

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSO
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

ANGÉLICA MARIA ALVES VASCONCELOS

**A TRAJETÓRIA DO SER E DA LINGUAGEM
NO DISCURSO LITERÁRIO EM *TERRA SONÂMBULA*,
DE MIA COUTO**

GOIÂNIA

2016

ANGÉLICA MARIA ALVES VASCONCELOS

**A TRAJETÓRIA DO SER E DA LINGUAGEM
NO DISCURSO LITERÁRIO EM *TERRA SONÂMBULA*,
DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada à Banca de Defesa do Programa de Pós Graduação *Stricto Senso*, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Rodrigues.

GOIÂNIA

2016

V331t Vasconcelos, Angélica Maria Alves
A trajetória do ser e da linguagem no Discurso Literário em Terra
Sonâmbula, de Mia Couto [manuscrito] / Angélica Maria Alves
Vasconcelos.-- 2016.
87 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto
Sensu em Letras, Goiânia, 2016
Inclui referências F.86-87

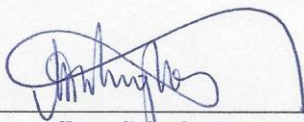
1. Couto, Mia, 1955-. 2. Literatura moçambicana -
romance - Crítica e interpretação. I. Rodrigues, Maria
Aparecida. II. Pontifícia Universidade Católica de
Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(679)-31.09(043)

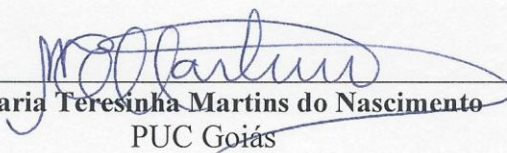
**A TRAJETÓRIA DO SER E DA LINGUAGEM NO DISCURSO LITERÁRIO EM
TERRA SONÂMBULA DE MIA COUTO**

Dissertação aprovada em 24 de novembro de 2016, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás (Presidente)



Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento
PUC Goiás



Dr. Acir Dias da Silva
UEMS

Dr. Eduardo Sugizaki
PUC Goiás (Suplente)

Estranheza é, na verdade, o modo fundamental mas encoberto de ser-no-mundo. Enquanto consciência, é do fundo desse ser que a presença clama. O “eu sou clamado” é um discurso privilegiado da presença. Só o clamor sintonizado pela angústia possibilita que a presença se projete para o seu poder-ser mais próprio. Compreendido existencialmente, o clamor da consciência é que anuncia o que, anteriormente, não passou de mera afirmação: a estranheza posterga a presença e ameaça a sua perdição no esquecimento de si mesma.

Martin Heidegger

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu guia espiritual, por ter me auxiliado em minha trajetória existencial, proporcionando os impulsos necessários que precisava para fortalecer-me em todos os momentos de angústia, necessária para a realização tanto na vida pessoal quanto profissional e estudantil.

Aos Mestres, pelo privilégio de tê-los em minha companhia. Sempre os observei com grande admiração e verdadeiro apreço. Seus conhecimentos, transmitidos ao longo destes tempos, enriqueceram-me de forma abundante. Não há um dia que não tenha um novo olhar para o futuro, sem que me projete como um novo ser da linguagem. É que a palavra é o instrumento fundante do ser, é ela que fala através do homem, constituindo-o enquanto ser pensante, questionador, revelador, criativo e duvidoso, pois a linguagem é a casa do ser. Assim, os senhores converteram as minhas incertezas em atitudes reveladoras por meio da linguagem. Palavras de gratidão serão sempre escassas para agradecer a quem dá tanto de si mesmo e de forma tão constante.

Em especial à Prof. Dra. Maria Aparecida Rodrigues, orientadora deste trabalho, que contribuiu de forma eficaz, empenhando-se com seus conhecimentos, sua dedicação, atenção e boa vontade. Sempre se mostrou interessada, dando as melhores sugestões e acompanhando cada etapa, possibilitando que essa pesquisa chegasse ao seu êxito.

Ao Ivo Ereno do Couto, companheiro de todas as horas e um quase co-orientador na realização deste trabalho, a quem sou grata eternamente, que também merece todo meu carinho e reconhecimento; participou, inferiu e contribuiu com sugestões, idéias que foram de grande relevância para a existência e eficácia da pesquisa, que resultou neste trabalho.

À minha mãezinha, exemplo de força, coragem e determinação, sendo uma exímia doutora na arte da vida, que por meio de sua linguagem simples, humilde, reflexiva e contestadora mostrou-me caminhos reveladores para minha integridade como ser de consciência. Dessa forma, contribuiu, ao longo de minha existência, para me tornar persistente e determinada em buscar um sentido para a minha vida.

A TRAJETÓRIA DO SER E DA LINGUAGEM NO DISCURSO LITERÁRIO EM *TERRA SONÂMBULA* DE MIA COUTO

RESUMO

O objetivo desta dissertação é fazer uma análise, por meio de uma abordagem hermenêutica fenomenológica, da obra *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, na perspectiva da teoria da linguagem como fenômeno estético e como processo de “essencialização” do ser, sob os conceitos, principalmente, de Martin Heidegger que definiu: “*A linguagem é a morada do ser*”. Visa compreender a dinâmica da escrita-escritura da obra, dividida em dois núcleos metonímicos que se dialogam e se intercomunicam na dinâmica do processo artístico: o macrocosmo e o microcosmo. O primeiro, parte da linguagem ficcional relativa ao universo humano; o segundo se refere ao ficcional em si, à linguagem enquanto produto artístico. Procura, ainda, entender o processo de construção da obra literária. Observa a linguagem dos personagens de *Terra Sonâmbula*, em especial dos protagonistas, mas não só deles, buscando pistas que indiquem quais tem maiores possibilidades de conscientização e em que estágio se encontram nesta tentativa de vislumbrar seu próprio ser. Por meio de suas trajetórias revelam-se as interferências, internas e externas, que influenciam, positiva ou negativamente, no processo de essencialização desses personagens.

Palavras-chave: Fenômeno Estético, Linguagem, Essencialização, Crítica Literária.

THE TRAJECTORY OF BEING AND LANGUAGE IN LITERARY SPEECH ON LAND SONÂMBULA DE MIA COUTO

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze, through a phenomenological hermeneutic approach, of literary work *Sleepwalking Land* of Mia Couto, from the perspective of language as an aesthetic phenomenon and as a process of "essentialization", under the theoretical concepts of the being, especially based on Martin Heidegger who defined: "language is the home of the being". It aims to understand the dynamics of the work writing and literary writing, divided into two metonymic cores that dialogue and intercommunicate in the dynamics of the artistic process: the macrocosm and the microcosm. The first part of the fictional language on the human universe; the second refers to the fictional itself, language as an artistic product. It also seeks to understand the process of construction of the literary work. Notes the language of the characters of Terra Sonâmbula, especially of the protagonists, but not only of them, searching for clues that indicate which ones have greater possibilities of awareness and in what stage they are in this attempt to glimpse their own being. Through their trajectories are revealed the internal and external interferences that influence, positively or negatively, the process of essentialization of these characters.

Keywords: Aesthetic Phenomenon Language, Essentialization, Literature criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 A TRAJETÓRIA DO SER E DA LINGUAGEM NO DISCURSO LITERÁRIO.....	12
1.1 Ser e Linguagem são um só.....	20
1.2 Romance em Processo.....	25
1.3 A (Des)essencialização do Ser.....	34
1.4 A Metonímia como Procedimento Artístico.....	40
2 A OBRA DE ARTE NO UNIVERSO MACROCÓSMICO.....	47
2.1 O Externo como Processo de Sonambulismo: A Força Colonizadora.....	48
2.2 A Reificação e a Consciência Mítica-Religião.....	53
2.3 A Tradição como Processo de Identidade e Aprisionamento.....	58
3 A OBRA DE ARTE NO UNIVERSO MICROCÓSMICO.....	62
3.1 Reificação, Despersonalização, Perda da Identidade.....	63
3.2 Descoberta pela Linguagem – Livro-Leitura.....	68
3.3 Sedução à Expansão da Leitura – o Efeito Estético e a Recepção – Processo de Transformação.....	71
3.4 Libertação – o Despertar.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise, por meio de uma abordagem hermenêutica fenomenológica, da obra *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, na perspectiva da linguagem como fenômeno estético e como processo de “essencialização” do ser, sob os conceitos teóricos de Martin Heidegger, no qual está previsto que: “*A linguagem é a morada do ser*” (Rodrigues 2011, p. 80). O propósito é compreender a dinâmica da escrita-escritura da obra, dividida em dois núcleos metonímicos: o macrocosmo e o microcosmo. O primeiro serve de pano de fundo ao segundo. Um trata do processo de aprendizado dos indivíduos relativos à “linguagem como morada do ser”, centrada nas relações de um povo dominado pelo discurso do opressor estrangeiro, pela tradição, pela religiosidade e pela existência abaixo de nível de dignidade possível aos seres humanos. O outro propósito se refere à criação artística que, como fenômeno estético, se dissimula no seu próprio ato de escrituração.

Entendendo o romance em questão como obra filosófica e literária, os personagens estão colocados-em-situação tais quais os seres estão no mundo físico, cabendo ao leitor crítico encontrar os diversos estágios em que se encontram e que são inseridos na vida e na obra de arte.

A ficção *corpus* mostra um tempo de guerra e de caos, a influência do antigo colonizador e traz personagens que expressam as diversas fases por que passam os indivíduos-personas em busca de sua realização como seres (pre-sença) e, por conseguinte, a efetivação da sociedade como nação. Pela linguagem, os personagens, no processo e no ambiente degradante, se mostram como são. “Porque o discurso é constitutivo do ser do pre, isto é, da disposição e da compreensão a pre-sença significa então: como ser-no-mundo a pre-sença se pronunciou como ser-em um discurso”. (Heidegger, 1997, p. 224).

A obra é constituída em onze capítulos que relatam a estória de Muidinga e Tuahir e onze cadernos com os diários de Kindzu. Os diversos outros personagens são introduzidos na narrativa na forma de contos, nos quais interagem, em algum momento, com algum dos protagonistas.

O Primeiro Capítulo trata da “Trajetória do Ser e da Linguagem na Obra Literária *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto”. Este capítulo está subdividido em quatro subtítulos, conforme descrevemos a seguir. No primeiro subtítulo “Ser e Linguagem São um Só”, visa vincular diversos personagens à sua linguagem, baseados no que Heidegger denominou o “modo de ser” do ser humano, sua existência, com a palavra DASEIN, cujo sentido é ser-aí, estar-aí. O romance, ao mostrar a história dos protagonistas, apresenta, em segundo plano,

vários personagens, todos, de alguma maneira, desessencializados, ou seja, seres que não moram na linguagem. No segundo, “Romance em Processo”, procura-se mostrar como são apresentados os personagens e o modo de construção ficcional da obra, a utilização de imagens significantes, que sugerem, principalmente, a objetivação e a reificação dos indivíduos-personagens. No terceiro subtítulo, intitulado “(Des)essencialização do Ser”, reforça-se o propósito anterior, as noções de Ser e não-SER. Para Heidegger o nada é uma questão metafísica e de fundamental importância para a determinação de nossa existência enquanto seres que questionam.

Enquanto projeto, ele é em si mesmo essencialmente um nada. Todavia, essa determinação não significa, de modo algum, a qualidade ôntica do que não tem “sucesso” ou “valor”, mas um constitutivo existencial da estrutura ontológica do projetar-se. O nada mencionado pertence à pre-sença enquanto o ser-livre para suas possibilidades existenciárias (HEIDEGGER, 1997, p.72, 73 – parte II).

Heidegger também diz: “O ser-em é, pois, a expressão formal e existencial do ser da pre-sença que possui a constituição essencial de ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 1997, p. 92). O quarto subtítulo deste capítulo analisa “A Metonímia como Procedimento Artístico”. Embora também abundante em metáforas, a narrativa se vale principalmente da metonímia, ao privilegiar uma representação de toda sociedade por alguns personagens e ou situações-símbolos, deixando ao leitor a tarefa de descobrir a significância de cada uma.

O Segundo Capítulo “A Obra de Arte no Universo Macrocósmico”, está subdividido em três subtítulos. No primeiro: “O Externo como Processo de Sonambulismo: A Força Colonizadora”; o outro: “A Reificação e a Consciência Mítica-Religião”; e, no terceiro “A Tradição como Processo de Identificação e Aprisionamento”. Procura-se, neste capítulo, analisar as forças que podem influir no processo existencial do personagem, ajudando ou prejudicando sua caminhada de reconhecimento do próprio ser.

Finalmente, o Terceiro Capítulo “A Obra de Arte no Universo Microcósmico”, trata a obra de arte como fenômeno estético, aliado ao ato de leitura do mesmo e ao processo de linguagem como busca da libertação. Neste último capítulo, deita-se um olhar sobre como o indivíduo-personagem se apresenta no Romance, partindo do processo de descobrimento do sentido do ser, suas reações às influências que o submergem ou que o fazem avançar como ser da linguagem, como diz Heidegger (1997, p. 20) “O homem não é uma coisa simplesmente dada, nem uma engrenagem numa máquina e nem uma ilha no oceano”. E, nessa realidade ficcional, obra de arte e vida compõe o todo que aparentemente não diz dizendo, isto é, arte e dissimulação. São quatro subtítulos: o primeiro “Reificação, Despersonalização, Perda da

Identidade”, o segundo “Descoberta pela Linguagem – Livro – Leitura”, terceiro “Sedução à Expansão da Leitura – o Efeito Estético e a Recepção – Processo de Transformação” e, o último “Libertação – O Despertar”.

Dufrenne em *Estética e Filosofia* (1972, p. 53) diz: “O objeto estético significa – ele é belo com a condição de significar – certa relação do mundo com a subjetividade, uma dimensão do mundo; ele não me propõe uma verdade a respeito do mundo, ele me descortina o mundo como fonte de verdade.”

No caso específico de *Terra Sonâmbula* a trama, contada às vezes de forma fantástica, nos mostra mais pelo sugerido e pelo silêncio do texto que pela escritura, deixando ver um rico contexto histórico, místico, cultural e o belo da arte de Mia Couto, que transparecem sobre toda tragédia e miséria que lhe servem de pano de fundo. É preciso deixar emergir o que não está escrito e, assim, o leitor segue sua trajetória de entendimento, orientado pelas suas experiências de leitura e com base nas pistas que o texto oferece.

Não se pretende exaurir todas as possíveis interpretações e conotações dadas por outros articulistas que, em vários artigos e ensaios, abordaram temas relacionados a esta obra. Esta dissertação pretende, apenas, abordar as questões que se referem ao “Ser” e à “Linguagem”, tendo a obra de arte como fenômeno estético e objeto desta pesquisa.

1 A TRAJETÓRIA DO SER E DA LINGUAGEM NO DISCURSO LITERÁRIO

O homem se mostra como um ente que é no discurso. Isso não significa que a possibilidade de articulação sonora seja apenas própria do homem, e sim que o homem se realiza no modo de descoberta do mundo e da própria pre-sença.

Martin Heidegger

O estudo da narrativa pressupõe não perder de vista que a “realidade” nela sugerida está contida em si mesma, até porque nenhuma obra de arte busca representar o mundo em que vivemos, mas o “real” artístico.

Para efeito de análise, todos os fatos e personagens são tomados como “reais”, enquanto escrita-arte. Trata-se de uma obra ficcional, logo, realidades artísticas:

O objeto estético é apreendido como real, sem remeter ao real, isto é, há uma causa do seu aparecer, ao quadro como tela, à música como ruídos de instrumentos, ao corpo do dançarino como organismo: ele não é outra coisa que o sensível em sua glória, do qual a forma que o ordena manifesta a plenitude e a necessidade, que traz em si e imediatamente entrega o sentido que o anima. (DUFRENNE, 1972, p.81).

Dentro dessa linha, nosso objetivo é desvendar a trajetória dos personagens no universo do romance, como seres *da* e *na* linguagem, tratando-os como reais esteticamente e analisando os fenômenos que podem esclarecer sua existência.

Criando uma terminologia própria, Heidegger denominou o “modo de ser” do homem, nossa existência, com a palavra DASEIN, cujo sentido é ser-aí, estar-aí. Analisando a vida humana, o filósofo descreveu três etapas que marcam sua existência inautêntica:

1 - Fato da existência – o homem é lançado ao mundo, sem saber por quê. Ao despertar para a consciência da vida, já está aí, sem ter pedido para nascer;

2 - Desenvolvimento da existência - o ser humano estabelece relações com mundo. Para existir, projeta sua vida e procura agir no campo de suas possibilidades. Move uma busca permanente para realizar aquilo que ainda não é.

3 - Destruição do eu - tentando realizar seu projeto sofre a interferência de uma série de fatores adversos que o desviam de seu caminho existencial. O seu eu, dissolve-se na cotidianidade. Em vez de se tornar si-mesmo, torna-se o que os outros são.

A partir desse estado de angústia, abre-se para o homem, segundo Heidegger uma alternativa: fugir de novo para o esquecimento de sua dimensão profunda, isto é, esquecer-se do ser e retornar ao cotidiano, ou superar a própria angústia, manifestando seu poder de transcendência sobre o mundo e sobre si mesmo. Surge, aí, um dos temas-chave de

Heidegger: o homem pode transcender, o que significa dizer que ele está capacitado a atribuir um sentido ao ser.

Na pre-sença, a angústia revela o ser para o poder-ser mais próprio, ou seja, o *ser-livre para* a liberdade de assumir e escolher a si mesmo. A angústia arrasta a presença para o *ser-livre para...*(propensio in...), para a propriedade de seu ser enquanto possibilidade de ser aquilo que já sempre é. A pre-sença como ser-no-mundo entrega-se, ao mesmo tempo, à responsabilidade desse ser. (HEIDEGGER, 1997, p. 252).

Terra Sonâmbula, ao narrar a história dos protagonistas, apresenta, em segundo plano, vários personagens, todos, de alguma maneira, desessencializados. A dificuldade de se avizinhar do ser ocorre porque o homem moderno não atingiu a capacidade de reflexão, substituída por aquilo que, na escola de Frankfurt¹, se chama de razão instrumental, ou seja, a razão que se utiliza como meio, ou um instrumento, para atingir determinado resultado. Esse utilitarismo, para Heidegger, promove o “TÉDIO”, o que também contribui para a crise existencial. Na cadeia utilitária de estímulo-resposta, o ser desaparece e evidencia-se o não-ser. Nessa linha de pensamento, parece necessário superar a metafísica tradicional e se aproximar do ser no que diz respeito ao que precede a existência, porque ele tem uma natureza filosófica. A ciência não consegue encontrá-lo e conceituá-lo porque, para tal, é preciso considerar a idéia de reflexão. Na obra esta situação está representada por Taímo, pai de Kindzu, sua mãe, seu irmão Junhito, entre muitos outros. Veja-se:

A partir desse dia, o manito deixou de viver dentro da casa. Meu velho lhe arrumou um lugar no galinheiro. No cedinho das manhãs, ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos.
[...] Depois, Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras. Esganiçava uns cóóós e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim se adormecia. (COUTO, 2007, p.19).

A citação acima sugere que o personagem Junhito se animaliza, ou é animalizado, deixando, inclusive de utilizar a linguagem humana. Passa a viver e agir como os animais (galinhas), deixando perceber sua transformação em ser zoomorfizado. Também, como outros personagens, é um não-ser, até porque a principal característica do não-ser é não ter domínio da linguagem.

Os personagens em *Terra Sonâmbula* subsistem, apesar do contato frequente com o sofrimento, o temor, os mitos, os medos, a miséria, a fome e a morte. Preocupam-se com a

¹A Escola de Frankfurt consistiu em um grupo de intelectuais alemães neomarxistas que, na primeira metade do século passado, produzia um pensamento conhecido como Teoria Crítica. Dentre eles temos Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Walter Benjamin.

sobrevivência, em como se manter vivos. Tudo isso sugere que são seres desessencializados, ou seja, seres que não moram na linguagem.

A cotidianidade é justamente o ser “entre” nascimento e morte. E se a existência determina o ser da pre-sença, então a pre-sença, enquanto existir, deve, em podendo ser, *ainda não ser* alguma coisa. O ente cuja essência é constituída pela existência resiste, de modo essencial, à sua possível apreensão como ente total. (HEIDEGGER, 1997, parte II, p. 11 e 12).

Conforme o conceito acima, os personagens citados *ainda não são* essencializados, estão vivendo o presente e tentando apenas satisfazer suas necessidades, sem qualquer projeto de futuro. Neste contexto, estão “dormindo”, sonâmbulos, embora ativos. Sobrevivem ao caos e às atrocidades, não há projetos individuais nem coletivos. Essa condição que lhes é imposta decorre de uma época precária, indigente, em constante transição e desprovida de paz e amor, vivenciando guerras, atrocidades, violência e, acima de tudo, um descompromisso total com o indivíduo.

Naquele lugar a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas, nunca vistas, em cores que 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, 2007, p. 9)

Esta introdução ao primeiro capítulo do romance, denominado “A Estrada Morta”, apresenta dois personagens, um velho e um menino, fugitivos da guerra que contaminara toda a sua terra. Um ponto de partida em que os seres estão desessencializados, não conseguem “voar”, estão presos à busca pela sobrevivência. Esses caminhantes, nessa terra assolada pelo conflito, maltratados e maltrapilhos, parecem ter perdido toda a substância de vida, caminham murchos, desolados e desesperançosos. Eles são a própria estrada morta, uma representação de sua vida sem sentido, sua trajetória que os leva do nada a lugar nenhum.

Entre as palavras que indicam possibilidades dos seres se essencializarem estão *azul e céu*, enquanto que chão e morte mostram sua conformação a seu estado de seres inautênticos. As hienas podem ser entendidas como os homens zoomorfizados, vivendo em situação análoga a dos animais, entregues à sua condição sub-humana, “focinhando” o chão nessa terra, “onde a paisagem se mestiçara de tristezas” - seu próprio interior.

È possível perceber aqui o momento de partida da trajetória do ser e da linguagem em *Terra Sonâmbula*, um ponto em que os personagens são não-seres, seu interior vazio de

linguagem, zoomorfizados e sem essência. Como pode-se perceber na passagem abaixo, entre Kindzu e Tia Euzinha:

Ela continuou a falar das mães, maneira como elas faziam no campo. Fiquei a saber que havia mães que roubavam a comida dos filhos e, no meio da noite, lhes tiravam a manta que os protegia do frio.

- Mas, tia Euzinha, uma mãe não pode fazer uma coisa dessas...

Ela sorriu, negando. Aquilo nem maldade não era. Simplesmente, as mães ensinavam aos filhos os modos da sobrevivência. Eu escutava as palavras da velha enquanto olhava as nuvens se apressarem no alto. Escurecia a olhos não vistos. No campo as sombras se arrastavam. Parecia que aqueles os refugiados moravam era na escuridão. (COUTO, 2007, p. 184-185).

Vê-se que aquelas mães não tinham o que ensinar, se mostram entes, desprovidas de consciência, sem interação, sem compreensão e criticidade. Na verdade, filho, naquelas circunstâncias, era mais um peso para os pais. Isto se vê no diálogo abaixo, entre Tuahir e Muidinga:

- E me diga: você quer encontrar seus pais porquê?

- Já expliquei tantas vezes.

- Desconsigo de entender. Vou-lhe contar uma coisa: seus pais não lhe vão querer ver nem vivo.

- Porquê?

- Em tempos de guerra filhos são um peso que trapalha maningue². (COUTO, 2007, p. 12).

Entretanto, partindo deste dado, pode-se observar que certos personagens têm possibilidades de se transformarem, se essencializarem (ainda que em parte) e é isto que se irá mostrar nesta dissertação.

A natureza do ser, para Heidegger, é definida como aquilo que se faz presente no ente, que o ilumina e se manifesta nele. Embora o ser esteja no ente, não há nada no ente que o revele. O homem é guarda do ser, mas só cumprirá essa função se souber preservar a sua dignidade. Heidegger evidencia que ser não é um ente, e que apenas se nos apresentaria mediado pela compreensão que já fazemos de seu significado. Ele se concentra na copertinência entre ser e sua compreensão possível.

Com a facticidade, o ser-no-mundo da pre-sença já se dispersou ou até mesmo se fragmentou em determinados modos de ser-em. Pode-se exemplificar a multiplicidade desses modos de ser-em através da seguinte enumeração: ter o que fazer com alguma coisa, produzir alguma coisa, tratar e cuidar de alguma coisa, aplicar alguma coisa, fazer desaparecer ou deixar perder-se alguma coisa, empreender, impor, pesquisar, interrogar, considerar, discutir, determinar... (HEIDEGGER, 1997, p. 95).

² Sinônimo – muito, demasiado.

Em seu início, *Terra Sonâmbula* deixa transparecer que os personagens estão na condição de ser-aí, um estado existencial, em sua realidade finita e entregue ao destino, ainda sem a linguagem que lhes permita entender o que são e como se relacionar com o mundo.

Desde a abertura da compreensão à dinâmica da existência humana, os sentidos permitem que os entes signifiquem o que são, sendo compreendidos enquanto entes. O ser no mundo, com seus utensílios, permite que os entes compartilhem e signifiquem algo para que este algo possa aparecer. O homem que permanece sempre só com a natureza, isto é, com o mediato, jamais encontra, de imediato, o “próprio ser”. Mas o indivíduo sabe que o ser dá a todo ente a “garantia de ser”. Sem ela, todo o ente permaneceria no nada, na privação absoluta de revelar-se.

