

MESTRADO EM ESTUDOS AFRICANOS:
ESTUDOS ARTÍSTICOS, LINGUÍSTICOS E CULTURAIS

Memória, sonho e espaço: relações
entre *Terra sonâmbula*, de Mia Couto,
e *O Assobiador*, de Ondjaki

Rui Manuel Gomes Teixeira

M

2016



Rui Manuel Gomes Teixeira

**Memória, sonho e espaço: relações entre *Terra sonâmbula*, de
Mia Couto, e *O Assobiador*, de Ondjaki**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Africanos: estudos artísticos,
linguísticos e culturais, orientada pelo Professor Doutor Francisco José de Jesus Topa
e coorientada pelo Professor Doutor Fernando Afonso Ferreira Júnior

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

novembro de 2016

Memória, sonho e espaço: relações entre *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, e *O Assobiador*, de Ondjaki

Rui Manuel Gomes Teixeira

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Africanos: estudos artísticos, linguísticos e culturais, orientada pelo Professor Doutor Francisco José de Jesus Topa e coorientada pelo Professor Doutor Fernando Afonso Ferreira Júnior

Membros do Júri

Professor Doutor José Ramiro Marques de Queiros Gomes Pimenta
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Professor Doutor Fernando Afonso Ferreira Júnior
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Professora Doutora Monalisa Valente Ferreira
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Professora Doutora Vanessa Neves Rimbau Pinheiro
Universidade Federal da Paraíba

Classificação obtida: 19 valores

Aos meus pais, irmãos e tias

Sumário

Introdução	11
PARTE I: MEMÓRIA E SONHO	15
1. Algumas considerações teóricas	16
2. Tradição, memória, presente e futuro: os pares em <i>Terra sonâmbula</i> e <i>O Assobiador</i>	36
PARTE II: ESPAÇO	64
1. As viagens	65
2. As águas de Bachelard: Farida, Kindzu, Dissoxi, Taímo, Tuahir, Nhamataca ...	72
3. A deslocação da origem.....	84
Considerações finais	88
Bibliografia.....	91

Agradecimentos

Aos meus orientadores, Professor Doutor Francisco José de Jesus Topa e Professor Doutor Fernando Afonso Ferreira Júnior, pelo acolhimento que deram ao meu projeto de pesquisa. O meu obrigado pela disponibilidade e acompanhamento pedagógico e, principalmente, pelas questões que colocaram, levando-me a desbravar novos caminhos e a desenvolver a minha curiosidade e capacidade crítica.

Aos professores da licenciatura em Estudos Portugueses e Lusófonos e do mestrado em Estudos Africanos, pela transmissão de conhecimentos e experiência no âmbito da literatura e campos adjacentes.

Aos meus colegas de faculdade, principalmente à Raquel, Cristina, Vanessa, Lara, Sofia, Nuno, Patrycja e Catarina, por todas as conversas, quer aquelas em que se trocavam ideias, quer aquelas que serviam para relaxar.

Aos meus amigos Vasco, Sofia, João, Hugo, Zé, Tiago, Filipa, Pedro Duque, Pedro Guimarães e Catarina, pelos momentos em que ofereceram a sua contribuição para esta dissertação e pelas ocasiões que me proporcionaram para descontrair e afastar do pensamento esta pesquisa.

Resumo

Este trabalho aborda a problemática da memória, do sonho e do espaço como linhas orientadoras de *Terra sonâmbula*, do escritor moçambicano Mia Couto, e de *O Assobiador*, do autor angolano Ondjaki. O objetivo é identificar as semelhanças e diferenças na construção do universo romanesco de ambas as obras, segundo os tópicos anteriormente definidos.

Através da articulação entre os estudos sociais, os estudos literários e os estudos psicanalíticos, esta pesquisa cria um espaço de confronto onde é possível questionar conceitos em permanente tensão, tais como tradição/modernidade, religioso/profano, memória/esquecimento e sonho/vigília.

Palavras-chave: memória, sonho, espaço, *Terra sonâmbula*, *O Assobiador*.

Abstract

This work addresses the issue of memory, dream and space as guiding lines of *Terra sonâmbula*, by Mozambican writer Mia Couto, and *O Assobiador*, by the Angolan author Ondjaki. The goal is to identify the similarities and the differences in the narrative universe's construction of both novels according the topics determined above.

By the articulation between social studies, literary studies and psychoanalytical studies this research generates a confrontation space where it's possible to question some concepts in permanent tension, such as tradition/modernity, religious/profane, memory/forgetfulness and dream/waking state.

Keywords: memory, dream, space, *Terra sonâmbula*, *O Assobiador*.

Introdução

Para efetuar um estudo comparativo entre duas obras é estritamente necessário que elas mantenham uma relação, não importando se é de oposição, de complementaridade ou de ambas. Francisco Topa (2011) destaca a faceta de leitor que Ondjaki cultiva nos seus livros, utilizando citações de outros escritores, recuperando títulos deles ou dedicando-lhes textos. É uma forma não só de homenagear autores que o influenciaram, mas também de se colocar como herdeiro de uma tradição. Um dos visados nesse mapeamento de influências é Mia Couto.

Após uma deambulação pela bibliografia crítica produzida sobre ambos os autores apenas foi encontrado um estudo dedicado somente ao confronto entre duas obras suas: ‘Bom dia camaradas’ e ‘O outro pé da sereia’: *memórias em trânsito*, de Maria Carolina Falcão Duarte. Verifica-se que Mia Couto é associado diversas vezes a Guimarães Rosa, Luandino Vieira, Graciliano Ramos e José Craveirinha, enquanto Ondjaki é articulado com escritores como Luandino Vieira, Manoel de Barros, Pepetela e João Paulo Borges Coelho.

O que esta dissertação propõe é o confronto entre *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, e *O Assobiador*, de Ondjaki. Contudo, é necessário delimitar ainda mais o objeto de estudo, já que não se podem abordar todos os temas contidos em ambas as obras. Optou-se por selecionar três temas principais: memória, sonho e espaço. Estes são os tópicos que estão presentes em ambas as obras e que permitem a comparação entre elas. Em *Terra sonâmbula* encontra-se Muidinga, que tenta recuperar a sua memória durante uma viagem com Tuahir, ao passo que em *O Assobiador* uma aldeia readquire as suas recordações. Por outro lado, Kindzu relata vários sonhos durante a escrita dos seus cadernos, enquanto as personagens da desconhecida aldeia onde chega o Assobiador têm a noite de sexta feira polvilhada de sonhos. Por fim, as movimentações no espaço são também de grande importância: o tópico da viagem ocupa as vidas de Muidinga, Tuahir, Kindzu e KeMunuMunu; Assma, Virgínia e Dissoxi são personagens que, por um ou outro motivo, se encontram afastadas do seu local de origem; Kindzu, Farida, Taímo, Tuahir, Nhamataca e Dissoxi mantêm com a água uma relação especial,

cruzando-se com ela no seu percurso narrativo. O objetivo desta dissertação será, portanto, mostrar de que forma os dois autores trabalham sobre os temas da memória, sonho e espaço, procurando dar conta das semelhanças e das diferenças entre ambos.

Relativamente à estrutura, optou-se por uma divisão em dois capítulos, precedidos por uma introdução, e cujo culminar se dará com algumas considerações finais. A introdução propôs-se a explicar qual seria o objeto de estudo, o tema e os objetivos, para além de fornecer uma breve contextualização dos autores a analisar. Relativamente à distribuição dos temas pelos capítulos adotou-se a junção da memória e do sonho num mesmo capítulo, deixando a categoria espaço para outro. A razão por trás desta divisão encontra-se no facto de Halbwachs colocar o sonho como um momento em que não existe memória, o que é refutado por Freud. São dois conceitos que parecem andar a par, pelo menos em alguns autores. O espaço, por ser uma designação que apenas se destina a agrupar subtemas diferentes mas cuja relação se consegue estabelecer dentro desta categoria, foi remetido para um capítulo diferente. Por fim, nas considerações finais tentar-se-á fazer um balanço de toda a pesquisa feita e responder a algumas perguntas, deixando também algumas dúvidas para desvendar.

A nível de conteúdos, procurou-se explorar, num primeiro momento, a dicotomia entre memória e sonho, proposta por Maurice Halbwachs. Apesar destes tópicos se encontrarem divididos na própria estrutura deste trabalho, a verdade é que fazem parte da mesma teoria deste autor. Ponho em causa o seu paradigma através de dois teóricos: Pollak, no campo da memória, e Freud, no campo do sonho. Apesar de Halbwachs ser uma importante figura nestes campos de estudo, a verdade é que os modelos dos outros dois autores são consentâneos com a análise que pretendo efectuar. Por isso me posiciono, teoricamente, muito mais próximo de Pollak e Freud do que de Halbwachs. A escrita de Mia Couto e Ondjaki enquadra-se no conceito de descontinuidade proposto por Pollak. São autores que dão voz a personagens comuns, desfavorecidas, fora das instituições que monopolizam a memória. Por outro lado, Freud demonstra uma estrita relação entre a memória e o sonho, algo que se verifica, sobretudo, em *O Assobiador*, com a aldeia que recupera a sua vitalidade através da rememoração provocada pelo sonho.

De seguida, serão também analisadas as relações de binaridade a que Mia Couto e Ondjaki dão corpo: modernidade/tradição, terra/mar, fala/silêncio, etc. Este sistema binário vai ser estudado, principalmente, através dos pares Muidinga/Tuahir,

Kindzu/Taímo e Assobiador/população da aldeia. É dentro destes limites que revelar-se-ão diferentes tipos de transmissão de memória, de experiência e de sonhos.

O capítulo sobre o espaço abordará três tópicos: as viagens, a simbologia da água e a deslocação da origem. No primeiro haverá uma divisão clara entre as viagens em *Terra sonâmbula* e em *O Assobiador*. Na obra de Mia Couto procurar-se-á mostrar a inversão dos valores das viagens de exploração europeias e de que forma os conceitos de deslocação e errância podem ser úteis para a distinção das viagens de Muidinga e Kindzu. Na de Ondjaki, tanto o Assobiador como KeMunuMunu parecem estabelecer relações com o mito do judeu errante e com um conto de Gabriel Garcia Márquez. Por sua vez, o segundo tópico tenta dividir as personagens das duas obras em estudo de acordo com as diversas interpretações que Bachelard faz sobre a presença da água na literatura. Por último, tentar-se-á perceber os mecanismos que três personagens (Assma, Virgínia e Dissoxi) desenvolvem para contornar o sofrimento que as persegue devido à distância a que se encontram do lugar da sua origem, reconhecido como um local de felicidade.

A bibliografia selecionada para a composição desta dissertação será abrangente, na medida em que se não se trabalhará apenas com autores dedicados aos estudos africanos. Haverá espaço para teóricos como os já citados Freud e Halbwachs, por exemplo. Esta opção situa-se na linha que Mia Couto e Ondjaki pretendem seguir relativamente ao seu universo estilístico. Ambos são escritores africanos que se dão a conhecer ao mundo, contando já com traduções em várias línguas (castelhano, francês, alemão, inglês) e com vários prémios a nível internacional¹. Além disso, as epígrafes que se encontram em *Terra sonâmbula* e n' *O Assobiador* remetem para autores tão diversos como Platão, os habitantes de Matimati, Clarice Lispector, Paul Celan, etc. É um espaço múltiplo de referências e é nele e de acordo com as suas linhas orientadoras que se irá construir esta dissertação, convocando críticos e teóricos que representem essa multiplicidade, mesmo sem estarem diretamente ligados ao campo dos estudos africanos.

Por fim, é necessário apenas fornecer algumas indicações biográficas acerca dos autores que vão ser estudados. Mia Couto nasceu em 1955, em Moçambique, num

¹ Mia Couto recebeu, por exemplo, o Prémio União Latina de Literaturas Românicas (2007), o Prémio Eduardo Lourenço (2011) e o Prémio Camões (2013). Ondjaki arrecadou, entre outras distinções, o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco (2007), o Prémio Jabuti (2010) e o Prémio José Saramago (2013)

período em que o país ainda estava sob o domínio colonial português. Ondjaki nasceu em 1977, em Angola, crescendo durante a guerra civil angolana. O romance *Terra sonâmbula* foi publicado em 1992, ao passo que a novela *O Assobiador* foi dada ao prelo em 2002. Curiosamente, apesar da distância de dez anos que separa as obras, há um facto histórico que as aproxima: a guerra civil. A guerra civil moçambicana e a guerra civil angolana terminaram, respetivamente, em 1992 e 2002 – que são as precisas datas de publicação das obras que se pretende estudar nesta dissertação. E, se esta ocorrência histórica marca *Terra sonâmbula*, o mesmo já não acontece com *O Assobiador*. Neste livro de Ondjaki a referencialidade é quase nula. Devido a essa diferença tentar-se-á evitar a abordagem do contexto histórico na análise que se irá fazer nesta dissertação².

