

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

INSTITUTO DE HUMANIDADES, CIÊNCIA, EDUCAÇÃO E
CRIATIVIDADE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Dissertação de mestrado

**METONÍMIAS E
METÁFORAS EM *TERRA
SONÂMBULA* DE MIA
COUTO**

Antonio Rocha de Albuquerque



Antonio Rocha de Albuquerque

Metonímias e metáforas em *Terra sonâmbula* de Mia Couto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (MINTER), do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade da Universidade de Passo Fundo/Faculdade Católica de Rondônia como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Passo Fundo

2024

CIP – Catalogação na Publicação

A345m Albuquerque, Antonio Rocha de
Metonímias e metáforas em Terra sonâmbula de Mia
Couto [recurso eletrônico] / Antonio Rocha de Albuquerque.
– 2024.
1.2 MB ; PDF.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de
Passo Fundo, 2024.

1. Literatura moçambicana - Crítica textual. 2. Couto,
Mia, 1955-. Terra sonâmbula. 3. Metonímia. 4 Metáfora.
I. Trombetta, Gerson Luís, orientador. II. Título.

CDU: 801.73

Catalogação: Bibliotecária Juliana Langaro Silveira – CRB 10/2427

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação

“Metonímias e Metáforas em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto”

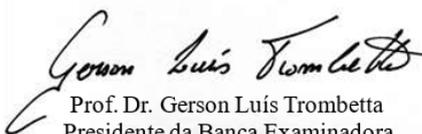
Elaborada por

Antônio Rocha de Albuquerque.

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras – Projeto de Cooperação entre Instituições
- Minter FUPF/FCR, da Universidade de Passo Fundo, como requisito final para a obtenção do grau de
Mestre em Letras, Área de concentração: Letras, Leitura e Produção Discursiva”

Aprovada em: 03 de abril de 2024.

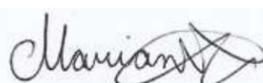
Pela Comissão Examinadora



Prof. Dr. Gerson Luis Trombetta
Presidente da Banca Examinadora



Prof.^a Dr.^a Ivânia Campigotto Aquino
Universidade de Passo Fundo



Prof.^a Dr.^a Mariane Rocha Silveira
Universidade de Passo Fundo



Prof.^a Dr.^a Claudia Stumpf Toldo Oudeste
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo demonstrar como Mia Couto (2007), em seu romance *Terra sonâmbula*, lançou mão das ferramentas linguísticas de metonímias e metáforas para iconizar os campos semânticos estendidos de sua construção literária nessa obra ímpar da literatura contemporânea moçambicana. Trata-se de um estudo de cunho bibliográfico, com abordagem qualitativa. Para a análise das construções metonímicas e metafóricas, buscou-se suporte teórico em estudos de Todorov (1981), Savioli e Fiorin (2011), Ricoeur (2000), entre outros. *Terra sonâmbula* habita o espaço de uma terra adormecida, porém permanece num estado de transição entre o sono e a vigília, em ringues polifônicos e dialógicos, numa milonga entre vidas sepultadas e outras vivas. Com cabal conhecimento empírico sobre a realidade, mitos e narrativas orais das raízes de Moçambique, Mia Couto (2007) clivou e distinguiu em *Terra sonâmbula* o predador (a guerra) e as presas (Muidinga, Tuahir e Kindzu), personagens que protagonizam o romance, em todo o seu caráter prosaico e poético de um processo civilizatório em construção. O autor utiliza-se de um processo criativo usando agulhas de palavras num crochê de linguagens, unindo polos de ficção poética, mítica e mística alinhavados à realidade. Trata-se de um romance de espectros fenomênicos da arte de narrar, atento às tradições ancestrais e orais de um povo de uma terra viva, em transe. Entre o silêncio e o barulho, o real e o simbólico de um campo narrativo histórico e ficcional.

Palavras-chave: Moçambique; *Terra sonâmbula*; Metonímia; Metáfora.

ABSTRACT

This research aimed to demonstrate how Mia Couto (2007), in his novel *Terra sonâmbula*, used metonymies and metaphors as linguistic tools to iconize the extended semantic fields of his literary construction in this Mozambican contemporary literature great work. This is a bibliographical study, with a qualitative approach. For the metonymic and metaphorical constructions analysis, theoretical support was sought in studies by Todorov (1981), Savioli and Fiorin (2011), Ricoeur (2000), among others. *Terra sonâmbula* inhabits a sleeping land space, but remains in a transition state between sleep and wakefulness, in polyphonic and dialogic rings, in a *milonga* between buried lives and other living ones. With complete empirical knowledge about the Mozambique's roots, reality, myths and oral narratives, Mia Couto (2007) divided and distinguished in *Terra sonâmbula* the predator (war) and the prey (Muidinga, Tuahir and Kindzu), characters who star in the novel, in all the prosaic and poetic character of a civilizing process under construction. The author uses a creative process using needles of words in a crochet of languages, uniting poles of poetic, mythical and mystical fiction aligned with reality. This is a novel of the narration art phenomenal spectrums, attentive to the ancestral and oral traditions of a people from a living land, in trance. Between silence and noise, the real and the symbolic of a historical and fictional narrative field.

Keywords: Mozambique; *Terra sonâmbula*; Metonymy; Metaphor.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 TEORIAS CONCEITUAIS DA METÁFORA E DA METONÍMIA	11
3 METONÍMIA, METÁFORA E TROPO POLISSÊMICO	16
4 A TERRA, O HOMEM E AS NARRATIVAS	29
5 O REAL E O FANTÁSTICO	44
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	57

1 INTRODUÇÃO

Cada povo, tradição, cultura e escritor herda e, portanto, carrega consigo linguagens subjetivas atemporais e ambivalentes. A usinagem da criação ou recriação literária tem efeito binário entre o escritor e o leitor, em tempos e espaços históricos. Apesar disso, tem-se que a recepção e a percepção de obras literárias lidas encontram multiformes e análogos sentidos, em que a possibilidade de interpretação é gerada, primeiro, por quem escreve e, depois, por quem lê.

A literatura se cria a partir da literatura e não a partir da realidade, seja esta material ou psíquica. O desejo de escrever, próprio do escritor, não pode provir mais que de uma experiência prévia da literatura. Todo o novo em literatura não é mais que material antigo voltado a forjar-se. Em literatura, a expressão de si mesmo é algo que nunca existiu.

O romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto (2007), apresenta desde linguagens peninsulares até acervos semióticos de palavras que fazem sentido e são consolidadas em parceria com o leitor. As palavras possuem poder extemporâneo, muitas são eternas. Assim, todo escritor possui uma compreensão literária que irá produzir ou despertar no leitor condição de afasia e o conduzirá a completar ou satisfazer a necessidade de compreensão do texto que lê.

O encontro daquele que escreve com aquele que lê produz, a um só tempo, um nadir e um zênite de aliança incomensurável e invisível entre ambos; dito de outra forma: o sentimento de entendimento do leitor só é possível porque o escritor provocou ideias, sentidos e sentimentos. Metonímias e metáforas são figuras de linguagem criadas por *logos* que geram, legitimam e dimensionam nuances e lastros literários tão fortes a ponto de seus significados e significantes nunca perecerem. Isso vale para quaisquer escrituras literárias, por serem vivas e eficazes — a natureza da linguagem, por si mesma, é criadora.

Em *Terra sonâmbula*, há combos de metonímias e metáforas geradoras e prenes de fortes amplitudes e imersões hermenêuticas — seja por parte de um leitor exigente e criterioso até o mais acurado crítico literário — e sempre encontram ressonâncias que se conectam e se articulam bilateralmente.

A riqueza de figuras de linguagem presente no romance não conduz à calcificação de elaborações e associações semânticas. Com efeito, ao lançarmos um olhar sobre literaturas universais e imortais com riquezas de figuras de linguagens em

seus bojos, jamais se poderá ossificar, por exemplo, a escrita poético-filosófica de um Aristóteles, empoderada em conceitos e análises de sua *Arte poética*, que tornaram essa obra fundante e pétrea. Por conseguinte, isso também vale para poetas e escritores clássicos ou contemporâneos, desde *Os Sermões*, de Pe. Antônio Vieira (1608-1697), com sua profusão de conceptismos literários, até os considerados pela crítica literária como “marginais” ou “emergentes” ou “estruturantes” — aquelas que almejam consolidar-se discricionariamente como portadoras de literariedade.

Figuras de linguagens não podem ser tuteladas; elas libertam e emancipam mentes e o propósito da arte literária, posto que são imunes a dissensos dogmáticos efêmeros ou duradouros. Elas vivem e convivem num limbo imaginário entre a razão e a emoção — componentes do ser humano que fazem parte da elaboração e confecção do processo criativo da linguagem. A exemplo, cabe-nos observar que, mesmo aqueles que se atêm ao labor literário, para vivificar suas obras e torná-las arte literária, cedem sempre às metonímias, metáforas, antíteses, hipérboles e outros signos em suas criações e abstrações literárias em prosa ou verso.

Ortodoxias à parte, figuras de linguagem, especificamente metonímias e metáforas, possuem hígidez e condão inabaláveis para criações literárias. Sempre que requisitadas para compor o tecido literário, a juízo do escritor, lá estarão elas: num momento são temporãs, em outro instante serôdias, porém serão sempre onipresentes e universais, para oferecer possibilidades de compreensão ao leitor. Um poeta clássico português, num átimo de tempo literário pretérito, lançou um grito triunfante: “E aqueles que por obras valerosas / Se vão da lei da morte libertando” (Camões, 2022 [1572], p. 1).

Em seu estudo intitulado *Mia Couto: metáfora, mito e tradição*, Peron Rios (2010) comenta que Mia Couto usa a língua portuguesa como “colágeno, linha com que se costura a diversidade linguística e cultural de seu país; seu texto traz janelas lexicais, espaços em que as culturas locais podem ser vislumbradas”. O referido autor também explica que, em *Terra sonâmbula*, Couto (2007) não pretende fazer da cultura de Moçambique um artefato exótico. Antes, sua intenção é elaborar uma poética pedagógica, desvendando o sentido linguístico de um povo, mas sem se abster de cifrar, como toda obra que escapa ao panfleto, os bens simbólicos da nação (Rios, 2010).

Na obra em comento, por exemplo, o ancião realiza o périplo com o narrador para não deixar que o código, a metafísica cifrada — tesouro espiritual de seu clã —

dissolva-se em sua própria morte: “Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos” (Couto, 2007, p. 64). Situações em que o desaparecimento de um homem representaria a evanescência de um mundo.

O saber das personagens, veiculado pela escrita coutoana, é de base mitológica. Sua narrativa, literária, não é uma das formas simples. Afinal, o mito é produção coletiva que habita o imaginário de um povo e não um produto individual. O escritor se dirige a um público que extrapola a aldeia e apresenta a fictividade polissêmica própria da literatura.

O discurso de uma personagem a outro é mítico e reporta a toda uma crença codificada, porém com *uma* legítima interpretação. Mas quando a via de comunicação é das personagens ao leitor, a natureza discursiva é literária e acolhe em si uma semiose ilimitada (Rios, 2010).

Vistas com as lentes da distância histórico-temporal, em *Terra sonâmbula*, Mia Couto faz uma análise descritiva da vida e do comportamento dos personagens, coerente com a História de Moçambique — em nenhum deles há silêncios neutros ou omissivos, antes, suas ações edulcoram as cenas narrativas com viés do simbólico e do real.

Há um imaginário de pertencimento no espírito investigativo do leitor quando se lança ao trabalho de escrita literária de *Terra sonâmbula*, não sem motivo, aquele que lê se sente, por vezes, inclinado a tomar para si, senão compartilhar com o autor-escritor a obra lida.

Esse ‘alimento invisível’, até por distanciamento geracional de tempo da narrativa do enredo, conduz o leitor a sistematicamente, ao longo da leitura, produzir uma hermenêutica que aparece naturalmente, por causa da investigação dos sentidos, devido à diversidade e à qualidade da linguagem adotada pelo romancista na obra. A isso não pode o leitor ficar alheio, pois a dinâmica da narrativa o conduz a “estar” no romance.

E é aí que as figuras de linguagem agem e aparecem, não como simples perfumaria ou adereços de palavras, mas como ferramentas de arcações e construções inferidas no texto durante o processo criativo. Num texto literário, palavras possuem geometrias astuciosas a se entenderem, membros polifônicos de um corpo só, belo e suado. Nesse sentido, as literaturas universal e nacional, desde sua gênese, praticamente cultivaram figuras de linguagem que as tornaram

peregrinas, constantes e inseparáveis do homem e da mulher escritor(a) que as maneja; o tempo nunca as elide, elas se recriam.

À guisa de contextualização de literaturas universais, aduz-se que *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (1605), tornou-se ícone metonímico e metafórico de ações, traços e linguagem narrativa rocambolésca da literatura universal, devido às peripécias ‘carnavalescas’ dos protagonistas, para o bem da crítica e dos estudos literários. Como não identificar a metáfora da solidão oceânica do ser humano em *Moby Dick*, de Herman Melville (1851)? Como não pensar e sentir as multiformes metáforas nas ironias e comportamentos das relações humanas na filosofia fictícia e hermética do ‘Humanitismo’ no romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis (1892) e mais escritas frias, cortantes e céticas desse grande escritor brasileiro, em seus romances e contos repletos de finas camadas de humor, ancorados em uma literatura conservadora e realista? Tais romances apresentam espectros de metonímias e metáforas no bojo dos quais se capilarizam e habitam espaços imaginários também presentes no ecossistema literário da linguagem do enredo de *Terra sonâmbula*.

João Guimarães Rosa (1967), através de uma linguagem experiencialista e neológica, concluiu que “Quem elege a busca não pode recusar a travessia” (Rosa (1967, p. 2). No livro *Grande sertão: veredas*, o “Ser-tão” enigmático e cifrado de Rosa (1956) compõe um *ethos* literário rico e transbordante de metonímias e metáforas do ser-humano. No romance, há uma congregação de inúmeras figuras de linguagem originadas pelo escritor para tentar desvendar as veredas do homem numa terra hostil e, ao mesmo tempo, maravilhosa, em que o bem e o mau se entrecruzam para dar corpo ao suceder.

Tropos citados em linhas anteriores se aliam a outros citados no decorrer deste trabalho dissertativo, com foco na criação literária de Mia Couto (2007) no romance *Terra sonâmbula*, em que se registram e se analisam metonímias e metáforas presentes nas citações, fragmentos e outros enunciados, além de expressões que visam demonstrar com clareza de sentidos que, a rigor, revelam e desvelam o mister literário do escritor moçambicano Mia Couto no romance estudado.

Escrituras metonímicas e metafóricas consistem em ir além do sentido de uma palavra ou expressão. Essas figuras de linguagem pressupõem sempre mudanças e variações de palavras além de seu contexto literário. O estilo de quem escreve ou lê é mutável por natureza, isto é, incrementa sentidos em parceria mútua entre escritor e leitor, sua essência é a ambivalência de significados no tempo e no espaço.

Metonímias e metáforas são, essencialmente, pressupostos semânticos da linguagem; por esse motivo, permitem dar continuidade a outras palavras que suscitam ou complementam seu sentido e aceitam semelhanças a elas aliadas; são figuras de linguagem tão subjetivas e abertas a interpretações, que a elas é permitido que sejam suscetíveis e substituídas por outras palavras, linguagens e dilatação de sentidos. Numa palavra: são atmosferas de sentidos polissêmicos que se relacionam familiarmente com o escritor que as cria, com o leitor que as recebe e as têm como referência para associar e suscitar multientendimentos.

Feixes de metonímias e metáforas se diversificam, por sua vez, segundo a variedade de relações que satisfazem a condição geral da correspondência: relação da causa ao efeito; do instrumento ao fim; do continente ao conteúdo; da coisa ao seu lugar; do signo à significação.