A pre-sença sempre se compreende a si mesma a partir de sua existência, de uma possibilidade própria de ser ou não ser ela mesma. Essas possibilidades são ou escolhidas pela própria pre-sença ou um meio em que ela caiu ou já sempre nasceu e cresceu. No modo de assumir-se ou perder-se, a existência só se decide a partir de cada pre-sença em si mesma. A questão da existência sempre só poderá ser esclarecida pelo próprio existir. (HEIDEGGER, 1997, p. 39).

Mas o modo pelo qual se dá o “construir-se” heideggeriano do ente por meio do ser é coisa que não lhe é dada a saber. Em consequência disso, a explicação do grande segredo, do “constituir-se” da existência e o esclarecimento de sua relação com seu fundamento, é impossível, estando esta questão em mística obscuridade. Para Heidegger, citado por Kahlmaeyer-Mertens (2015, p.94) “a decadência é um caráter fenomenal positivo da existência e se atentarmos, ela acaba por evidenciar uma possibilidade exclusiva do ente que somos, a de desviar-se de si”.

Considerando-se que, neste início, os personagens se apresentam nesta situação de decadência, não podendo descer mais na escala de desumanização, do “esquecimento do ser” podem, por isso mesmo, encontrar a possibilidade de transcender. De acordo com o conceito, a decadência pode fazer o ente mudar, procurar caminhos e encontrar alternativas para sua existência.

Abaixo, pode-se perceber o estado em que se encontram esses entes:

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. 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 terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes tem a mesma cor do caminho. O velho se chama Tuahir. É magro, parece ter perdido toda a substância. (COUTO, 2007, p. 9).

A filosofia de Heidegger procura pensar não o homem social e a ciência, mas o homem entregue a si mesmo, entregue à sua individualidade, aos seus conflitos existenciais, que tem uma relação com a fenomenologia, ou seja, segue o fenômeno tal qual o homem se põe em sua existência no mundo. Sua essência é a própria existência - o homem não é, ele existe - marcada por um conjunto de possibilidades de vir a ser. O filósofo parte de que existe um esquecimento do ser, pois o pensamento anterior a Heidegger se baseia no estudo do ente. Ocorre um problema: O que é “ser” e o que é “ente”? Heidegger parte da diferença ontológica entre ser e ente. Ente é uma base material de algo que é. Ser permite que algo seja. Embora não seja possível conceituar “ser”, diz Heidegger:

Nós não sabemos o que diz “ser”. Mas já quando perguntamos o que é “ser” nos mantemos numa compreensão do “é”, sem que possamos fixar conceitualmente o que significa esse “é”. Nós nem sequer conhecemos o horizonte em que poderíamos apreender e fixar-lhe o sentido. Essa compreensão do ser vaga e mediana é um fato. (HEIDEGGER, 1997, p. 31)

O indivíduo está rodeado de entes do ponto de vista ôntico. Esse ser, que é uma questão aberta, não é conceituável, pois não conseguimos esgotá-lo, ou seja, segundo Heidegger, ele não consegue definir a si próprio.

Antes de Heidegger, o pensamento ocidental entendia que, quanto mais se pesquisasse sobre o ente por meio da ciência, mais se chegaria ao ser. Nas palavras de Kahlmeyer-Mertens:

Elaborar a questão do ser significa [...] tornar transparente um ente - o que questiona - em seu ser. Como modo de ser de um ente, o questionamento dessa questão se acha essencialmente determinado pelo que nela se questiona - pelo ser. Esse ente que cada um de nós somos e que, entre outros, possui em seu ser a possibilidade de questionar, nós o designamos com o termo ser-aí. A colocação explícita e transparente da questão sobre o sentido do ser requer uma explicação prévia e adequada de um ente (ser-aí) no tocante a seu ser. (MERTENS, 2015, p. 76).

O estudioso considera que o problema do ser parte do homem, de sua existência. “Eu existo depois penso”, logo não precisa ser inteligente, erudito, racional para poder ser. O homem não é sujeito, muito menos um objeto, ele é o ser-aí, “o está aí” que seria uma superação da separação do homem e do mundo, ou seja, o ser não existe fora do mundo, ele existe envolvido numa situação.

Para Descartes³, que cunhou a expressão “penso, logo existo” (cogito, ergo sum), a prova que o homem existe é porque pensa, ou seja, o ato de pensar elimina a dúvida sobre sua própria existência. Embora não seja objeto dessa dissertação, coloca-se a posição de Heidegger em relação a esse pensamento:

Com o “cogito sum”, Descartes pretende dar à filosofia um fundamento novo e sólido. O que, porém, deixa indeterminado nesse princípio “radical” é o modo de ser da res cogitans ou, mais precisamente, o sentido do ser do “sum”. A elaboração dos fundamentos ontológicos implícitos do “cogito sum” constitui o ponto de parada na segunda estação a caminho de um retorno destrutivo à história da ontologia. A interpretação comprova por que Descartes não só teve de omitir a questão do ser como também mostra por que se achou dispensado da questão sobre o sentido do ser do cogito pelo fato de ter descoberto a sua “certeza” absoluta. (HEIDEGGER, 1997, p. 53).

Segundo Heidegger, a compreensão do ser é, ao mesmo tempo, uma determinação do ser do homem, único que tem a porta de acesso a ele. Heidegger aplica o método fenomenológico: parte do homem de fato, deixa que ele se manifeste tal qual é, e procura compreender sua manifestação. Ele descobre no homem alguns traços fundamentais característicos de seu ser, aos quais dá a denominação de existenciais.

Assim, o primeiro existencial é o ser-no-mundo, que se encontra em situação, chamado por Heidegger de Dasein, num círculo de afeto e interesses, o homem que está sempre aberto para se tornar algo novo. A própria situação presente é determinada por aquilo que pretenda fazer no futuro. Muito do que ele faz hoje, senão tudo, é feito em vista do que quer ser amanhã. O segundo existencial (Heidegger chama de existência) é a característica do homem de ser-fora-de-si, diante-de-si, por seus ideais, por seus planos, por suas possibilidades. O terceiro é a temporalidade. O homem é um existente porque está essencialmente ligado ao tempo. Isso faz com que se encontre sempre além de si mesmo, nas possibilidades futuras. Neste sentido, o homem é futuro, mas, para se tornar possível, parte sempre de uma situação na qual já se encontra. Desse modo, ele é, também, passado. Finalmente, enquanto faz uso das coisas que o cercam, ele é presente. Isso se identifica com a linguagem expressa em *Terra sonâmbula*:

Quero por 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 estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz. (COUTO, 2007, p.15).

³ René Descartes – filósofo e matemático francês do século XVII, que com a expressão “penso, logo existo”, imaginou ter encontrado, partindo da dúvida, uma metodologia (análise racional) para definir o que seria o verdadeiro conhecimento, influenciando várias gerações de pensadores, do Iluminismo até recentemente.

O início do primeiro caderno de Kindzu apresenta o indivíduo dividido entre passado e presente. Ele está preso às suas lembranças e não consegue estar consciente no presente, quanto mais almejar qualquer possibilidade em seu futuro, ou seja, é um ente sem projeto de ser. O tempo está acoplado ao ser, caminham juntos mostrando a existência do indivíduo na sua cotidianidade. O tempo é o tempo do ser. O futuro, o presente e o passado se fundem, sem se confundirem, no rigor do destino do ser.

O horizonte de toda a temporalidade determina aquilo *na perspectiva* de que o ente, em sua existência de fato, se *abre* de modo essencial. Com a pre-sença de fato, um poder-ser está sempre lançado no horizonte do porvir, o “já ser” está sempre aberto no horizonte do vigor de ter sido, e aquilo de que se ocupa já está sempre descoberto no horizonte da atualidade. (HEIDEGGER, 1997, p. 167, Parte II)

As três etapas temporais (passado, futuro e presente) correspondem, no homem, a três modos de conhecer: o sentir, o entender e o discorrer. Pelo sentir está em comunicação com o passado, pelo entender está em comunicação com o futuro, com as suas possibilidades. Pelo discorrer, ele está em comunicação com o presente.

Entre os dois primeiros existenciais, ser-no-mundo e existência, há uma clara diferença. Um prende o homem ao passado, o outro o projeta para o futuro. A vida do indivíduo será inautêntica ou autêntica conforme ele se guiar pelo primeiro ou segundo. Tem uma vida inautêntica ou banal quem se deixa dominar pela situação, o desejo de saber se torna vão, o inautêntico sabe aquilo que todos sabem e submete-se, prazerosamente, à lei daqueles. Heidegger observa que a massa (expressão do filósofo) dispensa esse ser inautêntico de responsabilidades, de tomar iniciativas e decisões, visto que tudo está decidido na vida de cada dia.

Minha mãe abanava a cabeça. Ela nos ensinava a sermos sombras, sem nenhuma outra esperança senão seguirmos do corpo para a terra. Era lição sem palavra, só ela sentada, pernas dobradas, um joelho sobre outro joelho. Pouco a pouco nos tornávamos outros, desconhecíveis. (COUTO, 2007, p. 17-18)

Esta alusão acima revela algumas características dos personagens que nos permitem dizer que vivem uma vida inautêntica. As expressões “sermos sombras” e “um joelho sobre o outro joelho” mostram a desistência de buscar algo melhor e a resignação com a situação em que se encontram. Sugerem personagens alienados, incapazes de ser agentes do discurso, conseqüentemente, numa vida inautêntica.

A ação e o discurso são tão intimamente relacionados porque o ato primordial e especificamente humano deve conter, ao mesmo tempo, resposta à pergunta que se faz a todo recém-chegado: “Quem és?” Essa revelação de *quem* alguém é está implícita tanto em suas palavras quanto em seus feitos; contudo, a afinidade entre discurso e revelação é, obviamente, muito mais estreita que a afinidade entre ação e revelação, tal como a afinidade entre ação e início é mais estreita que a afinidade entre discurso e início, embora grande parte dos atos, senão a maioria deles, seja realizada na forma de discurso. (ARENDDT, 2014, p. 221).

Por outro lado, leva vida autêntica quem a assume como própria e constrói um plano para si. Autêntica é a vida de quem cede ao apelo do futuro, às próprias responsabilidades. E já que entre as possibilidades humanas a última é a morte, vive autenticamente aquele que leva em consideração a morte como a possibilidade de deixar o aqui, cessar.

Chorais pelos dias de hoje? Pois saibam que os dias que virão serão ainda piores. Foi por isso que fizeram esta guerra, para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança. [...]
 [...] 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.[...]
 [...] 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)

A morte não precisa ser entendida, necessariamente, como a morte física. Nesta conclamação acima, podemos considerar a morte do “animal” que existe em cada indivíduo, que não deixa transparecer o “ser” como ressonância da “voz longínqua” (a consciência), a linguagem original descrita por Heidegger. Esta “memória” de antes de sermos gente: a linguagem antecede o homem, não é a linguagem que vive no homem, é o homem que mora na linguagem.

No subcapítulo a seguir, pode-se perceber o ser humano – *Dasein* - lançado ao mundo, sem saber o porquê e, ao despertar para a consciência da vida, já está aí sem ter pedido para nascer. Ele estabelece relações com o mundo (ambiente natural e social historicamente situado). Para existir, o *Dasein* projeta sua vida e procura agir no campo de suas possibilidades. Move-se em busca permanente para realizar aquilo que ainda não é. Em outras palavras: existir é construir um projeto.

1.1 Ser e Linguagem são um só

A literatura é feita de palavras e o homem é o ser da palavra, nesse sentido, compreender um é, ao mesmo tempo, compreender o outro. A criação ficcional passa a ser a linguagem da linguagem do mundo, do homem e do próprio fazer artístico. Por isso, ela é criação literária e filosófica.

Maria Aparecida Rodrigues

Num primeiro momento, cabe salientar que a linguagem é fundamental para a vida. È através da linguagem que é possível ao homem conhecer o mundo e a si mesmo, demonstrar seu pensamento, ter ciência de sua condição e da sua finitude. A linguagem é o fim para se chegar a certo conhecimento do homem, enquanto sujeito, e do mundo, enquanto fenômeno. Sem ela o indivíduo estaria fadado à incomunicabilidade, que pressupõe manter-se no universo fechado e desconhecido. Ela permite ao homem a ordenação e a representação do pensamento. É impossível falar do homem sem antes falar da linguagem, pois não é o homem que pensa a linguagem, é a linguagem que pensa o homem.

A linguagem inventa e carrega em si o seu sentido. Sentido implícito consequentemente ou, ao menos, tudo envolvido no sensível, sentido nascente, claro e indistinto, irrefutável e, contudo, sem prova: um pré-sentido, de certo modo. Visto que o sentido não comporta nenhuma determinação explícita, ele figura a possibilidade luminosa de uma multiplicidade indefinida de sentidos, o anúncio feito ao intelecto por uma razão que ainda não se conhece como razão. (DUFRENNE, 1972, p. 52).

Se um indivíduo não sabe o que veio fazer no mundo, acumula dúvidas e tem valores complexos, tornando-se difícil tomar decisões que lhe tragam uma existência plena. A dúvida segue o homem ao longo da vida, em função das decisões que é obrigado a tomar, saber o que é certo ou errado, o momento de agir e atuar.

Era noite quando a canoa desatou o caminho. O escuro me fechava, apagando os lugares que foram meus. Sem que eu soubesse, começava uma viagem que iria matar certezas da minha infância. Os ensinamentos da escola, os conselhos do pastor Afonso, os sonhos de Surendra: tudo isso iria esvair na dúvida. (COUTO, 2007, p. 33).

O personagem Kindzu está lançado na opinião pública, na vida comum, impessoal e mergulhado numa série de compromissos, de convenções, de regras que lhe são impostas (porque não pode ser todo tempo dono de si mesmo), até porque existem outros entes com quem se relaciona. Dessa forma, ele constantemente procura o ente e não o ser. Ele é um “não-ser”. O “escuro” ao qual se refere o personagem é o seu próprio interior, que navega nas incertezas de seu futuro.

O ente alienado envolve-se em seu dia-a-dia, sempre “pre-ocupado” com outros entes, ao invés de ter um compromisso com a questão do ser. Esse personagem que vive na existência inautêntica tem uma possibilidade de chegar à existência autêntica, quando o ele assume que sua existência é um nada, no sentido do que ele “é”, naquele momento. Logo, é necessário escutar no interior do seu “ser” o apelo para poder ser.

A linguagem precede o conteúdo da expressão, mas seu predomínio é o modo de expressão, com suas rupturas, inquietudes e estranhezas. Antoine Compagnon, em seu livro *O Demônio da Teoria* (2006, p. 110) citando Barthes “tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem, a qual é protagonista nas suas representações e assim a linguagem é cópia do real”.

Já Heidegger focaliza duas espécies diferentes de linguagem: uma original e outra derivada. A original exprime diretamente o ser, mostra o ser, revela-o e o traz para a luz. Ela é a fonte primordial do aparecer das coisas. O falar original está na base de todo movimento do universo: ela é a relação de todas as coisas. O filósofo atribui à linguagem original uma densidade ontológica fundamental: a palavra é aquilo que sustenta o ser em todas as coisas.

A linguagem derivada é a humana, a qual consta de duas fases, uma da resposta e outra da proclamação. Os homens falam enquanto correspondem à linguagem, que pode ser de dois modos: percebendo e respondendo. Toda palavra pronunciada é sempre resposta; faz com que o ser humano entre numa “servidão libertadora”, na qual o homem é encarregado de transferir o dizer original, que não tem som, para o som da palavra.

Tuahir é um contador de histórias, que não sabe ler, que se baseia na tradição oral e em suas experiências cotidianas e espontâneas. Ele ajuda Muidinga com seus ensinamentos de vida e possibilita a recuperação de sua memória antes perdida. Metonimicamente, o narrador apresenta este personagem como analogia à sociedade primitiva, sem acesso a escrita, restrito aos conhecimentos práticos recebidos das gerações anteriores e do colonizador.

Parte importante dessa cultura, a oratura⁴ mítica da ancestralidade, a linguagem de Tuahir será o elo entre o passado e o futuro, Siqueleto e Muidinga. Um velho que se achava sem esperanças, que não via sentido na vida, passa a sonhar a partir do encontro com Muidinga e de quando este lê, para ele, os cadernos de Kindzu. Temos o sonho mostrado em uma de suas falas.

Que a nossa terra ia aquietar, todos se familiariam, moçambicanos. E nos visitaríamos como nos tempos, roendo caminhos sem nunca mais termos medo.

- Verdade isso? Pergunta o desdentado.

Longe se houve tiros, a guerra continua a infligir seus estrondos. Tuahir prossegue, arrebatado: diz que ouviu falar de países ricos onde a gente já nem tem que cavar a terra: enterra-se a enxada, bem direito no chão. Do cabo brotam árvores, plantas cheias de verde.

– Seremos assim também, sentenciou.

Mas o desdentado aldeião já anoitecera, queixo no peito. Seu mundo já era esse que Tuahir anunciara, de extensos sossegos. (COUTO, 2007, p. 67).

⁴ O termo oratura foi proposto pelo lingüista ugandês Pio Zirimu na década de 60. Oratura, ou oralitura, surge como alternativa à expressão *literatura oral* por apresentar-se mais apropriada para o fim a que se propõe: designar um conjunto de formas verbais orais, artísticas ou não.

Tuahir é revigorado no momento que ele introduz sua linguagem ancestral para auxiliar Muidinga a manter contato com o velho Siqueleto, estabelecendo uma ponte entre eles.

Em contraponto temos Muidinga, um menino que fora encontrado por Tuahir em um campo de refugiados, e que, prestes a ser enterrado, é salvo pelo velho. Perde a memória, não se lembra de onde veio e quem é, o que lhe causa mais sofrimento. O menino recebe os ensinamentos de Tuahir, lê os cadernos de Kindzu, vai recobrando a memória e descobre que conhece também a escrita.

Tuahir, por seu lado, também acaba recebendo influência dos escritos de Kindzu que vão sendo lidos por Muidinga, em voz alta.

[...] Os dois viajantes se deitam no relento. O velho não alcança o sono.

- Não dorme, tio?

- Não, desconsigo de dormir.

- É por causa do homem do rio.

- Nada. Nem lembro isso. É que sinto falta das estórias.

- Quais estórias?

- Essas que você lê nesses caderninhos. Esse fidamãe desse Kindzu já vive quase conosco. (COUTO, 2007, p. 90)

Tuahir e Muidinga são aprisionados em uma rede. Siqueleto, que os aprisionara, não falava Português, comunicando-se apenas na sua língua ancestral. Tuahir traduzia o que Siqueleto falava. Muidinga questiona o velho Siqueleto:

O velho aldeão se atenta para escutar, através da tradução de Tuahir. Por que motivo ele não recebia bem os visitantes como ordenavam as velhas leis hospitaleiras? De facto responde o velho: Não é assim a maneira de nossa raça. Antigamente quem chegava era bondade de intenção. Agora quem vem traz a morte na ponta dos dedos. (COUTO, 2007, p. 67).

O velho e o menino, ainda prisioneiros de Siqueleto, “fumam com o gosto de serem eles mesmos o incenso, fumam como se em seus dedos esfumasse o tempo, como se não houvesse rede os aprisionando” (COUTO, 2007, p. 68). Tem-se, neste trecho, uma clara referência à essencialização do homem. A rede “prende” o ente. A consciência liberta o ser. O narrador usa esta ambiguidade no texto, prisão-liberdade, provavelmente para mostrar a dicotomia existencial, ou seja, o indivíduo pode estar fisicamente preso e, mesmo assim, ser livre, por atingir a consciência do seu ser.

Quando por um buraco da rede Muidinga consegue retirar um braço, apanha um pau e escreve no chão a palavra “SIQUELETO”.

Que desenhos são esses? Pergunta Siqueleto.

-É o teu nome, responde Tuahir

-Esse é o meu nome?

O velho desdentado se levanta e roda em volta da palavra. Está arregalado. Joelha-se, limpa em volta dos rabiscos. Ficou ali por tempos, gatinhoso, sorrindo para o chão com sua boca desprovida de brancos. (COUTO, 2007, p. 69).

Como se fosse um ritual sobre algo importante, Siqueleto roda, limpando rabiscos em volta da palavra, depois se ajoelha, como um ato de agradecimento, e sorri para o chão como manifestação de encantamento e contemplação. Logo em seguida cantarola uma canção

Parece interiorizar-se para encontrar o ser que estava em sono profundo. E, de repente, desperta e compreende: o silêncio da palavra escrita no chão mostra-lhe um processo de produção de sentido. Silenciado entende uma dimensão do não dito. Segundo Gusdorf (1977, p. 99), “falar é sair do sono, movimentar-se para o mundo e para o outro”.

Vale dizer que a palavra o remeteu e o transportou, numa relação fundamental, para o indizível, este recheado de significâncias (sentidos e possibilidades), pois o vazio é a ausência de consciência. Ele sente algo despertar em seu íntimo, aquilo que é sugerido por meio da palavra.

O ser humano é assaltado por estados da alma (sentimentos) que abrem para ele irrefletidamente o mundo, geralmente por meio de um certo desvio. Inserido numa disposição, o Dasein compreende o mundo, mas não conscientemente por meio de conceitos, e sim, a compreensão ocorre porque o próprio Dasein está compreendido numa situação de mundo. [...] A compreensão projeta o homem em possibilidades de existência, em que ele pode ou não assumir de modo pleno sua existência. [...] Muitas vezes, por exemplo, compreendemos sem nada dizer: o silêncio fala muito mais do que muitas palavras (aliás, o palavreado é um dos fenômenos que encobre o compreender). (WERLE, 2002, p.4).

Pode-se dizer que a compreensão de Siqueleto se dá mais pelo sentimento, pela linguagem original de que fala Heidegger, do que pela palavra escrita. Sente, por assim dizer, seu lugar no mundo, uma razão para sua existência. Como não tinha para quem passar suas origens e histórias, por ser o último habitante da aldeia, Siqueleto consegue enxergar a possibilidade de não ser esquecido.

Linguagem e comunicação são manifestações do falar. Enquanto a linguagem é vista por Heidegger como a extensão do falar, a comunicação é apresentada como o sentido acumulado pela própria experiência do falar. Na cotidianidade de compreensão, o Dasein não tem, necessariamente, consciência de que está compreendendo. Ele se projeta em direção de suas possibilidades sem, a todo momento, saber-se projetando dessa maneira. Porém, algumas vezes ele adquire essa consciência. (ROCHA, 2005, p. 60)

Imediatamente Siqueleto busca uma faca e corta a rede libertando os prisioneiros e estes o acompanham. Neste momento, o personagem parece compreender, pela linguagem e pela reflexão, seu lugar no mundo e, pretende, de alguma forma, indicar que toma consciência de seu papel no mundo e que se tornou importante para ele a relação com o outro e consigo mesmo.

Solta Tuahir e Muidinga das redes. São conduzidos pelo mato, para lá do longe. Então, frente a uma grande árvore, Siqueleto ordena algo que o jovem não entende.
- Está 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, 2007, p. 69).

A partir do nome gravado no “sangue” da árvore Siqueleto realiza-se, naquele momento, como ser independente, Percebe-se que o Ser só pode ser determinado e ser deslocado, de seu espaço exterior para o interior, a partir do seu sentido com ele mesmo, ou seja, quando despertado pela linguagem sente-se um ser autônomo, independente e indefinível.

Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sente o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando até se tornar do tamanho de uma semente. (COUTO, 2007, p. 69).

Assim, sua transformação em semente sugere a perenização do ser: da “semente da oralidade” nascerá uma nova “árvore da escrita”, ambas advindas da linguagem original que converte o ser em fertilizador, em eloqüência transgressora e revela a supremacia do direito ao humano pela libertação da palavra.

Heidegger afirma que a linguagem é a morada do ser. Através dela o ser se manifesta como sentido para si mesmo e para o outro. Ela é o lugar onde o ser acontece, sobretudo porque se trata de um dizer, um determinar, um mostrar, um deixar aparecer, um ver, um sentir. É por ela que se dá a revelação e o desvelamento do sentido do ser, que passa por uma análise do homem enquanto ente, cujo ser consiste em compreender-se.

1.2 O Romance em Processo

E se fosse necessário distinguir entre poesia e literatura, eu sugeriria que a poesia diz propriamente o inefável: a Natureza antes do homem, a profundidade, a densidade e potência do ser; a obra em prosa fala do homem, mas do homem enquanto faz parte da Natureza, isto é, enquanto a força do ser nele se manifesta: não o homem real, nem mesmo um homem imaginário, mas o homem possível, cuja possibilidade reside na Natureza como foco de todos os possíveis.

Mikel Dufrenne

Por meio de três personagens principais se constrói o romance *corpus*, iniciando-se com Muidinga, o menino, e Tuahir, o velho, caminhando por uma estrada. O menino, resgatado quase morto em um campo de refugiados, perdeu a memória do seu passado.

A obra apresenta mais de um narrador: o primeiro narra em terceira pessoa; o segundo centra-se na figura de Kindzu, - narrador em primeira pessoa - autor dos diários encontrados por Muidinga e Tuahir. A “estória”⁵ de Kindzu é uma escrita de si, um diário, semelhante às narrativas em primeira pessoa.

Nesta obra, estão presentes os mitos e as lendas, os hábitos e as crenças que constituem a cultura ancestral do povo moçambicano. O narrador também inclui “vocábulos” criados por ele, seja pela modificação de palavras existentes, seja pela junção do Português com os dialetos nativos.

Mikel Dufrenne (1972, p. 161) diz que o objeto artístico não nos leva a nada exterior, ele constitui um mundo em si mesmo, feito de pura interioridade. “Ele existe só para o nosso olhar, que o contempla esteticamente, pois sua essência não constitui o que aparece, mas algo que transparece.”