Esta é uma pesquisa que tentará não só sistematizar uma relação entre Mia Couto e Ondjaki, mas também colocar novas perguntas e introduzir novos temas de estudo, principalmente através da abrangência bibliográfica.

² A única exceção a essa regra ocorrerá no momento em que for analisada a personagem Vinticinco de Junho, por motivos que se compreenderão nessa parte do texto.

PARTE I: MEMÓRIA E SONHO

1. Algumas considerações teóricas

Memória, etimologicamente, deriva dos vocábulos latinos *menor* e *oris*, e pode ser traduzido como “o que lembra”. Este conceito remete, portanto, para uma ligação ao passado, a algo que já foi vivido. No entanto, há também uma referência a um presente, já que o que é lembrado tem de ser feito num determinado contexto, por um certo indivíduo ou grupo.

A memória pode ser caracterizada como uma função psíquica que permite a conservação de uma certa quantidade de informação, através da qual o indivíduo/grupo atualiza as suas impressões e sensações passadas. Nesta dissertação não se irá enveredar por um estudo fisiológico da memória, mas sim pela sua vertente social, no posicionamento do indivíduo face a uma memória coletiva.

A primeira questão que se coloca é a diferença entre uma memória individual e uma memória social. Enrique Serra Padrós, em *Usos da Memória e do Esquecimento na História*, afirma que

no plano individual, através de critérios diversos, a memória tem a capacidade de selecionar, organizar e sistematizar lembranças daquilo que já foi vivenciado. A ação subjetiva de lembrar o passado acaba sendo tão rotineira no cotidiano de cada um que se perde a noção da necessidade de aferir a veracidade dessa rememoração. (PADRÓS, 2001: 80)

Introduz-se assim o conceito de verdade na questão da lembrança. À partida, o senso comum dir-nos-ia que a informação recordada é toda ela verdadeira. Contudo, o que acontece é que a memória se assemelha a uma narrativa, na qual, através da linguagem, é possível construir um certo ponto de vista. Este processo é muitas vezes inconsciente, como demonstrou a psicanálise.

A metodologia que a psicanálise utiliza é sintomática da forma como é abordada a memória. Parte-se sempre do pressuposto de que há uma recordação reprimida pelo paciente, à qual só é possível chegar através do inconsciente, cujo meio de comunicação é o sonho. Abordar-se-á o sonho numa fase posterior da dissertação, mas o que interessa

reter é que é através da análise deste que o psicanalista consegue ajudar o seu paciente. Só é possível aceder ao sonho do paciente através do relato do próprio, o que equivale a dizer que não há qualquer tipo de garantia quanto à veracidade da descrição.

Recuando um pouco no raciocínio, o próprio Freud reconhece o carácter instável da memória:

Quando submetemos a um exame analítico as recordações conservadas de um homem, verificamos facilmente que não há qualquer garantia de exactidão. Certas recordações estão incontestavelmente deformadas, incompletas ou sofreram uma deslocação no tempo e no espaço. (FREUD, 1974: 58)

A deslocação no tempo e no espaço é um processo bastante comum na psique humana e é a responsável pela existência de recordações de infância indiferentes ou recordações de cobertura, como Freud as denominou. Estas são semelhantes a “memórias-fantasma”, visto que encobrem memórias realmente importantes mas que não podem ser reproduzidas livremente por um indivíduo com certas resistências. Estas recordações não persistem devido ao seu próprio conteúdo, já que ele nunca existiu, mas sim devido à associação que estabelecem com outro conteúdo recalcado.

Este conceito exemplifica a forma como a memória pode ser construída, em nada correspondendo à verdade daquilo que aconteceu no passado. Uma lembrança pode ser substituída por outra, diferente, apenas para evitar um confronto psíquico que geraria dor e desconforto.

Se a memória individual é tão instável como se defendeu até aqui, a memória coletiva é também instável, embora tente perseguir um certo ideal de continuidade e homogeneidade, no entender de Maurice Halbwachs. O autor inicia a sua obra *On Collective Memory* (1992) com a descrição do caso de uma menina de nove ou dez anos que aparece perdida numa floresta francesa em 1731. Verificou-se que a rapariga não possuía qualquer memória de infância. Foi possível perceber, através da forma como reagia a algumas imagens que lhe eram mostradas, que esta teria nascido, muito provavelmente, no norte da Europa, no seio dos esquimós. Além disso, apurou-se que atravessou duas vezes o mar, saindo do norte da Europa em direção às Antilhas, partindo posteriormente para França. Por fim, parecia lembrar-se que foi escrava de uma

senhora que tinha desenvolvido uma afinidade com ela, atitude que não era compartilhada pelo seu patrão, que a expulsou da casa.

Halbwachs pretende demonstrar que a memória, mesmo a individual, está sempre vinculada a um coletivo. A menina não possuía nenhuma recordação infantil que a vinculasse conscientemente à sua origem. A deslocação que sofreu retirou-a da sua cultura e é esta falta de contacto que, no dizer de Halbwachs, provoca o desaparecimento das recordações de infância. O novo ambiente, ao qual a rapariga tem de se adaptar, possui referentes culturais, sociais e geográficos diferentes dos da sua origem. É neste processo que se perde uma memória anterior e se ganha uma nova, construída sobre a base fornecida pela sociedade do tempo presente.

Já numa outra linha de pensamento, Halbwachs afirma que as memórias do ser humano não se revelam tão nítidas como seria de esperar. É dado o exemplo de um qualquer evento familiar ocorrido. A memória que cada um guarda sobre esse acontecimento é variável, pois cada um tem a sua própria versão, com os respetivos pormenores. Não é possível aferir da veracidade de qualquer um dos relatos. Contudo, o que acontece é que, quando todos os intervenientes que possuem esta recordação se juntam, começam a colocar questões uns aos outros. As respostas dão origem a modificações nas várias versões da recordação, atingindo-se uma versão homogénea ou, nas palavras de Halbwachs, uma memória coletiva.

A exemplificação, apesar de ocorrer num grupo restrito, pode ser alargada para um grupo maior, pois o processo é semelhante. A construção de uma sociedade baseia-se sempre na homogeneização de todas as narrativas que a compõem. Para que isso seja possível, Halbwachs define como necessária a existência de fragmentos de memória coletivos:

It is necessary to show [...] that the collective frameworks of memory are not constructed after the fact by the combination of individual recollections; nor are they empty forms where recollections coming from elsewhere would insert themselves. Collective frameworks are, to the contrary, precisely the instruments used by the collective memory to reconstruct an image from the past which is in accord, in each epoch, with the predominant thoughts of the society. (HALBWACHS, 1992: 40)

Através desta afirmação é possível compreender que os fragmentos de memória coletivos são entidades muito mais estáticas do que aquilo que seria de supor. Estes não

são espaços em branco completados ou transformados por um discurso social. Possuem uma essência que é imutável. Note-se que o conceito de memória coletiva é diferente do de fragmento de memória coletivo. A memória é variável, o fragmento não. O que a sociedade faz é selecionar diferentes fragmentos de memória para construir uma memória social que responda a um determinado contexto presente. Se o contexto mudar, a sociedade vai selecionar outros fragmentos para que seja possível reconstruir o passado à luz de novos valores, criando um novo presente.

Michael Pollak critica esta teoria de Halbwachs, demonstrando que a memória coletiva é um sistema de domínio e não um fator de estabilidade e de coesão de um grupo. Na visão de Halbwachs, a memória coletiva seria produzida através de uma força institucional (religiosa, política, etc.), o que impede as minorias e as faixas sociais marginalizadas de participar na sua construção. Halbwachs confunde memória coletiva com o poder. A este tipo de memória, Pollak prefere chamar de “oficial”. É apenas mais uma versão da memória coletiva, criada por um poder institucional.

A inclusão das minorias na construção da memória acaba por acentuar o carácter conflituoso desta, ao invés da característica estabilidade que Halbwachs defendia:

Esse fenômeno [...] consiste muito mais na irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente. Essa memória "proibida" e portanto "clandestina" ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades. (POLLAK, 1989: 5)

Aqui se vê a diferença entre o pensamento de Halbwachs e Pollak. Seria impensável para Halbwachs contestar o direito à memória que as instituições possuíam. A sua visão de estabilidade e coesão, muito durkheimiana, impediu-o de observar com rigor a realidade que estava perante si. Se a memória coletiva fosse indisputável não poderia ter havido qualquer tipo de revolução, já que se supunha uma conciliação dos

discursos individuais. A História, com os conflitos armados e com o progresso científico, por exemplo, demonstra a descontinuidade e a multiplicidade da realidade.

Outro dos tópicos introduzidos na última citação é o do silêncio. Sobre este, Pollak diz o seguinte:

A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989: 5)

Tal como existe uma memória oficial, também parece haver um silêncio oficial. As faixas sociais marginalizadas e as minorias não se expressam na e para a sociedade em geral. Preferem uma transmissão clandestina da sua memória, normalmente entre a família e amigos. Assiste-se à manutenção da memória subterrânea, a qual entra em conflito com a memória oficial.

No entanto, Pollak chama a atenção para o facto de o silêncio não poder ser visto apenas como resistência perante um conflito entre memória oficial e memória subterrânea. O silêncio daqueles que voltaram dos campos de concentração para a Alemanha ou para a Áustria não pode ser visto por esse prisma. Neste exemplo, as comunidades judaicas utilizam o silêncio como uma forma de integração numa sociedade pós-guerra. Não pretendem despertar o sentimento de culpa na sociedade onde estão a tentar reinserir-se. Por outro lado, existem ainda resquícios de culpa própria dentro destas comunidades. Os nazis conseguiram influenciar uma parte da população judia com vista à expansão da sua política antissemita. Foram oferecidos alguns cargos administrativos em troca da sua ajuda. Os judeus envolvidos pretendiam, primeiro, alterar a política oficial, mas, em seguida, perceberam que apenas iriam conseguir limitar as perdas. Por fim, o poder negocial que detinham esfumou-se. O silêncio das comunidades judaicas é uma consequência da manutenção desta memória traumatizante.

A vontade de escutar poderia fazer com que a integração fosse mais fácil, mas a verdade é que se preferiu a reconstrução do país com o recalçamento das memórias dos sobreviventes:

Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta. Em seu retomo, os deportados encontraram efetivamente essa escuta, mas rapidamente o investimento de todas as energias na reconstrução do pós-guerra exauriu a vontade de ouvir a mensagem culpabilizante dos horrores dos campos. (POLLAK, 1989: 6)

O silêncio é, portanto, uma característica das minorias que não têm a oportunidade de intervir no discurso da memória coletiva. Ou, como resume Pollak,

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa [...] uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. (POLLAK, 1989: 8)

Walter Benjamin também aborda o tópico do silêncio, recordando a I Guerra Mundial:

Não é verdade que no final da guerra as pessoas voltavam mudas dos campos de batalha? E não vinham mais ricas, mas sim mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 2012: 28)

Refletindo sobre a função do contador de histórias na sociedade moderna³, este teórico utiliza o exemplo para demonstrar que o silêncio é uma consequência da velocidade introduzida pela sociedade capitalista que se desenvolveu no século XX. Benjamin apoia a sua teoria nos conceitos de experiência e de vivência, já anteriormente utilizados por Freud, mas que vão sofrer uma releitura. A experiência é fundada a partir da reflexão sobre uma vivência. O problema é que não há tempo para concretizar este tipo de pensamento. O século XX é o período em que se dá o advento da informação. A velocidade a que a informação circula aumenta drasticamente. O contador de histórias

³ Cf. BENJAMIN, Walter (2012). 'O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov'. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio de Água. Pp. 27-57.

era aquele que voltava de uma longínqua viagem ou aquele que tinha ficado na sua terra, embebido pela tradição. A difusão da informação acabou quer com a distância espacial, quer com a distância temporal. O contador de histórias viajante já não consegue acrescentar nada que já não se saiba previamente, assim como aquele que nunca abandonou a sua localidade, pois a novidade que a informação traz impossibilita o cimentar da memória. Aquilo que é noticiado hoje já não servirá para amanhã. O fluxo contínuo da novidade anestesia os indivíduos, tornando-os imunes ao choque. Se os indivíduos são imunes ao choque, não têm a capacidade de produzir uma reflexão sobre a vivência quotidiana, reduzindo a zero a sua própria experiência e, obviamente, não a conseguindo comunicar. Consequentemente, pelo facto de a experiência começar a ser cada vez mais reduzida, a comunidade tende a deixar de trocar experiências, remetendo-se a um plano mais individualista:

Quando alguém manifesta o desejo de ouvir uma história, é cada vez mais frequente surgir o embaraço entre as pessoas que o rodeiam. É como se uma capacidade que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada: a capacidade de trocar experiências. (BENJAMIN, 2012: 28)

Um dos problemas das memórias subterrâneas é a sua capacidade de sobrevivência. Já que são oficialmente colocadas de parte, o risco de estas se perderem é enorme. Para conseguirem irromper perante um discurso dominante é necessária uma fragilidade deste, a qual pode demorar a aparecer. A longa espera pode fazer com que a transmissão falhe, em algum momento.