No corpo deste estudo, haverá abordagens mais específicas e aprofundadas sobre os tropos de metonímias, metáforas e mais figuras de linguagem identificadas no romance *Terra sonâmbula*, que compõe o acervo literário de Mia Couto.

Há itinerários de pesquisas bibliográficas e exploratórias a serem identificados e analisados no decorrer do texto, com foco sempre na criação e na presença das figuras em movimento na criação literária de Couto, desde minuciosas e necessárias descrições e exegeses etimológicas e lexicográficas, construções morfossintáticas e, notadamente, análises linguístico-semânticas da linguagem autoral manejada pelo escritor moçambicano, em seu estilo único e peculiar de prática da criação literária em seu estado legítimo.

As descobertas das metáforas e metonímias aconteceram com intervenções de análises com apoio de teorias literárias em seus vários recortes, em que se buscou alcançar e consolidar os objetivos propostos, seguindo os itinerários estabelecidos.

Houve constante mobilização epistemológica nos comentários registrados, com vistas a conferir à nossa investigação caracteres acadêmicos que legitimam e sustentam uma argumentação eficaz.

2 TEORIAS CONCEITUAIS DA METÁFORA E DA METONÍMIA

A metáfora é capaz de ampliar o vocabulário, seja ao fornecer um guia para denominar novos objetos, seja ao oferecer para os termos abstratos novas similitudes concretas. Se a metáfora nada acrescenta à descrição do mundo, pelo menos amplia nossas maneiras de sentir; é a função poética da metáfora. Essa repousa, ainda, sobre a semelhança, mas ao nível dos sentimentos. Ao simbolizar uma situação por meio de outra, a metáfora “infunde” no coração da situação simbolizada os sentimentos ligados à situação que simboliza. A metáfora “amplia o poder do duplo sentido, do cognitivo ao afetivo” (Ricoeur, 2000, p. 291).

A metáfora figura entre as “mudanças de significação” (Ricoeur, 2000, p. 173) na parte histórica de uma narrativa, pela constituição sincrônica dos estados da língua e de dar conta de fenômenos de mudanças de sentido.

Figuras de linguagem não são jogadas de qualquer maneira num texto, mas são organizadas em grupos e encadeadas umas às outras. Essa rede de figuras chama-se percurso figurativo. São os percursos figurativos que manifestam os temas subjacentes aos textos.

Para encontrar o temas que estão adjacentes às palavras ou expressões presentes em um texto, é preciso ver como estão organizadas. Uma figura isolada não tem um significado em si mesma. Cada uma delas implica ideias muito variadas e podem estar virtualmente relacionadas a temas diferentes. Assim, por exemplo, o *sol* pode ser usado tanto como figura da vida quanto da morte. É o seu encadeamento com outras figuras disseminadas pelo texto que vai definir com que tema ela está associada concretamente num contexto dado. Em outras palavras, como num texto tudo é relação, as figuras se organizam numa rede (Savioli; Fiorin, 2011).

Uma palavra não pode ter qualquer significado; é preciso que o segundo significado tenha alguma relação com o primeiro. Desse modo, a alteração de sentido pelo acréscimo de um novo significado deriva de uma relação que o produtor do texto vê entre o significado usual e o novo. Essa relação pode ser de semelhança ou de continuidade. Há dois tipos básicos de mudança de sentido: a que se elabora por uma relação de semelhança entre o significado de base e o acrescentado, que se faz por uma relação de aproximação entre eles, no caso da metonímia.

Para que se alteram os sentidos das palavras? No caso da metáfora, para apresentar uma nova maneira, mais viva, de ver as coisas do mundo, privilegiando

certos traços semânticos usualmente deixados de lado; no caso da metonímia, para mostrar a essência das coisas, ou seja, aquilo que é percebido como fundamental num objeto, num evento etc. (Savioli; Fiorin, 2011).

Em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto (2017), chamamos figura a todos os termos que remetem a algo presente no mundo natural; denominamos a metáfora e a metonímia também como recursos retóricos e não somente como figuras de palavras, como são habitualmente chamadas.

Segundo Savioli e Fiorin (2011), metáfora é a alteração do sentido de uma palavra, pelo acréscimo de um significado segundo, quando entre o sentido de base e o acrescentado há uma relação de semelhança, de intersecção, isto é, quando eles apresentam traços semânticos comuns; já as mudanças de significado que se dão em virtude de uma relação de contiguidade, de interdependência, de implicação, são relações metonímicas.

Ainda de acordo com os citados autores, metonímia é a alteração do sentido de uma palavra ou de uma expressão pelo acréscimo de um significado segundo a um significado. No primeiro, quando entre ambos existe uma relação de contiguidade, de inclusão, de implicação, de interdependência, de coexistência; a sinédoque é um tipo de metonímia: ocorre quando se usa a parte para designar o todo ou vice-versa.

Uma vez construídas, as metáforas e as metonímias criam, respectivamente, um plano de leitura metafórico ou metonímico para o texto e, assim, outros termos vão ganhando também um sentido metafórico e metonímico. Uma metáfora ou uma metonímia nos permite ler metafórica ou metonimicamente um texto inteiro. Veja-se um trecho abaixo, extraído da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1999, p. 11):

[...] Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação.

O contato das metonímias com as metáforas fez que um sentido terceiro se acrescentasse ao sentido segundo, metaforizando as metonímias.

No romance *Terra sonâmbula*, os estados de alma (as paixões) das personagens, paralelos às transformações que vão se sucedendo ao longo de um

texto narrativo, também vão se alterando: agravam-se, atenuam-se, negam-se e deslocam-se.

A linguagem em função estética — que caracteriza o texto literário — apresenta, em síntese, os seguintes traços: relevância do plano da expressão, intangibilidade da organização linguística, criação de conotações, desautomatização, plurissignificação. No texto literário, o modo de dizer é tão (ou mais) importante do que o que se diz. Não é só na literatura que se usa a linguagem em função estética. Ela é apenas o lugar privilegiado de sua utilização (Savioli; Fiorin, 2011).

Para Savioli e Fiorin (2011), coerência narrativa é o que ocorre quando se respeitam as implicações lógicas existentes entre as partes da narrativa. Assim, por exemplo, para que uma personagem realize uma ação, é preciso que ela tenha capacidade, ou seja, que saiba e possa fazê-la. Isso quer dizer que a realização de uma ação implica e pressupõe um poder e um saber. Na narrativa, o que é posterior depende do que é anterior; portanto, constitui incoerência narrativa relatar uma ação realizada por um sujeito que não tem condições de executá-la.

A coerência argumentativa diz respeito às relações de implicação ou de adequação que se estabelecem entre certos pressupostos ou afirmações explícitas colocadas no texto e as conclusões que se tira deles, as consequências que se fazem deles decorrer.

Se alguém fizer o seguinte raciocínio: *Todo cão come carne. Ora, o cão é uma constelação; logo, uma constelação come carne*, haverá incoerência, pois a conclusão não é adequada às afirmações feitas anteriormente, dado que nelas se tomou o termo *cão* em dois sentidos diferentes (animal da espécie dos canídeos; grupo aparente de estrelas que apresenta o aspecto de um cão) e a conclusão ‘faz de conta’ que se trata do mesmo sentido.

Será também incoerente, por falta de adequação, o seguinte raciocínio: *Toda cidade tem pobres. São Paulo tem pobres; logo, São Paulo é uma cidade*. Nesse enunciado existe uma inadequação entre as afirmações anteriores e a conclusão, pois pode haver pobres em lugares que não são cidade, bem como existir cidade onde não haja pobres.

Há também inadequação quando um segmento do texto não tem nenhuma relação com o que vem anteriormente, tais como: *O senhor é contra ou a favor da legalização do jogo no Brasil? O Brasil tem muitos problemas sociais que é preciso resolver. Nosso empenho é dar melhores condições de vida ao povo brasileiro*.

Coerência figurativa diz respeito à combinatória de figuras para manifestar um dado tema ou à compatibilidade de figuras entre si. Sabemos que as figuras se encadeiam num percurso, para manifestar um determinado tema e, para isso, têm que ser compatíveis umas com as outras, senão o leitor não percebe o tema que se deseja veicular.

Por outro lado, há figuras que são claramente incompatíveis entre si. No enunciado *Os peixes durante a gravidez ficam agressivos*, há uma incompatibilidade flagrante entre as figuras *peixe* e *gravidez*, pois é sabido que peixes não engravidam. Quando se diz: *Eu não visio o trabalho ao lucro*, há uma incompatibilidade clara entre os termos, pois *visar* não pode combinar com dois objetos inanimados. No sentido de “almejar” há apenas um objeto inanimado introduzido por *a*. Aqui, certamente, a pessoa teria querido dizer *Não associo o trabalho ao lucro* (Savioli; Fiorin, 2011). Será também incoerente combinar figuras logicamente incompatíveis, como *ser casado e não ter esposa*.

Coerência temporal é aquela que respeita as leis da sucessividade dos eventos ou apresenta uma compatibilidade entre os enunciados do texto, do ponto de vista da localização no tempo. O enunciado *Maria pôs o arroz no fogo, depois escolheu-o* é incoerente, pois subverte a sucessividade dos eventos do processo de preparo do arroz: primeiro, escolher; depois, pôr no fogo.

No fragmento: *Quando o professor entrou, ele já tinha posto o sapo na bolsa da colega e estava sentado tranquilamente no seu lugar. O mestre pegou-o em flagrante, quando estava pondo o sapo na bolsa da colega*, há incoerência, pois os enunciados são incompatíveis do ponto de vista da temporalização, já que o mesmo evento (pôr o sapo na bolsa da colega) é considerado, ao mesmo tempo, anterior (*tinha posto*) e concomitante (*estava pondo*) ao momento da entrada do professor.

Coerência espacial diz respeito à compatibilidade entre os enunciados do ponto de vista da localização no espaço. Seria incoerente dizer *Embaixo do único lustre, colocado bem no meio do teto, um grupo de pessoas conversava animadamente. Quando ela entrou, todos pararam de falar e olharam para ela. Ela não se importou e foi também postar-se embaixo do lustre num dos cantos do salão*, pois, se o único lustre era no meio do salão, não poderia ser num dos cantos.

A metáfora se faz notar porque viola a regra da qualidade, que obriga a dizer sempre a verdade ou a admitir que se está dizendo a verdade. Já foi dito que um tropo, se tomado em seu sentido literal, diz alguma coisa que não pode,

de maneira verossímil, referir-se ao mundo possível de nossas crenças: deve-se procurar um sentido segundo e deve-se encontrá-lo. Não se está ainda na nebulosa simbólica.

Coerência no nível de linguagem utilizado é a compatibilidade do ponto de vista da variante linguística escolhida no nível do léxico e das estruturas sintáticas utilizados no texto. Assim, é incoerente colocar expressões chulas ou da linguagem informal num texto caracterizado pela norma culta formal. Tanto sabemos que isso não é permitido, e que, quando vamos violar a coerência no nível de linguagem, fazemos uma ressalva, dizendo: *com perdão da palavra, se me permitem o uso da palavra etc.* Uma das propriedades da linguagem é a capacidade de criar mundos (Savioli; Fiorin, 2011).

3 METONÍMIA, METÁFORA E TROPO POLISSÊMICO

Há um traço singular da obra de Mia Couto: a invenção de curiosos e estranhos nomes para as personagens e lugares que povoam seus contos e romances. Existe uma inadequação insuperável entre a realidade do mundo, tal qual o homem tão diversamente a pensa, e a linguagem, enquanto mediação do pensamento humano sobre o mundo. Esquadrinhar figuras de linguagens em campos semânticos distintos e capilares em *Terra sonâmbula*, do referido escritor moçambicano, é tarefa analítica plural em seus matizes narrativos e cheia de uma contada plural de entendimento do universo literário de vozes que assomam a todo instante nos tropos do romance.

Em movimentos de escrita intensa, e às vezes temporã, em enunciados achados e cunhados por enunciados sutis, que tensionam as linhas do tecido da narrativa, Mia Couto (2007) subordina a leitura ao escrutínio do leitor, que interage com seu texto atento à ficção mítica e real em que se encadeiam as formas de vida das personagens caminhantes (Muidinga e Tahir) num universo cósmico, que vai de simples platitudes dialógicas ao envolvimento sincrético do escape ao passado e volta ao presente, unindo o chão (húmus da terra), passando pelo sofrimento da guerra, aos *ethos* imaginários, esses sempre recorrentes na obra, recurso que o escritor escolheu para plasmar sua narrativa polissêmico-literária.

Em *Terra sonâmbula*, Mia Couto (2007) porfia e caminha por labirintos do enredo por onde transitam suas personagens, conduzindo-as a espaços e ambientes às vezes sombrios, às vezes claros, de uma realidade paralela de vida, sofrimentos e dores. Sim, dores de perdas, de expulsões das personagens motivadas por uma guerra assaz selvagem, que não deixa cauterizar as feridas de lembranças e memórias da colonização imposta.

A gentrificação socioespacial rural verificada nas personagens de *Terra sonâmbula* escarpela os fugitivos do pós-guerra de maneira inclemente. Assim, o recurso ao escape e à fuga e desta o acorrimento à ancestralidade e ao mítico formal, a planície da caminhada dos personagens. É nesse momento que se verifica a valorização do elemento etimológico e autóctone ancestral, em que as personagens encontram força e poder para suas vidas.

O universo literário criado em *Terra sonâmbula* flerta com um corresponde bem próximo na literatura contemporânea: a rapsódia, de inspiração narrativa folclórica e mítica; afinal, há anáforas narrativas imaginárias que se leem a todo instante durante

o enredo, que é rico de evocações múltiplas ao passado mítico e presente sincrético das narrativas orais constantes na obra. Cândido (1998, p. 62) argumenta que “o mito não é de fato uma rapsódia ociosa, nem o extravasamento sem objetivo de imaginações vazias, mas uma força cultural extremamente importante e operante”. Esse, um dos tropos do romance.

A aporofobia (para usar um termo atual) causada pelos responsáveis pelo pós-colonialismo dantesco ocorrido em Moçambique teve o condão de expulsar os vulneráveis sociais de Moçambique para espaços periféricos e sequestrar-lhes não só a vida, mas também a visão social e metonímica de um país em ruínas. Observemos o seguinte trecho:

Aos poucos eu sentia minha 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 [...]. Mesmo para nós, que tínhamos bens, a vida se poentava miserenta [...]. A miséria faz conta era o novo patrão par quem trabalhávamos (Couto, 2007, p. 17).

A partir disso, o leitor atento pode identificar a lavra literária couteana de imprimir à narrativa de *Terra sonâmbula* a *poiesis*, que, a partir de uma não presença, sempre transborda e se antecipa numa presença recheada de sentidos, uma explosão de criação e fazimento poéticos tão ao amparo da produção literária contemporânea, tendo sempre como aliada a prosa narrativa pulsante oralizada no interior do romance.

A criatividade poética funciona em *Terra sonâmbula* como garantidora de linguagens efêmeras, etéreas, metonímicas, metafóricas e sinestésicas, entre outras figuras de linguagens, em linguagens bem elaboradas, que transitam desde enunciados eufemísticos claros até expressões lexicais mais herméticas, pondo aos cuidados do leitor a opção de decifrá-las.

A exemplo, vejamos o seguinte enunciado: “Nasci num tempo em que o tempo não acontece [...]. Se um dia me arriscar em outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim” (Couto, 2007, p. 23). Esse enunciado levanta o véu semântico de sua construção, catalisando as imagens figurativas e subjetivas que os sentidos do texto permitem, dialogando dialeticamente com o narrador e o leitor.