O romance veicula uma surpreendente imagem de realidades, na medida em que, simultaneamente, focaliza e mistura estados de consciência e aspectos concretos do mundo. A realidade na obra procura captar as correntes íntimas do ser humano, sua linguagem, em lugar de ocupar-se das aparências exteriores. Os estados de consciência dos personagens são apresentados aparentemente em um espaço cifrado metaforicamente, ou seja, em um espaço caótico, em contínuo processo de transformação, que constitui material poético dos narradores.

A viagem mal começava e já o espírito de meu velho me perseguia. Quando olhei à minha trás vi que os remos deixavam um rasto no mar, duas linhas de buracos. Essas pegadas na água eram as marcas do chissila, esse mau-olhado que me castigava. Assim, eu desobedecia da jura de nunca deixar sinais de minha viagem. (COUTO, 2007, p.40).

O leitor de *Terra Sonâmbula* é convidado a mergulhar num texto composto por inúmeras figuras de linguagem, que servem de base para a narrativa surrealista, próprias do processo de composição deste romance. “O artista não quer inventar um valor, ele quer fazer uma obra” (DUFRENNE, 1972, p.58).

⁵ A palavra estória é considerada um tipo de arcaísmo, isto é, daquelas palavras que, por serem muito antigas, quase não usamos mais. Em 1943, com a vigência do nosso sistema gráfico, a Academia Brasileira de Letras entendeu que não deveria mais haver diferenças entre história e estória e que a palavra história deveria ser empregada em qualquer situação, para nomear narrativas ficcionais ou reais.

As figuras de linguagem no texto correspondem à uma certa alteração do sentido, que enriquecem a obra com significações novas. Os sentidos evocados pelas figuras são sentidos de uma realidade particular da linguagem dos personagens e traz à luz a situação e atuação daqueles no contexto do romance, deixando transparecer o nível de consciência dos personagens retratados.

Segundo Todorov, admite-se uma distinção no seio da própria linguagem literária, entre figurada e não-figurada. Para Lefebve, no entanto toda linguagem literária é figurada, na medida em que se constitui em imagens. Ela permite fazer perceber o próprio discurso, Ainda segundo Lefebve, a linguagem literária (figurada ou não) é transparente: “é destinada a tornar-nos presentes as coisas descritas e não o próprio discurso” (1980, p. 44).

O narrador relata os efeitos da guerra e da destruição do país, mas também foca a capacidade e possibilidade de as personagens buscarem uma consciência com elas mesmas e com o outro, por meio da descoberta interior pela linguagem.

Na verdade, há a utilização de dois planos narrativos: Muidinga e Tuahir em um plano, este assumido pelo escritor; e Kindzu, em outro plano, relatando sua vida através de diários (cadernos). Basicamente, no segundo plano da narrativa aparece a maioria dos personagens secundários. A linguagem que transparece no relato deste narrador é a daqueles personagens zoomorfizados, desessencializados, os não-seres. Também, neste plano, constata-se o recurso da analepse, ou seja, a volta aos fatos do passado que esclarecem alguma situação atual dos personagens, principalmente daqueles que são mostrados pelo primeiro narrador, e, em cuja linguagem, percebe-se a possibilidade de alguma essencialização desses personagens.

A obra é constituída em onze capítulos que relatam a história de Muidinga e Tuahir e onze cadernos com os diários de Kindzu. Os diversos outros personagens são introduzidos na forma de contos. É como se o romance se constituísse de contos interligados.

O fio que interliga toda a narrativa é Muidinga. Este nome lhe é dado por Tuahir, do seu filho primogênito, morto no trabalho nas minas. Seu nome de batismo é Gaspar, sendo ele o menino procurado por Kindzu, cumprindo promessa feita à mãe do garoto, Farida.

A ficção mostra a trajetória dos seres, utilizando-se de figuras de linguagem como hipérboles, metáforas, ambigüidades, elipses e outras, e vai revelando a grande figura presente na narrativa: a metonímia.

O leitor poderá sentir alguma dificuldade em visualizar o real significado que está posto: a realidade está diluída externamente, denotando o mundo interior dos personagens. Fica evidente que a realidade complexa de Muidinga já não pode ser evocada adequadamente através de descrições concretas. O que entra em vigor é a linguagem, o entender de seu

mundo flutuante e não mais suas miragens do externo descrito. Seu mundo interior se fragmenta com os acontecimentos e se torna visível no conjunto.

Segundo Lefebvre (1980, p. 216) os desvios manifestados pela linguagem literária podem ser de dois gêneros: 1º) se trata de desestruturação quando certas regras, do código da língua, são violadas; 2º) de estruturação, quando novas estruturas, que não contradizem as regras usuais, vem acrescentar-se ao discurso. A desestruturação se desdobra numa estruturação implícita. A metáfora (e a ambigüidade) é desestruturação na medida em que afasta a palavra própria, e, estruturação na medida em que reúne, segundo certas relações, os termos que introduz em lugar daquela palavra.

Para Lakoff e Johnson (2008, p.143) no capítulo Teoria Cognitiva da Metáfora, em seu livro *Metáforas da Vida Cotidiana*, a metáfora é um mecanismo fundamental da mente, um princípio cognitivo que nos possibilita entender as experiências mais abstratas através das nossas experiências físicas e sociais.

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 nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios de nossa alma. De dia já não saímos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos. (COUTO, 2007, p. 17)

A citação acima é todo composto por metáforas. Mostra a situação do ser no cenário da guerra, prisioneiro do ambiente e com sua alma “envenenada”. Esta idéia, no início do livro, parece explicar porque os personagens estão vivendo uma vida sem sentido, os “seres” subjugados pelos “entes”.

Não sonhar é não conseguir enxergar a vida, estar cego é não poder caminhar pela estrada de sua realização. Como o narrador diz em seu preâmbulo, reproduzindo uma fala de Tuahir: “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva.” (COUTO, 2007, preâmbulo).

Permanecer uma estrada viva é permitir que o ser possa por ela caminhar, não ficar preso ao passado, mas dele fazer o seu presente e, assim, poder, por meio da linguagem, projetar o seu futuro. É exatamente essa condição de caminhada do ser que nos remete á questão da construção do indivíduo em seu interior. Em *Terra Sonâmbula*, isto é percebido na medida em que se converte em possibilidade, que o homem passe a se reconhecer pela linguagem, não a humana, mas a que está impressa em sua consciência. Isto é um processo contínuo de encontros, desencontros e metamorfoses internas e externas sugeridos pela

linguagem dos personagens. Todas as figuras de linguagem utilizadas, além dos aspectos estético-literários, têm uma finalidade principal: mostrar a caminhada do indivíduo enquanto ser e do povo enquanto nação.

Com base nos conceitos de Maurice-Jean Lefebvre, deve-se estender sobre algumas figuras de linguagem que encontramos na linguagem de alguns personagens.

Nos personagens Assane, Antonino e D. Virginia percebe-se a ambiguidade – quando os personagens, em geral, só são descobertos pouco a pouco – podendo, assim, planar sempre uma dúvida sobre sua verdadeira natureza. Sobre o personagem Virginia, percebe-se a ambiguidade da linguagem quando Gaspar (Muidinga) aparece em seu quintal, quase morto. Ela “finge” enterrá-lo (de acordo com a tradição) quando na verdade estava protegendo o menino. Virginia na verdade queria se passar como uma nativa para a comunidade, fingindo ser algo que não era. Isto é sinal de consciência, oculta das demais pessoas por uma “loucura” mostrada em seu exterior. Seu papel era de representar aquilo que o outro gostaria de ver, embora não estivesse alheia aos fatos à sua volta e demonstre bastante consciência em outras passagens da narrativa. Outra figura – a elipse – pode-se deduzir da linguagem dos personagens Mãe de Kuindzu, Carolinda e Tia Euzinha. É uma figura empregada no que concerne às ações, pois que a narrativa nunca reproduz senão uma parte dos fatos, devendo os outros serem supridos pelo leitor. Euzinha é um personagem que aparentemente cuidou de Gaspar, mas isto só pode ser deduzido pelo leitor. A linguagem dela é truncada, interrompida, desconexa, tal qual transparece seu interior, como se pode deduzir no seguinte trecho: “Minha cabeça já morreu, disse ela. Seu corpo estava de luto por causa desse falecimento”. (COUTO, 2007, p.184).

O ilogismo é uma infração às leis da lógica e do bom senso. Como exemplos: o anão que cai no barco de Kindzu e a baleia que engole toda a água do mar. Citamos apenas uma passagem:

De repente um ruído barulhoso nos arrepiava: era o bichorão começando a chupar a água! Sorvia até o mar todo se vazar. Ouvíamos a baleia, mas não lhe víamos. Até que, certa vez, desaguou na praia um desses mamíferos, enorme. Vinha morrer na areia. Respirava aos custos, como se puxasse o mundo nas suas costelas. (COUTO, 2007, p. 23).

A metonímia é a parte escolhida de uma realidade. A parte que representa o todo. Sobre ela, que entendemos ser a figura primordial nesta obra, dedicaremos uma análise em capítulo específico adiante.

Neste ponto, vamos nos deter um pouco mais em outra figura essencial nesta obra: a metáfora. O narrador mostra, por meio delas, um pouco da vida cotidiana de seus

personagens, apresentando-nos um tipo de pensamento cultural. Elas são utilizadas por todas as sociedades, principalmente na sua expressão oral. Em Moçambique, onde se situa a obra, a maioria de seus personagens, representativos de seu povo, se expressa de forma oral.

As metáforas são bases de muitos enunciados, tratando-se de mecanismo lingüístico indispensável, ou seja, é processo cognitivo da linguagem e do pensamento. Segundo George Lakoff e Mark Johnson em *Metáfora da Vida Cotidiana* (2008), os processos do pensamento humano são amplamente metafóricos, estando a metáfora presente por toda a parte. Só é possível entendê-la devido ao fato desta fazer parte do sistema conceitual das pessoas, que é exposto pela linguagem. Os pensamentos e ações são regidos por metáforas, facilitando a compreensão do mundo, da cultura em que estamos inseridos e de nós mesmos.

Na obra em análise, podemos ver sugeridos não só o cotidiano, o mundo exterior, como também o interior dos personagens, as experiências mais abstratas do indivíduo: são as metáforas ontológicas.

Da mesma forma que as experiências básicas das orientações espaciais humanas dão origem a metáforas orientacionais, as nossas experiências com objetos físicos (especialmente com nossos corpos) fornecem a base para uma variedade ampla de metáforas ontológicas, isto é, formas de se conceber eventos, atividades, emoções, ideias, etc. como entidades e substâncias. (LAKOFF E JOHNSON, 2008, p.76).

O romance, através de diversas metáforas, deixa ver a cultura, o misticismo e a herança ancestral do povo moçambicano. Veja exemplo do relato de Kindzu.

Melhorei, deixei de tremelhejar? Nem hoje ainda sei. Como posso segurar essa lembrança sem estremecer? Pois, daquele areal foram saindo outras mãos, mãos e mais mãos. Pareciam estacas de carne, os dedos remexendo com desespero de passaritos pedindo comida. Confesso: naquele momento, chorei, igual uma criança. (COUTO, 2007, p. 41).

Pode-se dizer que *Terra Sonâmbula* é uma obra moderna, de fundo surrealista⁶, com situações fantásticas, sobrenaturais e oníricas vividas pelos personagens. Estes interagem em um ambiente em constante mutação, seja por serem obrigados a migrar para outros lugares ou pela destruição de suas cidades e aldeias. Mostra uma grande preocupação com a terra, a nação e seu povo. Os personagens convivem com seus “fantasmas”, a lhes assombrar constantemente, com seus curandeiros e com suas lendas.

⁶ O termo surrealismo, cunhado por André Breton com base na idéia de "estado de fantasia supernaturalista" de Guillaume Apollinaire, traz um sentido de afastamento da realidade comum que o movimento surrealista celebra desde o primeiro manifesto, de 1924. Nos termos de Breton, autor do manifesto, trata-se de “resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta”,

Como dissemos antes, o autor usa um segundo narrador, Kindzu, para relatar o ocorrido durante sua vida, em um tempo imediatamente anterior ao do personagem Muidinga, mas, em parte, concomitante ao personagem Gaspar (nome real de Muidinga).

Kindzu se comunica com Muidinga por meio dos cadernos. Ambos encontram-se no espaço caracterizado pela guerra, embora em tempos distintos. E, simultaneamente, pela linguagem que lhes é própria, retratam o seu mundo interior, desejos, fracassos, tristezas, vontades e objetivos, características de sua individualidade. Pouco a pouco as duas narrativas convergem para um ponto comum, não de personagens, mas filosófico.

Assim, a linguagem dos personagens permite-nos sondar o insondável nas veredas do ser daqueles e, nesta perspectiva, verificar os que conseguiram transcender o seu mundo cotidiano.

O uso de provérbios e ditados é uma constante no texto e, não só Taímo como Tuahir usam-nos com o objetivo de passar algumas mensagens da tradição cultural. Os ditados populares fazem parte da tradição oral e integram-se ao jogo intertextual. Podemos observar passagens nas quais Tuahir introduz ensinamentos, por meios de provérbios, que vem de sua própria experiência ancestral.

Quando Tuahir e Muidinga chegam ao machimbombo (ônibus) queimado, o menino fica receoso, hesitando entrar:

- Mas aqui? Num machibombo todo incendiado vamos ficar?
 - Você não sabe de nada, miúdo. O que já está queimado não volta a arder.
- Muidinga não ganha convencimento. Olha a planície, tudo parece desmaiado. [...]
 Tuahir se instala no banco traseiro, onde o fogo não chegara. O miúdo continua receoso, hesitando entrar. O velho encoraja:
- Venha, são mortos limpos pela chama. (COUTO, 2007, p. 10, 11).

Dentro do autocarro, Muidinga vai avançando e pisando com mil cautelas, pois aquele recinto estava contaminado pela morte, com vários cadáveres: “– Não faça esta cara, miúdo, Os falecidos se ofendem se lhes mostramos nojo.” (COUTO, 2007, p.11).

Taímo, pai de Kindzu, autor dos cadernos lidos por Muindinga, também faz uso dos ditados: “Quem não tem nada não chama inveja de ninguém”. [...]. Melhor sentinela é não ter portas”. (COUTO, 2007, p. 17)

Por meio da linguagem dos personagens, Mia Couto reúne, com precisão, histórias míticas do folclore moçambicano, adicionando-as à narrativa. É notável, de fato, que ele faça com a língua portuguesa o que ele próprio chamou de “brincriações”, criando neologismos e expressões peculiares, como uma maneira de se apropriar de uma língua que veio do colonizador, mas modificando-a segundo sua sensibilidade artística.

O velho teve que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar. Muidinga se meninou outra vez. [...]
 [...] “Desconsigo de aprender” [...].
 [...] ”os dentes charruando a terra” [...].
 A noite toda vai se enluarando. Pratinhada a estrada escuta a estória que despona dos cadernos. (COUTO, 2007, p. 10, 12, 14).

Com isso, podemos perceber que a linguagem se afasta do que seria a expressão simples e comum. É essencial levar esses dados em consideração na leitura do romance, visto que a arte do escritor está no modo como desenha os limites desse espaço. Dessa forma, mostra a trajetória do ser e, por conseguinte, do povo em um território marcado pela colonização portuguesa e pela guerra civil. Mostra que, mesmo sendo um romance com bases na Europa, trata-se de uma expressão artística africana, com linguagem própria e singular, que traduz a esperança na trajetória de seu país e de seu povo.

Segundo Erwin Theodoro Rosenthal, em *O Universo Fragmentário*:

O mundo é transformado pela visão do romancista moderno e reconheceu-se como princípio criador a vontade de demonstrar que as situações e os fenômenos são ilimitados e inesgotáveis, no caminho daquilo que “parece ser”, em direção ao que “poderia ser”. (ROSENTHAL, 1975, p. 7-8).

A criação de uma nova realidade, menos descritiva e mais imprecisa, diferentemente do que era a característica da literatura pré-moderna, é o que se propõe a fazer o escritor de hoje. A finalidade principal passou a ser a de apresentar mais o interior dos personagens, suas manifestações, desejos e anseios humanos. Neste contexto, misturam-se as ideologias do antepassado e do moderno.

D Virgínia, personagem esposa de Romão Pinto, é apresentada por Kindzu da seguinte forma: “Branca de nacionalidade, não de raça. O português é sua língua materna e o makwa, sua maternal linguagem. Ela, bidiomática”. (COUTO, 2007, p. 158). Mostra que a antiga divisão entre colonizador-colonizado, já não é mais tão rígida e suas diferenças vão diminuindo. Ela representa um caso de aculturação inversa.

Mia Couto situa seus personagens em determinado ambiente social - a comunidade rural no sul e urbana no norte – e aproveita-se de seu linguajar. Além desse domínio de expressões e vocábulos especializados, o autor permite-se filtrar o idioma específico, que, por sua vez, é libertado das amarras convencionais.

Minha mãe saia com a enxada, manhã cedinho, mas não se encaminhava para terra nenhuma. Não passava das micasias que vedavam o quintal. Ficava a olhar o antigamente. Seu corpo emagrecia, sua sombra crescia. Em pouco tempo, aquela sombra se ia tornar do tamanho de toda a terra. (COUTO, 2007, p17).

A narrativa faz uma fusão de impressões oníricas e realidades. E, com isso, a revelação de uma época caótica de guerra e conflitos. E, ao mesmo tempo, mostra um tempo subjetivo, mágico, com acontecimentos que escapam à razão, não podendo ser explicados pela lógica. Explica-se pelo compreender, verdadeiramente, ou seja, pela linguagem, as coisas que cercam o ser, podendo este utilizá-las. São possibilidades em sua existência.

Maria Aparecida Rodrigues diz:

Compreende-se, assim, que o tempo não serve mais à determinação exata de um fato, mas ao indagar sobre a fragmentação de realidades. Estas se decompõem no momento em que são questionadas. [...]. O tempo como movimento é caracterizado no sentido ontológico da palavra: uma possibilidade na impossibilidade. (RODRIGUES, 2011, p.32 e 34).

Dessa forma, o romance deixa de refletir o mundo e passa a transformá-lo.

A compreensão heideggeriana da linguagem se desloca para uma indagação sobre a possibilidade de converter o significado em significante, como uma tentativa de desconstrução da linguagem metafísica, razão que motiva a profusão de neologismos empregados.

A construção do romance, em duas narrativas, segue um roteiro: a cada capítulo do primeiro narrador segue-se um diário do segundo. O fechamento se dá com o último caderno de Kindzu, ponto em que se dá o “encontro” das duas narrativas. A linguagem dos personagens, revelada nas duas narrativas, nos conduz a encontrar pistas de quais indivíduos estão a caminho de sua realização como seres.

Muidinga, até então, desmemoriado, caminha com Tuahir: ele anda em sua estrada que parece morta, mas que revive na sua interação com os cadernos e na convivência com Tuahir. Em sua trajetória Muidinga – Dasein - vai interagindo com outros seres e situações e consigo mesmo. Vai adquirindo sua própria linguagem derivada, pelas suas vivências e experiências, junto do velho Tuahir e com a leitura dos cadernos de Kindzu encontrados dentro de uma mala. Finalmente, com o seu “eu interior” (a linguagem original), questionando possibilidades de vir a ser, por meio de um novo olhar, o seu novo sentir, na interação com outro, dentro da fenomenologia de sua existência.

Kindzu, através de seus cadernos, ao mesmo tempo que se mostra, apresenta outros diversos personagens. A linguagem de Kindzu, bem como a de todos os personagens retratados em seus diários, nos sugere que ali todos são entes. A narrativa da viagem de Kindzu, do sul em direção ao norte, em busca dos naparamas, pelo seu caráter alegórico e

fantástico, nos remete a Ulisses, na *Odisséia* de Homero, e a outros heróis descritos em aventuras marítimas, embora ele mesmo não possa ser considerado “herói”.

1.3 A (Des)Essencialização do Ser

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.

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.

Mia Couto

O narrador parece querer sugerir que a maioria dos personagens está presa à sua vida material, está desessencializada. A mãe de Kindzu, da qual não se sabe nem o nome, é um exemplo desse estado de despersonalização e desessencialização dos personagens. Repetindo fragmento já citado antes: “Minha mãe abanava a cabeça. Ela nos ensinava a sermos sombras, sem nenhuma outra esperança senão seguirmos do corpo para a terra. Era lição sem palavra, só ela sentada, pernas dobradas, um joelho sobre o outro joelho.” (COUTO, 2007, p.17).

Observa-se que esse personagem, a mãe de Kindzu, aparece no romance como um ser desprovido de nome e de fala, portanto despersonalizado e sem discurso. Como diz Rodrigues (2011, p.59) “Diante disso, o homem alienado é aquele que perdeu o contato com a própria existência, que não sente a dor de existir, pois simplesmente passa (está) pela vida.”

Outro exemplo pode ser visto em Assma, mulher de Surendra, o indiano dono do mercado. Fica a “ouvir” o rádio (apenas os ruídos), lembrando-se de sua terra natal, não vive o presente e nem fala com ninguém.

Sua mulher Assma não aguentara o peso do mundo. Todo dia ela ficava na sombria traseira do balcão, cabeça encostada num rádio. Escutava era o que? Ouvia ruídos, sem sintonia nenhuma. Mas, para ela, por trás daqueles barulhos, havia música da sua Índia, melodias de sarar saudades do oriente. (COUTO, 2007, p.24).

Como se vê, a personagem Assma, que inclusive aparece em outro caderno de Kindzu, sugere um ser alienado, preso ao passado, sem história, sem discurso e sem essência. No outro trecho da narrativa ela é colocada em um barco – Surendra a embarca para que volte à sua terra de origem – ficando à deriva. Ficar à deriva sugere que aquele personagem não encontrou o seu caminho, tal qual o indivíduo sem rumo, sem presente e sem futuro: um ser à deriva, preso ao seu passado.

Dedica-se, aqui, uma pequena análise à linguagem que nos sugere a personagem D. Virgínia, em quem, como já dissemos, percebe-se a ambiguidade. O leitor poderá perceber que, o omitido ou camuflado, “fala” mais do que o dito. Sua significância está no vazio do não mencionado. Sua linguagem é subliminar, o dito não transparece o seu interior. Sua linguagem é sempre camuflada, não deixa revelar seus sentimentos, nem quando descobre que Gaspar é filho de seu falecido marido. Parece esconder toda a emoção, para não denunciar sua lucidez. Uma pequena passagem, de quando Kindzu a procura, dá pistas do que dissemos.

- Quem tu és?
 - Sou Kindzu. Quero falar com a senhora...
 - Falar?
 - Quero saber de Gaspar. Se lembra dele, D. Virginia?
- A velha se alheia, passa os dedos pelo rosto, em exame das minúcias. Toca os lábios e depois, tirando a língua de fora, pergunta:
- Vês a minha língua?
 - Vejo. Porquê?
 - É que a minha língua está a aumentar de tamanho.
- Ri-me, inesperado. Séria, ela argumenta: a tua língua também há de aumentar quando fores velho. Ou será que é o resto da cara que diminui com o tempo?
- Não lembra, Farida?
 - Com a língua assim não posso lembrar nada. (COUTO, 2007, p. 162).

Segundo Baudrillard (1991, p. 9): “Dissimular é fingir não ter o que se tem”. A personagem Virginia nos parece, assim, uma personagem dissimulada, pois sua linguagem não é verdadeira, disfarça sua realidade interior.

Outro exemplo é o da personagem Farida. Filha gêmea (filha do céu, como era chamada em sua aldeia), ela, ou sua irmã, deveria ser sacrificada segundo os ritos de sua aldeia, para que a comunidade não sofresse conseqüências naturais funestas. Sua mãe mentiu, não sacrificou nenhuma delas e entregou a irmã a um viajante. Até que a mentira é descoberta e sua mãe acaba sendo submetida a outro ritual, visto que a comunidade sofria por falta de chuvas.

A fome e a morte instalaram residência. Tudo aquilo acontecia, dizem, por causa da mãe não se ter purificado. De noite, ouviam as cerimônias. Pedia-se aos antepassados o favor de alguma chuvinha. O escuro se enchia de tambores, moendo a tristeza como um pilão. (COUTO, 2007, p.72).

Farida tenta ajudar sua mãe, enterrada em um buraco cheio de água, mas esta se recusa, dizendo que devia pagar sua dívida com o mundo. Fugindo da aldeia é acolhida por um casal de portugueses, aprende a ler e escrever e tem na mulher, D. Virginia, uma nova mãe, mas acaba violentada pelo marido de D. Virginia, Romão Pinto. Dessa relação, nasce Gaspar, entregue por ela a uma missão católica. A personagem apresenta-se com uma

personagem desessencializada. Seu discurso é totalmente dissonante, pois o ódio e a culpa caminham juntos pelas veredas de seu eu, perdida na escuridão que ela mesma desencadeou. Filha das tradições de seu povo, gerando o filho do colonizador, da miscigenação (Gaspar-Muidinga), abandonando-o em seguida. Isola-se em um navio abandonado, olhando para uma ilha que só ela via, onde havia um farol apagado.

Apontou no escuro e disse: Vês aquelas sombras lá?. É uma pequenita ilha. Nessa ilhinha está um farol. Já não trabalha, se cansou. Quando este farol voltar a iluminar a noite, os donos deste barco vão poder encontrar o caminho de volta. A luz desse farol é a minha esperança, apagando e acendendo, tal qual a minha vontade de viver.[...]

[...] Escuta, Kindzu: sabes quem te guiou até aqui? Não acreditas nos xipocos? Pois eu sou da família dos xipocos. Me ensinaram a apagar esta parte de mim, crenças que alimentaram nossas antigas raças. (COUTO, 2007, p. 83).