Acerca da referência ao passado, Pollak cita o conceito de “memória enquadrada” proposto por Henry Rousso. Para que a estabilidade do grupo⁴ se mantivesse, seria necessário enquadrar todo um passado, montando uma estrutura coerente. A justificação do presente baseada em factos anteriores é o elemento chave da construção de uma memória coletiva:

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de

⁴ Por estabilidade do grupo entenda-se, neste caso, estabilidade da nação.

modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos. (POLLAK, 1989: 9-10)

Ao que Halbwachs chamava de fragmentos de memória coletivos, Pollak denomina História. Esta releitura teórica permite a introdução do fator temporal na análise do fenómeno. Note-se que, na citação acima transcrita, colocam-se no papel as três categorias temporais normalmente definidas pelo senso comum: passado, presente e futuro. Admitindo-se como presente a produção da memória coletiva, esta sente a necessidade de se justificar no passado, construindo a sua própria História com base nos valores do presente. Por outro lado, nunca abandona uma perspectiva de futuro, já que a estabilidade pretendida para o presente se quer duradoura no tempo. Por isso é essencial conter na memória, não só o passado, mas também o futuro.

Apesar disso, Pollak alerta para o facto de que, mesmo perante todos estes esforços de coerência, a perenidade da memória coletiva nunca é garantida. Existirá sempre alguém que não aceitará a justificação apresentada pelas forças institucionais, revendo-se numa outra perspectiva do passado.

Pollak define quais são os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva: os acontecimentos vividos, as pessoas e os lugares. Os acontecimentos podem ter sido vividos enquanto indivíduo ou enquanto grupo, influenciando o sujeito “por tabela”. Neste caso, os acontecimentos são tão marcantes que se veem transmitidos de geração em geração, herdados de tempos longínquos. Relativamente às pessoas, acontece um processo similar ao que ocorre para os acontecimentos. Há pessoas com quem se lida diariamente, mas há outras com as quais o contacto é nulo, embora a sua influência seja inegável. Este fenómeno ocorre, normalmente, em relação a personagens históricas importantes para um determinado grupo. Por fim, os lugares podem ter um significado especial para o indivíduo, tal como uma casa de férias na infância, por exemplo. Alargando o espectro a um nível coletivo, encontram-se os monumentos de comemoração, como os monumentos em honra daqueles que morreram na II Guerra Mundial, para citar o exemplo fornecido por Pollak. Além destes, existem ainda lugares longínquos, nunca antes vistos pelo sujeito, mas que o influenciaram profundamente. É

o caso das colónias, cujas memórias são relatadas pelos antepassados, transmitindo uma determinada visão do espaço, a qual acaba por se constituir memória de quem nunca lá esteve.

Avançando no seu raciocínio, Pollak concilia os conceitos de memória e identidade:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992: 204)

Por esta citação se pode compreender que a identidade, mesmo a individual, tem sempre uma componente de alteridade, de colocar-se na pele do outro. O objetivo é construir uma representação da pessoa, perante si e perante os outros. A identidade está sempre em interação com o social:

Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. (POLLAK, 1992: 2004)

A identidade, apesar de admitir uma ideia de continuidade, não pode ser encarada como algo estático. A sua interdependência com o meio social torna-a contextual, sujeita a questionamentos, que terão de ser negociados para evitar um conflito constante com o grupo. E, se existe esta possibilidade de conflito, é porque a

identidade é um valor disputado dentro de um mesmo grupo. Desta forma, não se pode afirmar que a identidade é consensual/estática.

Porém, existem “períodos calmos”, para utilizar os termos de Pollak, que são caracterizados pela diminuição da preocupação relativa à memória e identidade. Aqui “a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas [e] suficientemente amarradas” (POLLAK, 1992: 207), de tal modo que nem os grupos externos conseguem abalar essas convicções.

Tal como na construção da memória, a relação com o passado é um elemento chave na constituição da identidade:

Lembrar o passado é um elemento essencial na conformação da identidade, individual ou coletiva. A necessidade de lembrar é, talvez, a principal atribuição da memória. Sem memória não existiriam referências ou experiências. A memória individual que interage com a de outros indivíduos, vincula-se à memória do grupo, formando parte dessa memória coletiva. A lembrança individual torna-se de domínio coletivo, assumindo os valores, a língua, os traços culturais e as vivências que passam a ser comuns, assim como a elaboração da memória e das novas lembranças. (PADRÓS, 2001: 82-83)

Contudo, neste movimento de rememoração é fundamental observar o movimento contrário, o do esquecimento. A identidade, tal como a memória, é seletiva, contendo os dois movimentos atrás enunciados. O esquecimento é também uma forma de dominação e poder:

Em última instância, a sonegação da informação, da experiência, e a imposição do esquecimento, são mecanismos necessários para consolidar o anestesiamiento geral e a desresponsabilização histórica. Tais mecanismos contribuem para a implantação de uma memória «reciclada» que interessa ao poder dominante e que, evidentemente, se afasta ainda mais do (passado histórico) real. (PADRÓS, 2001: 87)

A teoria dos arquétipos de Jung vai ao encontro da teoria de Halbwachs⁵. É o inconsciente colectivo que possui uma memória herdada dos antepassados, à qual Jung chama “imagens primitivas” ou “arquétipos”:

As imagens primitivas são as formas de imaginação mais antigas e mais frequentes da humanidade. São tanto sensação como pensamento. Têm mesmo algo comparável a uma vida própria, independente, [...] que podemos facilmente reconhecer naqueles sistemas filosóficos ou gnósticos que se baseiam na percepção do inconsciente como fonte de reconhecimento. (JUNG, 1967: 117)

Os arquétipos são uma referência à ancestralidade, estabelecendo uma relação com o passado. Porém, este é um passado comum a toda a humanidade, o que equivale a dizer que é uma memória coletiva não-variável, diferentemente daquilo que afirma Pollak. É também uma teoria distinta da de Halbwachs, na medida em que nem sequer há uma seleção (feita pelas instituições do poder) dos fragmentos de memória coletivos, na tentativa de construir um discurso ou memória coerentes. Os arquétipos estão a um nível muito mais profundo da psique humana. Estão fora da consciência, o que impede a sua seleção racional, e mesmo dentro do inconsciente não são superficiais. O inconsciente pessoal guarda “reminiscências perdidas, imaginações reprimidas, (intencionalmente esquecidas) dolorosas” (JUNG, 1967: 116). Funciona como um depósito de sensações e pensamentos rejeitados ou insuficientemente amadurecidos para fazer parte da consciência. Mas corresponde sempre a algo vivido pelo indivíduo, o que não acontece com o inconsciente coletivo.

O inconsciente coletivo possui imagens que podem não ser preenchidas, a não ser que a regressão da energia psíquica permita ao indivíduo atravessar as suas memórias infantis e penetrar no espaço reservado às memórias da ancestralidade, os arquétipos. Para melhor compreender o que são estas imagens primitivas, Jung fornece alguns exemplos, tais como “a ideia de anjos, arcanjos, dos «tronos e reinos» de Paulo,

⁵ A divisão do inconsciente proposta por Jung é muito semelhante à separação feita entre memória individual e memória coletiva: “o inconsciente contém, por assim dizer, duas camadas: a camada pessoal e a camada colectiva. A camada pessoal toca o seu extremo nas primeiras reminiscências infantis, enquanto que o inconsciente colectivo contém o tempo pré-infantil, isto é, os restos da vida dos antepassados. Enquanto que as imagens das reminiscências do inconsciente pessoal são, por assim dizer, imagens preenchidas, visto tratar-se de imagens vividas, os arquétipos do inconsciente colectivo são formas não preenchidas, pois trata-se de formas que não foram pessoalmente vividas pelo indivíduo.” (JUNG, 1967: 133)

dos Arcontes dos Gnósticos [ou] da hierarquia celeste de Dionysius Areopagita.” (JUNG, 1967: 117). Estes motivos estariam presentes em todas as culturas, sendo uma das possíveis explicações para as semelhanças encontradas entre lendas e contos populares espalhados pelo globo terrestre.

Uma das características do arquétipo é a sua constante repetição, o que permite a sua manutenção no inconsciente humano. A ininterrupta reprodução das mesmas imagens míticas criou uma memória comum no inconsciente, segundo Jung. Mas não ocorre uma simples repetição passiva das imagens. O arquétipo tem uma força de atração própria, convocando o sujeito para si como se de uma força centrífuga se tratasse. Significa isto que o indivíduo vai recorrer constantemente à memória ancestral comum, ao arquétipo, o que se irá traduzir na sua manutenção.

Destacando agora o tópico do sonho, é possível verificar que Halbwachs coloca o sonho sempre a par da memória, mas no sentido de o desvalorizar. Para ele, o sonho é um estado em que as imagens que aparecem na mente são memórias mutiladas, demasiado confusas e misturadas para que se consiga extrair algum significado ou coerência delas. O autor defende que, para ter a capacidade de relembrar, o ser humano deve estar em contacto com a sociedade para que lhe seja garantida a integridade da memória. O abandono da sociedade provocado pelo sonho, momento de inconsciência, não promove uma rememoração clara de uma série de pormenores de uma lembrança: “It is not in memory but in the dream that the mind is most removed from society.” (HALBWACHS, 1992: 42)

Numa comparação entre o sonhador e o afásico, Halbwachs afirma o seguinte:

I have shown that the dreamer is no longer able to reconstruct the memory of complex events which occur over time and have an appreciable spatial extension. This is the case because he has forgotten the conventions that allow a waking person to encompass in his thought such totalities. On the other hand, he is capable of evoking fragmentary images and recognizing them – of understanding their significance – because he has retained the conventions that allow the waking person to give names to objects and to distinguish one from the other by means of their names. (HALBWACHS, 1992: 45)

A afasia é um distúrbio na capacidade de utilização da linguagem. O afásico sente dificuldade na compreensão e elaboração de um discurso lógico e fluente, utilizando frequentemente repetições linguísticas. Em casos mais graves pode até perder-se a capacidade de comunicação. A comparação de Halbwachs entre este e o sonhador baseia-se na relação que ambos estabelecem com a sociedade e com a linguagem. O afásico vê diminuída a sua competência linguística, mas não perde a noção de que existem determinadas convenções sociais que tem de seguir. O contrário ocorre no sonhador: a aptidão linguística mantém-se, mas verifica-se um desajuste relativo à realidade social.

Com este raciocínio, Halbwachs pretende demonstrar a inutilidade do sonho. A fragmentação e mutilação com que ele caracteriza este conteúdo psíquico não permitem estabelecer a típica ideia de continuidade e coesão presente na metodologia deste autor. A rejeição desta matéria é o único caminho possível para a aceitação da memória coletiva. Contudo, a psicanálise reabilita o sonho. Citando Jung:

Do sonho poderá dizer-se que a pedra que foi rejeitada pelo construtor se transformou na pedra angular do edifício. É verdade que o sonho, um produto fugidio e aparentemente insignificante da nossa alma, só nos tempos modernos foi profundamente desprezado. Antigamente era considerado como anunciador do destino, como advertência ou consolação ou como mensageiro dos deuses. Hoje utilizamo-lo como uma expressão do inconsciente; ele deve revelar-nos os segredos ocultos à consciência, missão que, de resto, cumpre de maneira espantosamente completa. O «sonho manifesto», isto é, o sonho segundo a concepção de Freud é, tal como o rememoramos, uma fachada que inicialmente nada deixa adivinhar do interior do edifício e que, pelo contrário, o dissimula cuidadosamente em consequência da chamada censura do sonho. (JUNG, 1967: 45)

Jung admite que o sonho não é um conteúdo fácil de analisar e interpretar, mas não rejeita a sua importância. Aliás, defende que só na sua contemporaneidade foi subvalorizado, já que em tempos anteriores era uma forma de comunicação com as instâncias de um poder revelador, como os deuses ou o destino. O sonho manifesto, ou seja, as imagens que são vistas durante o sonho, escondem motivos e motivações que seriam bastante mais lógicas e recorrentes na humanidade do que se poderia pensar. Após a descodificação do sonho é possível entendê-lo de uma forma mais racional.