No decurso da leitura dos itinerários de leitura do romance, percebemos que Mia Couto, como um demiurgo da narrativa poético-textual, cinzela poesia e prosa, para imprimir ao texto uma narrativa primitiva, ao pôr na boca das personagens linguagens fenomênicas e mudanças semânticas, conferindo-lhes estruturas

autônomas, que enriquecem o arcabouço do romance. Nesse sentido, sociologicamente, Antônio Cândido (1998, p. 53) afirma que:

Para entender a função da literatura oral, é preciso não perder de vista a sua integridade estética. E é preciso começar distinguindo-a como uma literatura escrita, com função total, função social e função ideológica (...). A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade.

Concordamos com Cândido (1998) quanto à função estética da literatura e seus papéis, com todo o 'combo' simbólico que ela proporciona, quando uma obra, como é o caso de *Terra sonâmbula*, acolhe em seu texto enunciados sociais e proporciona a quem lê ou escrevinha a narrativa descobrir aspectos linguístico-semânticos de linguagens que formam o escopo e os tropos do enredo, sem excluir leituras que dão caráter investigativo à obra.

A linguagem do enredo de *Terra sonâmbula* possui estruturas de palavras com menor ou maior autonomia e também enunciados que desligam a obra de seu ambiente para lançá-la num mundo, por vezes fantástico, de aproximações com mitos e ancestralidades primitivas.

Há critérios e métodos de análises literárias que nos permitem extrair do texto fragmentos para análise descritora sob o escrutínio de rigores e iniciativas semânticas do recorte analisado. Nesta dissertação, buscamos contemplar essa afirmativa solar.

A criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *praxis* socialmente condicionada. Em *Terra sonâmbula*, Mia Couto plasmou um tipo, a um só tempo, local, primitivo, simbólico e universal de expressões. Compendiu mitos ancestrais exóticos desenvolvidos no enredo da obra, mostrando que cada valor aceito nas narrativas heterofônicas das fantásticas tradições míticas precisava adquirir *status* de literatura; e ele assim o fez, não sem antes cuidar de estabelecer como elemento catalisador e fulcral do romance os doze cadernos encontrados (o diário de Kindzu), ancorados na terra conturbada à qual foi negado o direito ao sono.

Terra Sonâmbula encena a fermentação anticolonial moçambicana, ainda em fase embrionária de libertação. No romance, textos e vozes glosadas se aparelham numa grande arrancada à fuga e à liberdade da terra voltar a viver, daí o recurso ao mítico e à narrativa poética oralizada.

Uma das características do texto do romance, em sua inteireza, é a marcante preponderância do problema sobre a personagem. É a sua força e a sua fraqueza. Raramente a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político, sopros de vigor do romance.

As cenas turbulentas e iconoclásticas dos vários *frames* do enredo coincidem com o zênite de uma terra e povo destruídos pela mão e pela foice do colonizador; daí a recrudescência da espiritualidade mística vista nas falas e atitudes de diversas personagens narradoras, sempre comprometidas em evocar e fazer ressoar suas narrativas míticas.

No romance de Mia Couto, a língua, igual para todos, permite a singularização de cada uma das personagens, enquanto o léxico desempenha um papel determinante na construção da identidade coletiva e busca uma nova geografia linguística, isto é, uma nova ideologia para pensar e dizer o país.

Em tempo pós-colonial, a ludicidade não é o resultado de um simples ato, embora se sobreponha ao empenhamento político-ideológico, pois as falas do narrador e das personagens são rubricadas com atributos da representação dialógica do saber da letra e da voz, apesar da função do prazer literário.

Ao corroborar essa leitura da “artesanía reinventiva do verbo” (Cândido, 1998) Mia Couto confessa o seu fascínio pelas histórias, o que resulta da necessidade absoluta de brincar; ele que afirma, em outra ocasião, a vantagem de ser conhecedor materno da língua e disso dá testemunho o romance.

Sendo uma das marcas das culturas pós-coloniais a sua hibridez, resultado de uma situação de semiose cultural ou de relação dialética entre matrizes civilizacionais diversas, nunca antes, como em Mia Couto, a expressão literária revela sua mestiça existência e vivência do criador e suas criaturas: mestiços de cultura, de espaços e de saberes.

Analisando literaturas pós-coloniais de língua portuguesa, Inocência Mata (2008, p. 20) atesta que:

Uma marca de transformação literária nos sistemas africanos dos países de língua portuguesa, que leio como uma componente da sua (*nossa*) pós-colonialidade, é o recurso ao insólito, ao absurdo, ao fantástico como estratégia de enfrentamento do real. o insólito surge como a lógica possível de uma realidade que, de tão absurda, carece de explicação a partir do real. Através de construções simbólicas, alegóricas e insólitas intenta-se recuperar o sentido da realidade, como em *Terra Sonâmbula* em que o percurso de Tuahir e de Muidinga/Kindzu é o do despertar da terra sonambulante.

Eis, então, uma boa explicação para a incorporação de saberes não apenas linguísticos, mas também de vozes tradicionais, do saber que o autor vai recolhendo e assimilando nas margens da nação, o campo, o mundo rural, para revitalizar a nação, que se tem manifestado apenas pelo saber da letra.

Define-se metonímia ou transnomação como um fenômeno de mudança semântica, em que um objeto ou ideia é designado pelo nome de outro, devido a uma conexão de dependência ou causalidade entre dois elementos. A palavra "metonímia" deriva da união de dois termos palavras gregos: *trans-* (meta-) ou "além", e *onoma*, cujo significado é "nomear". Juntos, podem ser traduzidos como "receber um novo nome".

Outra das definições associadas à palavra metonímia é um tropo que consiste em designar uma poética dominada pela ordem metonímica e coloca em questão símbolos e alegorias densamente sugestivos. Para efeito de discernir o grau capilarizador de sentidos, de acordo com Al-Sharafi (2004, p. 13), a metonímia é:

Um processo de representação no qual uma palavra ou um conceito ou um objeto é utilizado no lugar da outra pela contiguidade ou pela causalidade (...). A operação associativa da metonímia baseia-se ora na proximidade física ora na cognitiva, é uma relação "de invenção para invenção".

As metonímias se afirmam em sua especificidade, confirmando, com isso, a intensidade de seus efeitos.

Figuras de linguagem têm o condão de serem muito próximas umas às outras. Em justaposição às metonímias, analisamos as metáforas à luz de Paul Ricoeur (2000), que estudou a metáfora e um de seus desdobramentos, a epífora, que é a alma da metáfora. O material da epífora se liga ao potencial criativo do texto e depende da intuição, responsável pela percepção do ícone. Uma poética dominada pela ordem metonímica coloca em questão a nitidez dos contornos de eventos narrativos em *Terra sonâmbula*.

Paul Ricoeur (2000), na obra *A metáfora viva, para além da forma* da metáfora, a define como figura do discurso focalizado sobre a palavra, ou do seu *sentido*, como instauração de uma nova pertinência semântica que propõe uma compreensão de metáfora no nível mais amplo do *discurso* (narrativo-poético), quando a referência do enunciado metafórico se torna capaz de redescrever ou redescobrir a realidade. Nas palavras do autor, "a metáfora apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso

que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção” (Ricoeur, 2000, p. 13).

É importante esclarecer que a metáfora, como discussão filosófica na Antiguidade, não se resumia naquilo que hoje compreendemos como metáfora, porque possuía um valor mais amplo, abrangendo o que consideramos atualmente como metonímia e sinédoque.

Metonímias nomeiam referentes ampliados. Na autoapresentação de seu nome, cujo significado se imbrica na história de seu pai, a personagem Kindzu, de *Terra sonâmbula*, assim fala:

Sou chamado de Kindzu. É o nome que se dá às palmeiras mindinhas, essas que se curvam junto às praias. [...] Meu pai me escolheu para esse nome, homenagem à sua única preferência: beber sura, o vinho das palmeiras (Couto, 2007, p. 15).

O título do romance aponta a curiosa inversão que, de alguma forma, faz o nome se apropriar do indivíduo, metonimicamente claro.

Concordamos com Antônio Cândido (1998, p. 47) quando ele afirma que:

A invenção da escrita tornou possível a um ser humano criar num dado tempo e lugar uma série de sinais, a que pode reagir outro ser humano, noutra tempo e lugar. Resulta que o escritor vê apenas ele próprio e as palavras, mas não vê o leitor; que o leitor vê as palavras e ele próprio, mas não vê o escritor; e um terceiro pode ver apenas a escrita, como parte de um objeto físico, sem ter consciência do leitor nem do escritor. Isso pode fazer com que o escritor suponha, irrefletidamente, que as únicas partes do processo sejam a primeira e a segunda; e o leitor suponha que o processo consiste na segunda e terceira; e um crítico irrefletido, que a segunda parte é tudo. (...) Mas (a) verdade básica é que o ato completo da linguagem depende da interação das três partes, cada uma das quais, afinal, só é inteligível (...) no contexto normal do conjunto.

Num texto em que tece curiosas perguntas à língua portuguesa, Mia Couto (1998, p. 62-63) afirma:

A língua que eu quero é essa que perde função e se torna carícia. O que me apronta é o gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando o vôo. Meu desejo é desalinhar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da Vida. E quantas são? Se a vida tem dimensões.

Para além da criatividade do escritor, podemos apontar, em sua antroponímia, a retomada de traços da tradição oral. Entretanto, o autor não o faz sem rasurar a

mesma tradição. Muitas de suas personagens são, por isso, marginais, de fronteira, do lugar híbrido, do não-lugar: metonímias da falta de rumos da nação moçambicana, no período posterior à independência. A esse respeito, Peron Rios (2010, p. 137) assim comenta:

Ao inventar, a partir da margem, seus nomes-personagens, Mia Couto explicita um projeto literário marcado pelo compromisso político, de par com o esforço maior da construção identitária da nação moçambicana. O saber dos personagens, veiculado pela escrita couteana, é que é de base mitológica. Sua narrativa, literária, não é uma das formas simples. Afinal, o mito (este sim, uma forma simples) é produção coletiva que habita o imaginário de um povo e não um produto individual.

A situação da ruptura da fronteira entre arte e vida fez com que a linguagem poética passasse a ocupar um lugar dúbio, por demais próximo dos discursos da política e da religião.

Segundo Meschonnic (1982, p. 293), “na voz, o mais fisiológico já é social. Como o indivíduo. A voz é assim situada diferentemente não apenas segundo as culturas, mas também segundo as antropologias. A voz está associada à magia pelo encantamento, antes do canto”. A estranha eficácia da palavra poética se aproxima da palavra ideologicamente comprometida e praticada no âmbito dos ritos e dos rituais.

Na tecitura do enredo de *Terra sonâmbula*, Couto (2007) estabelece sentidos e conotações sem nunca perder de vista a ideia central da relação entre os enunciados narrativos e outros enunciados orais evocados nos discursos das personagens, cada um dentro de suas esferas de comunicação: “Quando queremos que vocês, os da luz, venham até nós, esperamos uma semente no teto do mundo. Tu foste um que semeamos, nascente da nossa vontade. Eu sabia que vinhas. Te esperava Kindzu” (Couto, 2007, p. 83).

Partindo do pressuposto de que nenhum texto tem originalidade adâmica, o que se observa no texto quanto à linguagem é que esta, *a priori*, é construída pelo autor sem o recurso à paródia de outros estamentos literários criados pelo labor de literaturas fundantes, como as encontradas e produzidas por escritores clássicos, tradicionais ou contemporâneos.

O arcabouço da narrativa de *Terra sonâmbula* se fundamenta em linguagens nítidas, eivadas de sentidos (que se afiguram em lexicalizações construídas pelo autor) a todo tempo compostos de extratos etimológicos e experimentações

vocabulares neológicas na composição e justaposição de palavras, enquanto símbolos linguísticos codificados, ao amparo da semântica e da etimologia. Observemos o excerto abaixo:

Muidinga se meninou outra vez (I...). Neguei. Nunca eu tinha reparado que saía de mim, sonhambulante. (...) Eu ficava no à-vontade de gafanhoto em capinzal. (...); Foi envolvendo Farida, cada avanço dele a doídoendo [...]; Esse fidamãe desse Kindzu já vive quase conosco (Couto, 2007, p. 63)

Da guerra restaram cinzas negras que se foram. No enredo do romance, exponencialmente, presenciamos interfaces etéreas do ato factual da pós-independência, com as narrativas encontradas no caderno de Kindzu.

O escritor Gabriel Garcia Márquez (1967), no romance *Cem anos de solidão*, traz uma fantástica definição de como um escritor, ao “penetrar surdamente no reino das palavras” (Andrade, 1970, p.15) consegue extrair do limbo e/ou reino oculto das palavras a matéria literária para dar nome e vida a elas, versificando, engajando-as e alojando-as ao romance, quando declarou que “O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las se precisava de apontar com o dedo” (Márquez, 1967, p. 7).

Assim o faz Mia Couto (2007) em *Terra sonâmbula*, ao dar nomes às coisas que ainda não eram. E o faz criativamente, no universo do realismo fantástico de sua narrativa, de maneira heurística, encontrando, descobrindo, inventando, a fim de obter um verdadeiro *accountability* em matéria de criação literária. Vejamos: “O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos [...]. Quem sabe alvejassem não as casas mas o tempo” (Couto, 2007, p. 16). E mais:

Era justo aquilo? Que mal eu fizera? Ia pondo a vida em recapítulos, havia sim as desvirtudes, bondosas atropelias. Em que vida não figuram? É como não se encontrar pedaço de lenha seca no chão do Inferno. (...) A terra toda se despira, esperando em vão receber o beijo do arado. Aquelas visões ainda mais os esfaimam, fazendo-os arrotar o seu próprio jejum (Couto, 2007, p.17)

O universo narrativo do romance transita em dois mundos: o da ficção da narrativa dos cadernos de Kindzu e o real (visto pelas lentes do narrador, em terceira pessoa, das histórias de Muidinga e Tuahir). Para mitigar os horrores e efeitos de uma narrativa que versa sobre a vida em um país destroçado e em reconstrução pós-

guerra, o escritor, *ad hoc*, designa o autor dos cadernos (Kindzu) para remeter o(a) leitor(a) a histórias narradas e passadas e, então, compreender o presente.

Mia Couto (2022) fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas:

A gente fala da colonização, do fenómeno colonial, como se fosse uma coisa do passado. Mas a colonização não foi superada no sentido da relação colonial que se tem com esses países ou que eles têm consigo próprios. Nós vemos em Moçambique e mesmo no Brasil, que tem 200 anos de independência, como essa herança colonial persiste e se quer reproduzir. Pode haver uma ruptura ao nível político. O país pensa que tem uma bandeira, tem um hino, mas do ponto de vista da sua relação com o mundo, da sua relação interior, de como as pessoas se definem numa certa hierarquia racial, social, tanto um como outro país que estou citando agora, Brasil e Moçambique, continuam a ter fortemente presente essa herança colonial (Couto, 2022, p. 1).

Causa espécie que o autor não tenha cedido ao impulso de apagar rastros do passado para esconder a interpretação de atos factuais do pós-guerra. Uma das virtudes que também é própria do estilo do escritor é trabalhar o tempo passado em suas narrativas, não só em *Terra sonâmbula*. No enredo desse romance, há um vaivém da memória passada do povo da terra, meticulosamente descrita pela boca de suas personagens.

Percebemos as constantes evocações a narrativas memorialistas através da narrativa dos cadernos de Kindzu, conduzidas à condição de metáforas que sincronizam, unem e cruzam espaços temporais reais e míticos estendidos e que desembocam na foz da história do povo/nação de Moçambique: “Lembro as estrelas, longínquas vizinhas que não a dormiam. Lembro a lua se exibindo como medalha no decore da noite” (Couto, 2007, p. 42).

O autor mobiliza *prints* pretéritos das ações das personagens no enredo de *Terra sonâmbula*, cujas ações tematizam, sem eufemismos semânticos, as agruras individuais, familiares e coletivas do povo, desnudando e desprendendo-se de *totens* ou simbologias figurativas de escape à realidade.