Deduz-se pela linguagem de Farida que ela está presa entre dois mundos – da ancestralidade e da colonização – não se adequando a nenhum deles. Por outro lado, também não busca seu ser, espera por um farol que um dia irá clarear seu mundo interior.

A esse respeito Heidegger afirma:

Ser-com os outros pertence ao ser da pre-sença que sendo, está em jogo seu próprio ser. Enquanto ser-com, a pre-sença “é”, essencialmente, em função dos outros. Isso deve ser entendido, em sua essência, como uma proposição existencial. Mesmo quando cada presença de fato *não* se volta para os outros, quando acredita não precisar deles ou quando os dispensa, ela ainda é no modo de ser com. (HEIDEGGER, 1997, p. 175).

Maria Aparecida Rodrigues, em seu livro *Angústia Selvagem* (2011, p.81), diz que a pessoa, neste estado, “é ser horizontal, incapaz de produzir algo seu, de transformar-se, de criar e de se revoltar contra o outro e o mundo em que está. No sentido da linguagem seria o mesmo que permanecer no nível da comunicação animal [...]”.

Farida se sentia “prenda do destino” (COUTO, 2007, p. 82). Num outro seguimento do romance percebe-se claramente sua despersonalização: “Esta é a minha história, nem sei por que te conto. Agora estou cansada de falar. É perigoso continuar. Quem sabe eu perderei o pensamento, as minhas lembranças se misturarão com as tuas. Pensas que estou delirando?”. (COUTO, 2007, p.83).

Várias coisas são denotadas na fala acima. Sua linguagem exprime aqui, até em um momento de consciência, a possibilidade de Kindzu assumir, em seu lugar, a busca pelo filho perdido. Mostra ainda o que dissemos: não encontrou seu lugar no mundo, é “um espírito que vagueia” e acaba fazendo o que Heidegger afirma: nas relações entre o *dasein* e o ente aquele

tem uma ocupação, mas entre dasein o que existe é uma pré-ocupação. Neste caso, mostrado pelo texto, ao aceitar procurar o filho de Farida, Kindzu esquece-se de si e “rouba” a ocupação de Farida.

Como outro exemplo, podemos citar passagens entre Romão Pinto (português, antigo administrador de Matimati, já morto) e Estevão Jonas, nativo e atual administrador da cidade. Estevão, através de recado recebido de Quintino, encontra-se com o “fantasma” de Romão Pinto e, após o susto inicial, travam diálogos esclarecedores, sobre “negócios”.

Com um empurrão o antigo colono fez sentar o administrador. E conversaram até madrugada. Que falaram? Ninguém sabe o certo. Mas parece que o Romão deitou muita dúvida sobre o futuro de Estevão. Naquele regime, que segurança tinha o futuro? [...].

[...] -Eu tenho os meus esquemas, Romão. Não penses que somos burros, como sempre vocês insistiram. [...].

[...] Naquele solene assento, o português lhe prometia coisa grossa, choruda. A ideia sendo a seguinte: que ele mesmo, óbito reconhecido, ainda por cima carregado de raça e nacionalidade, não mais podia reaver seus antigos negócios.

-Já bastava ser branco, ainda por cima portuga. Agora, tudo isso e falecido é que não vale a pena.

Necessário seria que Estevão despachasse assinatura mais seu rosto devidamente originário à frente do empreendimento e os cordéis correriam que nem saliva em boca gulosa. (COUTO, 2007, p. 166 e 167).

Aqui, além de se mostrar a perpetuação da influência da colonização, se mostra a dessencialização do personagem Estevão Jonas, envolvido que está em falcatruas contra seu próprio povo, esquecido do seu ser, pensando apenas em vantagens financeiras.

Na obra, a condição humana tornou-se tão incerta quanto o próprio meio ambiente em que vivem os indivíduos. Os personagens em *Terra Sonâmbula* se adaptam às condições de sua vida e ao caos da guerra, porém, não questionam a sua posição perante a realidade. Este processo vem a ser essencial, mais do que a realidade visível, para análise de como o nosso vir-a-ser amplia-se, progressivamente, em contato com o mundo interior até então não percebido.

Kindzu, narrador em primeira pessoa, será o objeto de análise, em que se tenta mostrar a dicotomia existente em seu ser. Já de início, percebe-se, pela linguagem, que ele pode ser um “sonâmbulo” conforme retratado em vários de seus sonhos. Numa análise simplista pode-se perceber uma diferença entre o sonhador e o sonâmbulo: este realiza tudo nos sonhos, enquanto aquele pode realizar seus sonhos em sua existência.

Neste aspecto, a linguagem do personagem Kindzu mostra que ele apenas se relaciona com outros entes, ou seja, todos os personagens que aparecem em seus diários são despersonalizados, desessencializados ou zoomorfizados. Seus objetivos de vida apenas

aparecem nos seus sonhos, só neles se realizam, embora, por meio de seus diários, possa contribuir para a essencialização de Muidinga. Como ele mesmo se define:

Minha alma era um rio parado, nenhum vento me enluava a vela dos meus sonhos. Desde a morte de meu pai me derivo sozinho, órfão como uma onda, irmãos das coisas sem nome. [...]
 Afinal, nasci num tempo em que o tempo não acontece. A vida, amigos, já não me admite. Estou condenado a uma terra perpétua, como a baleia que esfalece na praia. (COUTO, 2007, p. 22 e 23).

Este relato do próprio personagem, sugere que o seu ser está perdido, um ente dividido entre tantos entes: seu pai, sua terra, seus amigos, seus objetivos e, no final, sua paixão. Inclusive, com relação à parte sentimental, verifica-se que ele está também dividido. Relaciona-se com Carolinda, a própria irmã de Farida, e, no campo de refugiados, também com outra mulher, Jotinha.

Era uma mão de mulher. Com certeza era Carolinda que desejava repetir namoros. Ainda pensei travar aquele braço que me prosseguia para além do umbigo. Porém, me deixei parado, fosse dormido em sono solto. A mão deslizou no escuro e me pegou bem no centro, disposta a brincar no escuro. Quando toquei aqueles dedos eu me duvidei: não pareciam de Carolinda. Eram magros, cobertos de um óleo perfumado. Afinal, Jotinha?

Segue, assim, como as folhas movidas pelo vento, levado pelos seus instintos, ao sabor dos acontecimentos, não tomando as rédeas de sua existência.

Conforme se vê abaixo:

O que queria mesmo era ir mar adentro, como Assma, empurrado num barquinho sem destino. Ou fazer como minha mãe me ensinou: ser a mais delicada sombra. É isso que desejo: me apagar, perder voz, desexistir. Ainda bem que escrevi, passo por passo, essa minha viagem. Assim escritas essas lembranças ficam presas no papel, bem longe de mim.

Sua linguagem, que pode ser vislumbrada pelos sonhos e incertezas, mostra um ser conformado, resignado com o que lhe reserva o destino, sem forças para se livrar das amarras do passado e realizar seus objetivos de vida no presente. O medo o acompanha, acredita que o seu destino já está delineado e se conforma com isso. Como se percebe quando o fantasma do pai lhe aparece para falar da mampfana, a ave que mata as viagens:

Eu e a terra sofríamos de igual castigo. Depois, avançou ameaças: já que eu tanto queria a viagem, num dado entardecer, me haveria de aparecer o mampfana, a ave que mata as viagens. Estará de asas abertas, pousado sobre uma grandíssima árvore, disse ele.
 - Não pai, não faça isso.

Riu-se do meu medo. Levantou os ombros, tão magros que, ao subirem, arrastavam todo o corpo para cima. De novo se ia retirar quando estancou, emendando-se:
 - Quando encontrar o mampfana me chame então. Talvez eu lhe escute, nesse momento. Mas não esqueça de trazer boa sura. Não vou fazer cerimônia sem ela. (COUTO, 2007, p. 45)

Pela sua linguagem pode se depreender que Kindzu é regido pelas crenças e mitos ancestrais, e, mesmo tendo conhecimento razoável do mundo das letras, optou por falar ao invés de “ouvir”, não conseguindo acessar o seu verdadeiro ser. Citando Heidegger:

Escutando, o pensamento fala. A escuta é a dimensão mais profunda e o modo mais simples de falar. O barulho do silêncio constitui a forma originária de dizer. No silêncio, o sentido do ser chega a um dizer, sem discurso nem fala, sem origem nem termo, sem espessura nem gravidade, mas que sempre se faz sentir, tanto na presença como na ausência de qualquer realização ou coisa. (HEIDEGGER, 1997, P.15).

As linguagens estampadas em seus cadernos revelam todas as dúvidas que acompanham o personagem, e, talvez até por isso mesmo, servirá como exemplo para Muidinga não agir do mesmo modo.

Ao tomar contato com os cadernos de Kindzu, Muidinga descobre que sabe ler, balbuciando as palavras, juntando com dificuldades os pedaços de letras, assim como faz com sua própria existência, reconstituindo-a, pouco a pouco, conforme parece se tornar consciente pelas revelações da vida de outro. Começa assim a busca para se descobrir, conforme denota o fragmento abaixo:

O jovem passa a mão pelo caderno, como se palpasse as letras. Ainda agora ele se admira: afinal, sabia ler? Que outras habilidades poderia fazer e que ainda desconhecia?
 -Tuahir, não se zanga se lhe chamar de tio...
 - Que queres, diga lá?
 - Me conte sobre a minha vida. Quem eu era antes do senhor me apanhar? (COUTO, 2007, p. 34).

Temos uma pequena sugestão dessa procura quando Muidinga fica a imaginar a aldeia de Kindzu: “Essas de antigamente cheinha de tonalidades. As colorações que devia haver na vila de Kindzu antes da guerra desbotar as esperanças!” (COUTO, 2007, p. 37). Mostra-se na narrativa como e em qual estágio de desenvolvimento humano se encontram diversos personagens e comunidades. Parece-nos que entre aqueles que acabam encontrando razão para sua existência estão Tuahir e Muindiga.

O próprio Muidinga está como se encantado com as palavras de Tuahir. Não é a estória que o fascina mas a alma que está nela. E ao ouvir os sonhos de Tuahir, com os ruídos da guerra por trás, ele vai pensando:” não inventaram ainda uma pólvora suave, maneirosa, capaz de explodir os homens sem lhes matar. Uma pólvora que, em avessos serviços, gerasse mais vida. E do homem explodido nascessem os infinitos homens que lhes estão por dentro”. (COUTO, 2007, p. 67-68)

A trajetória de Muidinga, ao longo da história, mostra como este personagem vai construindo uma consciência. Sua interação com o outro - Tuahir, fisicamente, e Kindzu, através dos cadernos - lhe possibilita uma leitura de mundo, de si mesmo e do outro, que pode resultar em sua essencialização, sua transformação, uma possibilidade de vir a ser.

Muidinga repara que a paisagem, em redor, está mudando suas feições. A terra continua seca mas já existem nos ralos capins sobras de cacimbo. Aquelas gotinhas são, para Muidinga, um quase prenúncio de verde. Era como se a terra esperasse por aldeias, habitações para abrigar futuros e felicidades. (COUTO, 2007, p. 49).

O narrador deixa transparecer, com esta metáfora, a personalização de Muidinga, “um quase prenúncio de verde”, uma esperança.

De facto, a única coisa que acontece, é a consecutiva mudança da paisagem. Mas só Muidinga vê essas mudanças. Tuahir diz que são miragens, fruto do desejo de seu companheiro. Quem sabe essas visões eram resultado de tanto se confinarem ao mesmo refúgio. (COUTO, 2007, p. 63).

Assim, ao longo da narrativa, a “paisagem” de Muidinga vai se modificando, conforme ele vai se encontrando consigo, conforme seu ser vai se constituindo e se construindo, mostrando seus diversos estágios, seu crescimento como humano. Observa-se que até aqui, Tuahir ainda não percebe “a paisagem que se altera”, ainda está em um outro estágio de sua essencialização. Diz que o que Muidinga vê são miragens. Contudo, com a convivência com Muidinga, ao ouvir os relatos dos cadernos de Kindzu, seu ser vai se mostrando, sua essência vai surgindo, inclusive sentindo-se novamente um “pai” para o garoto.

1.4 A Metonímia como Procedimento Artístico

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada [...].

[...] Quero por os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências.

Mia Couto

Com a primeira frase da epígrafe “naquele lugar a guerra tinha morto a estrada” começa *Terra Sonâmbula*, com o narrador assumindo, em terceira pessoa, a história de

Muidinga e Tuahir. Com a segunda “Quero por os tempos, em sua mansa ordem conforme esperas e sofrências” inicia-se a história de Kindzu, que a narra em primeira pessoa, escrevendo em cadernos (ou diários). Para falar da “vida” de seus personagens em *Terra Sonâmbula*, o narrador abre os dois principais veios da narrativa usando metonímias, no primeiro, “estrada” e, no segundo, “tempos”. Ambas as expressões podem significar a caminhada existencial, embora a segunda seja de uma vida recobrada das memórias.

O romance se apresenta como uma obra repleta de metáforas, principalmente ao relatar situações surreais ou sobrenaturais, mas o autor faz da metonímia a figura literária apropriada para revelar sua verdadeira intenção: mostrar, pela linguagem de seus personagens, o estado em que se encontra o povo e o país.

No passado, entre as figuras de linguagem que aparecem no processo literário, a metáfora era considerada em um grau mais elevado que a metonímia.

A metonímia, em sua conceituação gramatical arcaica, consiste em uma substituição de uma palavra por outra, ou seja, esta já contém o sentido daquela. Trata-se de conceituar a metonímia como uma função referencial, uma relação entre objetos e coisas. Atualmente, em relação às obras modernas, a metonímia passou a ser considerada como um procedimento literário que se afasta da “referência” e se aproxima da “inferência”. Na obra literária a metonímia deve ser entendida como a base do pensamento do autor, tendo a linguagem como processo de criação. A partir desse conceito, entendida como “pensamento” do autor, ela passa a representar uma estrutura “parte-todo”, estereótipos, tipos-padrões, exemplos.

Segundo Lakoff (1987) os modelos metonímicos têm um *status* cognitivo, porque fazem parte do raciocínio, ou seja, são pensados, concebidos, para que a parte ou os membros de um grupo possam representar uma categoria inteira, aproximar, comparar ou julgar o todo pela parte.

[...] tem, pelo menos em parte, o mesmo uso que a metáfora, mas ela permite-nos focalizar mais especificamente certos aspectos da entidade a que estamos nos referindo. Assemelha-se também à metáfora no sentido de que não é somente um recurso poético ou retórico, nem é somente uma questão de linguagem. Conceitos metonímicos (como PARTE PELO TODO) fazem parte da maneira como agimos, pensamos, e falamos no dia-a-dia. (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p.93).

Enquanto a metáfora é utilizada para nos mostrar um outro mundo, melhor ou pior que o nosso, a metonímia nos aproxima do mundo da obra. O narrador utiliza-se desta figura como elemento estético, visando nos mostrar, nos informar e nos inserir no “mundo” criado por ele. No seu aspecto inferencial, a metonímia é mais sorrateira, dissimulada e pode passar despercebida ao leitor menos atento, embora compreendida em sua concepção referencial,

pela aproximação ou contigüidade, quando o conteúdo semântico de palavras ou expressões é relacionado a outras palavras ou expressões.

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto utilizou-se de muitas figuras de linguagem, principalmente da metáfora e da metonímia, mas é esta que nos parece ser fundamental e primordial, pois sugere que toda obra é uma “metonímia macro”, denunciando um pensamento e concepção, a sua verdadeira mensagem. Na verdade, na linguagem revelada pela história de diversos personagens, senão todos, ela propõe os vários estágios em que se encontram em sua existência (na obra), apresentados de forma “mascarada”, devendo o leitor reconstruí-los e desvendá-los. Alguns destes personagens aparecem em determinadas situações e depois não sabemos o seu destino, sugerindo aqueles que “ficaram pelo caminho”, não saíram do estado de alienação e despersonalização.

Este estudo vai-se deter nos três personagens principais Kindzu, Muidinga e Tuahir. O primeiro, Kindzu, nascido em uma pequena aldeia, relata em cadernos, a sua infância, antes da guerra, e sua vida durante a mesma. Ele assume uma missão entre duas possibilidades. Acaba por desistir de seus objetivos, assumindo a “ocupação” de outrem (no caso, de Farida), deixando seu desejo de se tornar “naparama” em segundo plano.

Em um diálogo com Quintino, seu guia, isto fica aparente:

E eu sentia já o aperto da saudade por Farida. Quintino esfregou os olhos e me pediu esclarecimento:
 - Você deve escolher, irmão: quer encontrar os naparamas ou a tal criança?
 - Quero as duas coisas.
 - Deixe isso dos naparamas. Vamos mas é procurar essa criança.
 Nessa mesma tarde, partimos a procura do campo de refugiados, onde estava tia Euzinha. (COUTO, 2007, p. 180).

Ele, cuja linguagem é um elo de ligação entre Muidinga e seu passado, não se realiza como indivíduo, ele se “apaga”, vira sombra, como diz no início de seu diário “acendo a estória, me apago a mim”. Em outro trecho da narrativa, lhe aparece a ave mampfana, como dito “a ave matadora de viagens”. Este é um mito, talvez como um “anjo da morte”. Também aqui parece sugerir não somente a morte física, mas a interrupção da busca pela essencialização ou até mesmo uma punição por abandonar seu objetivo de vida.

[...] Quando me afastava, porém, das folhas se apurou um maravilhoso canto, de arrastar o sono para o último leito. Quase eu não conseguia um passo, meu corpo pesava séculos. Olhei a árvore e vi o pássaro que, em sonho, meu pai preditara. Era o mampfana, a ave matadora de viagens. Cantava, chilreando. Eu me joelhei, clamando pelo meu mais velho. (COUTO, 2007, p.181).

Diferentemente, temos dois personagens que são o âmago do romance, aqueles que, na nossa concepção representam a consecução dos “sonhos”, a possibilidade de sua essencialização como seres. Um deles, Muidinga, um menino que fora encontrado por Tuahir em um campo de refugiados, quase morto. Abandonado pela mãe, filho ilegítimo de um branco, desmemoriado, não se lembra de onde veio e quem é. Ao lado do menino, temos Tuahir, um idoso que, devido à guerra, parece ter perdido suas esperanças, por ter perdido os filhos, o serviço, as expectativas. Carrega dentro de si a tradição e a história, que durante muito tempo vivenciou e que são repassadas ao jovem por via oral.

Para os africanos, particularmente, a memória tem uma função essencial para a preservação da cultura:

Quem o recolhera fora o velho Tuahir, quando todos os outros o haviam abandonado. O menino estava já sem estado, os ranhos lhe saíam não do nariz mas de toda a cabeça. O velho teve que lhe ensinar todos os incícios: andar, falar, pensar. Muidinga se meninou outra vez. (COUTO, 2007, p. 10).

O narrador parece mostrar como é importante a transmissão de conhecimentos de uma geração para outra, como os pais transmitem aos seus filhos o que receberam da geração anterior. A ausência de memória do menino equivale à perda de parte da história e das tradições de Moçambique, por influência do colonizador, que impôs sua cultura.

Num primeiro momento, ambos partem com a intenção de procurar os familiares do menino, porém a viagem torna-se uma busca pela sua essencialização como seres. E, nessa caminhada, eles vão interagindo consigo e com o outro, na descoberta de que o mundo interior é um bem maior que o externo, principalmente por todas as atrocidades vividas na guerra civil. Os dois caminham em círculo por aquele lugar sem vida, sem cor, sem brilho, sem amor. A presença das hienas já mostra a falta de vida do lugar, sombrio e acinzentado. Aos seres que ali sobreviveram, só resta a desesperança e a certeza da morte.

Eles saem sem rumo, sem saber para onde ir, quando encontram uma mala, ao lado um cadáver. Ali mesmo abrem e encontram 11 cadernos manuscritos. Muidinga fica maravilhado, pois é neste momento que redescobre a leitura, até então adormecida, reencontrando-se, em parte, nos cadernos de Kindzu.

Por intermédio dos capítulos intercalados, conhece-se a história de Kindzu, sua relação com o início da guerra e o desejo de tornar-se um naparama e, ao mesmo tempo, acompanha-se a jornada dos outros dois protagonistas por este mundo completamente devastado, num cenário catastrófico. A cada capítulo do diário de Kindzu, recebemos um feedback de

Muidinga e Tuahir sobre suas impressões, sendo uma leitura compartilhada com o outro. E assim as duas histórias vão se cruzando.

Nos cadernos de Kindzu, voz que se destaca contando as histórias da tradição do povo moçambicano e suas próprias experiências, são retomadas as imagens fantasmáticas da textualidade oral de Moçambique. Muidinga lê os cadernos e Tuahir complementa com as histórias contadas oralmente.

Sou chamado de Kindzu. É o nome que se dá às palmeiras mindinhas, essas que se curvam junto às praias. Quem não lhes conhece, arrependidas de terem crescido, saudosas do rente chão? Meu pai me escolheu para esse nome, homenagem à sua única preferência: beber sura, o vinho das palmeiras. (COUTO, 2007, p. 15).

Sua apresentação, no início de seus cadernos, deixa antever, pelo seu próprio nome - uma representação - visto que a escolha desse nome tem a ver com o vício do pai em beber sura, e não por qualquer motivo mais nobre.

Esses cadernos, apesar de serem escritos, deixam aparecer o mundo da oralidade, através de Taimo (pai de Kindzu), dos anciães e do feiticeiro da aldeia, resgatando as tradições, as cerimônias, as lendas e os rituais.

O menino percebe isso em vários episódios: a transformação de Junhito em galinha para ser poupado da morte pelos bandos, a cerimônia para espantar gafanhotos pela idosas profanadoras, a transformação de Siqueleto em semente para reproduzir homens, a volta de um morto com caixão nas costas, Desse modo vão ocorrendo diálogos com a tradição oral, que levam até Muidinga o conhecimento daquela, e, enfim, da cultura ancestral do povo moçambicano.

Tanto Tuahir quanto os cadernos de Kindzu são fontes para que Muidinga recobre lembranças de seu passado, resgatando o tempo em que ficou sem memória, podendo entender seu lugar no mundo e projetar seu futuro. O perambular de Tuahir, e também os relatos de Kindzu e sua trajetória, tem uma significação que transcende o espaço geográfico, atingindo os aspectos históricos, cultural, mítico e social. São eles os responsáveis e intermediários em ajudar Muidinga a buscar sua memória esquecida. No romance há uma passagem em que Tuahir e Muidinga acendem uma fogueira fora do machimbombo. Este fogo sugere um “iluminar”, mostrando caminhos em sua situação de desmemoriado.

O miúdo se levanta e escolhe entre os papéis receando rasgar uma folha escrita. Acaba por arrancar a capa de um dos cadernos. Para fazer fogo usa esse papel. Depois se senta ao lado da fogueira, ajeita os cadernos e começa a ler. Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação de uma conquista. Vai-se habituando, ganhando despacho. (COUTO, 2007, p. 13).

Muidinga e Tuahir começam a leitura dos cadernos de Kindzu em um espaço ambíguo: devastação, abandono e fome, mas, também, possibilidade de vida e superação. A mala onde se encontra os cadernos só é aberta por Muidinga. “Tuahir tenta abrir o achado, não é capaz. Convoca a ajuda de Muidinga: - Abre, vamos ver o que está dentro” (COUTO, 2007, p.12). É como se apenas ele tivesse a “chave”, capaz de lhe descortinar um novo sentido, de criar um pacto de leitura, pois aquele utensílio traz consigo um segredo que lhe cabia desvendar.

O personagem Muidinga, ao mergulhar neste espaço, é despertado pela “leitura” de si próprio e do outro. Ele vai acordando com o texto de Kindzu e, também, despertando sua “terra” interior. Tanto que, a cada leitura, ao retornar à sua realidade, ao sair dos cadernos, as paisagens e a estrada iam mudando de lugar, numa sugestão de novos estágios de consciência. Ao ler, aquilo que ele já conhecia vai se transformando, surgindo um novo sentido em sua vida, fazendo-o enxergar novos horizontes e perspectivas de possibilidades de vir-a-ser. “A compreensão só se instala no instante em que começa a brilhar em nós o que o texto não diz, mas quer dizer em tudo que nos diz” (HEIDEGGER, 1997, p. 18).

À volta do machimbombo Muidinga já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões. (COUTO, 1992, p. 99).

Essa citação explícita que acontece um deslocamento dos sentidos de Muidinga, uma constatação de que a leitura dos cadernos começa a despertar seu interior, sua percepção é aguçada e parece haver o início de uma consciência em seu ser.

A trajetória de Kindzu, Muidinga e Tuahir é a grande metonímia utilizada na obra. No que deixa transparecer, parece ser a trajetória do povo moçambicano, que tenta construir uma identidade, numa terra que recém saiu de um processo de colonização para uma guerra civil. Pode-se imaginar que o autor recorreu aos três personagens - e a muitos outros contos e alegorias - para demonstrar o sentimento em relação ao seu país, naquela condição de ex-colônia em guerra civil.

O personagem de Tuahir parece ser a tradição, o passado, sobrevivente da era colonial, encarregado de “rememorar” Muidinga. Não lê e não escreve, mas aprendeu a língua do colonizador, além de sua língua nativa. Além de ensinar, também aprende através das leituras de Muidinga. Aprende, principalmente, a sonhar com dias melhores.

Kindzu pode ser o passado-presente, desde a independência de Portugal, na infância, até quase o final da guerra civil. Ele traz os ensinamentos do passado, frequentou escola, é alfabetizado, consegue sonhar com o futuro, mas é “perseguido” por seus mitos, não se livra de suas crenças.