Apesar de trabalhar com uma matéria tão instável como o sonho, a psicanálise prossegue na tentativa de encontrar uma linha contínua que permita entender a psique humana. Freud identificou, por exemplo, o complexo de Édipo como uma característica inerente à humanidade. É possível encontrar uma neurose em qualquer indivíduo. A neurose é o desacordo do eu consigo próprio. Numa explicação simples, é uma luta entre a consciência e o inconsciente na tentativa de preservação de um ideal moral, reprimindo o ideal imoral. É um caso de cisão humana, na qual a animalidade tende a ser corrigida pela cultura: “é sabido que o processo cultural consiste numa repressão progressiva do que no homem há de animalidade; trata-se afinal de um processo de domesticação que não exclui a revolta da sua natureza animal sedenta de liberdade.” (JUNG, 1967: 42)

A função do psicanalista é identificar onde se verifica a dissensão, não na tentativa de devolver o espírito animal à liberdade, mas sim para subordiná-lo a um todo com sentido. A psicanálise tenta instaurar, de novo, a coerência e a coesão no indivíduo.

Freud, em *A interpretação dos sonhos*, reconhece que há uma deficiência no estudo dos sonhos: estes não são, segundo ele, abordados de uma forma científica. É nesse sentido que surge esta obra, que visa colmatar esse espaço vazio. O autor começa por fazer uma digressão pela literatura que aborda a problemática do sonho. Recuando à Antiguidade Clássica, afirma que os povos acreditavam que, através dos sonhos, era possível comunicar com um mundo sobre-humano, revelando os desígnios de deuses e demónios. Há uma dimensão de futuro nesta abordagem ao sonho, já que é através dele que se conhece o plano das entidades sobre-humanas sobre o mundo. Devido à disformidade e heterogeneidade do material do sonho, os filósofos desse período resolveram colocá-lo no mesmo patamar da adivinhação.

Já Aristóteles considera que o sonho é uma forma de aferir um estado psicológico. É uma atividade realizada pela alma de um indivíduo adormecido, inspirado por uma força demoníaca, já que a natureza, da qual o Homem faz parte, é também ela demoníaca.

Verifica-se que tanto os povos da Antiguidade Clássica como Aristóteles consideravam que os sonhos eram inspirados por uma força sobre-humana, demoníaca ou não. O indivíduo não era plenamente responsabilizado pelos seus sonhos. Estes eram divididos consoante o efeito que provocavam: os sonhos importantes ou verídicos eram

aqueles que advertiam o adormecido em relação ao futuro, ao passo que os sonhos vão levavam o indivíduo à perdição.

Havia também uma classificação, proposta por Macróbio e Artemidoro, que contemplava a divisão relativamente ao tempo do sonho. Consideravam-se de categorias distintas os sonhos que remetiam para o passado/presente e os que remetiam para o futuro. Era esta a forma de classificação mais recorrente no final da Antiguidade.⁶

Fazendo um salto temporal até à sua contemporaneidade, Freud demonstra que a ideia de que o sonho provém de uma entidade sobrenatural continua a ser muito comum:

Seria falso pensar, por outro lado, que, nos nossos dias, a doutrina da origem sobrenatural dos sonhos deixou de ter adeptos. [...] A importância que muitas escolas filosóficas (as disciplinas de Schelling, por exemplo) atribuem à vida do sonho é um eco muito claro da origem divina incontestada que na Antiguidade se lhe atribuíra. Também não terminaram as discussões sobre o poder divinatório e profético do sonho. Por mais intensa que seja, entre aqueles que adoptam hábitos de pensamento científico, a tendência para rebater esse tipo de alegações, é preciso reconhecer que as tentativas de explicação psicológica não contemplam todos os factos acumulados. (FREUD, 1988: 28)

Contrariamente aos estudos que vinham a ser feitos até ao momento, Freud vai apostar numa descrição pormenorizada do sonho, não enveredando pela relação que ele pode estabelecer com o sono ou com as alucinações/visões, às quais também chama “estados psicopatológicos”. A análise de Freud vai incidir sobre os mecanismos do sonho, principalmente na relação que ele estabelece com a vigília. Embora este autor aplique estes princípios numa quantidade substancial de sonhos relatados, esta dissertação apenas vai referir os exemplos estritamente necessários para a compreensão dos princípios do sonho que Freud aborda.

Relativamente à diferença entre o sonho e a vigília, o senso comum reconhece que o indivíduo que sonha é transportado para um outro mundo, diferente daquele que reconhece no período da vigília. Citam-se vários autores como Burdach, Fichte ou Strumpell para demonstrar que há uma clara divisão entre o sonho e a vigília. Porém,

⁶ Freud não aborda a interpretação dos sonhos na Idade Média. Prefere remeter para a pesquisa de Dieppen, Gotthard, etc.

autores como Haffner, Weygandt ou Jessen defendem precisamente o contrário. O sonho seria uma continuação do período de vigília, na medida em que reproduzia determinadas imagens plantadas na consciência pré-sonho ou situações vividas nos dias anteriores, sendo até determinado por questões individuais e sociais, como o sexo, a idade ou a cultura. As afirmações de F. W. Hildebrandt, reproduzidas em seguida, parecem considerar irremediável esta contradição entre autores:

As particularidades do sonho só poderão ser expressas por uma série de oposições que aparentemente podem tornar-se contradições totais...
(HILDBRANDT *apud* FREUD, 1988: 31)

A primeira destas oposições é, por um lado, o isolamento do sonho e a sua inteira exclusão da vida real e verdadeira, e, por outro lado, a invasão constante de um pelo outro, a constante dependência entre um e outro.
(HILDBRANDT *apud* FREUD, 1988: 31)

Segundo ele, o sonho separa-nos do mundo de tal forma que nos coloca perante situações inimagináveis. O exemplo dado é o de alguém que sonha viajar até Santa Helena para oferecer um vinho a Napoleão. Esse sujeito pode até nutrir ódio por esta figura histórica ou nunca sequer ter feito uma travessia até Santa Helena, mas o sonho coloca-o nessa posição, que ele reconhece como estranha. Contudo, o material de que o sonho se alimenta faz todo ele parte de um mundo real, mesmo que disforme ou grotesco.

A ligação entre o conteúdo do sonho e a experiência da realidade parece certa, embora por vezes esta não seja de fácil entendimento, sendo necessário remover várias camadas para ser compreendida na totalidade. A memória do sonho é bastante diferente da memória da vigília:

Antes de mais, o sonho apresenta elementos que não reconhecemos durante a vigília como pertencentes ao nosso saber e à nossa experiência. Lembramo-nos de ter sonhado com determinado assunto, mas não nos recordamos de quando nem como o vivemos. Não se sabe, portanto, de que fonte o sonho extraiu, e é-se tentado a acreditar numa actividade criativa independente, até que um acontecimento novo traga à memória a recordação perdida de um acontecimento antigo, descobrindo assim a origem do sonho.

Ter-se-á de reconhecer então que afinal se sabia, e que se recordou em sonho algo que escapava à memória da vigília. (FREUD, 1988: 32-33)

Pressupõe-se então a existência de uma memória dentro do sonho, que atua de maneira diferente da memória de vigília. A memória do sonho eleva a fundamentais determinados pormenores que a memória de vigília desvaloriza. Sonhar pode ser considerado uma forma de recordação, acentuando a ideia de que a memória individual, sendo seletiva, não elimina na totalidade o conteúdo que armazena. O sonho cria uma descontinuidade na memória individual de vigília, questionando-a e obrigando-a a ser reconstruída para abarcar essa antiga⁷, mas só recentemente percebida, experiência. No entanto, o processo do sonho não é semelhante ao da memorização:

Poder-se-ia imaginar reduzir o fenómeno do sonho ao da memorização, vendo no sonho a manifestação de uma actividade reprodutora, ininterrupta mesmo durante a noite e que de certa forma teria um fim em si mesma. [...] Reencontraríamos durante um sono profundo as impressões de épocas longínquas; perto da manhã, os sonhos reproduziriam impressões recentes. Mas uma tal concepção parece desde logo inverosímil, pela maneira como o sonho emprega os elementos a memorizar. [...] O sonho só traz consigo fragmentos de reproduções. (FREUD, 1988: 40-41)

Introduzindo um conceito complementar ao da memória, o esquecimento do sonho é um fenómeno bastante frequente e é semelhante ao esquecimento verificado durante a vigília:

Antes de mais, os factores que provocam o esquecimento durante a vigília actuam de forma idêntica em relação ao sonho. Esquecemos imediatamente um grande número de sensações e de percepções porque eram demasiado ténues, porque a excitação mental que lhes estava ligada era demasiado reduzida. É também este o caso de muitas imagens de sonho; são esquecidas porque eram demasiado fracas, e recordamos em contrapartida imagens mais fortes próximas delas. (FREUD, 1988: 60)

A repetição de imagens potencia a capacidade de memorização. Porém, o sonho não contempla, por norma, a repetição de imagens, conduzindo ao seu esquecimento. É

⁷ Freud denota que a infância é a fonte mais recorrente dos sonhos

mais fácil a memorização de conteúdos encadeados e ordenados. A dispersão que o sonho proporciona não ajuda à memorização. Um outro facto que pode explicar o esquecimento dos sonhos tem a ver com a falta de referência que o indivíduo encontra quando acorda. Como a imagem com que ele sonhou não consegue ser ancorada à realidade acaba por se perder.

Outra das diferenças entre o sonho e a vigília tem a ver com a mudança da linguagem da representação:

A actividade intelectual da vigília é constituída, segundo Schleiermacher [...], de conceitos e não de imagens. O pensamento do sonho é quase inteiramente constituído por imagens; pode observar-se que, em certa medida, o sono se anuncia pela diminuição progressiva da actividade voluntária; simultaneamente, impõem-se-nos representações involuntárias, todas pertencentes à classe das imagens. A impossibilidade de uma actividade voluntária representativa e a emergência de imagens, habitualmente ligada a estes estados de desagregação, são duas características que persistem no sonho e que, submetidas a uma análise psicológica, se nos revelam como dois traços essenciais. Sabemos que o conteúdo destas imagens – alucinações hipnagógicas –, é idêntico ao das imagens do sonho. (FREUD, 1988: 64)

A linguagem do sonho é feita sobretudo por imagens visuais, mas também são encontradas imagens auditivas e, embora em menor escala, impressões provenientes de outros sentidos. O sonho organiza todo este material e dá-lhe uma lógica própria, dramatizando uma qualquer ideia. Também insere o conteúdo no tempo, representando-o como atual.

Numa espécie de resumo do seu pensamento, Freud demonstra que, apesar das interações entre a realidade e o sonho, este parece ser desconsiderado ou rebaixado perante a realidade:

O sonho é incoerente, reúne elementos contraditórios sem a menor objecção, admite situações impossíveis, põe de lado os nossos conhecimentos mais importantes da vigília, faz-nos parecer moralmente débeis. Consideraríamos louca qualquer pessoa que, acordada, se comportasse ou falasse como o faz em sonhos, ou que quisesse comunicar-nos acontecimentos semelhantes aos que ocorrem em sonho. Assim, não temos qualquer dúvida ao afirmar que a actividade psíquica é muito reduzida

durante o sonho, e que as funções intelectuais superiores, em particular, se encontram suspensas ou grandemente perturbadas. (FREUD, 1988: 69)

Mudando agora o foco da análise para a causa do sonho, Freud parte do princípio de que os sonhos são sempre estimulados por algo, seja esse estímulo físico ou psíquico: “Não sonharíamos se nada perturbasse o nosso sono, e o sonho é a reacção contra esse incómodo” (FREUD, 1988: 41). A causa do sonho só começou a ser estudada a partir do momento em que biólogos se interessaram pelo assunto. Como os antigos consideravam que o sonho era consequência de uma inspiração divina ou demoníaca, nunca consideraram que pudesse haver uma causa terrena para este fenómeno. Só a ciência o questionou, tentando encontrar respostas no nível físico e psicológico do indivíduo. Freud resolveu dividir as causas dos sonhos em quatro grupos: excitação sensorial externa, excitação sensorial interna, estímulos somáticos internos e fonte de estimulação puramente psíquica.⁸

A excitação sensorial externa é, porventura, a mais fácil de ser explicada. O indivíduo que deseja adormecer tenta cortar todos os meios através dos quais se liga ao mundo que o envolve. Ou seja, fecha os olhos para não ser povoado de imagens que lhe retirem a concentração, procura locais e períodos do dia com o menor ruído possível, etc. Se algum destes estímulos persistir durante o sono, é provável que influencie o sonho. São fornecidos vários exemplos, tais como o barulho da trovoadas que transporta o sonhador para o meio de um campo de batalha ou o canto do galo que se transforma num grito de angústia, entre outros. Por um lado, é inegável que, neste processo, o sonho opera uma transformação da realidade. Por outro, a existência deste tipo de estímulos permite afirmar que a realidade afeta o processo do sonho, tendo a capacidade de intervir nele.