Terra sonâmbula é anti *Odisséia*; não há culto a heróis, tampouco anti-heróis, no sentido clássico da narrativa mitológica grega. A história transcorre sem apelos a cenas ontológicas do mítico e isso ocorre naturalmente, ao longo do romance.

A trajetória das personagens protagonistas tem na terra sua interface e nunca se individualiza. As figuras da narrativa couteana são forjadas pela ligadura à terra. Nela

não há plasticidade nem cromatismos românticos: o homem é o que é o seu *habitat* e ecossistema tradicional, social e político do chão moçambicano que o emoldura e o constrange, cinzelado e galvanizado por trajetórias peremptoriamente plasmadas pelo real (presente) e pelo mítico (histórias dos cadernos) — essa é a matéria simbiótica de *Terra sonâmbula*: “Parece que o fogo gosta de nos ver crianças” (Couto, 2007, p. 11); “A miséria faz conta era o novo patrão para quem trabalhávamos” (Couto, 2007, p. 17); “Se um dia me arriscar em outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim” (Couto, 2007, p. 23); e “Aqueles olhos dela, planetários...” (Couto, 2007, p. 76).

De tudo isso, depreendemos que as práticas de uma sociedade destruída por ações matricidas e genocidas de um povo herdaram uma série de fragmentos de um passado mais antigo.

A *Terra sonâmbula* de Mia Couto é antropófaga, na medida em que, figurativamente, consome, sem defesa, aqueles que são “culpados” só por serem autóctones, habitá-la e quererem viver: “Quem mais sofre na guerra é quem não tem serviço de matar. As crianças e as mulheres: essas são quem carrega mais desgraça” (Couto, 2007, p. 184); e “A estrada me descaminhou. O destino o que é senão um embriagado conduzido por um cego?” (Couto, 2007, p. 203).

Como dissemos anteriormente, o romance não tem caráter panfletário. O escritor não cede nem recorre à escritura estigmatizada de um enredo adesivo, de corte ou apelo social e ideológico. Como romancista criador de prosa poética, Couto é um centrado contador de histórias e isso é o que identificamos no enredo da obra em estudo, cujos capítulos (*frames*) são sobrepostos, um a um, em movimentos planejados e esferizados de vidas em busca de sentidos para entendê-las e a seu país. Daí o escritor recorrer a espaços míticos e místicos, sem se descuidar da história real do povo da nação moçambicana.

É durante a trajetória de Muidinga e Tuahir, ao longo da viagem pela estrada, que a natureza e as tragédias de vida de cada um vão se evidenciando e aparecendo. Nesse sentido, o autor não persuade seu leitor com verdades ou verossimilhanças; o próprio arcabouço da narrativa permite fazer a leitura e ou a hermenêutica que couber a quem lê os escritos, sem o condão tendencioso de lograr convencimento aos auspícios do escritor.

Podemos aqui ter encontrado graus de filigranas de um romance laico-literário, em que, durante a leitura, a genialidade criativa do escritor não impõe critérios,

subterfúgios ou tendências discricionárias desta ou daquela escritura literária do romance contemporâneo. O que se encontra nas páginas de *Terra sonâmbula* é pura legitimidade orgânica de um escritor que não foge às efemérides factuais de sua terra, às vezes eclipsadas pela narrativa colonialista do Estado opressor, que, como acontece em pós-guerras, tenta camuflar a verdade, para construir narrativas e recontar a verdade histórica e social, negaceando o passado e promovendo o futuro sob o manto e ótica do discurso do vencedor. Couto (2007) não deixou que isso contaminasse seu romance.

A narrativa de *Terra sonâmbula* é preñe de grande diversidade de fenótipos toponímicos de nomes de pessoas, lugares (míticos ou reais), territórios e espaços presenciais de deslocamentos das personagens, que se movimentam conforme a trama do enredo entra em fruição da narrativa, que ganha curso como um rio de vários afluentes.

Não encontramos no romance quaisquer circunstâncias que caracterizem algo de *mise-en-scène*. A narrativa é desprovida de encenações que não se aproximem do real, e esse, metafisicamente, sempre é ligado ao passado. As esferas de atuação das personagens são engendradas de maneira a conferir a suas ações elementos de pura veiculação com a realidade. Mesmo quando o autor recorre a narrativas amalgamadas pelo emplasto do mito, o que observamos, durante a leitura, é que há sempre o encontro do real com o imaginário.

O escritor não interdita sua narrativa, conferindo-lhe sempre evidentes polissemias aos campos semânticos poéticos da linguagem, pois “poesia é a voz de fazer nascimentos [...]. Quem se aproxima das origens se renova [...], porque o fascínio poético vem das raízes da fala” (Barros, 1996, p. 2).

Na construção lírico-literária do enredo, temos momentos e eventos icônicos de metonímias e metáforas, cristalizando-se como modificadoras de tropos simbólicos que se conectam às origens de vidas dos personagens, à ancestralidade e à história de Moçambique. Em seu artigo intitulado *Mia Couto no contexto da literatura pós-colonial de Moçambique*, José Ornelas (1996, p. 49-50) escreveu:

O registro discursivo do imaginário do povo de Moçambique, ou seja, o uso das crenças e credices, dos ritos, da ancestralidade, dos costumes e dos rituais da tribo, dos ritmos da natureza e de todo um universo mágico e fantástico tem sido empregado para construir a realidade de um país que ainda se situa entre o mito e a história.

Terra sonâmbula apresenta uma profusão de tradições, lendas, mitos e costumes traduzidos numa linguagem que forma um misto sincrético de ecossistemas sociais de ou entre um povo, que se entrelaçam e se coadunam às origens autóctones de sua terra. Pós-colonialistas no romance são as mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos do sistema político, enfim, os marginalizados do processo de globalização econômica, geradora de periferias culturais. Tudo isso é a síncope do arrazoado literário de *Terra sonâmbula*.

A apólice da escrita literária de Mia Couto se ancora em seu acervo e em seu genuíno e idiossincrático labor ficcional, em que não há apologia, tampouco apego a rótulos literários. É uma obra livre de aventuras ficcionais apócrifas, livre de ufanismos históricos ou rótulos romanescos, seja sobre a nação moçambicana sobre a qual escreve, enquanto instituição pátria, ou sobre uma narrativa em prosa poética. A esse respeito, o escritor argumenta:

Pode existir a ideia que sendo da África estarei mais propenso a beber dessas lendas. Eu acho que não sou mais ou menos permeável a um imaginário que percorre todos os países do mundo, todas as culturas e civilizações. O que pode suceder é que a África assume mais essa outra racionalidade, não sente que a deve esconder. Mas todos os outros continentes produzem e reproduzem mitos, tradições e expressões da oralidade que alimentam a literatura porque nos sugerem que pode haver leituras diversas de um mundo que, apesar da aparência, é bem plural (Couto, 2012, p. 1).

Mia Couto é um eugenista da ficção literária. As personagens de seus romances não eclipsam nem são eclipsadas por tramas os enredos que ele cria, nem são esmagadas com maciços discursos narrativos.

Em *Mito e realidade*, Mircea Eliade (1998, p. 5) afirma que o mito “constitui a História dos atos do Entes Sobrenaturais [...] considerada absolutamente verdadeira (porque se refere a realidades)”. Nesse viés, as falas das personagens de Mia Couto guardam o seu mundo verdadeiro e não uma representação dele.

A ficção e os marcos históricos postos em suas construções, principalmente poéticas, são leves e sensíveis ao entendimento do leitor, às vezes etéreos e “audíveis”. Quem lê Mia Couto, com sensibilidade sinestésica, atento ou imerso às suas narrativas, consegue “ouvir” pisadas no chão, o farfalhar da mata, choros, pulos, gritos, gemidos e até a percussão dos tambores dobrados da *deep African*. É a escrita da sensibilidade, sem *undergrounds* literários forjados no interior de suas narrativas.

Sobre isso, tomemos como exemplo as palavras de Kandzu, em seus últimos momentos, costeando a fronteira entre a vida e a morte:

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

No excerto destacado, nota-se a metáfora analógico-planetária de transposição em: “Todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra”. Atento a esse fenômeno metafórico, em seu tratado sobre a poética e a Retórica, Aristóteles (1991, p. 1405) pontuou:

A metáfora realiza uma espécie de transferência – *epiphorá* – do campo significativo de uma palavra para outra, em que os alargamentos por substituição pressupõem um estranhamento, enigmas que se instalam como reflexão a partir da identificação e leitura do tropo. É, com efeito, a partir de bons enigmas que se constituem geralmente metáforas apropriadas. Metáforas implicam enigmas e, por conseguinte, é evidente que são bons métodos de transposição.

E mais: “a metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra por analogia” (Aristóteles, 2008 p. 5-10).

Paul Ricoeur (2000) foi mais além e elaborou o conceito de que a percepção da metáfora como alargamento e alteração da identidade do signo se faz da palavra ao discurso, processo hermenêutico que consiste na ampliação e nas possibilidades de sentidos, comum na perspectiva da linguagem literária, pois, “enquanto a metáfora consiste em um deslocamento e uma ampliação do sentido das palavras, sua explicação deriva de uma teoria da substituição” (Ricoeur, 2000, p. 7). Assim procedeu Couto (2007) durante a elaboração das linguagens que escolheu para compor, com mestria autoral, a narrativa de *Terra sonâmbula*.

4 A TERRA, O HOMEM E AS NARRATIVAS

Mia Couto, que pode se definir como um poeta que tem a ousadia de entrar no universo da ficção, é um dos maiores escritores contemporâneos (século XX) da língua portuguesa. O romance *Terra sonâmbula* é narrado no estilo poético e polifônico que tão bem caracteriza sua obra e navega entre duas linhas temporais: o presente e o começo dos anos 1970, época da guerra pela independência de Moçambique, ainda colônia portuguesa. Nesta e em outras de suas obras, Couto aborda os paradoxos do colonialismo, alinhavando no romance muitas metáforas de memórias.

O mister das análises e abordagens bibliográficas, exploratórias e aplicadas nesta dissertação é identificar no texto de *Terra sonâmbula* como Mia Couto mobilizou construções linguísticas nos *ethos* dos entes personagens do tecido narrativo do romance, enquanto objeto de discussões, oralizadas ou não, numa narrativa enfeixada de espaços e tempos reais, míticos e místicos, ramificados etimologicamente nas raízes longevas da ancestralidade dos entes que habitam, margeiam e manejam a língua e as linguagens do romance.

Com efeito, neste romance de narrativas dentro de outra narrativa, Mia Couto resgata, com força e intrepidez literária, o sabor de uma escrita poética, mítica e mística a um só tempo, enlaçada a eventos históricos enfeixados em *frames* que dão coesão à narrativa. Lembra os poetas escritores que existiram antes da chegada e introdução dos historiadores de antigas civilizações — como o poeta e escritor grego Homero, com sua *Ilíada* — que, com suas narrativas poéticas e lendárias, recorriam às narrativas oralizadas repassadas por inúmeras e seculares gerações, para legitimar e dar *corpus* às histórias de povos e nações, com narrativas situadas no passado e consolidadas no presente, para testemunhar o futuro.

A literariedade de *Terra sonâmbula* emoldura e abriga textos que sugerem e nos desafiam a continuar buscando o que ainda não foi suficientemente decifrado e, *en passant* (rapidamente), suscitam análises que os estudiosos ainda não descobriram. A despensa do conhecimento literária couteana é inesgotável; nela ainda estão escondidos verdadeiros tesouros de saberes.

Mia Couto compreendeu que um dos grandes desafios da literatura contemporânea não é desenhar identidades de grupo, mas aceitar que ser humano implica uma pluralidade ontológica. E isso a literatura pode ajudar a construir. Essa

construção se faz não apenas para quem escreve, mas para quem lê, uma vez que o leitor é sempre o coautor da história e das personagens que a leitura faz nascer dentro de si.

Nesta obra, o escritor não se vê como o centro da sua própria produção. Ele cria e escreve junto com aqueles que nem imagina existirem. A escrita para e com o leitor se revela à medida que a narrativa produz uma dinâmica de participação de entendimento da obra por parte de quem lê. A linguagem de realismo mágico e fantástico adotada no romance é garantidora da atenção e da relação escritor-leitor.

A narrativa e a comunicação literária em *Terra sonâmbula* não são apenas um fazer saber através da linguagem escolhida (construções metonímicas e metafóricas), mas também criar um ambiente narrativo fulcral de boa e fluida ficção. O processo de interação autor-leitor visa ao entendimento mútuo. O ser humano interage e se organiza socialmente através da linguagem, que não é apenas um instrumento de comunicação, mas é também um instrumento de ação sobre os interlocutores, buscando o consenso, livre de toda coação externa e interna.

A busca por identificar metonímias e metáforas em *Terra sonâmbula* nos permite auscultar e identificar narrativas (cadernos de Kandzu) dentro da narrativa *mater* e nuclear (histórias de Muidinga, Tuahir, os efeitos colaterais e abalos sísmicos de uma guerra) adotada pelo autor, enquanto metáfora do fio condutor do enredo: “A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder” (Couto, 1992, p. 17).

Em *Terra sonâmbula*, os recursos polifônicos de Mia Couto criam vozes heteroglóssicas (diversidade de linguagens), numa relação dialógica competentemente trabalhada em contextos de interlocução do texto narrativo, que, muitas vezes, se exprime enquanto escritura poética e também dialoga — de soslaio — com a rapsódia, posto que possui material linguístico enfiado em mitologias e místicas tribais que circulam em narrativas orais nos esconsos da África, bem como na literatura contemporânea latino-americana.

Os doze cadernos que compõem o diário de Kindzu são como *frames* recheados de histórias e fantasias míticas ancoradas na vivência dos horrores de um conflito que parece um pesadelo sem fim; são, com efeito, uma espécie de *bridge over troubled water* (pontes de águas revoltas) entre o real simbólico e o imaginário mítico do enredo. Tais cadernos são também como elos de correntes — não conhecem o início nem o fim, mas seguem unidos. As palavras e linguagens utilizadas interagem,

simbolizam e significam coisas em lugares e pessoas distintas, enunciados e diálogos com enunciados passados e presentes: “O que dá estranheza na guerra é que ela não nos sai da memória” (Couto, 1999, p. 75).

O homem da terra moçambicana tem a memória afetada pelos sentimentos atrozes relativos aos conflitos de uma guerra. Assim, literatura e história, ficção e memória se entrelaçam no *corpus* da narrativa, tornando todo o texto o *ethos* dos valores moçambicanos, representado por combos de metonímias, metáforas e outras figuras de linguagem e por personagens que transitam com maior intensidade no campo do imaginário simbólico. O texto de *Terra sonâmbula* é uma profícua contribuição à literatura contemporânea de Moçambique e à literatura universal, em que símbolo e signo, ficção e memória se organizam, possibilitando um painel de construção da arte literária.

Da leitura desse romance, podemos supor que, nessa obra, Mia Couto atingiu sua maturidade literária, dando-lhe matizes empíricas no campo da pesquisa histórica para a construção da ficção. No mundo da literatura, não são muito os autores que conseguem dar *status* literário a um ambiente de caos produzido por uma guerra, sem perder o caráter literário-qualitativo da obra, conferindo-lhe uma miocárdica ejeção literária ao público leitor.

Construções metonímicas e metafóricas e seus valores dependem de enunciados referentes para produzir sentidos. *Terra sonâmbula* é um manancial de metonímias e metáforas criadas nos riscados da pena couteana. O valor semântico-pragmático no enredo se encontra no discurso, às vezes cifrado, arraigado a linguagens que fazem parte da cultura moçambicana, numa tentativa de resgate do conhecimento e das leituras de mundo do próprio nativo, com suas crenças, lendas e necessidades diante da realidade e se misturam ao compromisso costumeiro de Couto, de revisita à tradição como reflexão necessária para pensar o sentido e entendimento do pensar, do sentir e do viver moçambicanos, de entranháveis raízes ancestrais, cujo local está na cultura, no interior do *ethos* da nação.