Agora era como se esses fantasmas, trabalhassem em minha cabeça para me transmitirem seus segredos, revelações de um outro mundo. Vou relatar o último sonho a ver se me livro do peso de terríveis lembranças. Não quero que tais pensamentos me regressem. Preciso dormir, totalmente dormir, me emigrar deste corpo cheio de esperas e sofrências. (COUTO, 2007, p. 199).

O personagem Muidinga sugere a personificação da esperança, o futuro. Desmemoriado, parece sugerir um rompimento com a época colonial, a verdadeira independência. Recuperando a memória, evoca um reencontro com o passado, das tradições, da cultura ancestral. É fruto da miscigenação, o novo homem surgido, a possibilidade de sobrevivência do povo e as suas aspirações. Estas podem ser conclusões a que chega tendo por base a análise discursiva.

Entretanto, o foco deste estudo não é a análise do discurso pela sua aparência sintagmática. Interessa-nos a relação ser-linguagem e, neste aspecto, o romance nos passa a idéia de uma metonímia-macro, a mensagem que pode ser resumida: a linguagem é a essência do ser, ela é o elemento que liga o ser ao mundo, à sua existência e aos outros seres.

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

As últimas palavras do romance são também o último relato de Kindzu, que, ainda em seu sonho premonitório, se vê realizando o que não conseguiu fisicamente. É o relato do sonho de encontrar o filho desaparecido de Farida, sua “preocupação” em vida. Mas relatando o “encontro” simbólico do passado, presente e futuro, a narrativa realiza, por meio da linguagem, esse encontro da arte com a vida, dos entes consigo mesmos e de seus próprios “seres”. As “páginas da terra”, além de todo conteúdo poético expresso pelo estilo narrativo, parece ser uma comprovação de que apenas a linguagem pode propiciar a transformação de entes em seres e que Muidinga pode, a partir desse ponto, ser o difusor que “espalha” o conhecimento e a própria linguagem. “A linguagem é a passagem obrigatória de todos os caminhos do pensamento” (HEIDEGGER, 1997, p. 21).

2 A OBRA DE ARTE NO UNIVERSO MACROCÓSMICO

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.

Mia Couto

Terra Sonâmbula, publicada em 1992, teve como pano de fundo o período da guerra civil em Moçambique, cujo término se deu no ano mesmo ano de sua publicação. Moçambique viveu longo período em guerras, desde que começou a luta pela sua independência em 1965. Depois de 10 anos em guerra contra Portugal, inicia-se o conflito interno, que durou mais 16 anos. Foram, portanto, mais de 25 anos de guerras até se conseguir a paz.

Além de mostrar as consequências da guerra civil para a Nação, *Terra Sonâmbula* deixa visualizar também a condição de povo colonizado e a influência do colonizador em sua cultura e em seus hábitos. Neste romance a religião arcaica do povo moçambicano adquire uma força extraordinária, mostrando crenças e ritos que permanecem incrustados na essência do sentimento nacional.

Merece uma palavra à parte a devoção aos antepassados, que é comum ao africano, ao indígena e ao católico popular sob a forma de culto aos santos. O morto é, a um só tempo, o outro absoluto fechado no seu silêncio imutável, posto fora da luta econômica, e aquela imagem familiar que ronda a casa dos vivos: chamada, poderá dar o consolo bem-vindo nas agruras do presente. Para conjurar a sua força, a comunidade abre um círculo de rituais e orações que não substituem (antes, consagram) as técnicas do cotidiano. Trabalho manual e culto não se excluem nem se contrapõe nos estilos de vida tradicionais, completam-se mutuamente. (BOSI, 1992, p. 19).

Neste aspecto, o universo da obra deixa transparecer as influências recebidas tanto do culto aos antepassados, quanto do processo de colonização. Ficam claras, também, as diferenças entre o plano rural, em que as tradições se fazem mais presentes, e o ambiente urbano, onde se nota mais fortemente a influência do colonizador. É possível perceber estas nuances pela linguagem que os diversos personagens expressam.

Transparece o ambiente de guerra, uma tragédia que, como todas, marca a vida daqueles que com ela convivem. Entretanto, é o caos que propicia o recomeço, a busca pela essência, visto que depois dele não existem mais possibilidades. Embora seja tempo e lugar de sofrimento, mostra-se que o ente tem caminhos para se realizar.

Não por acaso, o primeiro capítulo se intitula “A Estrada Morta”, esta estrada que não liga cidades ou aldeias, não liga personagens a outros, não liga o povo ao seu destino, não liga o “ente” ao seu “ser”:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. [...] A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. (COUTO, 2007, p.9).

Esta citação, em suma, sintetiza o sentimento que permeia toda a obra: a desesperança, o isolamento físico e interno dos personagens, a busca de saídas que não são encontradas. A “estrada” está morta dentro dos personagens e estes estão presos ao passado. Este passado não os abandona e não permite uma existência plena. Neste passado estão os ódios acumulados no período colonial, as discriminações sofridas, as crenças e mitos que, embora confirmem uma identidade, não deixam aflorar os seres em sua essência.

Pode-se dizer que o narrador-personagem Kindzu mostra a realidade daqueles indivíduos que representam o sonambulismo sugerido pelo título. A trajetória do próprio Kindzu nos é informada através de seus sonhos, ele mesmo um “sonâmbulo”. Vive nos sonhos e não os realiza.

As situações e locais que aparecem ao longo de toda a narrativa de Kindzu nos permitem uma idealização, uma forma de entender o mundo em que estes personagens estão inseridos. Já a narrativa assumida pelo autor, que relata a trajetória de Muidinga e Tuahir, ainda que mantido o contexto histórico, parecem indicar a intenção de estabelecer uma clara distinção entre os personagens desta e daquela.

2.1 O Externo como Processo de Sonambulismo: a Força Colonizadora

Recordo meu pai nos chamar um dia. Parecia mais uma dessas reuniões em que ele lembrava as cores e os tamanhos de seus sonhos. Mas não. Dessa vez, o velho se gravatara, fêto e sapato com sola. A sua voz não variava em delírios. Anunciava um facto: a Independência do país.

Mia Couto

A finalidade inicial do colonizador é sempre econômica: trata-se de explorar os recursos naturais e humanos e de tentar impor a cultura do conquistador, buscando-se extrair maior produtividade do colonizado.

Bosi (1992, p.17) diz que “acentua-se a função da produtividade, que requer um domínio sistemático do homem sobre a matéria e sobre outros homens”. Introduz o que

chamamos de aculturar um povo, “que se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a certo padrão tido como superior” (idem).

A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do “colo”: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operações econômicas: são também crenças que trouxeram, nas arcas da memória e da linguagem, aqueles mortos que não devem morrer. (Bosi, 1992, p. 15).

Pode depreender-se, então, que as crenças (ou a religião) do colonizador, tanto servem para justificar a imposição de sua cultura quanto para justificar a escravização do colonizado. Dependendo dos agentes que as trazem, tanto podem justificar o massacre de uma etnia, como a defesa desse mesmo povo contra o que se considera injusto.

Heidegger diz que nós vivemos em um mundo onde o imperativo é a ciência e a técnica, portanto a tecnologia. É um mundo de uma filosofia específica, algo chamado de metafísica da subjetividade. Ela teria como ponto de apoio o sujeito e a relação sujeito objeto. Sujeito é aquele que conhece, manipula e objeto é o conhecido, manipulado. Todavia, esse homem também se torna mais um elemento manipulado por ele mesmo ou a favor dele mesmo.

Com base no pensamento de Heidegger, tudo no mundo está em ritmo de coisificação, da manipulação dos objetos, que faz com que o homem se torne utilitarista. Isso levou ao banimento da reflexão; quer dizer que temos uma imensa dificuldade de refletir sobre o ser, sobre aquilo que está além do ente e, ainda, que o mundo desnudado do ser-aí se faz estranho pela angústia. Trata-se de um mundo em que os utensílios estão presentes, mas nada há para se fazer com eles; em que as pessoas comparecem, mas o convívio está inibido; em que os elementos lingüísticos estão lá, mas falar o que for sobre o que quer que seja é indiferente.

A guerra de libertação do colonizador tinha uma motivação nobre (a libertação do jugo português). A guerra civil que sobreveio não tinha uma motivação clara para o povo, pois refletia a busca do poder por dois grupos. Um deles representando os que tinham se beneficiado na época da colonização, que reagia assim à perda dos privilégios. O grosso da população era oprimido por ambos, ou seja, na disputa pelo poder, quem mais perdeu foi parte da população, principalmente a que detinha menos recursos.

Terra Sonâmbula parte exatamente deste ponto: os personagens estão perdidos, fugindo de alguma coisa, reificados e dessencializados: “Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante” (COUTO, 2007, p. 9).

O que se observa em toda história universal é que quando uma nação (tribo, etnia, país) domina outro, tenta impor sua cultura, seu governo, sua língua e sua religião ao dominado. No passado, inclusive, o dominado acabava escravizado em muitas situações. Não foi diferente no Brasil (com os índios) e na África com os negros. No caso específico de Moçambique, como ocorreu no Brasil, a colonização foi portuguesa.

O romance mostra alguns episódios que demonstram que, mesmo após a independência, existe a influência do colonizador sobre os nativos. Podemos exemplificar com duas passagens envolvendo o mesmo personagem português, Romão Pinto, quando estupra a negra – Farida – que, renegada por sua aldeia, fora adotada por ele e sua esposa:

Foi nessa casa que, pela primeira vez, sentiu os olhos de um homem salivando. Romão Pinto lhe perseguia, suas mãos não paravam de lhe procurar. Às vezes, de noite, espreitava pela janela enquanto ela tomava banho. Farida estava cercada, indefesa. [...].
 [...] O português homenzarrou, abusando dela toda inteira. Transpirava imensos suores. Romão surgia cada vez mais peganhento, colajoso como um sapo. (COUTO, 2007, p.74 e 78).

Ou quando retorna dos mortos para assombrar outro personagem, Quintino, que trabalhara para ele, em vida:

Se não confessas, eu carrego-te comigo para os infernos [...]. O colono então lhe disse: só posso sair daqui pela mão de um vivo. Me acompanha que te recompensarei.
 - Não posso, patrão. Então choveram as ameaças, coisas de estarrecer, facas e fogos, lumes e chibatas.
 - Desfaço-te que nem daquela vez que desapareceram os talheres. Ou pior, que agora com esta passagem pela morte aprendi maldades que nem lembram ao diabo. [...]
 - É o fantasma do colono que me persegue até hoje. (COUTO, 2007. p.151-152).

No primeiro caso, trata-se do colonizador impondo sua vontade, como se esta fosse um direito seu, podendo satisfazer-se sem culpa, entendendo que, por ser o dominador, também era o dono. Farida resiste, até certo ponto, mas subserviente, acaba por aceder:

Memórias antigas da raça lhe avisaram: melhor seria ela se deixar, sem menção nem intenção [...].
 [...] Chamou todo o ódio contra aquele homem que a violara. Mas o ódio não veio. A culpa era só dela, transitando entre esses mundos, num vira-revira. (COUTO, 2007, p.78).

Pode-se entender a condição de subserviência a que foram submetidos os colonizados. Nem o ódio era possível. Assumir a culpa por tudo de errado que acontecia, esse era o dever que lhe foi ensinado.

No segundo, ao voltar para assombrar seu antigo empregado, continua a exigir dele que lhe faça as vontades e lhe exige, pela coação, obediência. Fica clara, aqui, a intenção de ressaltar que, mesmo após a morte do personagem (relacionando-se esta à independência de Portugal), a influência do colonizador perdura. O personagem Romão Pinto ainda aparece em outra situação, com outra mulata, Salima, em que também se utiliza de seu “poder” para ter um relacionamento com ela.

No princípio, era o colonizador que dominava a língua escrita e esta era uma grande arma, uma forte estratégia na manutenção da subserviência do povo. Analfabetismo será sempre empecilho ao desenvolvimento humano, na medida em que estreita suas possibilidades de conhecimento.

Pode-se incluir, ainda, mais um personagem, Estevão Jonas, administrador da cidade de Matimati (cargo já ocupado por Romão Pinto na época de colônia). Embora nativo, ele mantém atitudes herdadas do colonizador, principalmente a de se beneficiar do cargo em proveito próprio, desviando benefícios que seriam da população em geral. “- Eu tenho os meus esquemas, Romão. Não penses que somos burros, como sempre vocês insistiram”. (COUTO, 2007, p.167). Pelo que a linguagem deixa perceber, as personagens de Romão Pinto e Estevão Jonas sintetizam, claramente, a ação do colonizador e a perenização de sua influência sobre o colonizado.

Aparecem também reações do novo governo à memória da colonização, como a passagem em que é destruído um monumento erguido pelos colonizadores e, em seu lugar, ergue-se outro. “Era uma praça quieta, lembrando o estuário de um pequenito riacho. No centro se erguia uma estátua. Era um monumento aos heróis da Independência” (COUTO, 2007, p. 118).

Observa-se, no entanto, que a reação do povo à independência de Portugal não era de entusiasmo, visto que a situação em que estava mergulhado era ainda pior.

Como era possível? Tanto alimento apodrecendo ali enquanto morriam pessoas às centenas no campo?

- É culpa de Estevão Jonas, meu marido. É por isso que lhe chamo administrador! Carolinda ardia em raiva. Seu marido tinha dado as expressas ordens: aqueles sacos só poderiam ser distribuídos quando ele estivesse presente. Era uma questão política para os refugiados sentirem o peso de sua importância.

Ou melhor, pela linguagem, pode-se analisar que parece haver uma inconsciência coletiva, em que os indivíduos se movem apenas pelas necessidades do agora, sem expectativas e qualquer projeto de futuro.

A estátua tinha sido levantada a substituir uma outra, antiga, de política avessa, gloriando os coloniais guerreiros. Derrubaram-na no dia da Independência, quebraram a pedra em mil pedrinhas. E edificaram uma outra, disseram que provisória, mas que ainda durava. Estava suja, coberta de pó, com lixos ao redor. Ninguém parecia lhe dedicar grande respeito. (COUTO, 2007, p. 118).

Deve-se observar que também quem agora detinha o poder também se curvou aos próprios interesses pessoais em detrimento de governar para o povo.

O critério da ação política, para Maquiavel, era a glória, o mesmo critério da Antiguidade Clássica; e a maldade, como a bondade, não pode assumir o esplendor da glória. Assim, qualquer método pelo qual “um homem possa realmente conquistar o poder, mas não a glória” é mau. A maldade que deixa de estar escondida é imprudente e destrói diretamente o mundo comum; a bondade que deixa de estar escondida e assume um papel público deixa de ser boa: torna-se corrupta em seus próprios termos e levará essa corrupção para onde quer que vá. (ARENDDT, 2014, p. 95).

Em Moçambique estes conceitos se aplicam aos novos governantes, que a título de praticar a bondade tornam-se corruptos e procuram vantagens pessoais.

Há, ainda, uma referência à reação aos efeitos da colonização, no episódio em que a escola é queimada e o pastor-professor é morto e tem suas mãos decepadas.

Confuso, procurei meu antigo professor, o velho Pastor Afonso. A escola tinha sido queimada, restavam ruínas de cinza. [...] [...] O professor tinha sido assassinado. Acontecera na noite anterior. Cortaram-lhe as mãos e deixaram-lhe amarrado na grande árvore onde ele teimava continuar suas lições. As mãos dele, penduradas de um triste ramo, ficaram como derradeira lição, a aprendizagem da exclusiva lei da morte. (COUTO, 2007, p. 29).

Parece haver uma reação de rejeição à cultura e à religião trazidas pelo colonizador. O ato de cortarem-lhe as mãos simboliza reação à língua, principalmente a escrita, introduzida pelo colonizador. Ao subverter a noção de mundo que tinha o colonizado até então, o colonizador influencia também a linguagem do colonizado, altera sua percepção e seu ser.

Por tudo que se viu até aqui a colonização trouxe, a título de progresso, a exploração comercial, a imposição cultural e religiosa e a corrupção política dos agentes da colonização e daqueles que assumiram o controle pós-independência. As influências sobre o colonizado acabam perdurando e influenciando no período seguinte em que grupos tentam assumir o poder político.

O povo, catequizado e aculturado, submete-se, ficando entre suas crenças e tradições e o “novo” que lhe é imposto em nome da civilização ocidental.

2.2 A Reificação e a Consciência Mítica-Religião

[...] para o homem arcaico, o mito é uma questão da mais alta importância, ao passo que os contos e fábulas não o são. O mito lhe ensina as “histórias” primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com a sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente.

Mircea Eliade

Terra Sonâmbula mostra um tempo em que os vários personagens estão vivendo sempre à margem, na exclusão, na decadência, em um profundo sono. Neste momento o ser humano está totalmente reificado, como já dizia Charles Baudelaire “tudo que é sólido desmancha no ar”. Eles estão numa terra dissolvida, liquidada.

Exemplificando, mostra-se a trajetória dos personagens de *Terra Sonâmbula* como seres atuando em sentidos divergentes, vivenciando o saber compartilhado empiricamente. É um saber baseado em experiências cotidianas e espontâneas, passadas de geração em geração. Fazem parte deste processo as lendas, os mitos, as religiões.

Os mitos ultrapassam os limites do tempo e do espaço e se manifestam, de maneira singular, na mente de cada pessoa, de acordo com um contexto histórico e social que a comunidade, à qual está inserida, vivencia. Estes mitos aparentam muitas vezes inércia, pois se alteram tão lentamente que as mudanças são praticamente imperceptíveis, o que os torna ainda mais complexos, quando se leva em consideração que sua transmissão ocorre de forma oral, de uma geração para outra. Atua no cotidiano de forma sutil e aparentemente agradável, influenciando diretamente na construção individual de cada sujeito.

Mircea Eliade, em sua obra *Mito e Realidade*, acredita que os mitos são um ingrediente vital para a civilização humana. Longe de ser uma fabulação é, ao contrário, uma realidade viva e abstrata que faz parte do processo de socialização do sujeito. O historiador descreve a função do mito do seguinte modo: “A principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria [...]”. (ELIADE, 2011, p.13).

Esses mitos nessas sociedades primitivas eram encarados como verdades, realidades, apoiados em sonhos e experiências não científicas, que determinam o comportamento de certo grupo diante de variadas situações, além de fornecer uma idéia quanto ao sobrenatural.

Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.

[...] E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos. (COUTO, 2007 p.16).

O mito, na concepção helênica⁷, é importante na formação do caráter e moral do indivíduo e da sociedade, funcionando como modelo da conduta humana. Dessa forma o mito deve ser encarado como característica da cultura dos povos, estando presentes em todas as partes do mundo. Eles estão presente no “dasein”, o “ser-aí” de Heidegger. Por outro lado, como adverte Mircea Eliade (2011, p. 128) “O mito, em si mesmo, não é uma garantia de “bondade”, nem de moral. Sua função consiste em revelar modelos e fornecer assim uma significação ao Mundo e à existência humana”.

Existem, em *Terra Sonâmbula*, mitos e rituais simbólicos que podem ser designados como mitos cosmogônicos e de origem. Os primeiros buscam explicar a origem do universo e da vida, são uma análise, a priori, de quando tudo passou a existir; os últimos explicam a origem do que existe, o nascimento das plantas, dos alimentos e dos animais.

Na aldeia em que Farida nasceu acreditava-se que, quando nasciam gêmeos (chamados filhos do céu), era necessária a eliminação de um deles. No caso dela, sua mãe não fez isso, entregou a irmã, Carolinda, para alguém de fora e mentiu sobre a morte dela. Descoberta a mentira, as outras mulheres submeteram-na a um ritual para reconciliar a aldeia com os deuses, visto que a desobediência, supostamente, trouxe desgraça (falta de chuva).

Como as chuvas demorassem, vieram buscar a mãe. No quintal dela entraram mulheres meio-nuas, essas que costumavam limpar os poços. Precisavam de uma mãe de gêmeos para as cerimônias mágicas.

[...] Dançaram, xiculunguelando. Depois, meteram a velha num buraco e foram-no enchendo de água.

[...] A mãe de Farida visitara o céu e se ela estivesse molhada, certamente as nuvens também se encheriam. (COUTO, 2007, p. 72).

Além das crenças e mitos, outro fator que se deve levar em conta quanto ao ambiente externo e sua influência sobre os indivíduos, os personagens de *Terra Sonâmbula*, é o senso comum. Sobre ele, Hanna Arendt escreve:

O único atributo do mundo que nos permite aferir sua realidade é o fato de ser comum a todos nós, e o senso comum ocupa uma posição tão alta na hierarquia das qualidades políticas porque é o único sentido que ajusta a realidade como um todo aos nossos cinco sentidos estritamente individuais e os dados rigorosamente particulares que eles percebem. (ARENDR, 2014, p. 258)

⁷ Mito, conforme Mircea Eliade, é o relato de uma história verdadeira, ocorrida nos tempos dos princípios, quando, com a interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou tão somente um fragmento, um monte, uma pedra, uma ilha, uma espécie animal ou vegetal, um comportamento humano.

É o senso comum que forma uma visão de mundo, tanto espacial quanto temporal, de determinada sociedade. “Um declínio perceptível do senso comum em qualquer comunidade e um perceptível recrudescimento da superstição e da credulidade constituem, portanto, sinais quase inconfundíveis de alienação em relação ao mundo”. (ARENDDT, 2014, p. 258).

No caso dos personagens de *Terra Sonâmbula*, percebe-se o declínio do senso comum e o conseqüente aumento da superstição, e, conforme preconizado acima, sinais claros da alienação dos indivíduos.

Era esta a razão por que se escutavam tambores consecutivos, rezas obscurantistas em todas as praias, clamando aos antepassados para outros navios se afundarem, suas cargas se espalharem e desaguarem nas mãos dos famintos. Os do governo deram ordens rigorosas. A recolha dos bens do navio devia ser organizada. (COUTO, 2007, p. 57).

O elevar-se das crenças e do culto aos antepassados corresponde, em igual medida, a um embotamento do ser e sua regressão na escala de valores, evidenciando uma perda de perspectiva em sua caminhada, um aprisionamento ao passado. O texto de *Terra Sonâmbula* sugere que a sociedade moçambicana pós-colonialismo, em plena guerra civil, tinha se distanciado do senso comum, se voltado para suas crenças e mitos e se esquecido do ser.

Antes de partir, porém, bebi e dancei em cerimônia dos espíritos. Conforme pude, ajudei os antepassados para que afundassem mais navios. Assim deitava mais um alívio naquela pobre gente. Bebi, porém, bastante demais. Pois, pela madrugada, já não me tinha no corpo. (COUTO, 2007, p.17).

O homem, prisioneiro do ambiente e de suas tradições, perde o estímulo para encontrar saídas para uma existência plena, abandona-se sem questionamentos, metamorfoseia-se num objeto passivo, limitado ao comportamento de uma máquina, comparável a um ser irracional. Essa concepção significa a negação do homem como ser dotado de responsabilidade de questionamento, de criatividade, enfim, de essência.

Na obra, os personagens estão instalados em um espaço exterior que trucidava, mata, aniquila pessoas, trazendo aflições, medos, conflitos e perturbações. Mas temos também um espaço interior desses entes, que lutam para sobreviver, numa terra onde o padrão é a miséria. A guerra leva os indivíduos a reviverem os seus mais baixos instintos, próximos aqueles dos animais irracionais, como sugere o fragmento abaixo:

Agora eu via o meu país como uma dessas baleias que vem agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si.

[...] Afinal nasci num tempo em que o tempo não acontece. A vida já não me admite. Estou condenado a uma terra perpétua, como a baleia que esfalece na praia. Se um dia me arriscar em outro lugar, hei de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim. Vistas as coisas, estou mais perdido que meu mano Junhito. (COUTO, 2007, p. 23)

Neste cenário, cada indivíduo busca saciar sua fome, busca a superação de suas angústias, se animaliza e se volta para o sobrenatural. Como exemplo o trecho abaixo, em que Kindzu procura conselho dos idosos da vila. Desejava se tornar um naparama (guerreiro tradicional, abençoado pelos feiticeiros) no que é aconselhado a não fazer.

Eu ouvia os anciãos e ainda duvidava: não restaria, ao menos, um lugarinho onde eu me encontrasse em privado sossego? Um sítio que a guerra tivesse esquecido? Isso, os mais velhos desconheciam. Seu mundo terminava ali, tudo o resto se fazia mais longe que o impossível.

- Só o nganga⁸ lhe pode ajudar. Talvez ele sabe um lugar sossegadinho.

Sim, eu deveria consultar o adivinho. Só ele podia saber do tal recantinho, coisa de eu guardar meus sonhos. (COUTO, 2007, p.31).

Aparece uma menção ao desejo de fuga da realidade. Ao mesmo tempo em que deseja se tornar um guerreiro, desaconselhado disso, imagina um “lugar sossegadinho”, para “guardar meus sonhos”. Percebe-se a ambiguidade do personagem. Heidegger afirma sobre a realidade o seguinte:

Desse modo, no impessoal, a compreensão da pre-sença não vê a si mesma em seus projetos, no tocante às possibilidades ontológicas autênticas. A pre-sença é está sempre “presente” de modo ambíguo, ou seja, presente na abertura pública da convivência, onde o falatório mais intenso e a curiosidade mais aguda controlam o “negócio”, onde cotidianamente tudo e, no fundo, nada acontece. (HEIDEGGER, 1997, p. 23).

Sua intenção, quando procurou os idosos, era se juntar aos naparamas. Logo em seguida, externa o desejo de encontrar um lugar tranquilo e, segue, sempre dividido e sem objetivos, entre o falatório e a curiosidade, que não o levam a qualquer projeto sério de futuro. Continua conduzido pelos acontecimentos, preso às suas crenças e acompanhado dos “fantasmas” da ancestralidade.