Por fim, é necessário colocar a atenção no objetivo do sonho. Freud crê que o sonho existe para satisfazer um desejo encoberto (inconsciente) do indivíduo. Para demonstrar essa ideia cita Radestock:

O sonho dá aos que sofrem física e intelectualmente aquilo que a realidade lhes recusa: o bem-estar e a felicidade. [...] O fundamento dos delírios é muitas vezes essa imaginada possessão de bens e a realização

⁸ A única causa do sonho que será abordada nesta dissertação será a da excitação sensorial externa, já que é a única que se coaduna com as obras literárias (nomeadamente com *O Assobiador*) que aqui se estudam.

imaginária dos desejos, e a sua não realização constitui uma das causas psíquicas da loucura. O delírio da mãe que perdeu um filho querido é feito de alegria maternal; o homem que sofreu reveses económicos pensa que é imensamente rico; a jovem abandonada acredita que é ternamente amada. (RADESTOCK *apud* FREUD, 1988: 97)

Boaventura Cardoso (2008), refletindo sobre o significado de ser africano e sobre os seus próprios princípios culturais, afirma que o sonho é uma forma de contacto com os antepassados:

Através do sonho, por exemplo, as almas dos antepassados protectores comparecem a avisar os sobreviventes sobre perigos à vista ou reclamar culto. [...] Mas as almas dos antepassados conversam em sonho com os seus protegidos através não de uma linguagem directa, referencial, mas de uma fala simbólica. (CARDOSO, 2008: 23)

Esta citação demonstra que o sonho é um apelo à memória. Os antepassados marcam a sua presença através da aparição no sonho, insistindo para que o seu protegido não se esqueça dele. Um segundo detalhe a destacar é a linguagem utilizada pelo ancestral que se manifesta no sonho. Tal como Freud acreditava, a linguagem dos sonhos nunca é directa. Há um significado encoberto por trás do que é sonhado. A codificação da linguagem permite que só seja desvendada por alguém que compreenda esse código.

A cosmovisão africana implica que o indivíduo esteja em plena harmonia com o universo, o que implica estar em comunhão com Deus, génios e antepassados. Estes podem interferir no seu mundo visível, através do sonho. É nesta relação entre um mundo visível e um mundo invisível que se baseia a revitalização das forças cósmicas, para o africano. Mas não se pode falar em religião sem referir a magia. Estas duas entidades andam sempre a par. A magia encontra-se em ambiente religioso e pretende, tal como a religião, encetar a busca pelo sagrado. Boaventura Cardoso denomina-a de “religião pragmática” (CARDOSO, 2008: 23). Fundem-se elementos da cultura africana com elementos da cultura europeia. É no sincretismo que baseiam as religiões africanas, em geral.

2. Tradição, memória, presente e futuro: os pares em *Terra sonâmbula* e *O Assobiador*

As duas primeiras personagens apresentadas em *Terra sonâmbula*⁹ são Muidinga e Tuahir. O primeiro, uma criança, foi acolhido pelo segundo, um mais-velho, quando estava aparentemente morto. O episódio é relatado no terceiro capítulo. Tuahir encontrava-se num campo de deslocados quando lhe pediram ajuda para enterrar seis crianças recentemente falecidas. O velho estava encarregado de transportar os corpos para um buraco. Enquanto realizava esta tarefa reparou que uma das crianças se agarrava ao chão: “Não havia dúvida, aqueles dedos se agarravam à vida, lutando contra o abismo. Aquela criança ainda respirava. Era a mais clara e a mais raquítica de todas.” (TS: 53), Através desta citação comprova-se que o chão é semelhante à vida. No entanto, o contrário também se verifica – o solo é visto como um símbolo da morte:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. [...] aqui o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte [...] A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. [...] Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. (TS: 9)

Muidinga agarrava-se ao chão com vontade de viver mas a verdade é que era lá que iria ser enterrado. A morte encontra-se mais perto quanto mais perto estiver o chão, segundo a citação anterior. Aliás, este é o único caminho possível, já que que o céu, que a ideologia cristã transformou num símbolo da proximidade de Deus, estava interdito. A estrada tinha uma única direção e ambos caminhavam como se cumprissem uma penitência. Deixam para trás uma guerra, que se encontra por toda a parte, mas não sabem qual o seu destino.

⁹ Para efeitos de citação textual, utilizar-se-á a sigla TS, correspondendo à seguinte indicação bibliográfica: COUTO, Mía (2008). *Terra sonâmbula*. 3.ª ed., Alfragide: Leya.

Voltando à descrição do encontro entre Muidinga e Tuahir, este último tenta impedir que o primeiro seja enterrado, dizendo aos companheiros que se tratava do seu sobrinho e que tomaria conta dele. A criança estava muito debilitada:

Nos princípios, o miúdo só pronunciava estranhas gemências. Passaram-se dias, sem outro alimento que não fosse água. O menino permanecia dobrado em si, vomitando, dolorido da cabeça aos pés. Sem se mexer, ele já trincava seu fim. (TS: 53)

Esta citação demonstra o estado em que se encontrava a criança. Era um moribundo capaz de morrer a qualquer instante. Tuahir ficou tão comovido que não foi capaz de abandonar aquele miúdo. Mesmo no momento mais crítico, o velho tentou ensiná-lo a morrer, já que ele próprio, como todos os que ainda viviam apesar da guerra, tinha aprendido os segredos da morte. É assim que se inicia esta relação tutorial, de “tio” e “sobrinho” ou, como se vai percebendo ao longo do discurso de Tuahir, de pai e filho.

Apesar de ser Tuahir quem cuida do menino, ele próprio também experimenta sensações que anteriormente não tinha sentido, como a dor ou a intensa felicidade depois de este, milagrosamente, se ter curado:

No dia seguinte, já Muidinga despertava, fortalecido. Era uma criança a nascer, quase em estado de saúde. O velho se contenta: seus filhos já quase não deixavam memória. Sentia saudade de ser pai, era como se voltasse a ser jovem.

— *Te vais chamar Muidinga*, decidiu.

Era o nome que tinha sido dado a seu filho mais velho, ido e esvaído nas minas do Rand. (TS: 55)

Este episódio representa não só o renascimento de Muidinga como também o de Tuahir. Este velho está a dar à luz aquele menino, voltando a encontrar sensações que a guerra apagou. Freud aborda a questão das recordações de cobertura e esta cura de Muidinga parece funcionar, pelo menos durante alguns momentos, como uma recordação deste tipo. Este acontecimento acaba por remeter para um espaço mais recôndito o sofrimento de Tuahir por ter perdido a sua família e o lugar onde vivia. Muidinga é uma semente entre os vivos, uma celebração da vida. Estão lançadas as

bases para uma narrativa iniciática, não só no sentido Tuahir – Muidinga, mas também no inverso. Muidinga reinicia-se no mundo, tal como Tuahir.

Uma das características mais marcantes de Muidinga é a inexistência de uma memória passada. Quando foi recolhido por Tuahir já tinha dificuldade em recordar-se dos seus pais ou, pelo menos, em expressar essa recordação. Mesmo descontando este facto, foi o próprio Tuahir que, apesar de o ter ensinado a andar e a falar de novo, obrigou a que lhe fosse retirada essa parte de si:

O miúdo tinha sido levado ao feiticeiro. O velho lhe pedira que tudo fosse retirado da cabeça dele.

— Pedi isso por causa é melhor não ter lembrança deste tempo que passou. Ainda tiveste sorte com a doença. Pudeste esquecer tudo. Enquanto eu não, carrego esse peso... (TS: 126)

Mais uma vez é necessário recorrer ao conceito freudiano de memória de substituição. Ao contrário de Tuahir, que tudo pretende esquecer, Muidinga necessita de preencher o vazio existente no seu passado, nem que para isso tenha de recorrer às memórias de Kindzu. A sua caminhada não deve ser entendida apenas no sentido de uma deslocação física, mas também como uma deslocação temporal e como uma divagação na escrita de outro. É uma forma de reenquadrar a memória, para utilizar os termos de Henry Rousso, procurando integrar um passado que lhe permita compreender e construir o presente.

É logo no primeiro capítulo que a personagem Kindzu é introduzida. Num primeiro momento é possível afirmar que esta figura não pertence ao mesmo nível narrativo de Muidinga e Tuahir. Estes dois encontram uma mala com uns cadernos dentro, que eles vêm a perceber tratar-se de uma espécie de diário de um rapaz chamado Kindzu. A nível empírico consegue observar-se na perfeição a diferença entre os dois níveis da narração, já que o autor dividiu a sua obra em onze capítulos, nos quais se podem acompanhar os acontecimentos em torno de Muidinga e Tuahir, e onze cadernos, nos quais Kindzu escreveu as suas memórias.

Apesar desta distinção, nota-se uma crescente interferência da narrativa de Kindzu na dos dois caminhantes – o espaço envolvente muda de cada vez que os cadernos são lidos e Muidinga pensa ser Junhito, o irmão perdido de Kindzu. No nono capítulo, Muidinga propõe a Tuahir que ambos entrem na pele de duas das personagens

dos cadernos: Taímo, pai de Kindzu, e o próprio Kindzu. Esta performance é aproveitada por Tuahir para demonstrar que também pretende ter uma relação de pai para filho com Muidinga, algo que escondia desde que o viu renascer:

— *Pai, por que nunca me mostraste como eras, dentro de ti?*

— *Tinha medo, filho. Não podia mostrar esse defeito e dizer: olha este meu coração que nunca cresceu!*

Seu pai estava ali, grande, sem mentira. Pela primeira vez alguém lhe dava abrigo. O mundo se estreava, já não havia escuro, não havia frio. [...] De repente, o pai se desata a rir. [...] E começa a palhaçar, cambalhotando, para lhe fazer soltar gargalhadas. Cada riso do sobrinho lhe dá o gozo de se sentir pai. Cada disparate de Tuahir traz a Muidinga a doçura de ser filho. (TS: 157)

A mudança na relação entre Muidinga e Tuahir foi operada através desta metamorfose temporária. A partir do momento em que se tornaram outros conseguiram introduzir a compreensão no espaço que havia entre ambos. Um dos objetivos da viagem é ir à procura do outro. A divagação na escrita de Kindzu conduziu-os à conquista dessa meta. O preenchimento de Muidinga não é feito apenas pelos cadernos do jovem moçambicano, mas também pela figura que Tuahir representa para si. Como cria Pollak, um dos elementos constitutivos da memória, individual ou colectiva, são as pessoas. Tuahir acaba por ser um dos principais pilares da memória de Muidinga, ocupando o espaço do passado perdido.

Nas últimas páginas de *Terra sonâmbula* os dois níveis narrativos fundem-se. Kindzu escreve, não se percebendo se é sonho ou realidade, que levou um tiro e que deixou cair a mala com os cadernos. Estes são recolhidos por um rapaz, a quem ele chama Gaspar, o filho perdido de Farida. Ora, no primeiro capítulo é Muidinga que encontra os cadernos e os leva com ele. Esta indefinição entre as duas personagens não é desfeita, propositadamente. O leitor é levado a questionar-se se Muidinga é mesmo Gaspar ou se Kindzu poderia estar enganado. Talvez Muidinga não tenha sido Gaspar até este momento final, mas se tenha transformado nele de forma progressiva, à custa das leituras que fez e da viagem que partilhou com Tuahir. A viagem iniciática de Muidinga é completada no momento em que ele se torna Gaspar, recuperando uma identidade perdida e, agora, madura.

Kindzu apresenta-se logo no seu primeiro caderno, assim como a Taímo, seu pai. O jovem afirma que o seu nome é semelhante ao das palmeiras mindinhas que estão curvadas junto à praia, como se estivessem arrependidas de ter crescido, ansiosas pelo chão. Sobre o seu pai, declara-o um solitário pescador que adorava beber sura.

Quer o jovem, quer o seu pai destacam-se desde o início pela sua ligação ao mar, que vai ser explorada num capítulo posterior desta dissertação. Kindzu, tal como as palmeiras mindinhas, deseja o chão. O chão, como já foi demonstrado, pode significar vida ou morte. Contudo, este também pode funcionar como um local onde é possível criar raízes ou aportar um barco. Recorde-se uma das epígrafes com que se inicia *Terra sonâmbula*: “Há três espécies de homens: os vivos, os mortos e os que andam no mar”. (TS: 5) Com o cunho de Platão, esta citação apresenta um modelo em que não existe apenas vida e morte. Entre ambos os conceitos existe um mar, local onde não é necessário decidir de que lado se está. E Kindzu é uma palmeira que está na praia, muito próximo da sua partida na busca de um solo onde se possa fixar.