Mia Couto (2007) conduziu a narrativa produzindo e fermentando narrativas de um diário esquecido dentro de um velho automóvel (ônibus), no estertor de uma guerra anticolonial, partindo do horror para a liberdade ancestral, entremeada de espaços que acolhem o presente e um recorrente *déjà vu* mítico (cadernos de Kindzu), num movimento constante entre a realidade e a ficção narrativa oral.

A África é pródiga em valorizar e recorrer às vozes de seus ancestrais, algo seminal na natureza da literatura africana. O recurso ao passado é uma maneira de legitimar o presente que sustenta a narrativa; para isso, o tempo e o espaço históricos são essenciais, porque também conferem e dão confiabilidade e legitimação à narrativa.

Durante a leitura de *Terra sonâmbula*, percebemos que as narrativas orais ajudam a embasar os comportamentos e vidas das personagens. A linguagem mítica e mística adotada pelo escritor, de corte oral ou narrativo, não se prende a cânones, porque há liberdade para narrar. A matriz ancestral moçambicana é heterogênea, as linguagens e personagens são conectadas à língua e à terra, algo que poderíamos chamar de tempo-espaço-terra simbióticos, que se evocam e se presenciam historicamente, em suas interfaces ou até distopias subjetivas sedimentadas no interior do romance. Ao analisar a presença de elementos de ruralidade, da tradição oral e da modernidade na obra de Mia Couto, Francisco Noa (2005, p. 164-165) afirma que:

Mia Couto interpela os valores prevalecentes em toda uma sociedade e que oscilam dramaticamente entre o apelo da tradição e da modernidade, do local e do universal, do passado e do presente. Nesse sentido, através do recorrente diálogo entre as personagens, os espaços (físicos, psicológicos, individuais e coletivos) e os tempos (subjetivos, privados, históricos e míticos).

Em *Terra sonâmbula*, temos duas narrativas. A primeira gira em torno do garoto Muidinga e do velho Tuahir, contada por um narrador anônimo, que não faz parte da história. Os dois, ao empreenderem uma viagem, fugindo da guerra, descalços e com vestes empoeiradas, encontram um machimbombo (ônibus) queimado e destruído numa estrada; nesse veículo, identificam uma mala com doze cadernos, que são diários escritos por Kindzu, achado morto a poucos metros do ônibus. Essas histórias correm paralelas no decorrer do romance. Em alguns capítulos do romance, Kindzu é protagonista e em outros Muidinga é personagem principal, numa narrativa cíclica, que volta para Kindzu e depois a Muidinga. Isso é fácil de localizar durante o processo de leitura. A segunda narrativa é feita por Kindzu, em primeira pessoa, autor dos cadernos encontrados por Muidinga. Em seus diários, Kindzu escreveu que, desde garoto, abandonou sua família e aldeia para viver algumas aventuras, sendo a principal delas a de ser um guerreiro *naparama* (guerreiro da paz).

Ao longo da leitura do romance, é perceptível que Mia Couto empreendeu profunda pesquisa sobre a linguagem adotada para compor o enredo, pois a linguagem, ali, serve para encantar e não somente para escrever a relação com o mundo.

Terra Sonâmbula, absolutamente, não possui tons panfletários; notamos a adoção de um estilo de construção literária bem próxima ao realismo fantástico, evocando traços da construção literária de Gabriel Garcia Márquez (Colômbia) e Jorge Luis Borges e Julio Cortázar (Argentina); desse modo, a obra se perfila ao lado de escritores latino-americanos de linhagem literária contemporânea, dotada de linguagens que flertam e habitam entre a fronteira do surreal, do inóspito e do inusitado, considerando que o realismo fantástico possui uma literatura que narra com naturalidade as coisas absurdas, com um dado interessante: bebe nas fontes da cultura popular — marca de parte da literatura latino-americana. Vejamos:

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

Muitas das construções de linguagens e campos semânticos que aparecem na obra de Mia Couto têm parentesco com muitas que vicejam na obra de João Guimarães Rosa; segundo o próprio Couto, ele bebeu e se inspirou na fonte roseana para aparelhar seu fazer literário. No recorte a seguir, constatamos evocações de Rosa no texto de Couto (2007, p. 10):

Se um dia me arriscar num outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim [...]. Por isso eu digo: não é o destino que conta, mas o caminho [...]. A morte, afinal, é uma corda que nos amarra as veias. O nó está lá desde que nascemos. O tempo vais esticando as pontas da corda, nos estancando pouco a pouco. O melhor da vida é o que não há de vir.

Em comparação, citamos Guimarães Rosa (1994, p. 20), em *Grande sertão: Veredas*:

O senhor... mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão.

O entranhamento ontológico da obra couteana sob a fantástica narrativa literário-mística do SER-TÃO do escritor mineiro é descrita na missiva literária de Mia Couto (Quadro 1), num excelente e longo relato a seguir reproduzido:

Quadro 1 – “Encontros e encantos — Guimarães Rosa”

Interrogo-me sobre o que poderei dizer sobre Guimarães Rosa, eu que venho de tão longe e quando tanto estudo abalizado foi já produzido sobre o escritor mineiro. Essa dúvida marcou a preparação desta minha fala.

Vocês conhecem o escritor brasileiro melhor do que eu e não teria nenhum sentido eu, moçambicano, vir ao Brasil filosofar sobre um autor brasileiro. Sobretudo, não sendo eu um estudioso de literatura nem brasileira nem nenhuma outra.

Decidi, então, que não iria falar de um escritor nem da sua escrita. Falaria, sim, das razões que creio assistirem a essa poderosa influência que João Guimarães Rosa teve em alguma da literatura africana de língua portuguesa. Falarei também da minha relação com a escrita, falarei da minha atitude perante a produção de histórias (com h minúsculo) e a desconstrução da História (com H maiúsculo).

Na realidade, reconheço algumas razões pessoais que fizeram do meu encontro com Guimarães Rosa uma espécie de abalo sísmico na minha alma. Algumas dessas razões eu as reconheço hoje. Enunciarei a seguir essas razões, uma por uma:

A importância do escritor poder não ser escritor - Guimarães Rosa não foi apenas escritor. Enquanto médico e diplomata, ele visitou, e tardiamente, a literatura, mas nela não fixou residência exclusiva e permanente. Ao ler Rosa percebe-se que, para se chegar àquela relação de intimidade com a escrita, é preciso ser-se escritor e muito escritor. Mas por um tempo é preciso ser-se um não-escritor.

É preciso estar livre para mergulhar no lado da não-escrita, é preciso capturar a lógica da oralidade, é preciso escapar da racionalidade dos códigos da escrita enquanto sistema de pensamento. Esse é o desafio de desequilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o da escrita e o da oralidade. Não se trata de visitar o mundo da oralidade. Trata-se de deixar-se invadir e dissolver pelo universo das falas, das lendas, dos provérbios.

O exemplo de uma obra que se esquivou da obra - João Guimarães Rosa não fez da literatura a sua carreira. Interessava-o sim a intensidade, a experiência quase religiosa. A maior parte dos seus nove livros foi publicada postumamente. Para Guimarães Rosa não são os livros que importam, mas o processo da escrita. No momento em que ele se incorpora na instituição que simbolizava a solenidade da obra – a Academia Brasileira de Letras – essa luz parece ser demasiada e o faz sucumbir.

A sugestão de uma língua que se liberta dos seus regulamentos - Eu já bebia na poesia um gosto pela desobediência da regra, mas foi com o autor da *Terceira margem do rio* que eu experimentei o gosto pelo namoro entre língua e pensamento, o gosto do poder divino da palavra.

Mas decidi não falar de mim, nem de Guimarães Rosa, nem de escritores. O meu propósito aqui é sobretudo entender por que razão um autor brasileiro influenciou tanto escritores africanos de língua portuguesa.

Haverá por certo uma necessidade histórica para essa influência. Há razões que ultrapassam o autor. Haveria uma predisposição orgânica em Moçambique e Angola para receber essa influência, e essa predisposição está para além da literatura. Tentarei neste encontro listar alguns dos fatores que podem ajudar a compreender o modo como Rosa se tornou referência no outro lado do mundo.

A palavra “sertão” é curiosa. A sonoridade sugere o verbo “ser” numa dimensão empolada. Ser tão, existir tanto. Os portugueses levaram a palavra para África e tentaram nomear assim a paisagem da savana. Não resultou. A palavra não ganhou raiz. Apenas nos escritos coloniais antigos se pode encontrar o termo “sertão”. Quase ninguém hoje, em Moçambique e Angola, reconhece o seu significado.

João Guimarães Rosa criou este lugar fantástico, e fez dele uma espécie de lugar de todos os lugares. O sertão e as veredas de que ele fala não são da ordem da geografia. O sertão é um mundo construído na linguagem. “O sertão”, diz ele, “está dentro de nós”. Guimarães Rosa não escreve sobre o sertão. Ele escreve como se ele fosse o sertão.

Em Moçambique nós vivíamos e vivemos ainda o momento épico de criar um espaço que seja nosso, não por tomada de posse, mas porque nele podemos encenar a ficção de nós mesmos, enquanto criaturas portadoras de História e fazedoras de futuro. Era isso a independência nacional, era isso a utopia de um mundo sonhado.

Já vimos que o sertão é o não-território. Veremos que o seu tempo não é o vivido, mas o sonhado.

O narrador de *Grande sertão: Veredas* diz: “*Estas coisas de que me lembro se passaram tempos depois*”. E ele poderia dizer de outro modo: as coisas importantes passam sempre para além do tempo.

O que Rosa perseguiu na escrita foi (estou citando) “essa coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, a que chamamos de ‘realidade’, e que é a gente mesmo, o mundo, a vida”.

A transgressão poética é o único modo de escaparmos à ditadura da realidade. Sabendo que a realidade é uma espécie de recinto prisional fechado com a chave da razão e a porta do bom-senso.

É importante situar em que contexto histórico João Guimarães Rosa escreve. Grande parte da obra rosiana é escrita quando os brasileiros fazem nascer do “nada” uma capital no interior desse sertão (Brasília acabava de ser construída). O que estava ocorrendo era a consumação do controle centralizado de uma realidade múltipla e fugidia.

Na realidade, o sertão de Guimarães Rosa é erguido em mito para contrariar uma certa ideia uniformizante e modernizante de um Brasil em ascensão. O lugar distante e marginal, que é o planalto interior do Brasil, converte-se num labirinto artificialmente desordenado e desordenador.

Também Moçambique vive a lógica de um Estado centralizador, de processos de uniformização linguística e cultural. A negação dessa globalização doméstica é, muitas vezes, feita por via da sacralização daquilo que se chama tradição.

África tradicional, África profunda e outras entidades folclorizadas surgem como espaço privilegiado da tradição, lugar congelado no tempo, uma espécie de nação que só vive estando morta.

O que a escrita de Guimarães Rosa sugeria era uma espécie de inversão deste processo de recusa. Tratava-se não de erguer uma nação mistificada, mas da construção do mito como nação.

A impossibilidade de um retrato de nação - Moçambique e Brasil são países que encerram dentro de si contrastes profundos. Não se trata apenas de distanciamento de níveis de riqueza, mas de culturas, de universos, de discursos tão diversos que não parecem caber numa mesma identidade nacional.

A escrita de João Guimarães Rosa é uma espécie de viagem em cima dessa linha de costura. O que ele busca na escrita: um retrato do Brasil? Não. O que ele oferece é um modo de inventar o Brasil.

Como Mário de Andrade, João Guimarães Rosa é um dos fundadores da identidade territorial e cultural da nação brasileira. Ao contrariar uma certa ideia de modernização, Rosa acabou criando os pilares de uma outra modernidade estilística no Brasil. Ele fez isso numa altura em que a literatura brasileira estava prisioneira de modelos provincianos, demasiado próxima do padrão de literatura portuguesa, espanhola e francesa. De uma similar prisão ansiávamos, também nós, por nos libertar.

O que Guimarães Rosa instaura é o narrador como mediador de mundos. Riobaldo é uma espécie de contrabandista entre a cultura urbana e letrada e a cultura sertaneja e oral. Esse é o desafio que enfrenta não apenas o Brasil, mas também Moçambique. Mais que um ponto de charneira necessita-se hoje de um médium, alguém que usa poderes que não provêm da ciência nem da técnica para colocar esses universos em conexão. Necessita-se da ligação com aquilo que João Guimarães Rosa chama de “os do lado de lá”. Esse lado está dentro de cada um de nós. Esse lado de lá é, numa palavra, a oralidade.

Vivíamos em Moçambique e em Angola a aplicação esforçada do modelo estético e literário do realismo socialista. Nós mesmos fomos autores militantes, a nossa alma tomou partido e tudo isso nos parecia historicamente necessário. Mas nós entendíamos que havia uma outra lógica que nos escapava e que a literatura tinha razões que escapavam à razão política.

A leitura de Guimarães Rosa sugeria que era preciso sair para fora da razão para se poder olhar por dentro a alma dos brasileiros. Como se para tocar a realidade fosse necessário uma certa alucinação, uma certa loucura capaz de resgatar o invisível.

A escrita não é um veículo para se chegar a uma essência, a uma verdade. A escrita é a viagem interminável. A escrita é a descoberta de outras dimensões, o desvendar de mistérios que estão para além das aparências. É Guimarães Rosa quem escreve: “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”.

Há aqui um posicionamento político nunca enunciado mas inscrito no tratamento da linguagem. É na recriação da linguagem que ele sugere uma utopia, uma ideia de futuro que está para além daquilo que ele denuncia como uma tentativa de “miséria melhorada”. Esta linguagem mediada entre classes cultas e os sertanejos quase não existia no Brasil. Através de uma linguagem reinventada com a participação dos componentes culturais africanos também nós em Angola e

Moçambique procurávamos uma arte em que os excluídos pudessem participar da invenção da sua História.

A urgência de um português culturalmente remodelado. Nós vivemos em Angola e Moçambique uma certa saturação de um discurso literário funcional. Mais que funcional: funcionário.

Numa entrevista com Günter Lorenz, Rosa revoltava-se contra a escrita panfletária e utilitarista da literatura, mesmo que isso fosse feito em nome da boa intenção de mudar o mundo. “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. O que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichés e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias.”

Para João Guimarães Rosa, a língua necessitava “fugir da esclerose dos lugares-comuns, escapar à viscosidade, à sonolência”. Não era uma simples questão estética, mas era, para ele, o próprio sentido da escrita. Explorar as potencialidades do idioma, desafiando os processos convencionais da narração, deixando que a escrita fosse penetrada pelo mítico e pela oralidade.

Guimarães Rosa, como Manoel de Barros, trabalha fora do senso-comum (ele cria um senso-incomum), elabora no mistério denso das coisas simples, entrega-nos a transcendência da coisa banal.

A afirmação da oralidade e do pensamento mágico - O autor insurge-se contra a hegemonia da lógica racionalista como modo único e exclusivo de nos apropriarmos do real.

A realidade é tão múltipla e dinâmica que pede o concurso de inúmeras visões. Em resposta ao *to be or not to be* de Hamlet o brasileiro avança outra postura: “Tudo é e não é”. O que ele sugere é a aceitação da possibilidade de todas as possibilidades: o desabrochar das muitas pétalas, cada uma sendo o todo da flor.

Aventurei-me sobre possíveis razões dessa ponte mágica entrecriada entre o autor mineiro e os nossos autores africanos. Possivelmente, nada disto faz sentido. Essas razões valem para mim, com a minha história e a minha vivência.

O meu país tem países diversos dentro, profundamente divididos entre universos culturais e sociais variados. Eu mesmo sou a prova desse cruzar de mundos e de tempos. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos aparentemente distantes.

