testemunha presencial, que conta, através de um narrador autodiegético, a história brasileira, mostrando a realidade de um país, uma sociedade conflituosa em que o fortalecimento da União Soviética,

naquele período, proporcionava o aumento do comunismo no Brasil; uma ideologia que visava à criação de uma sociedade sem classes sociais. Em 1935, o governo inibe a liberdade dos cidadãos para manter a ordem e decreta o Estado de Sítio na tentativa de evitar uma revolução comunista. Instá-la se, então, a ditadura.

O poder da escrita para Graciliano é uma mensagem crítica e política, enquanto ato de libertação e denúncia. As narrativas memorialistas do autor não se esgotam apenas no registro do seu drama pessoal, ultrapassam o individual para atingir o social e o universal. É uma análise da violência e da repressão que marcaram a ditadura Vargas e marca qualquer ditadura. Mas a obra de Graciliano é um testemunho sobre o homem de seu tempo e de seu meio e das angústias existenciais da época. Si mesmo. Tuahir, em união com Muidinga, engaja-se no processo de busca. Dão início a uma relação de encontro entre o velho e o novo. Nessa interação comungam um mesmo objetivo: a busca da identidade. Os dois, apesar de estarem no presente, fazem uma viagem ao passado na intenção de alcançar um futuro. E os cadernos de Kindzu são a fonte de interligação, a forma, o meio. Neles há a escrita que provoca os anseios, a trajetória, os ensinamentos da ancestralidade, apesar do presente não oferecer subsídios, pois a realidade atual exige demanda. Ao integrar a sociedade, dependendo do autor e da ideologia, pode acontecer uma reconstrução da história.

Em *Memórias do cárcere* à medida que se resgata a história, vêm à tona a barbárie, a repressão, o autoritarismo do passado na sociedade brasileira. É ver criticamente como a sociedade foi gerada, suas evoluções e revoluções, seus líderes, suas ideologias, suas vítimas, a sociedade excluída, a miséria e a violência. A origem da sociedade brasileira é autoritária, opressora, destruidora de identidades e, nem sempre, a história oficial traz a veracidade dos fatos. Graciliano tenta resgatar a história, de forma altamente crítica, utilizando sua memória, imaginação e linguagem apurada, a fim de mostrar a ruína do ser humano que acomete a civilização carcerária no período ditatorial.

Embora uma década após o encarceramento, Graciliano Ramos sentiu a necessidade imperiosa de escrever, estritamente através de suas memórias, para, assim, resgatar seu passado através da escrita, pois suas anotações na

prisão perderam-se para não ser apanhado. Porém, dez anos depois, na iminência da morte, revela-nos que para a arte literária não há limites, principalmente quando fomentada por ideais de liberdade.

Em *Terra Sonâmbula*, a tradição oferece um conjunto de regras e preceitos para o alcance de um equilíbrio entre vivos e mortos e a escrita é o veículo de que Mia Couto utiliza-se para a transmissão da tradição, para a compreensão da realidade que o cerca, a fim de interpretá-la para si e para a nação. É o encontro da construção identitária pessoal e nacional. Serve também para a elaboração da narrativa, na tentativa de resolução do conflito entre o tradicional e o moderno, promovendo o movimento de personagens que apresentam características distintas, mas que constituem elementos de busca da identidade pessoal e nacional. Para Hall, “as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e das diferenças, assim é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou puras” (HALL, 2005, p.87).

No final de *Terra Sonâmbula*, as folhas dos cadernos de Kindzu, tornam-se páginas de terra como sementes (passado) plantadas, para germinarem no futuro, sem que o passado jamais possa morrer. É o sonho. “Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro” (COUTO, 2007, p.5).

É preciso lutar porque a luta, por sua vez, implica continuar a sonhar. A terra gira e, com este movimento, pode vir a liberdade e, conseqüentemente, a nação sai de uma condição em que não há esperança para sonhar e desejar mudanças. É preciso sonhar para não destruir uma memória do passado, mas para caminhar no presente, criando diálogos sociais necessários, com o objetivo de garantir para o futuro, a junção equilibrada do velho com a modernidade.