Taímo é descrito por Kindzu como um sonhador e um contador de histórias:

Nesse entretempo, ele nos chamava para escutarmos seus imprevistos improvisos. As estórias dele faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo. Nenhuma narração tinha fim, o sono lhe apagava a boca antes do desfecho. Éramos nós que recolhíamos seu corpo dorminhoso. [...] Meu pai sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos. [...] Minha mãe, manhã seguinte, é que nos convocava:

– Venham: papá teve um sonho!

E nos juntávamos, todos completos, para escutar as verdades que lhe tinham sido reveladas. Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.

– Nem duvidem, avisava mamã, suspeitando-nos. (TS: 16)

A utilização do verbo “sofrer” relativamente ao sonho é de vital importância para comprovar o espírito crítico de Kindzu. Ele escreve que o seu pai “sofre” de sonhos como se fosse uma qualquer doença que necessita de tratamento. Juntando a isso o facto de questionar a veracidade das profecias que Taímo revelava, verificamos que se trata de uma personagem que se interroga sobre a tradição, representada pelos seus pais, ainda antes da chegada da guerra. Kindzu é um representante da modernidade que

colocou em causa os modelos tradicionais de pensamento das sociedades africanas. Contudo, ele reconhece o código de pensamento dessas sociedades:

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

Uma das características deste relato de Kindzu é que torna visível um mundo anterior à guerra, algo que não é possível obter na narrativa de Muidinga e Tuahir. Os cadernos do jovem abrem espaço para a reconstrução do passado, necessária à constituição da memória, como ele próprio afirma nas palavras iniciais do primeiro caderno:

Quero pôr os tempos em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim desses escritos, serei de novo uma sombra sem voz. (TS: 15)

A ordenação que o jovem faz do passado é uma forma de catarse, uma forma de subjugar todo o sofrimento encerrando-o numa cápsula do tempo¹⁰. Como foi visto na introdução teórica deste capítulo, a coerência entre o passado e o presente é imprescindível para manter a coesão de um grupo. É isso que Kindzu faz, de forma a não serem esquecidas as suas memórias dos tempos de guerra.

Porém, este não é um discurso do poder institucional que tenta controlar a memória coletiva, como defendia Halbwachs. O dono deste discurso é um indivíduo que não tem qualquer importância no seu contexto comunitário e que pretende apenas contar a sua versão enquanto vivente de uma guerra. Esta fuga às instâncias de poder como fontes de um discurso sobre a guerra é uma marca da escrita coutiana:

Constituir uma escrita fundada a partir das experiências da guerra civil é promover uma reflexão sobre a direção em que o país caminhava. É a partir das ponderações do ocorrido e da exposição das feridas que a nação

¹⁰ Marcello Duarte Mathias (2008), ao discorrer sobre a escrita autobiográfica, afirma que a escrita é uma forma de sobrevivência ao tempo que leva as memórias (108). Por outro lado, afirma que aquele que escreve é um exilado que se procura a si próprio (112-113).

poderá promover a sua autognose e finalmente caminhar adiante. Mia Couto não fala da guerra dos beligerantes, estes escreveram suas próprias versões: ele conta sob a perspectiva das populações locais que sofreram as violências provocadas pelo conflito armado. O seu testemunho não é de quem viveu o horror da guerra na pele, mas de quem teve a sensibilidade de direcionar o olhar para aqueles que não eram vistos. (CAMPOS, 2009: 95)

Situa-se, portanto, o discurso nas memórias subterrâneas, tal como Pollak pretendia. No entanto, apesar de deixar relatada a sua vivência da guerra, Kindzu deseja esquecer tudo aquilo por que passou, apagando-se completamente a si e ao seu sofrimento. Esta impessoalização do discurso também pode indicar a aspiração à transformação de memória individual, e subterrânea, em memória coletiva, dando voz àqueles que não eram ouvidos.

Voltando a *Terra sonâmbula*, Kindzu descreve um anúncio que Taímo fez à família. Porém, ao contrário das outras vezes, não se notava nenhuma forma de delírio na sua voz. Parecia estar completamente lúcido, ao ponto de ter vestido um fato, colocado uma gravata e calçado sapatos. Noticiou a independência do país e aproveitou para colocar o nome Vinticinco de Junho ao filho que a mulher esperava.

Este episódio tem, necessariamente, uma leitura política. Foi a 25 de Junho de 1975 que Moçambique se tornou independente. Kindzu sentiu na “voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos seus sonhos.” (TS: 16). Foi com este objetivo que Taímo sonhou a vida inteira. O anúncio, feito de forma consciente, indica a importância deste momento. O nascimento de Vinticinco de Junho é a metáfora do parto de um novo país. O sonho individual de Taímo torna-se num sonho coletivo. Contudo, nem toda a população segue este mesmo sonho, o que tornou o processo da independência doloroso, terminando com uma guerra civil.

Contudo, a guerra civil vem alterar profundamente este cenário. Kindzu reconhece na perfeição que é no momento em que se inicia a guerra que algo muda drasticamente na sua comunidade e na sua família:

O tempo passeava com mansas lentidões quando chegou a guerra.
Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. [...]

Aos poucos, eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão. Ali onde eu sempre tinha encontrado refúgio já não restava nada. [...]

Minha mãe abanava a cabeça. Ela nos ensinava a sermos sombras, sem nenhuma esperança senão seguirmos do corpo para a terra. (TS: 17)

Aquele grupo de idosos, de repente, me pareceu estar perdido também. Já não eram sábios mas crianças desorientadas. Mais que ninguém, eles sofriam a visão da terra em agonia. [...] Aquela guerra não se parecia com nenhuma outra que tinham ouvido falar. Aquela desordem não tinha nenhuma comparação, nem com as antigas lutas em que se roubavam escravos para serem vendidos na costa. (TS: 30-31)

Uma das principais vítimas desta alteração foi Junhito¹¹, irmão de Kindzu. Taímo, de novo com o rosto no peito, vagueando entre o sonho e a vigília, anuncia que a morte vai chegar àquela casa, apontando Junhito como o escolhido por ela. Porém, é o próprio Taímo que desenvolve uma estratégia para tentar evitar a ameaça: a criança deveria transformar-se numa galinha. Foi obrigado a ir viver para uma capoeira, vestido com um saco de penas feito pela mãe, ao mesmo tempo que aprendia a cacarejar com o pai. O processo de animalização de Junhito completou-se com sucesso: “[...] Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras. Esganiçava uns cóóós e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim se adormecia.” (TS: 19). Por fim, um dia acabou por fugir, sem que se soubesse como o tinha feito ou quem o tinha ajudado. Este facto levou Taímo, já sem capacidade para sonhar ou contar estórias, à morte e provocou profundas alterações no estado emocional de Kindzu.

Mais uma vez é necessário interpretar este episódio à luz de uma perspetiva política. O desaparecimento de Junhito é a extinção dos sonhos criados pela independência de Moçambique. Taímo é incapaz de continuar a sonhar, à semelhança do que acontece com a sua comunidade, o que o conduz à morte. Moçambique é um país que necessita do sonho para se manter vivo.

Por outro lado, a animalização de Junhito não pode ser tratada como um pormenor da narrativa. Ocorre um processo de transformação de um ser humano num animal, o que equivale a dizer que o estado que se atinge é diferente do estado inicial. Esta criança transformada em galo já não representa o mesmo sonho que encarnava

¹¹ Diminutivo de Vinticinco de Junho.

ainda no ventre da sua mãe. A guerra alterou o cotidiano dos moçambicanos e fê-los questionar todas as esperanças que depositavam na mudança que a independência traria. Junhito é uma personagem que gradualmente perde as faculdades humanas até se dissolver por completo. A aprendizagem do cacarejar é a perda de uma linguagem que permite comunicar com o meio envolvente. Os moçambicanos já não conseguiam compreender o Moçambique independente – não falavam a mesma língua.

Em sentido contrário, e para reforçar a ideia da falta de comunicação entre o projeto da independência e os moçambicanos, Junhito reconhece nos gritos de Taímo uma linguagem animal. Este episódio ocorre no dia anterior ao anúncio de que a criança teria de viver como um galo:

Na noite anterior, meu pai sofrera uma daqueles delírios dele. Daquela vez, porém, tínhamos testemunhado tudo, espreitando da janela sua corrida sem juízo pelo mato. Seus gritos estrondavam no quarto, o escuro fazia crescer aqueles berros. Só Junhito não vinha à janela, enroscado na esteira dele. E fingimos acreditar no miúdo quando ele disse: esse não é o pai, são os medonháveis bichos. (TS: 18)

De acordo com a linha que Mía Couto ia traçando até aqui, a de dar voz àqueles que não eram ouvidos, esta opção narrativa faz todo o sentido. Não é apenas apresentado o lado dos que estão desiludidos com o projeto moçambicano, mas também o próprio projeto, ou aqueles que o desenvolveram, tem algo a dizer. Junhito não reconhece o seu pai naqueles gritos, atribuindo-os aos bichos. Esta estratégia de impossibilidade de comunicação por falhas da linguagem acentua a distância que separa os moçambicanos daquilo que a independência representava para eles.

Todas estas alterações afetaram Kindzu, confessando ele que a vida já não o admite e que se sente mais perdido que o seu irmão Junhito. Não tem qualquer tipo de perspectiva futura, já que o tempo está parado naquele instante. Vai ter sempre com ele o sentido de caminhante, condição semelhante à de Tuahir e de Muidinga. Contudo, é na loja do indiano Surendra Valá que vê pela primeira vez um naparama e, apaixonando-se pela ideia de se tornar num deles, coloca a possibilidade de abandonar a sua aldeia para se juntar a este grupo.

Os valores dos naparamas estão bem vincados. São guerreiros tradicionais que lutavam contra quem fez a guerra. Vinca-se aqui o valor da tradição. A paz que estes

guerreiros tradicionais tinham trazido nas terras do norte é um projeto aliciante o suficiente para cativar Kindzu. Este desejo tornou-se mais forte à medida que foram desaparecendo todos os vínculos que ligavam Kindzu à sua comunidade. O pastor Afonso tinha sido assassinado e o indiano Surendra Valá iria partir em breve. Nada mais o prendia ali.

Porém, se é verdade que Kindzu vai abandonar o local onde estão se encontram as suas raízes¹², não menos verdade é que o objetivo que persegue é vincular-se a uma nova forma de tradição, neste caso os naparamas. É uma fuga à tradição para encontrar uma nova tradição, que seja capaz de incorporar nela e de pacificar a guerra, reencontrando um tempo perdido. Contudo, esta ainda não é uma decisão definitiva. Kindzu permanece numa hesitação. As dúvidas adensaram-se ainda mais quando Taímo apareceu no seu sonho, prevenindo-o de que, caso abandonasse definitivamente a aldeia, transformar-se ia em seu inimigo e persegui-lo-ia.

Os mortos aparecem em sonhos ou para avisar dos perigos que advirão ou para reclamar o seu culto. Esta aparição de Taímo tem um pouco de ambos. O feiticeiro “disse que havia duas maneiras de partir: uma era ir embora, outra era enlouquecer. Meu pai escolhera os dois caminhos, um pé na doideira de partir, outro na loucura de ficar.” (TS: 32). Taímo era alguém que não tinha partido realmente, sentindo a necessidade de relembrar a sua presença perante o filho. Não lhe exige propriamente um culto, mas acusa-o de querer abandoná-lo, a ele e à sua aldeia.

Imerso em dúvidas, Kindzu resolve ir consultar um nganga, que o aconselha a fazer uma viagem, dizendo mesmo que a viagem é uma característica inerente àquele jovem:

[...] — *Te vais separar dos teus antepassados. Agora tens de transformar num outro homem.*

[...] — *Está ver [...]?* Isso quer dizer: *você é um homem de viagem.*
(TS: 32)

Tal como Muidinga, também este jovem vai realizar uma viagem iniciática, procurando tornar-se um homem que não está arrependido de ter crescido, como as palmeiras mindinhas das quais o seu nome provém. É nela que vai descobrir o amor de

¹² Como se observou no subcapítulo “Algumas considerações teóricas” presente nesta dissertação, Pollak também concebe o lugar como um elemento constitutivo da memória.