E eu cresci nesse ambiente de mestiçagem, escutando os velhos contadores de histórias. Eles me traziam o encantamento de um momento sagrado. Aquela era a minha missa. Eu queria saber quem eram os autores daquelas histórias e a resposta era sempre a mesma: ninguém. Quem criara aqueles contos haviam sido os antepassados, e as histórias ficavam como herança divina. Naquele mesmo chão estavam sepultados os mais velhos, conferindo história e religiosidade àquela relação. Nessa moradia, os antepassados se convertem em deuses.

Por aquela razão, aquele momento agia em mim de maneira contraditória: por um lado, me aconchegava, por outro me excluía. Eu não podia partilhar por inteiro daquela conversa entre deuses e homens. Porque eu estava já carregado de Europa, minha alma já bebera de um pensamento. E os meus mortos residiam num outro chão, longínquo e inacessível.

Quando me pergunto porque escrevo eu respondo: para me familiarizar com os deuses que eu não tenho. Os meus antepassados estão enterrados em outro lugar distante, algures no norte de Portugal. Eu não partilho da sua intimidade e, mais grave ainda, eles me desconhecem inteiramente. O que faço hoje, sempre que escrevo, é inventar esses meus antepassados. Essa reinvenção pede artifícios que só a infância pode guardar. Uma reaprendizagem tão profunda implica uma perda radical de juízo. Isto é, implica a poesia.

E foi poesia o que me deu o prosador João Guimarães Rosa. Quando o li pela primeira vez experimentei uma sensação que já tinha sentido quando escutava os contadores de histórias da infância. Perante o texto, eu não lia simplesmente: eu ouvia vozes da infância. Os livros de João Guimarães Rosa atiravam-me para fora da escrita como se, de repente, eu me tivesse convertido num analfabeto seletivo. Para entrar naqueles textos eu devia fazer uso de um outro ato que não é “ler”, mas que pede um verbo que ainda não tem nome.

Mais que a invenção de palavras, o que me tocou foi a emergência de uma poesia que me fazia sair do mundo. Aquela era uma linguagem em estado de transe, que entrava em transe como os médiuns das cerimónias mágicas e religiosas. Havia como que uma embriaguez profunda que autorizava a que outras linguagens tomassem posse daquela linguagem. Exatamente como o

dançarino da minha terra que não se limita a dançar. Ele prepara a possessão pelos espíritos. Ele cria o momento religioso em que emigra do seu próprio corpo.

Os contadores de histórias do meu país têm de proceder a um ritual quando terminam a narração. Têm de “fechar” a história. “Fechar” a história é um ritual em que o narrador fala com a própria história. Pensa-se que as histórias são retiradas de uma caixa deixada por Guambe e Dzavane, o primeiro homem e a primeira mulher. No final, o narrador volta-se para a história — como se a história fosse uma personagem — e diz: “*Volta para casa de Guambe e Dzavane*”. É assim que a história volta a ser encerrada nesse baú primordial.

O que acontece quando não se “fecha” a história? A multidão que assiste fica doente, contaminada por uma enfermidade que se chama a doença de sonhar. João Guimarães Rosa é um contador que não fechou a história. Ficamos doentes, nós que o escutamos. E amamos essa doença, esse encantamento, essa aptidão para a fantasia. Porque a todos não nos basta ter um sonho. Queremos mais, queremos ser um sonho.

Muito obrigado a vocês por me ajudarem a ser esse sonho.

Fonte: Couto, 2023, p. 50-53.

O romance *Terra Sonâmbula* traz muitas personagens simbólicas e alegóricas, como Muidinga, Tuahir, Kandzu, Siqueleto e Farida; no enredo, há muitas ações e tramas inverossímeis, narradas sem muita base real e natural, em que o *nonsense* é integrado à lógica da narração, tipificada com uma narrativa de cultura popular, enraizada na ancestralidade, característica de praticamente toda cultura primitiva e ontológica africana: “De repente, o mundo desaba, o chão desaparece. Tuahir e Muidinga se abismalham, tombados numa enormíssima cova. É um desses buracos onde a noite se esconde com o rabo de fora” (Couto, 2007, p. 64).

Um dos *corpora* de *Terra sonâmbula* são os cadernos de Kindzu, cuja narrativa conta a história de um rapaz que toma a decisão de sair de sua aldeia em processo de desenraizamento. Na trajetória de Kindzu, percebemos não só um abandono de raízes; na verdade, ele está em busca de novas raízes, de uma identidade, numa trajetória isonômico-histórica com a história de Moçambique. Aqui, constatamos que não é crível dissociar a narrativa ficcional do romance da verdade histórico-social moçambicana.

25 de junho de 1975 foi a data da libertação de Moçambique do colonizador português. Ambientalmente, o enredo de *Terra sonâmbula* transcorre durante uma guerra civil que tornou o país vítima de uma violenta e cruel exploração durante séculos e que o levou à busca de sua identidade perdida. Um povo sem a exata consciência de si, em estado de sonambulismo, à procura de despertar do pesadelo de uma matricida e fratricida guerra.

Moçambique também é uma país em busca de sua identidade, de autoconhecimento. Kindzu sai de sua aldeia porque quer se tornar um *naparama*, um guerreiro que luta pela paz. No romance, Couto explicita o lado da população

moçambicana para a qual não interessa se o fazedor da guerra (guerreiro) é de tal ou qual facção política e tal tribo; ambos trazem a guerra, a violência, a dor:

— Tio, leu me sinto tão pequeno...
 — É que você está só. Foi o que fez essa guerra: agora todos estamos sozinhos, mortos e vivos. Agora já não há país (Couto, 2007, p. 153).

Esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. [...]. Nem sequer os sonhos são vossos, nada de vossa terra vos pertence, a até o céu e o mar serão propriedade de estranhos (Couto, 2007, p. 201).

Kindzu carrega consigo uma abertura para outros saberes; foi para a escola, um padre o ensinou a ler e escrever, sabia coisas da cultura do colonizador português. Na busca por se tornar um *naparama*, dentro de um navio naufragado, Kindzu encontra Farida, mulher misteriosa e enigmática, com quem se envolve sentimental e sexualmente, a ponto de se apaixonar por ela.

Muidinga, o garoto que encontrara os cadernos de Kindzu, desconhece o próprio passado: “Parece que eu e o meu passado dormimos em tempos alternados, um apeado enquanto outro segue viagem [...]. Afinal, nasci num tempo em que o tempo não acontece” (Couto, 2007, p. 21). Ele foi encontrado por um ancião chamado Tuahir, que o cria e o acompanha como um tutor. Os dois andam por Moçambique como sonâmbulos errantes. Ocorre um encontro simbólico entre Muidinga e um cabrito, que, simbolicamente, representa a familiaridade, um lar; a um só tempo, ele é uma metonímia do lar perdido:

A imagem esbatida se revela então a seus olhos: é um cabrito pastando em seu rosto. O caprino roda a cabeça estudando se o volto que lambeu é ou não comestível. Tuahir sai do banco e avança, gatinhoso, pé posto em cautela. Se aproxima por trás e dispara um puxado pontapé no animal. Um méééé se amplia pela noite (Couto, 2007, p. 35).

Muidinga era o nome de um dos filhos de Tuahir e, assim, o garoto não conhece sua identidade, não sabe quem ele próprio é, sem nenhuma memória genealógica de sua ancestralidade; dessa maneira, esforça-se para manter o cabrito, que é, a um só tempo, o esforço para ter o lar que não tinha; perdeu sua identidade, encontra-se desmemoriado, a ponto de sequer saber de si. O fato de o cabrito ter desaparecido e deixado a corda que o mantinha preso é sinal de que o corte de ligação

de Muidinga com sua família pode ter se dado de maneira sangrenta, como acontecia com todos na guerra.

A metáfora estendida do elefante perdido pelos matos é a imagem da terra de Moçambique, sangrando séculos inteiros, seus habitantes moribundos pelas savanas, esse é o símbolo de Moçambique sangrando:

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

Em um dos episódios do enredo, percebemos que os negros viam com desconfiança os *indus*. O negro Kindzu tem uma forte amizade com Sunandra Valeouv, que é visto com maus olhos pela família. Não se trata simplesmente de maniqueísmo racista. O romance é também sobre racismo e guerra, que provoca medos, horrores, violência e destruição, além de ser rentáveis para os fazedores de guerra.

O enredo do livro não trata só sobre uma guerra, mas, simbolicamente, sobre todas as guerras. Quando se trata da busca de identidade, pensa-se sobre pessoas que a buscam de maneira fundante, em raízes históricas, na luta pela terra. Afinal, quem é o ser humano? Um fazedor de guerras ou aquele que quer e promove a paz? *Terra sonâmbula* é um romance que possui expressões históricas de uma guerra forjada pela mão opressora do colonizador português e, além de prestar-se a entrar para a galeria literária esposada pelo gênio da criação literária de Mia Couto, também serve de plataforma de resgate do encontro de Moçambique com seu povo, ancorado na descolonização e no resgate da identidade da nação moçambicana.

O romance também versa sobre a busca e a redescoberta do indivíduo e do país, através de uma viagem que une o real ao transcendental universo do povo moçambicano. Quando se quer buscar a si mesmo, viaja-se para o âmbito interno do ser. Moçambique é, portanto, a viagem para o interior de sua identidade perdida, com perdas e buscas por novas raízes da identificação e origens de um povo espoliado e despojado de ser uma nação provida de verdadeiro nacionalismo, livre de réstias coloniais do império explorador português.

As diversas artérias literárias expõem na obra a força da literatura e a importância vital da leitura. O aprendizado de Muidinga se dá através da leitura dos cadernos de Kindzu, descobrindo sua identidade pela leitura. Se nos ativermos aos aspectos heurísticos como atmosfera panorâmica geradora do enredo narrativo, descobriremos que Mia Couto discerne subjetivamente o pensamento do leitor, em seu monólogo com a leitura, como a dizer-lhe: Você está aprendendo e adquirindo saberes pela leitura de *Terra sonâmbula*!

Entendemos a obra *Terra sonâmbula* como um *aggiornamento* literário da literatura contemporânea africana, comparado a um libelo da libertação do estágio de barbárie de uma guerra quase sem fim, mas que encontrou no caminho a esperança em reconstruir a nação, mantendo a crença em uma verdadeira independência emancipatória rumo à marcha do inexorável processo civilizatório de Moçambique. Nesse sentido, inscreve-se aqui a metáfora da morte, epitáfio das consequências da guerra: “Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada” (Couto, 2007, p. 9). Houve a ressurreição de um povo fadado à tribulação social, que vivia às expensas de um fatalismo secular; foi o grito diário e constante do povo daquele lugar.

Por último, mas não menos importante, podemos dizer que Couto enveredou por construções literárias de mundo transcendente. O enredo expõe um mundo socialmente injusto, que está sobre escombros e ruínas de uma guerra antropofágica, fadada a destruir e apagar a memória do povo moçambicano; essa é a verdadeira intenção do opressor: “Foi o que fez essa guerra: agora estamos sozinhos, mortos e vivos. Agora já não há país (Couto, 2007, p. 153).

O romance trata de uma destruição já feita e da necessidade da reconstrução ainda em estágio de iniciação libertária das amarras ditatoriais impostas. Na obra analisada, Mia Couto (2007) aponta que o mundo de *Terra Sonâmbula*, ainda que fantásticamente transcendente, não consegue oferecer sentido algum, porque também está arruinado. a guerra foi tão superlativamente trágica e profunda, que alcançou e destruiu a relação do povo moçambicano com suas tradições moldadas em sua identidade, consolidadas e alicerçadas em sua ancestralidade primitiva. No decorrer do enredo, identificamos facilmente vozes metafóricas com a roupagem histórica evocada pelo vezo do colonizador português, na alegoria de um animal, dentro do cosmo da narrativa, que legitima a linguagem e a postura do colonizador: “Você, Estevão, é como a hiena: só tem esperteza para as coisas mortas” (Couto,

2007, p. 169); “A vida ali se entregava, braços abertos, no regaço da morte. Mais a miséria insitia mais filhos surgiam” (Couto, 2007, p. 184).

E o discurso colonizador arremata:

— 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 parrisse monstros no lugar da esperança. Não mais procurei vossos familiares que saíram para outras terras em busca da paz. Mesmo que os reencontreis eles não vos reconhecerão. Vós vos convertêsteis em bichos, sem família, sem nação. Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. Agora, a arma é a vossa única alma. Roubaram-vos tanto que nem sequer os sonhos são vossos, nada de vossa terra vos pertence, e até o céu e o mar serão propriedade de estranhos. Será mil vezes pior que o passado, pois não vereis o rosto dos novos donos e esses patrões se servirão de vossos irmãos para vos dar castigo. Ao invés de combateram os inimigos, os melhores guerreiros afiarão as lanças nos ventres das suas próprias mulheres. E aqueles que vos deveriam comandar estarão entretidos a regatear migalhas no banquete da vossa própria destruição. E até os miseráveis serão donos do vosso medo, pois vivereis no reino da brutalidade. Terão que esperar que os assassinos sejam mortos por suas próprias mãos, pois em todos haverá medo da justiça. A terra se revolverá e os enterrados assomarão à superfície para virem buscar as orelhas que lhes foram decepadas. Outros procurarão seus narizes no vômito das hienas e escavarão nas lixeiras para resgatarem seus antigosórgão. E há de vir um vento que arrastará os astros pelos céus e a noite se tornará pequena para tantas luzes explodindo sobre as vossas cabeças. As areias se volverão em remoinhos furiosos pelos ares e os pássaros tombarão extenuados e ocorrerão desastres que não têm nome, as machambas serão convertidas em cemitérios e das plantas, secas e mirradas, brotarão apenas pedras de sal. As mulheres mastigarão areia e serão tantas e tão esfaimadas que um buraco imenso tornará a terra oca e desventada (Couto, 2007, p. 201).

Na narrativa de *Terra sonâmbula*, o escritor inova ao criar um enredo *sui generis*, em que é uma criança quem lê os cadernos para um velho. Muidinga é que conta a história para Tahir, invertendo, assim, a tradição africana em que quem conta narrativas orais são os mais velhos para os mais novos, mantendo a linha hereditária entre os entes do povo, para legitimar o passado pelo peso da idade e, principalmente, por serem os repositórios da memória. No mundo apresentado no interior do romance, a memória dos ancestrais também não é significativa. É preciso que os mais novos expliquem aos mais velhos conhecimentos. Temos, então, uma narrativa se dando a partir da inversão desses papéis; o mais novo lê porque a leitura não é dominada pelo mais velho.

Algo bastante palpável no *corpus* do romance é a construção e realização do lírico. De início, o narrador adverte: “Naquele lugar a guerra tinha morto a estrada” (Couto, 2007, p. 9). Perguntamos: como matar algo que é inanimado? Como a guerra

matou uma estrada? *De plano*, entendemos que seria algo *nonsense* de discernir. No entanto, isso é possível quando recorremos ao recurso estilístico poético.

O inusitado enigmático metonímico e metafórico resulta em que percorrer toda a narrativa nos faz pensar numa ampliação semântica, da capacidade de ressignificação das palavras: “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). Só podemos chegar ao entendimento dessa personificação simbólico-figurativa se entendermos esse enunciado pelo aspecto metafórico da linguagem construída.

Aos poucos, no decorrer do processo da leitura, é que percebemos e suprimos lacunas apresentadas a partir do primeiro enunciado, do significado da simbologia da estrada morta. Afinal, a estrada esteve viva em algum momento? Como e o que é uma estrada viva? O que potencializa a ideia de estrada viva? Vários sentidos podem ser mobilizados para, de alguma forma, selecionarmos os sentidos à medida que a leitura flui e, assim, completar ou dar sentido ao enunciado, tendo consciência de que talvez os sentidos que queiramos atribuir não se complementam, por estarmos diante de uma obra polissêmica e polifônica.

A narrativa não traz verdades prévias e consolidadas; a obra não acolhe lugares comuns previsíveis, por suas criaturas (narradores, personagens, povo e espaços reais e míticos) serem desprovidas de inação e inércia.