Muidinga, de início, também parece impedido de ir em frente por estar sem memória e não saber sua origem. Assim nesse estado alienado, ele não consegue ver saída, se sente apagado, jogado e aprisionado nesse mundo de sua própria condição existencial.

⁸ Sinônimo = adivinho, bruxo, feiticeiro

De acordo com Heidegger o ser é o seu interior, que é determinado a partir do seu sentido com ele mesmo e que também o faz questionar o mundo, não aceitando o que é imposto ao ser do ente. Porque o ser é autônomo, independente e indefinível.

Na passagem descrita abaixo percebemos Tuhair em busca apenas de sua sobrevivência, ocupado com seus afazeres cotidianos da mundanidade. Quando Muidinga vê um cadáver, e ao lado dele uma mala fechada, fica curioso em saber o que há em seu interior. Ao descobrir que havia escritos (provavelmente uma história) ele se encanta, contempla-os e deseja desvendar o mistério. Naquela terra, encontrar escritos era quase um absurdo, algo praticamente inacessível: era uma terra de poucos conhecedores da língua escrita. Já Tuhair sacode o morto com o pé. Revista os bolsos dele em vão: alguém já lhe havia roubado.

- Veja Tuahir, são cartas.

- Quero saber é das comidas.

O miúdo remexe no resto. As mãos curiosas viajam pelos cantos da mala. O velho chama a atenção: ele que deixasse tudo como estava, fechasse a tampa.

- Tira só essa papelada. Serve para acendermos a fogueira [...]. (COUTO, 2007, p.12).

Veja que Tuhair é um ente que ainda não deu um sentido à sua existência. Encontra-se ainda no processo de inconsciência que o leva à automação, embora esteja a caminho de se encontrar. Ele está condicionado, refletindo o próprio sistema do qual vive, mostrando-se como homem-objeto, aprisionado na escuridão da aparência e do superficial.

Segundo Foucault:

A primeira série de problemas corresponde grosso modo à analítica da imaginação, como poder positivo de transformar o tempo linear da representação em espaço simultâneo de elementos virtuais; a segunda corresponde grosso modo à análise da natureza, com as lacunas, as desordens, que confundem o quadro dos seres e o dispersam numa sequência de representações, que, vagamente e de longe, se assemelham.

Ora, esses dois momentos opostos (um, negativo, da desordem da natureza das impressões, outro, positivo, do poder de reconstituir a ordem a partir dessas impressões) encontram sua unidade na ideia de uma “gênese”. (FOUCAULT, 2007, p. 96).

O preâmbulo do romance, abaixo, já nos dá as pistas de que os personagens estão vivendo este quadro de lacunas e desordens de que nos fala Foucault, ou seja, os seres dispersos, sonhando, guiando-se pela aparência e não pelo real, naquele momento “negativo da desordem das impressões”. A obra nos mostra sempre a maioria dos personagens estão utilizando o que Foucault chama de “momento negativo da desordem da natureza nas impressões”.

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

Exceto Muidinga, que parece não ser um sonâmbulo e sim um sonhador, todos os demais personagens pouco ou nada realizam, a não ser em seus sonhos. Seguem prisioneiros de suas crenças, na esperança que alguém lhes indique um caminho, sem um projeto próprio, reificados e alienados.

2.3 A Tradição como Processo de Identidade e Aprisionamento

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo arcaico tudo isso é fundamentalmente religião, vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustêm a sua identidade.

Alfredo Bosi

A tradição pode ser vista sob dois aspectos, sendo um objetivo e outro subjetivo. No primeiro caso temos a tradição enraizada, divinizada, imutável. No segundo aspecto temos a tradição sendo alterada pelo indivíduo, capaz de se adaptar aos novos tempos, evoluindo de acordo com os valores sociais do grupo.

O romance mostra como os personagens recorrem à sua tradição ancestral, pois, com o fim do período colonial, perderam suas referências, conforme nos mostra Mircea Eliade:

O que interessa, contudo, ao nosso objetivo, não é a realidade “histórica” que se chega algumas vezes a isolar e desembaraçar desse exuberante florescimento de imagens, mas o fato de que o Fim de um Mundo – o da colonização – e a expectativa de um Mundo Novo implicam um retorno às origens. A figura messiânica é identificada com o herói cultural ou o ancestral mítico, cujo retorno era aguardado. (ELIADE, 2011, p. 67).

Em *Terra Sonâmbula* as referências aos mitos, lendas e ritos nos indicam que a tradição arcaica está enraizada na comunidade, ela é a mesma dos antepassados e os personagens estão presos a ela. Nos parece que os personagens não atuam no sentido de atualizar os seus hábitos e processos culturais.

Juntamente com isso, a pre-sença também de-cai em sua tradição, apreendida de modo mais ou menos explícito. A tradição lhe retira a capacidade de se guiar por si mesma, de questionar e escolher a si mesma. Em última instância, o mesmo se pode dizer sobre a compreensão e sua possibilidade de construção que lança suas raízes no ser mais próprio da pre-sença, isto é, no ontológico. (HEIDEGGER, 1997, p. 49)

A tradição é sempre um processo de identidade de uma comunidade, mas, no caso dos personagens desta obra, é também uma forma de aprisionamento, quase um descompromisso individual e coletivo, deixando de assumir a responsabilidade de buscar saída para os problemas. Neste caso, as saídas são buscadas em “alguém”: feiticeiros, videntes, fantasmas de antepassados, que deverão saber as respostas para tudo e todos.

Mircea Eliade (2011, p. 72) assim se refere a essa situação: “Efetivamente, para o homem das sociedades arcaicas, o conhecimento da origem de cada coisa (animal, planta, objeto cósmico, etc) confere uma espécie de domínio mágico sobre ela: sabe-se onde encontrá-la e como fazê-la reaparecer no futuro”.

O personagem Kindzu e outros que aparecem em seu diário estão na situação descrita acima, recorrendo aos antepassados e executando rituais para eles ou para acalmar as forças da natureza sem os questionamentos que possibilitariam a sua real compreensão.

[...] Consultamos o feiticeiro para conhecer o exato da morte de meu pai. Quem sabe era um falecimento sem validade, desses que pedem as mais devidas cerimônias?
[...]
[...] À noitita, junto da fogueira, me explicaram a tradição. Motivo do barco, dentro da casa: meu pai poderia regressar, vindo do mar. E assim, todas as noites passei a levar para a casinha solitária uma panela cheia de comida. (COUTO, 2007, p. 21).

Em outro trecho, Kindzu credita suas desventuras a não ter seguido a tradição:

Eu, se me pensava esperto, não descobrira a razão da vida estar a correr às mil porcarias? Tudo aquilo era castigo encomendado por ele, meu legítimo pai. Minhas desavenças, os tropeços que sofria, provinham de eu não ter cumprido a tradição. Agora, sofria castigo dos deuses, nossos antepassados. (COUTO, 2007, p. 44).

Observa-se que o personagem não questiona, em momento algum, a razão para estas crenças e estes rituais, tornando-se um ente sem vontade própria, perdido e prisioneiro do passado. Outros personagens também estão nesta situação, presos ao misticismo e ao sobrenatural, inclusive em rituais que envolvem toda a comunidade, como a crença de que quando nascem gêmeos um deles precisa ser sacrificado

Estas crenças, de certa forma, acabaram por influenciar até os colonizadores, conforme se pode ver no trecho em que Romão Pinto descobre que tinha tido relações com Salima quando esta estava menstruada.

- Grande puta: estavas menstruada!
- Eu não sabia, Romão. Só vi depois.
Ele nem queria escutar. Vinha à mente era a voz da crença, condenando aquele que ama uma mulher em estado de impureza. Também o português punha crédito em tais africanas maldições: nele os sangues haveriam de escorrer, transbordantes. (COUTO, 2007, p. 149).

Mostra-se assim que as crenças envolveram toda a comunidade e, inclusive os não nativos, acham-se aprisionados por elas. Entretanto, temos o contraponto no personagem Muidinga que, embora seja informado das tradições de seu povo pela leitura dos cadernos de Kindzu e por Tuahir, encontra explicações e consciência próprias, como ao “sofrer” um ritual, no capítulo “As Idosas Profanadoras”.

O episódio narrado neste capítulo em que Muidinga interrompe um ritual sagrado, tem um significado de iniciação sexual e, principalmente, de um renascimento, já que é submetido à uma profanação, ou seja, “castigado” por quebrar uma tradição. Esta quebra de tradição - no caso consciente, já que poderia ter fugido – demonstra necessidade do conhecer, se arriscar, buscar o seu significado, não apenas se submeter à tradição. Aqui emblemático é o não desejo sexual – já que são velhas, gordas, peitos caídos – que move o personagem. Seu interior busca a aproximação de seu ser, portanto, o não “fugir” tem uma perspectiva filosófica: entender a tradição, participar dela, mas não ser sua prisioneira. A experimentação é uma forma de transgressão e o castigo é uma consequência, benéfica ou não, essencial ao aprendizado.

A mais idosa dá mais avanço a seus intentos, puxando as íntimas partes do rapaz, abraçada como se lhe quisesse arrancar a alma. Muidinga nem se quer inteirar da sucedência: estava a ser violentado, em flagrante abuso. [...].

[...] O pobre moço nem sabe se perdeu o consenso ou se o mundo rodou mais rápido que as mulheres endoidadas. Sabe apenas que está saindo de um escuro e as luzes pirilampejam, abrindo soluços no céu. (COUTO, 2007, p.101).

Como sugere a expressão “*sair do escuro*”, pode ser uma forma de aprender, conhecer, entender, assim como a expressão “*luzes pirilampejam*” pode significar o descortinar-se da consciência no ente.

Pelo costume, ele não deveria estar ali observando o ritual. Trata-se assim de uma infração e, por ela, deve ser castigado. Castigo que também está previsto na mesma prática.

A tradição pode-se resumir como um conjunto de normas e práticas não escritas, que são passadas de geração a geração, integrando-se à cultura e ao senso comum de determinado grupo social. Evidente que além da tradição “geral” pode-se ter o costume local, de onde vem práticas seguidas localmente e que acabam por constituir o folclore e as manifestações culturais locais.

É notório que as comunidades rurais ou de regiões mais isoladas, por não receberem tantas influências externas (escolas, rádio, televisão) tendem a conservar mais vivos os valores tradicionais e, portanto, a tradição neste caso é mais arraigada. Como tal, nestas sociedades, os valores, as crenças e os costumes tanto servem como processo de identidade daquele grupo quanto de aprisionamento.

No caso de *Terra Sonâmbula* se vê que a maioria dos personagens da vila em que nasceu Kindzu está presa às crenças e costumes locais, inclusive ele próprio que frequentou escola e igreja trazidas pelo colonizador. O aprisionamento não se dá por seguir a tradição e sim por não contestar determinado ato que é praticado sem racionalidade, apenas porque já foi feito por outros. O que liberta o indivíduo é o ato de pensar:

Agir e falar são ainda manifestações externas da vida humana, e esta só conhece uma atividade que, embora relacionada com o mundo exterior de muitas maneiras, não se manifesta nele necessariamente, nem precisa ser ouvida, vista, usada ou consumida para ser real: a atividade de pensar. (ARENDDT, 2014, p. 116).

Deve-se fazer uma distinção entre Kindzu e os personagens que aparecem em sua narrativa e Muidinga: aqueles não questionam o porquê de certos costumes e crenças, apenas seguem a tradição; Muidinga, sempre que lê ou vê algo questiona o outro e a si mesmo e acaba por tirar suas próprias conclusões.

O falatório é o modo de ser da própria convivência e não surge em certas circunstâncias “de fora” sobre a pre-sença. Se, porém, no falatório e na interpretação pública, a própria pre-sença confere a si mesma a possibilidade de perder-se no impessoal e de de-cair na falta de solidez, é porque a própria pre-sença prepara para si mesma a tentação constante de de-cair. É que o ser-no-mundo é em si mesmo tentador. (HEIDEGGER, 1997, p. 238-239).

No núcleo narrativo de Kindzu a maioria dos personagens parece se recusar a assumir responsabilidades, seguindo as crenças, hábitos e costumes da comunidade, nela encontrando o apoio para não questionar e, conseqüentemente, não pensar.

Já o outro eixo da narrativa, embora os personagens também se apresentem seguindo suas tradições, mostra indícios de uma abertura para receber coisas novas e meditar sobre os costumes e as crenças, em face destas novas descobertas.

3 A OBRA DE ARTE NO UNIVERSO MICROCÓSMICO

Nenhuma revolução é possível sem uma linguagem revolucionária. E toda linguagem só se faz revolucionária, revolvendo a radicalidade da linguagem em todos os níveis e modos do relacionamento entre o ser e sua realidade, o ente em sua realização e a verdade em seu advento histórico.

Emmanuel Carneiro Leão

Terra Sonâmbula, em seu universo microcósmino, pode ser entendida como a exteriorização da interioridade humana – facticidade, espontaneidade, cotidianidade, sensibilidade, percepção, existência – que nos é sugerida pela linguagem de seus personagens. Revela a trajetória existencial deles, inseridos em um mundo em conflito. Apesar desse estado de horrores, sugere possibilidades de visualizar outros horizontes que se descortinam, com novos sentidos e novas perspectivas, que permitem ao ente compreender o sentido de sua existência.

A linguagem nessa obra, tanto do narrador como dos personagens tem a característica “revolucionária” citada na epígrafe acima. Em seu bojo estão muito bem definidos os conflitos dos entes-personagens consigo mesmo e com seu papel no mundo. Pode-se observar que as situações em que se envolvem os personagens do primeiro eixo da narrativa – Tuahir e Muindinga – não apresentam as mesmas características do segundo eixo. Para começar, não convivem com “fantasmas”, embora convivam com seguidas alterações de “paisagem”, ou seja, seu próprio interior.

Já o segundo eixo narrativo, conduzido por Kindzu, fala-nos das situações em que vários personagens, inclusive ele, convivem com “fantasmas”, seja de antepassados ou do colonizador e com a parte mística e religiosa dos ancestrais. A linguagem deles sugere que quase todos, senão todos, desse eixo estão na condição de não-seres, de certa forma zoomorfizados, prisioneiros de suas crenças e tradições, alienados pela colonização ou no limiar da loucura.

Ainda citando Leão (apresentação de *Ser e Tempo*, 1997, p. 21): “Uma coisa é falar sobre os entes e suas relações; outra, muito diferente é falar do ser e seu sentido na correspondência aos desvelamentos históricos de sua verdade”. Assim, nos parece que o segundo eixo da narrativa apenas “fala dos entes e suas relações”, enquanto o primeiro eixo deixa transparecer que busca falar “do ser e seu sentido”. Ao lado da linguagem, a percepção dessa dicotomia entre os dois eixos da narrativa foi essencial para conduzir nossa busca pelo “desvelamento” do ser ou pela percepção do não-ser, conforme se apresentam os diversos personagens analisados.

3.1 Reificação, Despersonalização, Perda da Identidade

Pouco a pouco nos tornávamos outros, desconhecíveis. Eu vi quanto tínhamos mudado foi quando mandaram o irmão mais pequeno para fora de casa. Na noite anterior, meu pai sofrera um daqueles delírios dele.

Mia Couto

A reificação, em Terra Sonâmbula refere-se á desumanização do indivíduo em seu interior e exterior, levando a uma solidão coletiva. O homem, quando nesse estado, ausenta-se das expectativas, torna-se incrédulo de seu potencial, deixando-se aprisionar em sua própria condição existencial.

A família de Kindzu, pelo que se percebe, desfrutava de boas condições materiais antes da independência de Portugal. Com a guerra, a situação se complicou:

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. Nós estávamos mais pobres que nunca. Junhito tinha os joelhos escapando das pernas, cansado só de respirar. Já nem podíamos machambar. (COUTO, 2007, p.17)

Por exemplo, Junhito, irmão mais novo de Kindzu. Seu nome verdadeiro era Vinticinco de Junho, homenagem que Taimo, pai de Kindzu fez à Independência do país. Nas palavras de Kindzu: “Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos seus sonhos”. Inicialmente eufórico pela independência, e depois, com o advento da guerra civil, decepcionado com os rumos do país, Taimo, pai de Kindzu, se isola, sonâmbulo.

*Seus gritos estrondavam no quarto, o escuro fazia crescer aqueles berros. Só Junhito não vinha à janela, enroscado na esteira dele. E fingíamos acreditar no miúdo quando ele disse: *esse não é o pai, são os medonháveis bichos.* [...] [...] Quando finalmente nos encarou, quase não reconhecemos sua voz: - Alguém de nós vai morrer. [...] A morte vai pousar aqui, tenho a máxima certeza, sentenciou o velho Taimo. Quem vai receber este apagamento é um de vocês, meus filhos. [...] Apontou Junhito, nosso irmão mais pequeno. (COUTO, 2007, p.18).*

E o menino deixou de viver dentro da casa. O miúdo devia mudar alma e corpo, na aparência de galinha. Taimo ensinou-lhe a cantar igual aos galos. “Junhito se foi alonjando de nossas vistas, proibidos que estávamos só de mencionar sua existência”. (COUTO, 2007, p.18 e 19)

Junhito (Vinticinco de Junho) é uma referência à independência do país e, como tal, deveria ser preservada de grupos contrários à libertação do jugo português. Ser escondido

como galo no galinheiro, sugere a necessidade de escondê-la daqueles grupos, para que estes não a “matassem”. Conforme se pode verificar abaixo:

Os bandos, quando chegassem não lhe iriam levar. Galinha era bicho que não despertava brutais crueldades. Ainda minha mãe teve idéia de contrariar: não faltavam notícias de capoeiras assaltadas. Meu pai estalou uma impaciência na língua e abreviou o despacho: aquela era a única maneira de salvar Vinticinco de Junho. (COUTO, 2007, p.18-19).

Junhito é tratado como objeto, afetando, infelizmente, a constituição familiar, a sua essência. Também pode ser colocado na perspectiva de “ser” animalizado, deixando de ter linguagem humana, decaindo à condição mínima do ser: a ignorância, um não-ser.

Percebe-se na linguagem de Taímo o perfeito paradigma do ser reificado, preso às crenças e tradição ancestrais, buscando explicação para tudo no sobrenatural, e que, decepcionado com os rumos que tomou a independência do país, se entrega à bebida, se aprisiona em si mesmo.

Para Hanna Arenht, citada por Rodrigues, (2011, p.65) “nem a maior das riquezas materiais pode sanar essa perda, isto é, a perda do sentido humano. Segundo a escritora, o homem reificado perde o seu poder de ação e de fala. A palavra e a ação devem caminhar juntas”.

O personagem Junhito mostra a despersonalização do ser, que desencadeia um aniquilamento do ente falante, que não passa de um mero espectador de sua própria história inautêntica. Não tem questionamentos, não reage como humano à realidade em que se encontra.

Nessa perspectiva, o ser do homem reflete a tendência da vida quando esvaziada de seu conteúdo humano, a obsessão pelo já conhecido, sem encontrar uma única forma de libertação. O homem reificado só pode encontrar algum alívio na renúncia à luta pela vida, como o próprio personagem que se fechou como animal, considerada única realidade possível.

Outro exemplo pode ser visto na mãe de Kindzu. A despersonalização começa por não receber sequer um nome por parte do narrador. Ela se apresenta como uma personagem sem rosto (não há qualquer referência à sua aparência), além de parecer um ente em que a linguagem apenas transmite a conformação, não demonstra sentimentos. Pelo que sugere a narrativa, essa personagem não tem um sentido de ser, não tem projeto, apenas sobrevive, apagada em si mesma.

Também Taímo, pai de Kindzu, conforme demonstra a narrativa, se refugiou na bebida, alienado, esquecendo-se de si próprio e dos outros:

Quem mais mudou foi meu pai. Aos poucos, foi deixando as demais ocupações, alvorando e anoitecendo na beberagem. O barco dele dormia na duna, vela entortada, com nostalgia do vento. Meu velho se embebedava encostado no barquito. Era como se os dois, embarcação e pescador, esperassem uma viagem, que nunca mais chegava. O estado dele se foi reduzindo até ficar menos de uma lástima. (COUTO, 2007, p.20).

Sugere o texto que ocorre uma perda de identidade do personagem, ocasionada por uma decepção com o mundo e com os outros. Essa alienação é alimentada pelo vício e por sentir-se responsável pelo desaparecimento de Junhito. Esse esquecimento de si próprio é, ainda, resultado de sua crença no poder dos antepassados e obediência cega à tradição.

Diz Heidegger (1997, p. 49): “A tradição assim predominante tende a tornar tão pouco acessível o que ela “lega” que, na maioria das vezes e em primeira aproximação, o encobre e esconde”.

Muidinga, depois de fugir da missão em que foi deixado por Farida, acaba por ser encontrado por outros meninos no quintal de D. Virgínia, quase morto. Os meninos, que vinham ouvir histórias de D. Virginia, queriam ouvir novas histórias e a de Gaspar poderia ser uma. Entretanto, não poderia ser uma história “triste”, ou seja, uma história real.

Este capítulo sugere que, desde muito cedo, os personagens (crianças) estão fugindo da realidade, estão vivendo no mundo dos contos de fadas, portanto despersonalizados. D. Virgínia, por sua vez, como já dissemos antes, é uma personagem ambígua, também de certa forma despersonalizada, transitando entre dois mundos.

Deram-lhe um agasalho e ordenaram: *conta, conta uma estória*. Fizeram uma roda à volta dele. Um dos meninos endureu um dedo e avisou:
- *Ai de ti se não gostarmos da tua estória*.
Gaspar começou a medo. Contou a sua vida, sem esconder detalhe. Desfiou prosa por tempo. Quando se calou a chuva tinha parado. Os miúdos se entreolharam. Não tinham gostado, era uma estória triste. Nos dias de hoje quem quer fantasiar desgraças? Um coro de estridências se levantou clamando para que o contador fosse punido. (COUTO, 2007, p. 164).

Muidinga, desde muito novo, ainda como Gaspar, vive a sua própria história, sua realidade, sua existência triste, não foge dela, mas reage e acaba fugindo da casa de D. Virgínia, talvez por não conseguir viver na mesma situação de alienação dos demais.

Kindzu, personagem-narrador, que frequentou escola do colonizador, embora em muitos aspectos pareça ter identidade própria, na verdade não a tem. Como Heidegger (1997, p. 239-240) diz:

No tocante a interpretação da pre-sença, pode nascer a convicção de que a compreensão das culturas mais estranhas e a sua “síntese” com a própria cultura levaria a um esclarecimento verdadeiro e total da pre-sença a seu próprio respeito. A curiosidade multidirecionada e a inquietação de tudo saber dá a ilusão de uma compreensão universal da pre-sença. Mas o que propriamente se deve compreender permanece, no fundo, indeterminado e inquestionado; não se compreende que compreender é um poder-ser que só pode ser liberado na pré-sença *mais própria*. Nessa comparação de si mesma contudo, tranqüila e que tudo “compreende”, a presença conduz a uma alienação na qual se lhe encobre o seu poder-ser mais próprio. O ser-no-mundo da de-cadência, tentador e tranqüilizante é também alienante. Essa alienação, por conseguinte, não pode significar que a pre-sença se encontre de fato arrancada de si mesma; ao contrário, ela impulsiona a pre-sença para o modo de ser em que ela busca a mais exagerada “fragmentação de si mesma”. Na fragmentação, todas as possibilidades de interpretação são tentações de si mesmas e isso a tal ponto que as “characterologias” e “tipologias” dela resultantes se tornam inumeráveis. Essa alienação fecha para a pre-sença a sua propriedade e possibilidade mesmo que se trate apenas de um autêntico fracasso; e também não a entrega ao ente que ela mesma não é. Força-lhe a impropriedade, num modo de ser possível *dela mesma*. A alienação da de-cadência, tentadora e tranqüilizante, em sua mobilidade própria, faz com que a pre-sença se atropela e *aprisione* em si mesma. (HEIDEGGER, 1997, p 239-240).

A linguagem de Kindzu tenta fazer crer, num primeiro momento, que se trata de um ente com um projeto. Aos poucos, entretanto, avista-se um ente fragmentado, com as “tentações” ditas por Heidegger, fracassando consigo mesmo e com outros, em verdadeira decadência de seu ser.

Kindzu costumava ir buscar algum sossego na loja de seu amigo indiano SurendraValá. Os diálogos entre o nativo e o estrangeiro nos revelam além de simpatia mútuas, a ausência de persistência, que, embora não demonstrada por Kindzu, serviria para que Muidinga (leitor), a exercitasse em sua essência, não pela palavra, mas pelo sentir. Kindzu, parecia um “rio parado, o vento não enluava” a vela de seus sonhos. Está condenado a uma terra perpétua, como a baleia que morre na praia. “Afinal nasci num tempo em que o tempo não acontece.” (COUTO, 2007, p. 23).

Quando a loja de Surendra escapa de ser incendiada por um homem de uma aldeia vizinha pela chegada de uma naparama, Kindzu vislumbra a possibilidade de se tornar também um desses guerreiros.

O freguês então puxou de uma caixa de fósforos, encochou as mãos. *Vais ver a fogueira que isto vai dar*, ameaçou raivabundo. O indiano olhou a adormecida esposa e disse:

- *Kindzu, faz favor: aumenta volume de rádio.*

- *Sim aumenta a música que o mombé vai dançar*, disse o roubador.

O inesperado, então, sucedeu-se: um estranhíssimo homem entrou na loja. Trajava as mínimas vestes, mas na compensação, exhibia colares, penas, fitas, enfeitações. E me deu fundo arrepio: nos braços se enrodavam vermelhos panos, pulseiras de xicumbo, exatos como aqueles que vi saindo da cabana do defunto meu pai. (COUTO, 2007, p. 26).