Farida e Carolinda, o oportunismo de Assane e a nova vida de Surendra. Para além disso, vai encetar uma busca por Gaspar, o filho perdido de Farida. Mas não fará esta jornada sozinho. O seu pai irá acompanhá-lo durante o sono. É caracterizado como um amigo e assemelha-se à bagagem, o que significa que abandona a aldeia, mas mantém presente a os antepassados:

Me olhei, e me vendo leve, sem carga, lembrei as palavras de meu pai:

— *Quem não tem amigo é que viaja sem bagagem.* (TS: 34)

Durante a escrita dos seus cadernos Kindzu relata alguns sonhos. Todos eles parecem ter elementos em comum. O sonho descrito no segundo caderno contém, de novo, o chão como o lugar de ligação aos mortos, como lugar de onde eles irrompem: “— Fica saber: o chão deste mundo é o tecto de um mundo mais por baixo. E sucessivamente, até ao centro, onde mora o primeiro dos mortos.” (TS: 43). Kindzu recusa entrar no mundo dos mortos, o que obriga a colocar duas hipóteses: rejeita a tradição ou a morte? Ao iniciar a viagem já tinha abandonado a sua comunidade, negando as suas raízes, mas, por outro lado, a fuga coincide com o desejo de viver, da evasão de um cenário de morte constante. Este sonho não serve como resposta à pergunta, mas demonstra que Kindzu parece seguir uma outra via, exibindo uma terceira opção. Mesmo colocando a guerra como um cenário que limita as hipóteses, a verdade é que irá sempre existir uma outra forma de resolver os problemas.

Ainda no segundo caderno, Taímo volta a aparecer durante o sono do filho. Emerge do mar juntamente com aqueles que morreram por afogamento. Contudo, neste momento, os outros mortos não são importantes. Taímo é a figura central do sonho. Como sempre, continua a criar um espaço entre ele e Kindzu. O desenrolar do sonho mostra uma gradual mudança em Taímo. Este começa por criticar Kindzu, à semelhança do que havia acontecido no primeiro sonho em que aparece:

— *Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimónias. Ninguém me mata a galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas. Como posso te ajudar, te livrar das tuas sujidades? Deixaste a casa, abandonaste a árvore sagrada. Partiste sem me rezares. Agora, sofres as consequências. Sou eu que ando a ratazanar teu júzo.* (TS: 45-46)

Agora, explicitamente, Taímo assume-se como um morto que ainda não partiu totalmente. Não o pode fazer porque os vivos falharam para com ele, não respeitando as cerimónias que, tradicionalmente, deveriam ter sido feitas. Esta postura vai sendo alterada com o decorrer do sonho. Taímo começa por contar que tinha já uma mulher destinada para o desposar e, mais tarde, lembrou um episódio da infância de Kindzu. O resultado foi o riso de ambos. A cumplicidade deste momento está no lado oposto à do instante inicial em que o pai acusa o filho de o abandonar. No entanto, esta situação sofre um volte-face. O riso de Taímo é substituído pela amargura da sua voz, que dizia: “— Você me inventou em seu sonho de mentira. Merece um castigo: nunca mais você será capaz de sonhar a não ser que eu lhe acenda o sonho.” (TS: 48).

Conclui-se que neste sonho há uma tentativa, da parte de Kindu, de melhorar a relação com o seu pai. Taímo é manipulado pelo próprio Kindzu de forma a conseguir o apaziguamento da sua ligação. A estratégia é destruída pelo próprio sonho, o qual tenta repor a verdade.

No último caderno, Kindzu descreve um sonho em que há um feiticeiro que guia um grupo de centenas de pessoas durante uma manhã que parecia “a primeira madrugada do mundo”. (TS: 200) O guia coloca-se em cima de uma rocha e discursa perante aqueles que o seguem. Diz que não há qualquer futuro para aquele povo e que a destruição que a guerra provocou foi de tal magnitude que transformou todos em animais. Mas haverá justiça no momento em que aqueles que a provocaram se sintam ameaçados e se comecem a matar mutuamente. Depois disso os mortos voltariam a pisar a terra. E, no final, apareceria uma manhã como aquela, luminosa e preenchida por uma canção. Porém, para isso acontecer seria necessário que todos se livrassem do tempo que os tornou animais. Aquele grupo de pessoas começou a falar uma linguagem incompreensível e, progressivamente, todos se transformaram em animais, dispersando-se pelos matos.

É um sonho apocalíptico, quer no sentido da renovação (de Moçambique), quer no da revelação. A linguagem simbólica domina este excerto, mas há vários indícios que permitem compreendê-la. Há um ciclo de destruição que vai terminar, iniciando-se um novo ciclo. Existirá uma espécie de julgamento final, do qual sairão mortos todos os responsáveis pela guerra. Todos os sobreviventes terão de se transformar/metamorfosar para que seja possível a construção de um novo mundo.

Na continuação do sonho, mas agora de uma forma mais concreta e perceptível, aparece Junhito. Este começa a humanizar-se, enquanto Romão Pinto, o administrador, Assane, Shetani, Antoninho e alguns milicianos o vinham buscar. Estes são os culpados de ele se ter tornado num galo, ou seja, de terem matado o sonho moçambicano. Mas Kindzu, ao lembrar Junhito da sua própria infância, faz com que este se humanize completamente. É um regresso aos antigos projetos da independência moçambicana.

Kindzu nunca se apercebe de que é um sonhador, tal como o seu pai. A descrição dos seus sonhos é tão incrível como a narração do estado de Taímo quando contava os seus. A mãe nota esta herança do sonambulismo pela parte de Kindzu:

— *Tenho-lhe visto aí, parece um bêbedo, por fora das noites. Não diga você recebeu doença de seu pai de morar no sonho.*

Neguei. Nunca eu tinha reparado que saía de mim, sonhambulante.

(TS: 33)

Só bastante mais tarde é que Kindzu¹³ reconhece que a mãe tinha razão. Ele era apenas um sonhador, tal como o seu pai. Recusava-se a ser uma sombra como a mãe.

Os pares Muidinga/Tuahir e Kindzu/Taímo representam, aparentemente, a típica relação entre mais velho e mais novo. Tuahir adopta Muidinga, ao passo que Taímo é o pai biológico de Kindzu. Estas dicotomias são comuns na prosa de Mia Couto. Lisângela Peruzzo descreve *Terra sonâmbula* como um texto onde existe “um duelo entre forças aparentemente opostas, mas que o escritor [...] vai trabalhar conjuntamente.” (PERUZZO, 2010: 65) Propõe-se um sistema binário, assente em duplos como: “escrita/oralidade; tradição/modernidade; local/universal; real/irreal; crível/incrível; guerra/paz” (PERUZZO, 2010: 65). Contudo, estes conceitos não são abordados como contrários, mas sim numa lógica complementar. O que há é a tentativa de, através de um olhar que parte da periferia, descobrir um espaço no centro onde seja possível a conciliação destes valores.

Ana Mafalda Leite, utilizando esta mesma estratégia, sugere que “o universo humano de Mia Couto pode organizar-se por uma espécie de tipificação ou personagens-tipo, orientada por uma lógica geográfica e social das personagens, independentemente das variantes de nome próprio, características físicas ou psíquicas.”

¹³ Apenas no sexto caderno: “Talvez, quem sabe, cumprisse o que sempre fora: sonhador de lembranças, inventor de verdades, um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera.” (TS: 108)

(LEITE, 2013a: 173). Esta autora divide as personagens em duas séries que mostram uma divergência extremada entre valores éticos e culturais: a da tradição, representada através do mundo rural, do interior, da terra e dos velhos; e a da modernidade, reproduzida pelo mundo suburbano e urbano, pelo litoral, pelo mar e pelos adultos e crianças. Os pares acima mencionados representam esta categoria de personagens. Contudo, a estratégia de Mia Couto passa por tentar subverter a lógica presente nos mecanismos de transmissão da memória.

A relação entre a ficção e a realidade ou, no caso de *Terra sonâmbula*, entre uma ficção de primeiro nível e uma de segundo nível, alimenta a transmissão e manutenção da memória¹⁴. Muidinga e Tuahir transferem conhecimentos e emoções entre si, ao passo que Taímo acaba por nunca abandonar Kindzu na sua jornada, influenciando-o. Há uma relação tutorial entre estes pares, embora seja unívoca no último caso. Taímo influencia Kindzu, não ocorrendo o contrário. Tuahir e Muidinga influenciam-se mutuamente. Contudo, é a escrita de Kindzu que restaura a esperança e a memória de Muidinga e Tuahir. A ficção de segundo nível penetra no primeiro e a de primeiro no segundo, já que Gaspar (Muidinga?) é um dos dínamos que movimenta a vida de Kindzu a partir do momento em que conhece Farida.

Observando mais especificamente alguns momentos em que existe transmissão de experiências, verifica-se que Mia Couto subverteu algumas das regras comuns neste tipo de fenómeno. Recorde-se que o normal é ter um mais-velho a deixar um legado ao mais novo, através da expressão oral. É num típico ambiente de contar histórias à volta da fogueira que Mia Couto coloca Muidinga e Tuahir, sendo que é este último que pede para que o mais novo lhe conte histórias para adormecer (TS: 13-14)

O medo da noite é combatido pelo ritual da narração de histórias. É à volta da fogueira que se inicia este ritual. As histórias ajudam a adormecer, são uma preparação para a fantasia que permite a abstração de uma realidade dolorosa. No entanto, há dois elementos que destoam claramente do padrão mencionado acima: é o mais novo que transmite a experiência ao mais velho e tal é feito através da leitura. A guerra veio introduzir uma nova ordem no cosmos moçambicano. Os mais velhos sentem-se

¹⁴ Anita Moraes classifica este processo como uma forma de contaminação entre os dois níveis narrativos. Segundo ela, “os contornos, das palavras, das personagens, das narrativas encaixadas, são reiteradamente desrespeitados. (O que seria característica da paisagem, torna-se próprio para a caracterização de personagens; o que seria traço de uma personagem retorna em outra; o que é particular a uma narrativa ressurge na outra, num movimento vertiginoso)”. (MORAES, 2007: 196).

completamente perdidos neste novo tempo e veem-se obrigados a ter esperança numa juventude que consiga resgatar o sonâmbulo sonho moçambicano.

A questão da leitura é igualmente importante. Já não se utiliza a memória e a experiência não é comunicável através da narração de histórias. Muidinga é uma personagem sem memória e Tuahir é alguém que prefere o esquecimento. Não há condições para uma narrativa puramente oral. No entanto, a leitura tem também uma dimensão oral, mas que parte de uma escrita. Walter Benjamin afirma que o desaparecimento do contador de estórias está umbilicalmente ligado ao advento do romance. A leitura do romance, feita em privado, prejudicou a vitalidade do contador de estórias. Perdeu-se algum sentido coletivo, embora se tenha fixado o texto num suporte mais duradouro e fiável. Mia Couto, ao colocar Muidinga a ler para Tuahir, resgata a dimensão comunitária das letras. Mesmo através de um suporte escrito, Mia Couto dá relevância ao lado oral da escrita: a leitura em voz alta.

A escrita de Kindzu influencia não só as personagens mas também o ambiente à sua volta. Ocorrem várias mudanças de paisagem, aos olhos de Muidinga. Este acaba por perceber que é a leitura dos cadernos de Kindzu que faz com que a estrada se modifique e desfile perante ele e Tuahir. Este último confirma-lhe a hipótese. O país está a reconstruir-se em frente a ambos:

Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada. [...] E Tuahir revela: de todas as vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento. Porque nenhuma das vezes que saíram pelos matos eles se tinham afastado por reais distâncias. [...] Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada. (TS: 138)

A narrativa de Kindzu parece ser muito mais consentânea com o regular funcionamento dos mecanismos de transmissão. Durante toda a sua infância/adolescência teve outros, mais velhos, que o ajudaram a compreender o mundo onde vivia: Taímo, o pastor Afonso, Surendra. Mesmo tendo abandonado o seu nicho comunitário, o jovem continuou a ser acompanhado por Taímo em sonhos. A sua função de escritor raramente é mencionada mas, quando o faz, é para mostrar que a escrita é uma forma de catarse. Apenas pretende libertar-se do peso da sua existência e dissolver-se. Este objetivo é plenamente cumprido no final de *Terra sonâmbula*:

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. (TS: 204)

A escrita mistura-se com a terra que, segundo Taímo, andava a recolher os sonhos do povo moçambicano. São por ela recolhidos todos os sonhos de Kindzu, o último contributo que este jovem viajante amargurado pôde dar para a reconstrução do seu país.

Por último, é necessário introduzir Siqueleto nesta dissertação. O capítulo em que este surge é um dos principais pontos onde é discutido o papel da tradição na nova sociedade moçambicana. Esta personagem é um velho que usa uma gabardina e cujos olhos têm uma particularidade: um deles está fechado e o outro aberto. Tal caracterização parece remeter o leitor para o mundo dos contos de fadas, já que Siqueleto se assemelha a um ogre. Contudo, a descrição dos seus olhos permite formular uma outra hipótese: um deles está voltado para a vigília, outro para o sonho¹⁵, ligando a consciência e a inconsciência. Este homem pretende, qual sementeiro¹⁶, plantar os dois prisioneiros para que nasça uma nova comunidade, com vista a afastar de si a solidão. Este velho é o único que resta da sua aldeia e amaldiçoa aqueles que foram embora. Estes deveriam ter ficado e resistido, tal como ele, tornando-se guardiães de um espaço que veicula uma memória. É mais um exemplo dos mais velhos que não se conseguem inserir num contexto de guerra, sendo até acusado por Muidinga de se ter esquecido de os receber convenientemente, de acordo com as antigas leis hospitaleiras.