O universo narrativo de Mia Couto (2007), em *Terra sonâmbula*, a partir dos discursos das personagens, é provido de uma dinâmica regional e planetária que os fazem ser imprevisíveis e estar sempre em movimento — a estrada e os viajantes (Tahir e Muidinga) o atestam. Estrada e caminhos simbolizam um povo que (e)migra dentro de seu próprio país. O trânsito e o deslocamento impostos pela guerra impedem que a narrativa transcorra em espaços horizontalizados no enredo, algo bem típico da literatura contemporânea do século XX.

Na gênese de *Terra sonâmbula*, há uma lapidar e memorial inscrição ou mesmo sentença de tropos metonímicos e metafóricos ampliados, transfigurando o local pelo universal no romance: “Naquele lugar a guerra tinha morto a estrada [...]. Naquela manhã estava bem-disposta, aplaudida pelo sol [...]. Eu sentei junto. Ela ficou um tempo calada, olhando a noite se molhando no mar” (Couto, 2007, p. 9).

Notamos que o escritor se dispõe a glosar narrativas míticas nos longínquos territórios místicos e imaginários, tendo a seu favor a experimentação e a inspiração poética roseanas de utilizar palavras que dão inspiração ao porvir.

5 O REAL E O FANTÁSTICO

Assim como a literatura em geral, a obra literária forma um sistema. Quando um crítico trata uma obra literária, o mais natural é que proceda a “congelá-la a ignorar seu movimento no tempo e a considerá-la como uma configuração de palavras, cujas partes existem simultaneamente” (Todorov, 1981, p. 26).

Segundo Todorov (1981), o símbolo poético significa, essencialmente, a si mesmo. Sua significação é ser um elemento da obra. Estrutura social não se refere à realidade empírica a não ser aos modelos que segundo ela se constroem.

O fantástico ocupa o tempo da incerteza, do estranho ou do maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais perante um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação ao real e imaginário (Todorov, 1981). No verdadeiro campo do fantástico, existe sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, caracterizando-se por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real.

Em *Terra sonâmbula*, o relato fantástico se apresenta, em geral, a narradores e personagens que, como nós, habitam o mundo real, mas que, de repente, encontram-se ante o inexplicável: “Só recordo esta inundação enquanto durmo. Como tantas outras lembranças que só me chegam em sonho. Parece eu e o meu passado dormimos em tempos alternados, um apeado enquanto outro segue viagem” (Couto, 2007, p. 21).

Fragmentos do enredo de *Terra sonâmbula* atestam que o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana. Aparece o “mistério”, o “inexplicável”, o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou na inalterável legalidade cotidiana:

Agora eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubaram pedaços, cada um tentando o mais para si. Como se aquele fosse o último animal, a derradeira oportunidade de ganhar uma porção [...]. Nasci num tempo em que o tempo não acontece [...]. Se um dia me arriscar num outro lugar, hei-de-levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim [...]. Quem sabe alvejassem não as casas mas o tempo [...] (Couto, 2007, p. 23).

Quando o leitor sai do mundo das personagens e volta para sua própria prática, um novo perigo ameaça o fantástico. Esse perigo se situa no nível da interpretação

do texto. Nada nos permite dar imediatamente uma interpretação alegórica dos acontecimentos sobrenaturais evocados; por outro lado, os acontecimentos aparecem efetivamente como tais e, portanto, devemos representar isso e não considerar as palavras que os designam como pura combinação de unidades linguísticas subjetivas.

A primeira condição nos remete ao aspecto *verbal* do texto, ou, com maior exatidão, ao que se denomina “visões”: o fantástico é um caso particular de “visão ambígua”. Por uma parte, relaciona-se com o aspecto sintático, na medida em que implica a existência de um tipo formal de unidades, que se refere à apreciação das personagens, relativa aos acontecimentos da narrativa; essas unidades poderiam receber o nome de “reações”, por oposição às “ações” que habitualmente formam a trama da história. Por outra parte, refere-se também ao aspecto semântico, posto que se trata de um tema representado: o da percepção e sua notação. Por fim, a terceira condição tem um caráter mais geral e transcende a divisão em vários modos (e níveis) de leitura.

O critério do fantástico não se situa na obra, a não ser na experiência particular do leitor; e essa experiência deve ser o medo. Uma narrativa é fantástica simplesmente se o leitor experimenta, de forma profunda, um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas. Como nos diz Todorov (1981, p. 46), “o fantástico requer algo involuntário, súbito, uma interrogação inquieta e não menos inquietante, surta de improviso de não se sabe que trevas, e que seu autor se viu obrigado a tomar tal como vinho”.

Na narrativa de *Terra sonâmbula*, o caráter insólito dos acontecimentos possibilita que o leitor acredite na intervenção do sobrenatural. A descrição de certas reações, em particular a do medo, se relaciona unicamente com os sentimentos das pessoas e não com um acontecimento material que desafia a razão; o maravilhoso, pelo contrário, caracteriza-se exclusivamente pela existência de feitos sobrenaturais, sem implicar as reações que provocam nos personagens.

Encontramo-nos no campo do fantástico maravilhoso ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Esses relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois esse, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. Observemos o excerto a seguir:

A estrada onde moram surge a Muidinga com novas vistas, parecendo pentear a savana, risco ao meio. Só depois derivam por atalhos e trilhos. No sossego da paisagem nenhuma coisa pedia urgência. Contudo Muidinga não está tranquilo: sempre o susto espreita no farfalhar da folhagem, o segredar da morte, essa infatigável coscuvilheira. Vão pisando caminhos saudosos do pé de gente. Tuahir segue à frente, abrindo trilhos por onde depois o rapaz avança. De repente, o mundo desaba, o chão desaparece. Tuahir e Muidinga se abismalham, tombados numa enormíssima cova. É um desses buracos onde a noite se esconde com o rabo de fora (Couto, 2007, p. 64).

Nesse caso, os fenômenos são sobrenaturais só por suas dimensões, superiores às que nos resultam familiares. Trata-se de uma maneira de expressar poética ou alegoricamente o texto; poderíamos dizer, também, retomando um provérbio, que “os olhos do medo são grandes”. De todos os modos, esse tipo de sobrenatural não violenta a razão.

Bastante próximo à narrativa real e mítico-fantástica de *Terra sonâmbula*, encontramos lastros do maravilhoso exótico a que se refere Todorov (1981), em que são narrados acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o leitor implícito da narrativa não conhece as regiões em que se desenvolvem os acontecimentos e, por consequência, não há motivo para pô-los em dúvida. Vejamos o seguinte fragmento:

Nós somos sobras no teu mundo, tu jamais nos stinhas escutado. É porque vivemos do outro lado da terra, como o bicho que mora dentro do fruto. Tu estás do lado de fora da casca. Eu já te tinha visto desse outro lado, mas a s tuas linhas eram de água, teu rosto era cabimbo. Fui eu que te trouxe, fui eu que te chamei. Quando queremos que vocês, os da luz, venham até nós, espetamos uma semente no teto do mundo. Tu foste um que semeámos, nascente da nossa vontade. Eu sabia que vinhas. Te esperava Kindzu. (Couto, 2007, p. 83).

Esse fragmento mostra, pela mescla de elementos naturais e sobrenaturais, o caráter particular do maravilhoso exótico em *Terra sonâmbula*.

As diferentes relações observadas entre o fantástico e o discurso figurado se esclarecem reciprocamente. Se o fantástico utilizar continuamente figuras retóricas, é porque encontra nelas sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem; é de uma vez sua prova e sua consequência: “A dor, afinal é uma janela apor onde a morte nos espreita” (Couto, 2007, p. 68).

O fantástico se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos: “Farida inspirou para fundo de si. As palavras da freira lhe faziam crescer

antigos remorsos. Lhe vieram as dores da noite em que Romão lhe tomou pelo abuso, seus nervos se raspavam na memória” (Couto, 2007, p. 81).

Um acontecimento será considerado como elemento sintático na medida em que forme parte de uma figura mais ampla e que mantenha relações de contiguidade com outros elementos mais ou menos próximos. Em troca, o mesmo acontecimento forma um elemento semântico a partir do momento em que o comparamos com outros elementos, semelhantes ou opostos, sem que esses mantenham com o primeiro uma relação imediata:

Vês aquelas sombras lá? É uma pequenita ilha. Nessa iulhinha está um farol. Já não trabalha, se cansou. Quando esse 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 igual a minha vontade de viver (Couto, 2007, p. 83).

O fantástico produz um efeito particular sobre o leitor: medo, horror, ou simplesmente curiosidade, o que os outros gêneros ou formas literárias não podem suscitar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantendo o suspense; além disso, a presença de elementos fantásticos permite uma organização particularmente rodeada da intriga. Por fim, o fantástico tem uma função, à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, que não tem, por tal razão, uma realidade exterior à linguagem; a descrição e o descrito não têm uma natureza diferente:

Pensar que estou delirando? Escuta, Kindzu; sabes quem te guiou até aqui? Não acreditas nos xipocos? Pois eu sou da família dos xipocos. Me ensinaram a apagar essas partes de mim, crenças que alimentaram nossas antigas raças. Agora, não é que acredite neles, nos espíritos. Sei que sou um deles, um espírito que vagueia em desordem por não saber a exata fronteira que nos separa de vocês, os vivos. Nós somos sombras no teu mundo, tu jamais nos tinhas escutado. É porque vivemos do outro lado da terra, como o bicho que mora dentro do fruto. Tu estás do lado de fora da casca. Eu já te tinha visto desse outro lado, mas as tuas linhas eram de água, teu rosto era cacimbo. Fui eu que te trouxe, fui eu que te chamei. Quando queremos que vocês, os da luz, venham até nos, espetamos uma semente no teto do mundo. Tu foste um que semeamos, nasceste da nossa vontade. Eu sabia que vinhas. Te esperava Kindzu (Couto, 2007, p. 83).

Terra sonâmbula é uma obra literária que possui uma estrutura suscetível de receber um número indefinido de interpretações, essas dependem do tempo e do lugar de sua enunciação e da configuração contemporânea das narrativas estéticas.

Toda obra possui uma estrutura, que consiste na relação que se estabelece entre elementos tirados das diferentes categorias do discurso literário; essa estrutura é, ao mesmo tempo, o lugar do sentido. Para tratar de explicar essa coincidência, precisamos indagar a respeito da natureza mesma do relato, iniciando por construir uma imagem do relato mínimo, não do que se encontra habitualmente nos textos contemporâneos, mas sim de um núcleo sem o qual não se pode dizer que haja relato.

A imagem será a seguinte: todo relato é movimento entre dois equilíbrios semelhantes, mas não idênticos. Em *Terra sonâmbula*, no começo do relato, há sempre uma situação estável, as personagens formam uma configuração que pode ser móvel, mas que conserva intacto certo número de traços fundamentais. Digamos, por exemplo, que um menino vive no seio de sua família, participando de uma microssociedade que tem suas próprias leis.

Continuando, acontece algo que quebra essa tranquilidade, que introduz um desequilíbrio (ou, se preferir, um equilíbrio negativo); desse modo, por um ou outro motivo, o menino deixa sua casa. Ao final da história, depois de ter aguentado muitos obstáculos, o menino, que cresceu, volta para a casa paterna. O equilíbrio volta, então, para se estabelecer, mas já não é o do começo: o menino já não é um menino, é um adulto como outros.

O relato elementar contém, pois, dois tipos de episódios: os que descrevem um estado de equilíbrio ou desequilíbrio; os que descrevem o passo de um ao outro. Os primeiros se opõem aos segundos, como o estático ao dinâmico, como a estabilidade à modificação, como o adjetivo ao verbo. Todo relato do romance possui esse esquema fundamental, embora, frequentemente, seja difícil reconhecê-lo: pode suprimir o começo ou o fim, intercalar digressões, outros relatos completos.

Cada ruptura da situação estável vai seguida, nesses exemplos, por uma intervenção sobrenatural. O elemento sobrenatural resulta ser o material narrativo que melhor cumpre esta função precisa: modificar a situação precedente e romper o equilíbrio (ou desequilíbrio) estabelecido:

A visão da plantação em chamas lhe desfeitou o peito, o colono endureceu antes de mesmo tombar no chão. A morte do português se mantinha assunto multiverso, tema de serões e fogueiras. Seja o que seja, o trás-montanoso morrera por graça de estranhos poderes. Quem sabe fora vítima não de uma única mas de diversas mortes? (Couto, 2007, p.144).

Se o sobrenatural se relacionar pelo geral com o relato mesmo de uma ação, é pouco frequente que apareça em uma narrativa que não se interessa mais que pelas descrições ou pelas análises psicológicas. A relação do sobrenatural com a narração se volta, então, clara: todo texto no que intervém é um relato, pois o acontecimento sobrenatural modifica, acima de tudo, um equilíbrio prévio, segundo a definição mesma de relato; entretanto, nem todo relato contém elementos sobrenaturais, embora exista entre um e outro uma finalidade, na medida em que o sobrenatural realiza a modificação narrativa da maneira mais rápida.

Porque a função social e a função literária do sobrenatural são uma mesma coisa: em ambos os casos, há transgressão de uma lei. Já dentro da vida social ou do relato, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e encontra nisso sua justificação. Por fim, podemos perguntar pela função do fantástico em si, quer dizer, não pela do acontecimento sobrenatural, mas sim pela da reação que suscita. Essa questão parece tão mais interessante ao levar em conta que o sobrenatural e o gênero que o adota com maior literalidade, o maravilhoso, existiram sempre em literatura e seguem sendo cultivados na atualidade.

A literatura existe pelas palavras, mas sua vocação dialética consiste em dizer mais do que diz a linguagem, em superar as divisões verbais. É, dentro da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a toda linguagem. Em *Terra sonâmbula*, temos o que é próprio do discurso literário, que é ir mais à frente (se não, não teria razão de ser); a literatura é como uma arma mortífera, mediante a qual a linguagem leva a cabo seu suicídio. Mas, se é assim, a variedade da literatura que se apoia em oposições da linguagem, como a do real e o irreal, deixaria de ser literatura?

As coisas são, na verdade, mais complexas: mercê à vacilação que produz, a literatura fantástica põe precisamente em julgamento a existência de uma oposição irreduzível entre o real e o irreal. Mas, para negar uma oposição, é necessário, em primeiro lugar, reconhecermos seus termos; para levar a cabo um sacrifício, é necessário sabermos o que se sacrifica.

Dessa maneira se explica a impressão ambígua que deixa a literatura fantástica: por um lado, representa o questionamento do limite entre o real e o irreal, próprio de toda literatura, convertendo-se em seu centro explícito; por outro lado, não é mais que uma propedêutica da literatura: ao combater a metafísica da linguagem cotidiana, infunde-lhe vida. Se alguns acontecimentos do universo de *Terra*

sonâmbula se dão, explicitamente, como imaginários, negam, com isso, a natureza imaginária do resto do livro. Se tal ou qual aparição não é mais que o produto de uma imaginação superexcitada, é porque tudo o que a rodeia pertence ao real, longe de ser um elogio do imaginário.

A literatura fantástica de *Terra sonâmbula* apresenta a maior parte do texto como pertencente ao real ou, com maior exatidão, como provocada por ele, tal como um nome dado às coisas lhes preexistam. A narrativa fantástica nos deixa entre as mãos duas noções: a da realidade e a da literatura, tão insatisfatória a uma como a outra. As palavras obtiveram uma autonomia que as coisas perderam. A literatura, que sempre afirmou essa outra visão, é, sem dúvida, um dos móveis da evolução.

O maravilhoso implica estar imerso em um mundo cujas leis são totalmente diferentes das nossas; por tal motivo, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes.