A obra de Mia Couto difere da obra de Graciliano Ramos, em seu gênero, pois é uma narrativa ficcional em forma romance, apesar de existirem detalhes dentro da obra que expressem fatos ou curiosidades da vida cotidiana de Moçambique durante a guerra civil. Mesmo se tratando de uma obra ficcional, o romance de Mia Couto foi concebido, através de uma linguagem popular e contextual, mas altamente poética.

A história de Kindzu, Tuahir e Muidinga é de fato uma obra que mais se aproxima da época em que os fatos ocorreram e dos ideais de Moçambique e da luta para sua libertação, pois foi escrita posteriormente aos acontecimentos que inspiraram o romance.

As memórias são a parcela da literatura que se aproxima da escrita autobiográfica, mais reconhecida como puramente literária, muito provavelmente, pela maior liberdade imaginativa que a elas está vinculada. De fato, as inexatidões da memória, capacidade humana de armazenar dados, transformam os fatos em recordação por meio da linguagem: a memória não é apenas um conjunto de imagens fixas que devemos compreender ou transmitir, mas algo que retorna para repetir um caminho que nunca foi trilhado (COSTA & GONDAR apud MACIEL, 2005, p.9).

Por outro lado, as memórias podem também ser consideradas como um suporte da historiografia já que ambas têm por objetivo trazer a verdade para a instrução dos homens, isto é, tanto a narrativa histórica quanto a narrativa memorialista buscam, por meio da narração de fatos importantes, certo caráter de exemplaridade que supere o inevitável esquecimento que incidirá sobre os fatos comuns.

As memórias, portanto, são uma busca de recordações por parte do eu narrador com o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior ao que este eu-narrador escreve.

*Terra Sonâmbula*: Sonho de liberdade conquistada, transformado em realidade com a descoberta da identidade.

*Memórias do cárcere*: Pesadelo real, transformado em ficção “por pressão” do tempo, porém, tornou-se um clássico, um documento que conduz toda uma sociedade a refletir e a agir no sentido de lutar por uma liberdade física, psicológica, social e moral. *Memórias do cárcere* pode ser considerado um instrumento de libertação através da escrita.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir a leitura de uma obra literária, o leitor pode ter reações diversas: sentir-se aliviado por concluir o exercício da leitura porque aquele texto é de difícil compreensão, cansativo, que exige muito esforço; sentir-se penalizado por ter concluído a leitura de um romance que deixa aquela vontade de que houvesse mais um capítulo, algumas páginas a mais; sentir-se insatisfeito com a resolução dada pelo autor para os conflitos, pois nada há de verossímil e, ainda, sentir-se angustiado e, até mesmo, revoltado em relação aos episódios vivenciados pelas personagens, ainda mais quando se trata de memórias.

No caso das duas obras, *corpus* deste estudo, as reações também são distintas. *Terra sonâmbula*, de *Mia Couto*, deixa o leitor com a sensação de “quero mais”, ou seja, de que a obra tivesse mais um capítulo. Isso se explica devido à estrutura dada à obra pelo autor, ou seja, duas histórias em que uma se encaixa na outra. Ao final da leitura, fica no leitor aquela vaga sensação de que a história de Muidinga daria mais um capítulo ou outra obra em que a personagem percorreria uma estrada aberta à sua frente, a partir do momento em que se deu o encontro consigo mesmo, isto é, a descoberta de que é Gaspar, através dos cadernos de Kindzu. Ocorre, aí, o processo de construção de sua identidade, uma vez que se descobre alguém, um ser que é, que tem nome, tem uma história. Assim, conclui-se que o conceito de identidade está intrinsecamente ligado ao conceito de ser. Muidinga é Gaspar, é um ser em essência.

*Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, surpreende o leitor pelo inacabado da obra, mas não pelo desfecho. Isto ocorre por ser um romance cujo fato histórico é conhecido, isto é, a ditadura do período Vargas. O leitor sabe, de antemão, até mesmo pela leitura dos dados biográficos do autor, que

aquele tempo é passado e que Graciliano Ramos faleceu anos após ter sido libertado, acometido por sérios problemas de saúde, consequência da prisão em porão infecto de navio, prisões superlotadas, imundas, sofrendo todo tipo de privações, humilhações, tortura. Por outro lado, a escrita memorialista, trazendo para o presente a narração e a descrição do comportamento aviltante, desumano e injusto do sistema vigente sobre os presos e o povo, naquela época, deixa o leitor, no mínimo, exasperado, revoltado com o abuso de poder de um governo ditatorial, cujo presidente se dizia “pai dos pobres”.

Sendo assim, conclui-se que cada autor, em cada obra sua, provoca no leitor reações e sentimentos diferenciados. Em *Terra sonâmbula*, esse leitor é convocado a ser um copartícipe da elaboração textual, uma vez que se vê obrigado a ler duas histórias, aparentemente, independentes. Mas, que, ao contrário, elas vão se entrelaçando de tal maneira que se juntam ao final. A impressão deixada pelo entrelaçamento da narrativa encaixante com a encaixada é a de duas linhas paralelas que seguem juntas e se unem no fim de uma reta. Nesse aspecto, serviu-nos de aporte teórico *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov.

Já em *Memórias do cárcere*, o leitor fica mais à vontade durante o processo de leitura pelo fato de que nas memórias os acontecimentos estão prontos e acabados, mesmo que o autor mescle os fatos históricos com os ficcionais.

Em *Terra sonâmbula*, os cadernos de Kindzu, escritos também de memória, por ser um diário fictício, (não íntimo, conforme teoria de Maurice Blanchot) exige mais a participação do leitor, pois o narrador autodiegético vai, num crescendo, apresentando a luta pela conquista de sua identidade e a da nação moçambicana na tentativa de (re)construção de sua cultura, incluindo credices, costumes, rituais, linguagem. Essa luta pela reconquista da identidade perdida ocorre não só devido às questões relacionadas à guerra, mas às chamadas “crise de identidade” e “fragmentação do indivíduo” no mundo moderno, referidas por Philippe Lejeune em sua obra *O pacto biográfico*.

Entrecruzando as narrativas encaixante e encaixada, isto é, a história de Tuahir e Muidinga com a de Kindzu, o autor Mia Couto cria dois focos

narrativos. Na primeira, a voz é a de um narrador heterodiegético, totalmente onisciente, que transfere seu poder de voz a várias personagens, fazendo com que haja uma multiplicidade de discursos, através dos quais o leitor apreende visões diferenciadas sobre a guerra e suas consequências e sobre a cultura do povo moçambicano, propiciando o recurso da polifonia. As teorias de vários estudiosos como Oscar Tacca; Roland Bourneuf e Real Ouellet; Michel Butor, entre outros, serviram como suporte teórico para o estudo.

À medida que Muidinga lê os cadernos de Kindzu, o entrecruzamento das duas histórias favorece o processo de reencontro de Muidinga com sua própria identidade, já que, inconscientemente, vai reconhecendo as paisagens e os saberes que não sabia possuir devido à falta de memória. Conclui-se que, ao descobrir-se Gaspar, Muidinga encontra sua identidade e, simbolicamente, a de sua nação. Para alcançarmos o objetivo traçado sobre as questões da liberdade e da identidade utilizamos os conceitos de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*.

Os onze cadernos de Kindzu são narrados por ele mesmo em primeira pessoa, como um narrador autodiegético, que também transfere o poder de voz a algumas personagens como Farida, Siqueleto, Nhanataca e Taímo, o pai morto. Sua narrativa expõe muito da cultura moçambicana, seus costumes, rituais, credences que os mais velhos tentam manter vivos, sem sofrer alterações devido ao processo de colonização portuguesa e ao convívio com culturas estrangeiras. No entanto, é na contramão desse ponto de vista que Kindzu caminha, ou seja, procura novos conhecimentos, novos conceitos, novos valores a fim de tentar mudar a sua vida e a de seu povo.