Kindzu concebe um projeto: ser ele também um naparama. E os naparamas, realmente existiam? O próprio Kindzu não tem certeza disso, pois os idosos duvidavam: “Eu queria juntar-me aos naparamas? Esses combatentes que eu sonhava, com certeza não existiam em realidade. Os velhos punham desconfiança: os tais guerreiros não eram naturais da nossa terra”. (COUTO, 2007, p. 30-31). Em outra passagem Kindzu questiona Assane sobre a existência desses guerreiros Mas, em suas próprias palavras, não consegue perseguir qualquer objetivo futuro, visto que não consegue se livrar do passado, além de “assumir” para si a responsabilidade de outros: “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).

O impessoal tira o *encargo* de cada pre-sença em sua cotidianidade. E não apenas isso; com esse desencargo, o impessoal vem ao encontro da pre-sença na tendência de superficialidade e facilitação. Uma vez que sempre vem ao encontro de cada pre-sença dispensando-a do ser, o impessoal conserva e solidifica seu domínio caturro. (HEIDEGGER, 1997, p. 180).

Assim se mostra Kindzu, “tomando as dores” de todos que com ele se relacionam, esquecendo-se de seu próprio projeto, não buscando o seu sentido de ser autônomo, se perdendo no caminho que é de outro e não trilhando o de sua própria existência.

Nestas circunstâncias, que naturalmente sempre existiram, o discurso transforma-se, de fato, em “mera conversa”, apenas mais um meio de alcançar um fim, quer iludindo o inimigo, quer ofuscando a todos com propaganda. Nesse caso, as palavras nada revelam; o desvelamento advém exclusivamente do próprio feito, e esse feito, como todos os outros, não pode desvelar o “quem”, a identidade única e distinta do agente. (ARENDDT, 2014, p. 223).

O discurso apresentado por Kindzu desagua no que Hannah Arendt diz como “mera conversa”, por não ser seguido da ação correspondente, ficando apenas no seu imaginário, como o que “poderia” ser feito. Seu falar e seu agir não se completam, são divergentes.

Ele trás para os cadernos essa marca e ela será relevante para Muidinga. Todos os seres que se encontram nos relatos sempre estão de partida, na eminência de deixar para trás suas vidas passadas, seus pertences e seus laços afetivos, embora nunca consigam. Podemos observar que, até o final, o que ele tem são seus sonhos.

Então, por entre as brumas do sonhado, vi um galo se aproximando. Era Junhito, quase eu ia jurar. Porque no inverso dos outros, ele se humanizava, lhe caíam penas, cristas e esporões. Me olhou ainda semibicho. Seus olhos me pediam qualquer coisa, nem eu adivinhava. Que ajuda lhe podia dar, eu, simples sonhador? O que sucedeu, seguidamente, foi que surgiram o colono Romão Pinto junto com o administrador Estêvão, Shetani, Assane, Antoninho e milicianos. Vinham armados e se dirigiram para Junhito, com ganas de lhe depenar o pescoço. (COUTO, 2007, p. 203).

Mesmo em sonho ele demonstra não acreditar em si próprio. Dá a impressão de não se julgar capaz de qualquer atitude. Ele é um ente perdido entre outros entes, sem identidade e projeto.

Na citação acima também se percebe a presença de outros personagens reificados, todos eles, de alguma forma beneficiados pela colonização. Neste ponto, em seu sonho, Kindzu se vê como o naparama que um dia queria ter sido e que não conseguiu, e assim transfigurado, afugenta os personagens que queriam matar Junhito.

Baseando-se em Heidegger, pode-se considerar que o personagem Kindzu vive no que ele denomina *falatório*, um dos modos – o inautêntico – de compreender o mundo e nele viver. Esse *falatório* rompe a relação entre a linguagem e os fatos.

A falta de solidez do falatório não lhe fecha o acesso à publicidade mas o favorece. O falatório é a possibilidade de compreender tudo sem se ter apropriado previamente da coisa. O falatório se previne do perigo de fracassar na apropriação. O falatório que qualquer um pode sorver sofregamente não apenas dispensa a tarefa de uma compreensão autêntica como também elabora uma compreensibilidade indiferente, da qual nada é excluído. (HEIDEGGER, 1997, p. 229).

A linguagem de Kindzu, em seu sonho final, parece sugerir uma mudança: talvez uma compreensão de que seus diários contribuiriam para que alguém (Muidinga) pudesse ter uma compreensão mais abrangente do mundo e do seu próprio ser. Mas, mesmo em seu último sonho, uma sugestão de sua morte, não consegue se libertar do passado.

Parecia que o mundo inteiro rebentava, fios de sangue se desalinhavam num fundo de luz muitíssimo branca. Vacilo, vencido por 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. (COUTO, 2007, p. 204).

A narrativa de Kindzu, mostra, do início ao fim, que ele continua a realizar tudo em sonhos. Apenas neles se percebem seus projetos e suas ações e não na “realidade” ficcional.

3.2 Descoberta pela linguagem – livro-leitura

A obra afirma-se imperiosamente como objeto; o sensível manifesta -se em sua plenitude, animado por uma necessidade interna e é nele que o sentido se manifesta; a obra não é um amontoado de signos, ela faz signo.

Mikel Dufrenne

Tuahir e Muidinga caminham pela estrada morta de horrores, quando encontram um corpo de um homem morto a tiros. Junto dele estava uma mala, fechada e intacta.

Tuahir tenta abrir o achado, não é capaz. Convoca a ajuda de Muidinga:

- Abre, vamos ver o que está dentro.

Forçam o fecho apressados. No interior da mala estão roupas, uma caixa com comidas. Por cima de tudo estão espalhados cadernos escolares, gatafunhados com letras incertas. O velho carrega a caixa com mantimentos. Muidinga inspeciona os papéis. (COUTO, 2007, p.12).

O jovem retira os caderninhos e os guarda. Não parece pretender sacrificar aqueles papéis para iniciar o fogo. O velho pede-lhe para acender uma fogueira lá fora.

O miúdo se levanta e escolhe entre os papéis, receando rasgar uma folha escrita. Para fazer o fogo arranca a capa de um dos cadernos. Depois se senta ao lado da fogueira abre os cadernos, sorri com a satisfação de uma conquista:

- Que estás a fazer, rapaz?

- Estou a ler.

- É verdade, já esquecia. Você era capaz de ler. Então leia em voz alta que é para me dormecer.

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

O velho não tinha a faculdade da leitura, mas estava ansioso para ouvir, saber o que estava por detrás daqueles escritos. Já o menino queria decifrar, letra por letra, todo o enigma de uma história que ele ainda não sabia: a sua própria e a de seu povo.

A desreificação do ser em Terra Sonâmbula inicia-se com leitura dos cadernos de Kindzu. Ela desperta Muidinga e Tuahir, pelos vários episódios e personagens introduzidos por seus diários, para uma nova perspectiva de suas vidas e suas ações.

O ser está ligado à sua capacidade de ser agente do discurso e da história, tanto a sua quanto a da humanidade: a linguagem é recurso fundamental da vida. É pela linguagem que é possível ao homem conhecer o mundo e a si mesmo, representar seu pensamento, ter ciência de sua condição e da sua finitude. Ela é o único meio disponível para se chegar a certo conhecimento do homem, enquanto sujeito, e do mundo, enquanto fenômeno. Sem ela todo o acesso ao mundo estaria fadado à incomunicabilidade do universo fechado e desconhecido.

As palavras falam porque as coisas nos falam, e é no mesmo movimento que elas nos falam e que elas se nomeiam. Originalmente, quando a coisa faz signo, o signo que a nomeia é motivado. Não é o homem falante, para o qual a linguagem sempre já está aí, quem cria o signo. (DUFRENNE, 1972, p. 147).

È ela que permite ao homem a ordenação e a representação do pensamento. È impossível falar do homem sem falar antes da linguagem, pois a linguagem antecede o homem.

Linguagem e pensamento tendem a se identificar num movimento convergente onde o pensamento se torna linguagem e a linguagem pensamento; as palavras apagam-se no uso que delas eu faço, a ferramenta cumpre sua função ao se abolir; mas também ela só se abole ao cumprir sua função, a ponto de abolir o pensamento como pensamento anterior à fala, como “processo interior”, segundo a expressão de Wittgenstein: o pensamento é inteiramente linguagem. Destarte, eu sou investido pela linguagem: mais do que familiar, ela me é congênita. (DUFRENNE, 1972, p. 133).

Para Hanna Arendt (1987, p.192) “no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular na voz. Esta revelação de “quem” em contraposição a “o que” alguém é, está implícita em tudo o que se diz ou faz”.

Thuair, pelo contato que tem com os diários de Kindzu, através das leituras que lhe faz Muidinga, também parece aos poucos se transformar. Enquanto ensina Muidinga pela prática, também aprende com os diários. Podemos visualizar sua mudança de percepção no capítulo “O Fazedor de Rios” quando, contra a vontade de Muidinga, decide ajudar Nhamataca que, supostamente, estava cavando a terra para “fazer” um rio.

Ele e o velho tinham outras intenções, não se podiam desviar por irrealidades. Tuahir negou. Ele acha que devem juntar braços com o fazedor de rios. Tuahirtinha argumento de uma vantagem: quem sabe pudessem aproveitar o nascente rio? A viagem deles se tornaria curta, menos custosa.

- Em vez de esperarmos na estrada, fazemos o nosso caminho. [...]

Muidinga volta a mudar de idéias sobre o empreendimento. Fala com Tuahir, à parte. Lhe faz ver a loucura de Nhamataca. Mas seu companheiro se nega a dar audição.

- Desculpa, Muidinga. Nhamataca não está maluco, não. O homem é como a casa: deve ser visto por dentro! (COUTO, 2007, p.88).

Tuahir deseja passar um ensinamento a Muidinga, o de que cada ser deve construir o seu próprio destino, agir ao invés de ficar esperando que outro o faça e, apenas o interior de cada ser deve ser visto, não suas atitudes, por mais estranhas que estas pareçam. Mantendo a sua tradição, Tuahir aos poucos vai se transformando, tanto pelo contato com Muidinga quanto pelo que recebe das leituras dos cadernos de Kindzu. Na verdade, o “rio” em construção por Nhamataca pode ser entendido como o caminho mais curto para alcançar um objetivo, abreviar a viagem rumo ao entendimento, ao encontro da consciência.

Pode-se observar que Muidinga também reflete sobre a morte de Nhamataca, observando-a sob outro prisma. “Muidinga olha a paisagem e pensa. Morreu um homem que sonhava, a terra está triste como uma viúva” (COUTO, 2007, p. 89). É uma clara referência ao

indivíduo que tenta realizar os sonhos, diferentemente do que acontece com Kindzu, conforme demonstra sua linguagem, nos diários que Muidinga lê. O mundo é linguagem, e, como tal, ele e o homem vão se tornando sujeitos, por meio e a partir dela, numa profunda metamorfose do ser.

3.3 Sedução à Expansão da Leitura – O Efeito Estético e a Recepção – Processo de Transformação

O espectador também tem uma tarefa: o apelo que da obra a ser feita se eleva ao artista, eleva-se da obra feita ao expectador: pois essa obra também quer ser percebida e que, na glória do sensível, pelo ato comum daquele que sente e dá sentido, brilhe o valor estético.

Mikel Dufrenne

A estética da recepção, ponto de encontro entre a poética e hermenêutica, dá preferência à interpretação que o receptor tem sobre a obra, rompendo com teorias anteriores que concebiam o texto literário em sua imanência.

Iser e outros autores desenvolveram varias teses que abarcam a recepção das obras pelos seus leitores, os quais, nos atos de leitura, podem ter diversas interpretações e atos de criação. Estes receptores saem da postura passiva e adquirem a função de co-autores da obra. Dessa forma, o sujeito da produção (o autor) e o sujeito de recepção (o receptor) são mediados pelo contexto sócio-cultural no qual se enquadram.

Jouss afirma que existe uma relação dialógica entre obra e leitor, embora isto não implique em uma relação fixa, pois as leituras são modificadas a cada época e o leitor dialoga com a obra a partir de outras leituras anteriores, ou seja, há influência do leque cultural na recepção do texto, no qual se forma o que chama Zilberman de “criação literária particular”.

O receptor exerce uma função ativa no que concerne ao processo de circulação da literatura na sociedade, estabelece horizontes de expectativa, dentro dos quais as obras estão situadas. Sua ação determina os novos sentidos para o texto decorrentes de sua própria experiência e visão. A experiência estética literária do receptor se realiza na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.

O prazer de fruir do leitor está em compreender, pelas metáforas e outras figuras, e assim encontrar caminhos possíveis da essência da leitura, pela sua sensibilidade e, também, por sua reveladora e profunda percepção dialética. O leitor revelará deslocamentos de sentidos e deverá desmontar o que está montado e, enfim, estruturar um novo sentido. A obra exige do leitor um olhar verticalizante, em direções múltiplas, sob as raízes e as ramificações das

palavras, em seus deslocamentos semânticos, metafóricos, imagéticos, sonoros e alegóricos concebíveis de sentidos.

Estar na obra de arte é instalar-se naquele plano de consciência, como diria Bergson, onde nós somos profundamente nós mesmos, lastrados pelo nosso passado, e tanto mais completamente engajados no presente da contemplação, quanto assumimos esse passado sem contudo o evocar. (DUFRENNE, 1972, p. 63).

É natural da literatura a estreita conexão com as outras formas artísticas, seja pela aproximação de certos elementos, seja pela temática, ou, ainda, pela troca ou apropriação dos procedimentos construtivos. Munidos desses conceitos, vamos aqui tentar reproduzir o que, como leitores, pudemos sentir nesta leitura, principalmente com relação aos personagens que compõem o núcleo central da mesma.

Como nosso trabalho tem o objetivo de pesquisar o sentido do Ser e Linguagem dentro do romance, nossa compreensão, embora dispersa em vários aspectos, deverá ser explicitada respeitando-se aquele foco. Tentamos entender as relações espaciais e temporais que movem os personagens e as situações que os impedem ou os motiva a buscarem sua essencialização.

Os personagens não são descritos fisicamente, a não ser por pequenos detalhes, de alguma ou outra característica, o que denota que a real importância se deve dar ao interior deles. Não se trata, pois, de uma representação baseada na Biologia, mas sim de abrir possibilidades à imaginação, pois como diz Machado:

A episteme clássica tem como fundamento a representação. O saber clássico não produz propriamente um conhecimento empírico; é uma ordenação de signos que pretende construir um quadro, uma imagem, uma representação do mundo. Assim, a história natural clássica é uma taxonomia: observação e descrição dos seres vivos que privilegia a visibilidade. (MACHADO, 2000, p. 86).

Assim, fugindo da representação, a obra traz poucas referências visuais, deixando livre a imaginação do leitor para criar o seu próprio ambiente, aquele despertado pela leitura, onde se desenrola a trama e por onde desfilam os personagens. As nossas descobertas sobre o não dito acabam por constituir o foco principal da leitura do romance. E não são poucas as lacunas que o leitor tem que preencher para “fechar” toda a trama.

O romance nos apresenta duas narrativas, sendo que um personagem, Muidinga, também se apresenta como um leitor. Procuramos entender em que medida a narrativa que ele lê – que é autobiográfica do personagem Kindzu – influencia sua própria história. Durante a incursão pela leitura dos cadernos de Kindzu, Muidinga se sente como um participante da história daquele, tal qual nos sentimos na leitura do romance. É como se ele a acompanhasse

passo a passo, como se ali estivesse presenciando e registrando na tela de sua mente a simultaneidade dos acontecimentos relatados.

Ao tomar contato com os relatos de Kindzu, Muidinga descobre que sabe ler, balbuciando as palavras, juntando com dificuldade os pedaços de letras, assim como faz com sua própria existência. Estes cadernos atuam em Muidinga como uma maneira de repensar a dura realidade de Kindzu, provavelmente o homem encontrado morto por ele e Tuahir, e que perpetua sua existência por meio de seus escritos, como se pode perceber no seguinte fragmento de Terra Sonâmbula: “Acendo a história, me apago a mim.” (COUTO, 2007, p.15).

Dessa forma Muidinga se põe a questionar quem seria o autor dos escritos? “O homem de camisa sangrentada, estendido ao lado da mala, seria o tal Kinszu”? (COUTO, 2007, p.34). Ele começa a preencher os vazios em seu interior. Emerge a sensibilidade capaz de captar e registrar algo que estava adormecido, e que, aos poucos, se revela no silêncio da linguagem de Kindzu.

A reflexão sobre a obra, que enaltece e desenvolve um sentido, não é uma traição, pois a obra, nós o dissemos, ao se encarnar no leitor, se objetiva e se abre a uma história, cada leitor a mantém nessa história em que o seu sentido não cessa de se enriquecer. Mais exatamente: cada leitura descobre parcialmente a riqueza desse sentido. Assim o crítico não se acrescenta à obra mas acrescenta a obra a si mesmo. (DUFRENNE, 1972, p. 201).

A leitura do texto alheio ativa no menino seu processo imaginativo e, ao mesmo tempo, de questionamentos, pois a narrativa da vida e a trajetória de Kindzu passaram a iluminar-lhe a consciência e os vazios deixados na memória. “O jovem passa a mão pelo caderno, como se palpasse as letras. Ainda agora ele se admira: afinal, sabia ler? Que outras habilidades poderia fazer e que ainda desconhecia?” (COUTO, 2007, p. 34). Muidinga descobre depois que também sabe escrever, conforme revelado em um capítulo seguinte.

Com as leituras dos cadernos, num primeiro momento, o menino entra em contato com histórias como a de Junhito, irmão de Kindzu, que sofreu uma metamorfose até se transformar em um galo. Em determinado momento Muidinga supõe ter-se convertido em Junhito: “Vou dizer. Estou a pensar eu sou Junhito”. (COUTO, 2007, p. 39). É interessante essa comparação do menino com o irmão de Kindzu, visto que tanto Junhito como Muidinga, sofreram uma transformação substancial, perdendo, em algum momento de suas vidas, características que os definiam como ser humano. Ocorre que Muidinga, com a ajuda de Tuahir e a leitura dos cadernos, consegue evoluir.

O velho Taímo, pai de Kindzu e Junhito, é figura marcante nos escritos, sobretudo porque representa o vínculo com a terra africana, que valoriza os seus antepassados. O leitor (Muidinga) também observa, por meio da fala de Kindzu, um falso rompimento com o pai, que seria necessário para que pudesse tomar outro rumo o que, afinal, não acontece.

Quando eu tencionava responder, lhe falar de minha entrega aos guerreiros blindados, já meu pai me dava as costas. Mesmo depois de morto, chegando em mim só em sonho, ele me ignorava. Chamei por ele, e voz erguida, me expliquei: eu estava a ser guiado por minha vontade. Essa vontade fora ele que me ensinara. Ao fim ao cabo, eu estava cumprindo suas silenciosas ordens. (COUTO, 2007, p. 44)

Ele mostra em seu diário a tradição e as crenças do povo e estas tornam-se relevantes para a essencialização de Muidinga, pois esse conhecimento permite inquirir o seu interior e, nele, perceber o que as ações e a linguagem de Kindzu trazem de bom ou ruim para sua existência. Pode observar inclusive que os personagens daquela narrativa se encontram sempre na eminência de deixar para trás este estágio de sua vida atual, seus pertences e seus laços afetivos, mas continuam prisioneiros do passado.

Enquanto Kindzu relata sua saga para se refugiar em um lugar tranquilo e parte de sua aldeia como um homem de viagem, de acordo com a definição do feiticeiro, Muidinga se serve dos cadernos para fazer indagações sobre si mesmo, uma viagem ao seu interior. A narrativa de Kindzu sobre Gaspar acende em Muidinga a “luz”, o conhecimento de seu passado, do tempo anterior à perda de memória. É um processo de transformação, fazendo com que Muidinga assuma novas maneiras de comportamento, como na passagem em que o menino vê o velho Tuahir como pai.

De certa forma, pode-se comparar o personagem Kindzu ao personagem D. Quixote, de Miguel de Cervantes, ambos “heróis”, cujos feitos se realizam apenas nos delírios (Kindzu nos sonhos e D. Quixote na loucura). Pode-se entender como uma sugestão de que o personagem é desprovido da verdadeira linguagem, mostrando apenas a alienação do seu ser.

A linguagem de Kindzu nos parece representativa, seu discurso é evidenciado pelas coisas que vê, sua vida é um sonho depois do outro, seu discurso é um simulacro, uma ausência da verdadeira linguagem.

Afinal, eu contrariava suas mudanças. Fossem os naparamas, fosse o filho de Farida: eu não estava a deixar o tempo quieto. Talvez, quem sabe, cumprisse o que sempre fora: sonhador de lembranças, inventor de verdades. Um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera. (COUTO, 2007, p. 107).

Em vários relatos Kindzu demonstra a perda de consciência, de sua essência. Parece que, por breves instantes a recobra para, logo em seguida, perdê-la novamente. Talvez um recorte do livro represente bem esse estado de Kindzu.

Ali estava eu, num destino que não escolhera, levado por ventos e más sortes. Me senti pequeno, sem teto. Decidi vagueandar pelo convés, enquanto aguardava a subida do anão. Podia escutar seus passos, ecoando nas entranhas do navio. (COUTO, 2007, p. 61).

O anão nunca saía do porão, de guarda aos donativos. Caso estranho: Farida não era capaz de ver o tchóti. Pior ainda: ela desacreditava da sua existência. Eu lhe apontava lá em baixo no porão, a sombra escura e minúscula do anão. Ela se ria, como se fosse brincadeira. Eu lhe notava os barulhos que o baixito fazia, ela respondia que era o mar ecoando no navio. Desisti de provar a presença do tchóti. Aliás, mesmo eu comecei a duvidar. (COUTO, 2007, p.91).

Este fragmento parece ilustrar bem o que acontece com o personagem, levado por ventos, ou seja, sempre conduzido por algo ou alguém, nunca conduzindo sua própria existência, nunca dono das rédeas de sua vida. Aquele anão, que só ele via e que depois nem ele tinha certeza da sua existência, pode ser uma referência à sua própria consciência ou à perda de sua identidade. O anão somente visto por ele, no porão escuro, nos remete a uma imagem de algo escondido de seu próprio ser.

Por meio de sua linguagem, pode-se perceber, comparando-se com uma pintura clássica, uma sugestão de um quadro emoldurado, que enclausura suas lembranças e a tradições, como se o artista tivesse feito ali uma colagem dessas memórias e crenças.

Muidinga e Kindzu estão inseridos em um mesmo contexto histórico no momento em que se dá a leitura. O que se apresenta nos cadernos não é uma novidade absoluta. Mas a leitura mostra ecos do passado de Muidinga, que o despertam, determinando uma nova compreensão do seu ser no mundo. Sua reconstituição do horizonte de expectativas é recebida de forma sutil e com surpresa, pois suas emoções revelam-se na natureza do ser que não diz mas se mostra em sua linha de tempo, não do *cronos*, mas do tempo do ser: presente, passado e futuro se mesclando e se fundindo.

Mudando para a nossa recepção como leitora de *Terra Sonâmbula*, podemos dizer que tivemos várias reações na leitura dessa obra. À primeira vista, numa leitura superficial, nos pareceu uma obra em que se materializavam as manifestações culturais, crenças e religião de um povo africano. Depois, pode-se perceber que havia um lado dramático que explora as conseqüências da colonização portuguesa, tudo isso aumentado pela guerra civil que sacudia a sociedade moçambicana. Neste momento apareceram os dramas e os conflitos humanos, pelas condições que uma ex-colônia em guerra apresenta. Por fim, nos apareceram os seres em seu

verdadeiro estado de pre-sença, como tal sujeitos ao seu próprio projeto (ou à falta de), em suas condições de existência.

A pre-sença é um ente que, na compreensão de seu ser, com ele se relaciona e comporta. Com isso, indica-se o conceito formal de existência. A pre-sença existe. Ademais a pre-sença é o ente que sempre eu mesmo sou. Ser sempre minha pertence à existência da pre-sença como condição que possibilita propriedade e impropriedade. A pre-sença existe sempre num destes modos, mesmo numa indiferença para com eles. (Heidegger, 1997, p. 90).

Percebe-se que o narrador tem seus personagens-símbolos e estes representam a sociedade plural e mística e que, alguns desses personagens podem, metonimicamente, constituir-se na realização de um desejo, expresso de forma bem subliminar, de um futuro mais promissor para a Nação. Estas considerações resumem de forma bem concisa o observado nesta obra, embora o nosso enfoque tenha sido a “descoberta” das trajetórias dos personagens enquanto seres da linguagem.

3.4 Libertação – O Despertar

Todo questionamento é uma procura. Toda procura retira do procurado sua direção prévia. Questionar é procurar cientemente o ente naquilo que ele é e como ele é. A procura ciente pode transformar-se em “investigação” se o que se questiona for determinado de maneira libertadora.

Martin Heidegger

Cabe aqui uma constatação: pode-se procurar de duas formas, fora ou dentro de nós mesmos. Ou ainda, procurar fora e olhar para dentro, estabelecer uma relação comparativa entre estar no mundo e ser no mundo. O questionamento deve ser feito ao seu próprio interior, onde se forma o entendimento do ser.

Pertence à pre-sença, no entanto, de modo essencial, o fato de, com a abertura de seu mundo, ela estar aberta para si mesma, de tal modo que ela sempre já se compreende. O clamor alcança a pre-sença nesse movimento de sempre já se ter compreendido na cotidianidade mediana das ocupações. O próprio-impessoal do ser-com os outros nas ocupações é também alcançado pelo clamor. (HEIDEGGER, 1997, Parte II, pag. 58).