Primeiro encontro fantástico: um homem de cidadania indiana, chamado Siqueleto, está perdido, em busca de sua aldeia e quer reencontrá-la, juntamente com Muidinga. Aquele descobre que Muidinga sabe ler e escrever. Então, pede para que o garoto escreva seu nome numa árvore. O nome é escrito. Siqueleto enfia o dedo pela orelha e vai afundando até se ouvir um estalo, como se tivesse estourando, e vai se encolhendo e se misturando à terra, como se estivesse, simbolicamente, voltando à sua aldeia ou àquilo que simbolizasse sua aldeia:

Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem 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).

Depreendemos que Muidinga está aprendendo com Siqueleto a lição da resistência. Nesse simbolismo fantástico, por mais *nonsense* que seja essa atitude, ela sempre significa algo muito factual e muito dentro da realidade. Algo que, para o leitor, pode parecer absurdo; no entanto, há uma lógica, há um porquê, não é algo ilógico, uma espécie de símbolo autóctone moçambicano.

Segundo encontro real e fantástico: a personagem Nhamataca cava um buraco para fazer um rio. Cai uma forte chuva, o buraco vira um rio e Nhamataca alcança o que quer:

— Estou a fazer um rio (...). Por aquele leito fundo haveria de cursar um rio fluviando até ao infinito mar. As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Por ali viajaríamos esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas (Couto, 2007, p. 86).

Muidinga aprende, então, a lição da esperança. Com Siqueleto, aprendeu a lição da resistência; com Nhamataca, aprende a lição da esperança, da utopia. Alguém pode fazer um rio cavando um buraco, do ponto de vista lógico? Não! Porém cada um tem sua utopia, cada um pode ter seu rio a partir de um buraco cavado.

Terceiro encontro real e fantástico: idosas profanadoras. Muidinga as encontra e uma delas se aproxima. Ele as vê cantando e, num átimo de tempo, elas o atacam, porque querem com ele copular:

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. A primeira se sacia, abusa e lambuza. Depois, as outras se seguem, num amontanhado de corpos, gorduras e pernas (Couto, 2007, p. 101).

Qual o significado de as senhoras idosas quererem sexo? Há uma resposta primitiva e mítico-metáforica para isso: Muidinga passa pela lição de revitalização. A mulher idosa que busca sexo, que é símbolo da vida, busca a revitalização, costume da cultura moçambicana, visto que mulheres idosas se reuniam e festejavam em rituais de fertilidade da terra, para fertilizá-la e revitalizá-la.

Eis as três lições aprendidas por Muidinga: resistência, esperança e revitalização — metonímias e metáforas nucleares espalhadas ao longo do romance. É disso que, simbolicamente, se trata: revitalizar uma terra destruída por séculos de domínio do opressor português, por sucessivas guerras.

Muidinga aprende lições percorrendo caminhos com Tuahir e que estão escritas nos cadernos de Kindzu, os quais está sempre a ler. É como se o rumo ou a estrada a serem seguidos pelo dois encontrassem nos cadernos o seu mapa de viagem e fuga da realidade.

Então, temos que os encontros reais e a um só tempo fantásticos que Muidinga mantém (com o cabrito, com o elefante e com Siqueleto) são os saberes populares moçambicanos, conhecimentos autóctones e primitivistas da terra que habita, que é sua interface de vida.

Os saberes obtidos nos cadernos de Kindzu são pura sabedoria moçambicana; porém, cabe-nos mencionar que é um aprendizado português, porque Kindzu sabia da cultura do colonizador português. Esse *tropo* simbólico de saberes adquiridos é utilizado, no romance, para a construção da personalidade de Muidinga, que aprende a cultura popular moçambicana e a cultura portuguesa.

Ao longo do fio da narrativa, descobrimos que o narrador e personagem Kindzu fracassa na missão de encontrar Gaspar, o filho de Farida, e de se tornar um *naparama*. Então Kindzu sonha. No sonho, revê seu irmão, um garoto chamado Vinte e Cinco de Junho, data da independência moçambicana. Vinte e Cinco de Junho havia sido afastado da família para não ser roubado pelos fazedores da guerra. Aqui, Couto (2007) faz questão de evidenciar a importância da independência do opressor, numa evocação proposital e real à memória histórica do povo; em suma, um memorial para nunca ser esquecido e sempre lembrado. Simbolicamente, a marca da data é um grande 'não' à amnésia histórica do povo de Moçambique.

Durante o sonho, Kindzu percebe que o irmão está sob ameaça e, então, descobre que adquire poder de um *naparama* (guerreiro da paz). De maneira simbólica, ele salva o irmão, cujo nome tem a ver com a data da independência de seu país. A inscrição metonímica aqui descoberta é que, simbolicamente, Kindzu está salvando a terra moçambicana dos invasores brancos. Assim, cumpriu sua missão de ser um *naparama*, ainda que na esfera onírica e surreal. Esse é o momento em que constatamos como a metáfora é construída a partir da perspectiva da língua imperial do opressor: “Uma guerra-fantasma faz crescer um exército-fantasma, salteado, desnorteado, temido por todos e mandado por ninguém. E nós próprios, indiscriminadas vítimas, nos íamos convertendo em fantasmas” (Couto, 2007, p. 111); e:

Foi por isso que fizeram esta guerra, para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança. Não mais procureis vossos familiares que saíram para outras terras em busca da paz (...). Vós vos convertestes em bichos, sem família, sem nação. Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de dentro de vós (Couto, 2007, p. 201).

Saindo do lugar onde estava, Kindzu coloca seus cadernos numa mala, pega um ônibus, o qual bate numa árvore e pega fogo. Seus cadernos se espalham, porém ainda vê, entre o sonho e a realidade, em delírios entre a vida e a morte, um rapaz que se aproxima de sua mala e pega seus cadernos. Esse rapaz é Muidinga. Kindzu

olha para ele e o chama de Gaspar; aqui, o leitor descobre que, na verdade, Muidinga é Gaspar.

Gaspar, que é mestiço, filho de um francês com uma negra, representa a identidade de Muidinga. Isso nos faz crer que essa mestiçagem pode ser a salvação da terra de Moçambique. Vale dizer: pode-se construir uma identidade nacional a partir dela. Findada a vida de Kindzu, percebemos que ele cumpriu a missão de ser um *naparama*, tornou-se um guerreiro da paz, pois encontrou Muidinga, que simboliza a paz.

Ao final, podemos concluir que Muidinga representa a identidade nacional moçambicana em construção e que Moçambique será construído a partir de todos os saberes provados e conquistados por Muidinga em meio a toda tribulação vivida nos estertores da guerra, da cultura popular moçambicana e da cultura do explorador português, o que apreende através dos cadernos de Kindzu.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As muitas metonímias e metáforas encontradas no romance *Terra sonâmbula*, do escritor moçambicano Mia Couto (2007), sugerem sempre uma amplidão de enunciados que remetem a signos e significados, extrapolam e vão além dos limites do imaginário da narrativa imprimida à obra.

Isoladas ou imersas em meio à tecitura do enredo, essas figuras de linguagem dão performance de retórica à narrativa, quando construídas com coesão subjetiva, aliadas ao tempo histórico e, principalmente, ao mítico, em curso, plasmadas no encadeamento dos capítulos do livro, a cada cena, evento, diálogo e ação dos narradores e das personagens.

As pesquisas realizadas nos referenciais teóricos citados no escopo do texto da dissertação permitiram enfatizar e legitimar cada citação de corte metonímico e metafórico encontrados no interior do romance.

Os recortes multifacetados de pequenos ou grandes fragmentos, repita-se, ancorados nas obras de referência, teve o fim de apresentar e contribuir para que o leitor de *Terra sonâmbula* não só obtenha discernimento para compreender os viscos e vieses da narrativa, mas também servir-se do espólio couteano de um fantástico enredo desprendido das amarras de expressões cifradas e de dogmas literários.

Com efeito, uma criação literária ficcional que visa projetar fatos históricos reais e conectá-los a espaços e tempos míticos e místicos projeta o engajamento do leitor e o convida a assumir um diálogo polissêmico com a obra. À medida que vai vendo e sentindo as construções, o leitor se introspecta na trama, envolvendo-se e descobrindo, junto aos narradores e personagens, perspectivas que partem do grau zero da edificação de figuras, imagens e sons que permitem alcançar o conhecimento que acolhe e que se aprende com o romance.

Terra sonâmbula é um deslinde de narrativas orais consubstanciadas a faces e interfaces do humano vs. des(humano), do ser histórico vs. seres ancestrais evocados por vozes que habitam lugares reais, imersos em atmosferas em que se hospedam e agem espíritos viventes de um povo que tem, em sua gênese, a mistificação ontológica de ser e viver recorrendo a lendas, ao invisível loquaz de luzes e sombras fugidias e etéreas no interior do romance.

E o que gera esse misto de ações imaginárias que desembocam no real-fantástico são as figuras de linguagem literária aqui estudadas. São elas que geram e

garantem as sutilezas *sui generis* que deslocam e avocam intensas gradações subjetivas, que, ao se agruparem, rendem a clareza do texto, sem tibieza no ato da leitura.

Do primeiro ao último capítulo, Mia Couto (2007) imprimiu a *Terra sonâmbula* uma narrativa construtora de significados, adornada por metonímias e metáforas, que, às vezes, concretizam e também liquefazem, de forma oblíqua e perpendicular, as vozes dos narradores, as ações microcósmicas das personagens que se coadunam à narrativa, num encadeamento coeso de planificação do enredo que segue a lógica do estilo literário desse autor: experimentar e decodificar origens, construindo mundos visíveis e invisíveis, ferramentas estruturantes do universo narrativo de sua obra.

Na obra analisada, verdades e fatos históricos são narrados de mãos dadas com a ficção. No tecido do romance, Couto (2007) firma o cuidado de remeter o leitor ao passado e, ao mesmo tempo, mantê-lo atento ao presente, usando a poesia e a prosa mágica embrionária e típica da literatura latino-americana contemporânea.

À prosa poética do escritor moçambicano subjaz a proficiência de explorar a essência de expressões figurativas que ajudam a entender o mundo imersivo das personagens e suas funções dentro do enredo. Uma palavra ou expressão usada como fulcro de um contexto motiva quem lê a assumir a coadjuvância de um texto. Esse fenômeno literário incorpora em si a construção do curso da obra elaborada; isso se dá em todo o contexto literário de *Terra sonâmbula*.

O continente e o conteúdo das metonímias e os espaços comparativos gerados pelos recortes das figuras de linguagem identificadas, glosadas e analisadas neste trabalho, visam dar mais uma contribuição a dezenas de outros estudos literários teóricos e críticos em *Terra sonâmbula* e/ou outras obras do acervo de Mia Couto.

Sem tirar os pés da terra, o escritor a personificou a ponto de dela extrair toda a narrativa de seu romance. A gênese de sua obra é a terra e o homem vivente, como semente que nela habitou e para ela retornou como pó.

Por fim, rematando, é possível deduzirmos que, com certeza, na arte da linguagem, a interação de metáforas e metonímias é particularmente marcante. No romance analisado, percebemos que esses elementos marcam trajetórias e vivências do autor, definindo fases de sua vida e de sua produção artística.

Com o que analisamos no romance *Terra sonâmbula*, somos levados a acreditar que estamos diante da propriedade interpretante da língua: a língua, que é

o interpretante de todos os demais sistemas significantes, inclusive dela mesma. É, portanto, o sistema interpretante por excelência.

Essa propriedade nos possibilita afirmar que a relação entre metáfora e metonímia se revela de uma significação e de um alcance primordiais para a compreensão do comportamento verbal e do comportamento humano em geral.

Esses recursos linguísticos se particularizam no discurso e desempenham importante papel na construção de sentidos singulares, os quais fazem referência particular às vivências de Mia Couto, revestindo tais vivências na linguagem, de certa poeticidade típica de quem pinta com as palavras e as faz adquirir novas transcendências metafísicas.

As construções narrativas do enredo de *Terra sonâmbula* se dão a partir da convivência conflituosa entre o real e o impossível. A condição de impossibilidade do fenômeno fantástico se estabelece, por sua vez, em função da concepção do real com que lidam tanto os personagens quanto os leitores: o impossível é aquilo que não pode ser, aquilo que é inconcebível.

As metonímias e metáforas no ambiente do real e do fantástico na obra consistem, em suma, na transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor. A literariedade de Mia Couto substitui a familiaridade pelo estranho, o intranquilizador introduz zonas escuras, formadas por algo completamente diferente e oculto. Algo possível de explicar, de compreender, a partir de nossos códigos de realidade.

Os pressupostos conceptivos das figuras de linguagem presentes em inúmeros enunciados da narrativa do romance têm e continuarão a ter vieses de acenos e aberturas para novas perspectivas de análises dessa obra, algo seminal de Mia Couto. Há inúmeros horizontes de análises a serem descobertas à medida que se vá palmilhando aqui e ali os fenômenos linguísticos e literários sedimentados pelo escritor moçambicano.

A narrativa do romance continua a merecer novos céus e novas terras carentes de hermenêuticas consoantes ou dissonantes da obra. Há inúmeros outros escrutínios da prosa couteana a serem descobertos em *Terra sonâmbula* que, na pena de um acurado observador, submeta a obra à sua imersão e dela extraia mais descobertas em âmbitos teóricos literários abrangentes e descritivos. É uma aberta a abundantes itinerários de pesquisa, literalmente suscetível a novos encontros e descobertas de construções de expressivos recursos figurativos.

REFERÊNCIAS

AL-SHARAFI, M. G. Abdul. **Textual metonymy**. A semiotic approach. Nova Iorque: Pal-Grave Macmillan, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Prosa e poesia**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1970.

ARISTÓTELES. **Rhetorique** - tratado da poética e da retórica. Paris: Librairie Gênelare Française, 1991.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Calouse Gulbenkian, 2008.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Peguin Classics, 2014.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de (1892). **Quincas Borba**. São Paulo: Moderna, 2018.

BARROS, Manoel de. **Livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alguararra: 2016.

CAMÕES, Luís Vaz de. (1572). **Os lusíadas**. Vol II. Portugal: Concreta, 2022.

CERVANTES, Miguel. (1605). **Dom Quixote**. São Paulo: Moderna, 2012.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Itatiaia, 1998.

COUTO, Mia. **Vinte e zinco**. Lisboa: Caminho, 1998.

COUTO, Mia. O homem cadente. In: COUTO, Mia. **O fio das miçangas**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

COUTO, Mia. **O fio das miçangas**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

COUTO, Mia. Encontros e encantos - Guimarães Rosa. **Vida Simples**, São Paulo, ano 21, p. 50-53, edição 258. Vida Simples Participações Ltda, 2023.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Guadarrama, 1973.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Cem anos de solidão**. 1. ed. São Paulo: Record, 1967.

MATA, Inocência. **Ficção e história na literatura angolana**: o caso de Pepetela. Lisboa: Colibri, 2008.

MELVILLE, Herman (1851). **Moby Dick**. 1. ed. São Paulo: Zahar, 2022. (Clássicos)

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**. Anthropologie historique du langage. Paris: Verdier, 1982.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia**: Moçambique como invenção literária, Moçambique: Kapulana, 2015.

ORNELAS, José N. Mia Couto no contexto da literatura pós-colonial de Moçambique. **Luso-Brazilian Review**, University of Wisconsin Press, Madison, v. 33, n. 2, 1996.

RIOS, Peron. **Mia Couto**: metáfora, mito e tradição. Gris-France, 2010/2, p.137-144.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SAVIOLI, Francisco Platão; FIORIN, José Luiz. **Lições de texto**: leitura e redação. 1. ed. São Paulo: Ática, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. México: Premia S. A., 1981.

VIEIRA, Antônio P^o. **Os sermões**. São Paulo: Petra, 2021.



UPF

UNIVERSIDADE
DE PASSO FUNDO

UPF Campus I - BR 285, São José
Passo Fundo - RS - CEP: 99052-900
(54) 3316 7000 - www.upf.br