Em *Memórias do cárcere*, o autor/narrador/personagem principal dá poder de voz aos presos que estiveram nas mesmas condições que as dele, aos policiais, às autoridades que executavam as arbitrariedades impostas pelo regime. Para possibilitar a narração de suas memórias, Graciliano Ramos transforma essas pessoas reais em personagens da história e, conseqüentemente, utiliza-se da mistura entre ficção e realidade a fim de possibilitar a tessitura textual.

Na escrita memorialista, tanto em *Terra sonâmbula* como em *Memórias do cárcere* e, na literatura de forma geral, o leitor pode observar que o homem,

como ser social, faz a rememoração de fatos realizados por diferentes grupos com os quais se relaciona. Assim sendo, conclui-se que a memória individual está recheada das memórias das pessoas e dos objetos que cercam o indivíduo. Kindzu, como narrador de si mesmo, relembra fatos vivenciados pelos grupos que fizeram parte de seu passado remoto ou próximo e os transforma em arte através da memória e da palavra. Também o narrador autodiegético da obra de Graciliano Ramos narra-se a si mesmo e os fatos vivenciados pelo grupo social com o qual conviveu nas prisões do período ditatorial de Vargas. Conclui-se, portanto, que ambos os autores exploram o recurso da memória individual e coletiva, conforme conceitos apresentados por Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*.

*Terra sonâmbula* e *Memórias do cárcere* são obras que se enquadram no conceito estipulado por Linda Hutcheon (1991) sobre os romances historiográficos, já que os mesmos são organizados em torno das lembranças de um passado vivido por seus autores ou por alguém que participa (ou participou) de seu grupo, organizados ficcionalmente. No entanto, nem um nem o outro texto configuram-se como uma narrativa histórica, mas trazem, através da memória, fatos históricos como a guerra civil em Moçambique e a ditadura durante o governo de Getúlio Vargas, no Brasil, entre 1930 e 1945. Portanto, é com os recursos produzidos pela escrita memorialista que as narrativas ganham corpo.

Em *Terra sonâmbula*, a narração heterodiegética da história de Tuahir e Muidinga deixa a impressão de que o tempo da narração coincide com o da narrativa, ocorrendo, portanto, no presente. Já no diário de Kindzu e em *Memórias do cárcere*, os narradores, por utilizarem a memória, apresentam uma distância temporal entre o vivido e o narrado. Portanto, há uma diferença entre o narrador e o personagem que ele fora no passado. O tempo decorrido entre os acontecimentos e o momento da narração faz com que o eu narrador, mais amadurecido, possa ter outra visão dos eventos relatados. Assim sendo, como afirma o narrador de *Memórias do cárcere*, ele poderá esquecer fatos importantes, valorizar outros sem importância, subverter a ordem natural dos eventos, ir, vir, voltar, passear, andar para a direita e para a esquerda deter-se

em longas paradas, como é natural na obra memorialista, escrita sob o efeito do tempo decorrido.

Ao concluir este estudo, que está longe de esgotar todas as possibilidades de análises que as duas obras permitem e oferecem, foi possível perceber os pontos de confluências e de divergências entre as mesmas. Assim, em *Terra Sonâmbula*, o autor faz, por meio da história de Tuahir e Muidinga e dos diários de Kindzu, uma denúncia da condição social a que estavam fadados os sobreviventes da guerra civil: miséria, fome, repressão, falta de identidade e de liberdade. No entanto, no final da obra, através das palavras proferidas pelo feiticeiro, surge uma forte esperança de que a liberdade do povo será reconquistada e a identidade da nação moçambicana, reconstruída. Em *Memórias do cárcere*, a escrita do eu, por meio da memória, torna-se um recurso utilizado pelo autor Graciliano Ramos para fazer a denúncia social e política de fatos vivenciados por ele e por tantos outros brasileiros presos injustamente, sem direito de defesa, na década de 1930, período mais duro do Governo Vargas. O leitor pôde observar conceitos defendidos por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*.