Este clamor da consciência faz o indivíduo voltar-se para si próprio, sair do “impessoal e do falatório” citados por Heidegger, buscar compreender-se, não pelo falar, mas pelo “ouvir o silêncio”, abrir-se para si próprio, questionar-se, abrindo possibilidades para sua transcendência.

Neste ponto, vamos tecer uma comparação entre os personagens Kindzu e Muidinga. O primeiro, em suas próprias palavras, sai de sua aldeia à procura um lugar tranqüilo, longe da guerra, e continua, em toda a narrativa, procurando algo fora de si mesmo. Para o segundo o exterior torna-se apenas um meio de conhecer-se melhor e, as lições que recebe são sempre objeto de questionamento, está sempre interiorizando o sentido e não o visto. Muidinga vai tomando consciência de si próprio e da capacidade que tem de conectar-se com o mundo, com seu passado e de se projetar no futuro. Para Hannah Arendt (2014, p. 219) “É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano, e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato simples do nosso aparecimento físico original”.

Fica claro que Kindzu não toma iniciativa por si mesmo, está sempre seguindo conselhos e opiniões de outros, seu discurso é um e seus atos são outros. Ele não consegue acessar sua verdadeira linguagem. Já Muidinga, como um “renascido”, está aberto aos questionamentos e quer aprender sobre o mundo e sobre si. Ele tem a possibilidade de vir-a-ser.

Então ele com um pequeno pau rabisca na poeira do chão: “Azul”. Fica a olhar o desenho com a cabeça inclinada sobre o ombro. Afinal, ele também sabia escrever? Averiguou as mãos quase com medo. Que pessoa estava em si e lhe ia chegando com o tempo? Esse outro gostaria dele? Chamar-se-ia Muidinga? Ou teria outro nome, desses assimilados, de usar em documento? [...] Lhe vem uma outra palavra, sem cuidar na escolha: “Luz”. Dá um passo atrás e examina a obra. [...] De súbito, lhe chegam sons distantes no tempo, semelhando gritos de meninagem em recreio. O menino estremece: aquela era uma primeira lembrança. (COUTO, 2007, p. 37).

Olha o desenho com a cabeça inclinada, como sinal de reverência, como se algo o despertasse para a vida. Muidinga continua plasmado como se olhasse para uma tela que projetasse uma grande cena de um filme, do qual era o protagonista. Percebe que tem um grande diferencial em relação à grande maioria.

E assim, compara sua vida e vai-se revelando um novo perfil, ou seja, o confronto entre o ente e o ser. Afinal, além de ler, Muidinga sabia escrever. Averiguou a mão se certificando que ele próprio havia feito tal peripécia. Era como se ele estivesse escrevendo um novo livro da sua vida, mas com algum tipo de receio. Que pessoa era essa diante de si e que ia aproximando de si, se acostando devagar?

A insignificância do mundo, aberta na angústia, desentranha o nada das ocupações, isto é, a impossibilidade de se projetar um poder-ser da existência primariamente fundado na ocupação. Desentranhar essa impossibilidade significa, porém, deixar vir à luz a possibilidade de um poder-ser em sentido próprio. (HEIDEGGER, 1997, parte II, p. 141).

As perguntas que Muidinga se faz, quem era essa outra pessoa - provavelmente Gaspar - suas lembranças da infância, são a exteriorização da retomada do seu poder-ser, acima conceituado por Heidegger. Pensou que era uma nova chance, diferente daquela em que Tuahir o salvou de ser enterrado vivo. Naquele episódio tinha recebido ajuda física, material. Agora se tratava de outra coisa, era sua própria descoberta.

É possível fazer uma analogia com a Fênix mitológica: renasceu fisicamente, salvo por Tuahir, e como ser da linguagem, pelos diários de Kindzu. Essa plasmação diante de seu eu, como se fosse um ressurgir das cinzas, um ressuscitar para a vida interior e - que agora ele consegue captar - o profundo daquilo que passava despercebido: sua verdadeira linguagem que lhe permite ver o invisível e falar o indizível. Dirige-se agora para a estrada interna de seu ser, que se abre aos seus olhos, que se entrecruza com seus desejos e sonhos, resultando em um questionar, buscar, assimilar e, acima de tudo se realizar interagindo com o seu eu profundo.

Por isso a silenciosidade é o modo de articulação do discurso que pertence ao querer-ter-consciência. Caracterizou-se o silêncio como possibilidade essencial do discurso. Aquele que, silenciando, quer dar a compreender, deve “ter algo a dizer”. Na aclamação a pre-sença dá a compreender o seu poder-ser mais próprio. Por isso, o clamor é um silêncio. O discurso da consciência nunca chega a articular-se. A consciência só clama em silêncio, ou seja, o clamor provém da mudez, da estranheza e reclama a pre-sença conclamada para aquietar-se na quietude de si mesma. (HEIDEGGER, 1997, parte II, pag. 86).

Segundo Heidegger (1997, p. 16): “O homem é o ser que fala mesmo quando não fala e cala, recolhendo-se no silêncio do sentido”.

A palavra essencial, sendo a essência da palavra no tempo das realizações, é apenas silêncio. Por isso, não há nada nem além nem aquém da palavra, só se dá mesmo o nada. E não se trata de um nada negativo, nem um nada que se esvai e contenta em negar tudo sem negar a si mesmo em sua negação. Trata-se de um nada criativo, um nada que deixa tudo originar-se: a terra, o mundo, a história, os homens, com todas as negações e afirmações. É um nada que constitui a estrutura ser-no-mundo. (HEIDEGGER, 1997, p. 16).

Muidinga questiona o “nada” de sua situação ser-no-mundo. Suas mudanças ocorrem em seu cerne, promovendo situações que ele próprio busca para superar a angústia. Esta análise caminha no sentido de mostrar o quanto, para Heidegger, o nada (essa angústia) é uma questão metafísica e de fundamental importância para determinação de nossa existência enquanto seres que questionam:

Aquilo com que a angústia se angustia é o “nada” que não se revela “em parte alguma”. Fenomenalmente, a impertinência do nada e do em parte alguma intramundanos significa que *a angústia se angustia com o mundo como tal*. A total insignificância que se anuncia no nada e no em parte alguma não significa ausência de mundo (HEIDEGGER, 1997, p. 250).

Na escuridão surge uma rosa. A obscuridade deriva do fato de resguardar-se do mundo exterior. Fecho os olhos e vejo a luz e o mundo interior se abre, livre do caráter mortal da vida. Transforma a escuridão, a ausência do real, em luz e se converte no nascimento de uma rosa que só desabrocha na luz da escuridão. Então sua obscuridade é um excesso de luz espiritual (FRIEDRICH, 1978, p. 179).

Pode-se, então, fazer uma analogia entre o “nada” expresso por Heidegger e a “escuridão” citada por Friedrich, ambas podendo designar o interior do ser, que, acessado pelo intelecto, se transforma em “luz” ou a compreensão do seu mundo interior, “desabrochando” a partir daí a linguagem (o entendimento), ou seja, a partir do nada é que o ser se desenvolve pela linguagem, que o desperta para sua força e que permite a plenitude de sua existência autêntica.

A partir de então, conhecer não é mais sinônimo de representar. Não basta mais uma representação para formar um conhecimento. Para haver conhecimento, além de uma representação propriamente dita, uma representação intelectual, conceitual, é necessário que o fenômeno, a diversidade sensível, se apresente ao sujeito como uma intuição sensível. (MACHADO, 2000, p. 94).

Desde aquele momento de reflexão, Muidinga já não era mais o mesmo e novamente ele volta a contemplar a palavra escrita no chão.

Mais uma vez contempla a palavra escrita na estrada. Ao lado, volta a escrevinhar. Lhe vem uma outra palavra, sem cuidar na escolha: ele escreve “luz”. Dá um passo atrás e examina a obra. Então, pensa: “a cor azul tem o nome certo. Porque tem as iguais letras da palavra luz, fosse o seu feminino às avessas”. (COUTO, 2007, p. 37).

Muidinga, aos poucos, vai se iluminando, como quando percebe admirado, que aquela árvore vista até então próxima ao machimbombo onde estavam instalados, um djambalaueiro, não estava ali no dia anterior! O menino passa a se questionar, ao contrário de antes, quando somente caminhava a ermo, sem desafios, sem possibilidades de mudança, fugindo da morte. Começa a decifrar a sua essência, desobscurecendo a sua cegueira e devagar, lhe trazendo a luz. “E onde estava a palmeira pequena que, na véspera dava graça aos arredores do machimbombo! Desaparecera!” (COUTO, 2007, p. 36).

O ente que carrega o título de pre-sença se “*iluminou*”. A luz que constitui a luminosidade da pre-sença não é uma força ou fonte ôptica simplesmente dada de uma clareza cintilante que, por vezes, ocorre neste ente. Antes de toda interpretação “temporal”, determinou-se como cura o que ilumina essencialmente esse ente, isto é, aquilo que o torna “aberto” e também “claro” para si mesmo. (HEIDEGGER, 1997, parte II, p. 150).

Ao ler os cadernos de Kindzu, ele passa a estabelecer relações em seus pensamentos: que não queria ser como o personagem Junhito, irmão de Kindzu, que se transformou em galinha. Ele percebe que Junhito é um ser sem existência, que comia as sobras das sobras, e que, pouco a pouco, foi desaparecendo; já não tinha valor humano, mas valor de “animal”. Era um verdadeiro ente, descompromissado do próprio ser. Pois, agora, para Muidinga, a “paisagem” da interioridade e da integridade de seu ser consegue emergir.

Muidinga, ainda como Gaspar, “morre” como ser, ao ser abandonado pela mãe, fugir da missão e acabar num poço na casa de D. Virginia. Naquele episódio, parece haver um primeiro renascimento, um “sair do poço”, não se entregar à fatalidade. Seu grito é como o despertar de um pesadelo. Por mais que tenha uma infância de sofrimentos, parece querer dizer “quero viver!”. Depois, dispõe-se a contar sua história, compartilhar seu sofrimento, mas, ao mesmo tempo, foi como se estivesse fazendo uma catarse.

Um segundo renascimento ocorre no campo de refugiados, onde Tuahir o encontra, semimorto, desmemoriado. Parte assim do “nada”, como diz Heidegger (1997, p.16): “Trata-se de um nada criativo, um nada que deixa tudo originar-se: a terra, o mundo, a história, os homens, com todas as negações e afirmações. É um nada que constitui a estrutura ser-no-mundo”. Na obra, a figura de Muidinga (ou Gaspar) perpassa todo o romance, tendo ele, antes de perder a memória, convivido, de alguma forma, com vários personagens que compõem a narrativa de Kindzu, com suas crenças e a tradição que tanto mal lhe causara; e o seu “renascimento” acaba por ser uma libertação dessas mesmas crenças e um melhor entendimento da tradição.

Quando se coloca a questão da ontologia em sua dimensão reflexiva, como propõe Heidegger, vê-se que é o ser que está na linguagem, o que habita um mundo já ocupado por ela. Isso se dá porque esse ser reflexivo é, na verdade, não um indivíduo, não um “Eu”, não um “Ego”, mas um intersujeito, um ser-aí, um-ser-no-mundo, um-ser-com-outros. Um ser absoluto, translúcido. Para Heidegger “sentido” é o que se projeta num espaço compreensivo, permitindo que as significações dos entes dele derivem. Os entes, portanto sempre são compreendidos desde um determinado sentido como o que significam.

Há ainda outros episódios que retratam os questionamentos internos de Muidinga, após o que lê ou presencia. Veja abaixo:

Muidinga pousou os cadernos, pensageiro. A morte do velho Siqueleto, o seguia, em estado de dúvida. Não era o puro falecimento do homem que lhe pesava. 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. Contudo, no falecimento de Siqueleto havia um espinho

excrescente. Com ele todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem mas todo um mundo que desaparecia. (COUTO, 2007, p.84).

Observa-se que neste momento Muidinga entende perfeitamente o significado que teve a morte de Siqueleto: seu antigo mundo não mais existe, para o seu novo mundo já não cabiam as crenças, o culto aos antepassados, as tradições que aprisionavam o ser.

Diante desses episódios analisados, percebemos que o ser da linguagem desconstrói caminhos regidos por dogmas e constrói outros que proporcionam possibilidades para uma nova maneira de ver e interpretar o mundo. As coisas que o cercam contribuem para o engrandecimento como ser existencial.

Assim se conjugam os temas da luz e da vida: o mundo revelado pela luz é um mundo no qual reina a vida; é a primavera, festa vegetal da qual a festa social é o eco. Mas a associação da luz e da vida talvez tenha uma origem mais profunda que requer a superação, embora sem a recusar, da significação puramente biológica da vida. Em primeiro lugar, o espetáculo da vida fora responde à experiência da vida do vivente. Não que o vivente tenha propriamente consciência de viver; mas, antes, sente a vida que o conduz e o chama, sente-se momento dessa vida que ele sente em toda a parte porque ele é vida. Se a vida se revela na luz, isto é, no surgimento da consciência, é à vida que se revela a luz porque a consciência surge da vida. (DUFRENNE, 1972, p. 209).

O despertar do ser para a vida é também o despertar para a morte, a finitude da existência, o espaço e o tempo que tem o ser para buscar sua essencialização e transcendência. Durante a vida a transcendência pode ser buscada pelos entes, que dependem de sua capacidade e projetos. Para Heidegger não pode haver transcendência para o ser após a morte, ela só pode-se dar durante a existência, que, finda com morte, não permite mais possibilidades. Entretanto o ser pode apreender o sentido da morte, pois convive e presencia a de outros, tomando contato com a temporalidade da existência.

Alcançar a totalidade da pre-sença na morte é, ao mesmo tempo, perder o ser do pré. A transição para o não mais estar pre-sente retira a pre-sença da possibilidade de fazer a experiência dessa transição e de compreendê-la como tendo feito essa experiência. Com efeito, o mesmo se pode recusar a cada pre-sença, no que concerne a si mesma. A morte dos outros, porém, se torna tanto mais penetrante, pois o findar da pre-sença é “objetivamente” acessível. Sendo essencialmente ser-com os outros, a pre-sença pode obter uma experiência da morte. Esse dado “objetivo” da morte também deverá possibilitar uma delimitação ontológica da totalidade da pre-sença. (HEIDEGGER, Parte II, 1997, p. 17).

Muidinga, que já presenciara a morte de Siqueleto e Nhamataca, convive, mais uma vez, com a possibilidade da morte de alguém próximo dele. No capítulo “A Doença do Pântano” o encontro com o pastorzinho, sua flauta que faz “adormecer”, sua estória do boi -

que se apaixona pela garça que só aparecia em noites enluaradas e que, após muitas noites sem lua, morre de saudades - parece ser, pela linguagem empregada, como uma preparação para a morte, tanto a possibilidade da sua própria, como a de Tuahir. Muidinga pede que o pastor toque a xigovia (flauta) para ele ouvir e fecha os olhos.

- O senhor está dormitoso?

O pastor lhe sacode, aflito. Muidinga sorri, pedindo que comece. Mas o outro continua receoso. Diz que já tinha visto muitos adormecerem definitivos ao som da flauta. Não quer que seu visitante vá muito longe, embalado no esvoar da mente. Em vez de xigoviar diz preferir contar uma história, verdadeira, passada consigo, naqueles mesmos pastos. (COUTO, 2007, p. 176)

Parece haver uma referência do som da xigovia com prenúncio de morte e, ao mesmo tempo, parece que tal qual Kindzu, Muidinga também tem um sonho com a morte, talvez uma preparação para a morte de Tuahir. Tanto é assim que, no final do capítulo, diz o narrador:

O velho levanta sua manta, abrindo espaço para que Muidinga se ajuste. O rapaz se deita, constreito. Dois medos em si se juntam: o de tocar em Tuahir e o de se estar deitando com a morte. Maneirosa, a mão do outro lhe desvanece uma ruga que teima em seu rosto. Longe se escuta o assobio da xigovia. (COUTO, 2007, p. 179).

Embora já tenha presenciado a morte de outros, parece que Muidinga, embora sinta medo, não se afasta do amigo, talvez pela consciência adquirida, mas principalmente por entender o real significado da existência humana. Nas palavras de Heidegger (Parte II, 1997, p. 36) “No fundo, essa tranquilidade vale não apenas para o “moribundo”, mas, sobretudo, para aqueles que “consolam””.

Colocado no pequeno barco de Kindzu, cujo nome era Taímo, Tuahir ainda quer continuar a ouvir as estórias de Kindzu, significando que o ancião está se tornando uma criança, “aprendendo” ainda sobre o próprio sentido da vida, como diz o narrador: “Começa então a viagem de Tuahir, para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo”. (COUTO, 2007, p. 196).

A morte se desentranha como perda e, mais do que isso, como aquela perda experimentada pelos que ficam. Ao sofrer a perda, não se tem acesso à perda ontológica como tal, “sofrida” por quem morre. Em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros. No máximo estamos apenas “juntos”. (HEIDEGGER, 1997, parte II, p. 19).

A sugestão da morte de Tuahir, de certa forma, remete a mais um possível estágio da existência de Muidinga, a continuação de sua caminhada apesar de todas as perdas, agora por si próprio, dono de seu próprio projeto. A superação da angústia e do medo é necessária para

o ente encontrar sua consciência e o seu verdadeiro significado no mundo. Certamente, pelo ouvir e ler, mais do que pelo falar, pela linguagem original de que fala Heidegger, abriu-se sua consciência e ampliaram-se suas possibilidades de “poder-ser”.

Mas para que a pre-sença possa lidar com um nexó instrumental, ela deve compreender, mesmo que não tematicamente, algo como conjuntura: um mundo já se lhe deve ter aberto. Este se abre junto com a existência de fato da presença, uma vez que ela existe, essencialmente, como ser-no-mundo. E se, por fim, o ser da presença se funda na temporalidade, esta deve, pois, possibilitar o ser-no-mundo e, com ele, a transcendência da pre-sença que, por sua vez, inclui o ser em ocupação, seja teórico ou prático, junto aos entes intramundanos. (HEIDEGGER, 1997, parte II, p. 165).

Muidinga adquiriu a compreensão da “conjuntura” de seu mundo, bem como possibilidade de transcender, assumindo uma “ocupação”, ou seja, entendeu que a própria temporalidade é um estímulo a transformar-se em um ser-para, um ser com projeto de futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso é constitutivo da existência da pre-sença, uma vez que perfaz a constituição existencial de sua abertura. A escuta e o silêncio pertencem à linguagem discursiva como possibilidades intrínsecas. Somente nestes fenômenos é que se torna inteiramente nítida a função constitutiva do discurso para a existencialidade da existência.

Martin Heidegger

O que norteou toda esta pesquisa está sintetizada na epígrafe acima. As conclusões a que se chegam estão baseadas no que se pode entender como a exteriorização do interior dos personagens de *Terra Sonâmbula*, que se mostram por meio de sua linguagem (ou do seu discurso).

A aridez de se abordar assunto tão complexo, uma análise fenomenológica do Ser e da Linguagem, para nós que não somos da área filosófica e sim mestrandos em Literatura e Crítica Literária, nos fez mergulhar no universo da ontologia e, a partir dele, encontrar a melhor abordagem para entender e apresentar o que descobrimos.

Terra Sonâmbula apresenta vários personagens em cada eixo narrativo. Os personagens de um eixo não interagem com os do outro, exceção feita a Muidinga, que ainda como Gaspar, aparece nas duas narrativas. Isto, de certa forma, reforça a sua importância para a trama e, por conseguinte, mereceu uma atenção especial em nosso estudo.

Procurou-se entender um pouco como cada personagem se apresenta e, pela sua linguagem, se tem possibilidades de se essencializar e, se não, o que pode estar impedindo aquele ente de buscar o SER. Logicamente não é possível analisar a totalidade dos personagens e, por isso, buscou-se focar naqueles que mais se sobressaem na trama, especialmente os protagonistas. Mesmo assim, acredita-se ter conseguido atingir um amplo espectro de situações que são apresentadas neste trabalho.

O objetivo, além do nosso próprio conhecimento e aprendizagem, foi o de plantar uma semente, um início para outros que têm o interesse por estudos nessa mesma linha, um ponto de partida para um melhor entendimento da obra sob um ponto de vista que, talvez até agora, não tivesse sido tratado.

Conforme aconselha Emmanuel Carneiro Leão na apresentação da obra *Ser e Tempo* (1997, p. 17-18), procurou-se, primeiro, entender o significado das palavras-chave “ser e ente, sentido e presença, existência e existencial e muitas outras”. Seguindo ainda as orientações do mesmo professor, seguiu-se, passo a passo, as fases seguintes, também sugeridas,

especialmente a terceira fase em que ele diz: “A compreensão só se instala no instante em que começa a brilhar em nós o que o texto não diz, mas quer dizer em tudo que nos diz”.

Estas orientações foram a base para se buscar nas narrativas de *Terra Sonâmbula* não somente o que está dito, mas, principalmente, o não dito. Talvez se tenha descoberto mais naquilo que está subliminarmente inferido do que naquilo que o texto apresenta de forma explícita.

Este estudo é resultado de pesquisa e, como tal, certamente poderá ser complementado por novas investidas no estudo da obra ficcional. Longe de nós a pretensão de ter-se atingido todos os possíveis ângulos de visão sobre o romance, até porque cada leitor terá sua experiência ao ler e, toda interpretação é sempre o ponto de vista de cada leitor. Portanto, aqui se expressa, apenas, a exteriorização da própria análise realizada e deduções possíveis.

Efetivamente, pode-se verificar que, pela linguagem dos personagens, nenhum nos passou a impressão de ter conseguido atingir a “consciência de ser”. De fato, tal como na vida, poucos podem se gabar de ter atingido a plenitude em sua existência. Dois deles, Tuahir e Muidinga (este último em maior grau), apresentam uma maior possibilidade, estão em estágio diferente dos demais.

Kindzu, o outro protagonista, também narrador, embora deixe em seus cadernos sua história, contribuindo assim para o crescimento de Tuahir e Muidinga, não conseguiu sua auto-realização. Sua linguagem deixa transparecer suas fraquezas, sua não ocupação, seu aprisionamento à tradição e à mística. Como outros personagens, embora protagonista, demonstra que não tem a determinação necessária para encontrar seu próprio caminho e realizar seu projeto rumo a uma existência autêntica. Como diz Heidegger (1997, parte II, p. 111) “Mostrou-se que, de início e na maior parte das vezes, a pre-sença *não* é ela mesma, mas se perdeu no próprio impessoal”.

O personagem Muidinga, ou Gaspar, demonstra estar um passo à frente na caminhada para sua plenitude como ser de consciência. Possui a determinação que não se encontra nos demais personagens e sua linguagem, principalmente seus questionamentos, evidenciam que ele tem muitas possibilidades de se essencializar. Metonimicamente, pode significar uma esperança, um país que “renasce” do caos ou do “nada” em que se encontrava.

Após essa pesquisa, quer seja na literatura ou na vida, conclui-se que é possível entender melhor os personagens observando-se sua linguagem. Ver o não escrito e ouvir o não dito, procurar o sentido no silêncio do texto ou da palavra oral, para, finalmente, encontrar o ser que se apresenta através dessa mesma linguagem. Ainda citando a apresentação da obra *Ser e Tempo*, feita por Leão (1997, p. 16) “Os homens falam para responder e são para falar. Quando terminam de falar deixam de ser”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Ed. Martinsfortes. São Paulo, 2012.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Ed. Forense Universitária. Rio de Janeiro, 2014.
- CASANOVA, Marcos Antonio. **Compreender Martin Heidegger**. Ed. Vozes. Rio de Janeiro, 2009.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Ed. Relógio d'Água. Lisboa, 1991.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria – Literatura e Senso Comum**. Ed. UFMG. Belo Horizonte, 2006.
- COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. Ed. Cia. das Letras. São Paulo, 2007.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1972.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2011.
- FARIAS, Tássio Ricelly Pinto de. **Heidegger e a metafísica do “nada”**. Ed. Escala, 2016. <http://filosofia.uol.com.br/filosofia/ideologia-sabedoria/33/artigo243157-1.asp>. Acesso em 04-05-2016.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2007.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. Ed. Duas Cidades. São Paulo, 1978.
- GENETTE, Gerard. **Figuras**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1972.
- GUSDORF, George. **A Fala**. Ed. Riv. Rio de Janeiro, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo, I e II**. Ed. Vozes. Rio de Janeiro, 1997.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. **Metáforas da Vida Cotidiana**. Ed. Mercado de Letras. Campinas-SP, 2008.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa**. Ed. Arco de Almedina. Coimbra, 1980.
- MACHADO, Roberto. **A Filosofia e a literatura**. Ed. Vozes. Rio de Janeiro, 2000.
- MERTENS, Roberto S. Kahlmeyer. **10 Lições sobre Heidegger**. Ed. Vozes. Rio de Janeiro, 2015.

ROCHA, Antonio Wagner Veloso. **Heidegger: Da Pergunta pela Filosofia à Essência da Poesia**. Endereço Eletrônico www2.dbd.puc/rio.br/Pergamum/tesesabertas/0311001-05. Acesso em 11-07-2016.

RODRIGUES, Maria Aparecida. **Angústia Selvagem**. Ed. Kelps. Goiânia – 2011.

ROSENTHAL, Erwin Theodoro. **O Universo Fragmentário**. Cia. Editora Nacional. São Paulo, 1975.

STEIN, Ernildo. **O Existencialista - Fenomenologia e Filosofia**. Ed. Ética. Porto Alegre, 1967

_____. **Seis Estudos sobre Ser e Tempo**. Ed. Vozes. Rio de Janeiro, 2005.

WERLE, Marco Aurélio. **A Angústia, o Nada e a Morte em Heidegger**. Endereço eletrônico www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732003000100004. Acesso em 12-03-2016.