Os dois autores, Mia Couto e Graciliano Ramos, em *Terra sonâmbula* e *Memórias do cárcere*, respectivamente, fazem um profundo mergulho no drama humano de pessoas vivendo em situações adversas. O primeiro utilizando-se de uma linguagem mais próxima do coloquial e do tom poético; o segundo, uma linguagem mais apurada, mais seca, mais densa. O primeiro tecendo duas narrativas entrelaçadas que deixam o leitor extasiado; o segundo, uma narrativa amarga que provoca no leitor sensações de exasperação e revolta.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Abril, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense-Universitária, 1999.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: UnB, 1998.

BLANCHOT, Maurice. "O diário íntimo e a narrativa". In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

BENJAMIN, Walter. *O narrador. Obras Escolhidas*. v. 1, 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Bíblia Sagrada. *Gênesis*, 12, Rio de Janeiro: Alfalit, 2001.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. "O tempo e os tempos". In: NOVAES, Adauto (org.) *Tempo e História*. 2. ed. São Paulo: SMC/ Companhia das Letras, 1996.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra. Almedina, 1976.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: a polícia da Era Vargas*. Brasília: UNB, 1993.

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre azul, 2006, 3ª edição.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas/São Paulo: Papirus, 1998.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

COSTA, Lúcia Militz, *A Poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática, 2006.

COSTA, I. J. M.; GONDAR, J. "Memória e espaço". Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. In: MACIEL, Sheila Dias. "A Literatura e os Gêneros Confessionais". *Revista Analecta*. Guarapuava, Paraná v. 3 n. 1 p. 57-62 jan/jun. 2002. Disponível em [www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v3n1/artigo%205%20diarios.pdf](http://www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v3n1/artigo%205%20diarios.pdf). Acessado em maio de 2010.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

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

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*. Petrópolis: Vozes, 2002.

GORENDER, Jacob. In: *Estudos avançados*, vol.9 no.23 São Paulo, Jan./Abr. 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOCK, Ingedore G. Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2003.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991.

\_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACIEL, Sheila Dias. "A Literatura e os Gêneros Confessionais". *Revista Analecta*, Guarapuava, Paraná v. 3 n. 1 jan/jun .2002. Disponível em

[www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v3n1/artigo%205%20diarios.pdf](http://www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v3n1/artigo%205%20diarios.pdf).

Acessado em maio de 2010.

\_\_\_\_\_. “Diários: escrita e leitura do mundo”. *Revista Analecta*, Guarapuva, Paraná. 2002. v.3. n.1 Disponível em

[www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v3n1/artigo%205%20diarios.pdf](http://www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v3n1/artigo%205%20diarios.pdf).

Acessado em maio de 2010.

MALAUQUE, Keila Mara Sant’Ana. *O Amanauense Belmiro: Um Caminho Alternativo*, Estudos Linguísticos XXXV, p. 1078-1083, UNESP, 2006. Disponível em [www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno11-12.html](http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno11-12.html). Acessado em junho de 2010.

\_\_\_\_\_. (UNESP). *O Amanuense Belmiro e o gênero diarístico*. Disponível em [www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno11-12.html](http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno11-12.html). Acessado em junho de 2010.

MONTEIRO, Maritza. *Ideologia, alienação e da identidade nacional*. Caracas: Biblioteca Ediciones, da Universidade Central da Venezuela, 3. ed. 1991.

NERY, Vanda Cunha Albieri. *Graça Eterno: no universo infinito da criação*. São Paulo: PUC, 1995. Tese de Doutorado.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. 2 v.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo*. São Paulo: Ática, 1997.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *O Discurso Autobiográfico Confessional*. Goiânia: UCG, 2007.

ROUSSO, Henry. "A memória não é mais o que era". In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta. (Coords.). *Usos e abusos de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. In: RAMOS, Graciliano. Prefácio. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: USP, 1994.