É Tuahir quem tenta convencer o velho Siqueleto de que a situação iria mudar. A guerra seria expulsa do país e todos os moçambicanos se iriam tornar uma verdadeira família, visitando-se entre si. Acrescenta que nos países ricos, onde existe paz, nem sequer é necessário cavar a terra – da enxada brotariam plantas. E, neste momento, Siqueleto adormece, sonhando com o mundo anunciado por Tuahir.

¹⁵ Esta dicotomia é uma das linhas orientadoras d' *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, como já houve oportunidade de se destacar nesta dissertação, no subcapítulo “Algumas considerações teóricas”.

¹⁶ A parábola do sementeiro pode ser encontrada nos evangelhos de Marcos (4: 3-9), Mateus (13:1-9) e Lucas (8: 4-8). A narrativa é, na sua essência, a mesma: um homem deixa cair uma semente em vários lugares, mas ela só frutifica quando é colocada em terra fértil. Conclui-se que, caso Siqueleto quisesse concretizar o seu plano, a terra teria de ser fecunda. Para ele, o solo não é a morte mas sim o local onde se inicia a vida.

Este, até aqui, nunca tinha dado provas de que seria capaz de contar uma estória. Tinha sido sempre Muidinga a assumir as rédeas nesse momento. Há um instante de tensão entre a realidade e a ficção, já que enquanto o velho conta as suas visões, a guerra aparece como pano de fundo. A fantasia consegue superar a realidade e é nela que Siqueleto mergulha, exatamente da mesma forma que Tuahir adormece ao ouvir Muidinga ler os cadernos de Kindzu. Aliás, o jovem está fascinado com esta faceta de estorinhador revelada pelo velho: “Tuahir se revela, por um instante, como um curandeiro amenizando o universo, seu paciente.” (TS: 68) No entanto, o velho desmascara o seu próprio fingimento, como se quisesse apagar o facto de ter acabado de contar uma estória: “— *Acreditaste em mim? Fizeste bem. Te dou um conselho: não confies em homem que não sabe mentir.*” (TS: 69).

Por fim, Siqueleto, ao descobrir que Muidinga sabe escrever, pede-lhe que grave o seu nome numa árvore, com um punhal. O objetivo seria colocar o seu nome a circular no sangue da árvore. É uma forma de ele se manter vivo, já que a árvore frutificaria, dando à luz novos Siqueletos. Por outro lado, o constante definhamento que ele sofre até se tornar uma semente remete para a sua própria plantação na terra, enraizando-se, tal como pretendia fazer com Muidinga e Tuahir.

Siqueleto morre mas deixa a palavra que o designa escrita numa árvore. A tradição, normalmente assente na oralidade, incorpora a palavra escrita. Aliás, a escrita é também uma forma de manter a tradição viva, já que o que muda é apenas o suporte. Este velho cumpre o seu sonho – ficar vivo, resistir à guerra. É uma semente inscrita na natureza que faz nascer uma tradição renovada.

Observando agora estas dinâmicas na prosa de Ondjaki, *O Assobiador*¹⁷ inicia-se com a descrição da chegada de um viajante a uma aldeia. É possível inferir textualmente do tempo em que ocorre a ação (outubro), mas não do espaço em que ela ocorre. Em ‘A chegada’ existem várias oposições entre o silêncio e o ruído. A chuva que cai no momento em que o viajante chega à aldeia é caracterizada como “molhadora” e “silenciosa” (ASS: 17). Ele nunca tinha observado um fenómeno como aquele. Só as pombas faziam barulho. Contudo, o forasteiro vai alterar este estado. Entra silenciosamente na igreja e, impulsionado pela ausência do padre, desata a assobiar. Começa por fazê-lo de forma tímida, experimentando a acústica daquele lugar, mas com

¹⁷ Para efeitos de citação textual, utilizar-se-á a sigla ASS, correspondendo esta à seguinte indicação bibliográfica: ONDJAKI (2002). *O Assobiador*. Lisboa: Caminho.

o avançar do tempo começa a entoar uma melodia “mais exaltada” (ASS: 18). O ambiente muda completamente, já que a igreja se enche de som e as pombas, antes irrequietas, se quedam para prestar atenção àquela música:

Os pombos pararam nas enormes janelas, do lado de fora. Eram tantos que as suas sombras gordas, projectadas para o interior da igreja, escureceram as paredes e os santos. Parados, inertes, quietos e silenciosos, pareciam apenas escutar a melodia que, na grandiosidade do eco, se exaltava. À porta assomou o Padre, que não detectou a presença responsável por aquele som paradisíaco. (ASS: 18)

Com esta introdução torna-se claro que o homem que assobia na igreja será o responsável pela alteração de algo na comunidade onde acabou de chegar. O próprio Padre está coberto de lágrimas que não consegue limpar. O poder daquela melodia consegue alterar a manhã:

A manhã era, então, um misto de variadíssimas densidades, fosse a presença dos pássaros quietos, fosse um pressentimento mundano, fosse o manancial de pequenos brilhos que acompanhava aquela chuva outonal. A música, em assobio simples, recriava um novo universo dentro da paróquia e todos os corações da assistência – padre, pombos, andorinhas, o mundo! – revestiam-se de uma nova coloração carnavalesca: uma interna celebração. (ASS: 18)

A palavra “carnavalesca” obriga à inserção de Bakhtine nesta dissertação. Na mesma linha crítica de Pollak, Bakhtine considera que são as instituições que regem a sociedade as responsáveis pela tentativa de homogeneização da realidade. Mas o seu discurso e *modus operandi* podem ser combatidos pela carnavalização e pelo riso. Karine Miranda Campos e Regina Silveira estudam a aplicação destes conceitos em *O Assobiador*. O carnaval é uma festa que se realiza antes do início da Quaresma, período de abstinência que precede a Páscoa. É uma celebração do excesso que, como afirma Roberto da Matta, cria

zonas onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo –

tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano. É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas é também aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo. (MATTA apud CAMPOS, SILVEIRA, 2013: 141-142)

A citação explícita de forma clara a inversão que se verifica na sociedade durante o carnaval. Confunde-se esta liberdade com aquilo que é humano, desviando o discurso do sagrado para o profano. Esta dessacralização do discurso acaba por democratizar as vozes que dele fazem parte. É através do diálogo, no sentido em que existe um contacto entre um eu e um outro, que se determinam as diferenças entre ambos. É a descontinuidade/heterogeneidade que interessa a este teórico.

Esta novela é rica em motivos que podem ser classificados como carnavalescos. KaLua é, provavelmente, o exemplo mais flagrante:

KaLua, homem de desequilibrada memória, amigo dos seus amigos, gostava de assistir às missas, mas não parava quieto. Por vezes interrompia o Padre, pregando, não coisas sem sentido, mas descontextualizadas. Andava sempre acompanhado de rolos de papel higiénico, e gostava de fazer as necessidades ao ar livre: «gosto muito de cagar no mato...», explicava, se fosse caso disso. (ASS: 22)

A inaptidão desta personagem para se reger por determinadas normas sociais, como a defecação em privado ou o silêncio durante a eucaristia, deveria criar desconforto na comunidade onde se insere. Mas tal não se verifica. Os habitantes da aldeia criticam o Assobiador mas nunca KaLua. É o leitor que rejeita culturalmente os traços principais de KaLua, não os habitantes da aldeia. Ondjaki joga com o preconceito do leitor, tentando libertá-lo ou, pelo menos, fazendo-o pensar sobre ele. A carnavalização/libertação aplica-se não só às personagens mas também ao leitor da obra. Há um constante jogo estético entre o texto e o leitor. É nesta estratégia que se baseia o estranhamento que a novela de Ondjaki provoca. Não são colocados em causa os princípios das personagens, mas sim os do leitor. É assim que é possível distinguir as diferentes posturas perante uma mesma situação. A comunidade da diegese tem pressupostos culturais que divergem sobremaneira dos do leitor. Para esse facto contribui o ambiente social vivido por ambos os intervenientes. A cultura, para além de ser um conceito que implica o coletivo, é contextual – varia no tempo e no espaço. É o

leitor que dá vida ao texto, sendo essa uma das dimensões que Ondjaki pretende implementar na sua obra¹⁸.

Acima comparou-se a inclusão de KaLua e do Assobiador na aldeia. Ambos quebram as regras, mas há uma característica que os distingue: o cómico. O Assobiador não é cómico – assobiar é um acto relativamente comum –, ao contrário de KaLua – a posse de rolos de papel em público é estranha e raramente observada. É neste desajuste que se baseia KaLua.

O cómico também se encontra presente noutros momentos da obra, como, por exemplo, na descrição da relação sexual entre Dona Mamã e KoTimbalo:

A velha despia-se com uma mão certa enquanto a outra rasgava as vestes do KoTimbalo. Nu, de viril prontidão, KoTimbalo via a dentadura de Dona Mamã sobrevoá-lo em direção à mesinha-de-cabeceira e, antes de poder reagir, sentiu-se mergulhado num mar de paz que lhe afogava os sentidos. O Coveiro perdeu o mapa da sua corporalidade, descobrindo prazeres e arrepios em partes do corpo que julgava inanimadas ou insensíveis. (ASS: 106)

O pormenor da dentadura que voa é o que torna esta descrição risível. Karine Miranda Campos atenta nesta relação entre sexo e riso:

o riso do leitor está vinculado ao tabu que a sociedade estabeleceu no decorrer dos anos de repressão sexual. O desejo sexual, principalmente o desejo sexual feminino, como fonte de prazer, foi duramente combatido pela igreja que defendia a relação sexual estritamente como forma de perpetuação da espécie. Sendo assim, a relação sexual entre pessoas idosas é algo inconcebível dentro do dogmatismo católico. O desconforto provocado no interlocutor é resultado dos tabus que regem e protegem a sociedade, ainda que nos tempos modernos. (CAMPOS, 2011: s/p)

Com todos estes dados parece verificar-se que Ondjaki, nesta novela, aplicou os conceitos de Bakhtine. Através destas pistas é possível concluir que esta é uma narrativa “carnavalesca”, no sentido em que gera uma inversão dos valores. Contudo, é

¹⁸ *O Assobiador* está repleto de citações de outros autores, na tentativa de dotar o texto de outros sentidos e de revelar a faceta de leitor de Ondjaki.

exatamente essa inversão que é imprescindível para que os habitantes daquela aldeia se encontrem a si próprios. É o Assobiador que se assumirá como catalisador desta.

Após este desvio, é necessário agora recuar um pouco no pensamento e voltar a abordar outros aspetos da obra. Relativamente à sua caracterização, o Assobiador pode ser visto como um *griot* músico. Para compreender melhor esta caracterização do Assobiador como um *griot* é necessário recorrer a Freud, mais especificamente a *Totem e Tabu*. O animismo refere-se à representação da alma e dos seres espirituais ligados aos mitos. Tais representações são formadas com vista a tentar explicar o mundo vivido pelo ser humano. O culto africano tenta promover a ligação entre o ser humano e as divindades, na qual o primeiro incorpora as segundas através de um transe. O Assobiador é o mediador da relação entre o profano e o divino, já que é ele o causador do transe que catalisa a rememoração e revitalização dos habitantes da aldeia. O seu som, caracterizado como “paradisíaco” (ASS: 18) e como “uma espécie de música sagrada, o mais puro latim dos anjos; quem sabe mesmo, um murmúrio de Deus!” (ASS: 21), acentua o carácter profético do forasteiro. Recordando o nascimento de Cristo narrado no Evangelho de São Lucas, destaca-se um anjo que anuncia este acontecimento aos pastores das proximidades, juntando-se posteriormente a uma multidão de seres celestes que louva Deus. O louvor pode ser entendido como um canto, muito semelhante à melodia produzida pelo assobiador.

Por outro lado, há algumas semelhanças entre o Assobiador e a antiguidade clássica. Esta personagem está próxima da figura de Orfeu, filho de Apolo e Calíope, que recebeu uma lira e apendeu a tocá-la na perfeição. O efeito da sua música é muito semelhante ao provocado pela música do assobiador:

[...] nada podia resistir ao encanto de sua música. Não somente os mortais, seus semelhantes, mas os animais abrandavam-se aos seus acordes e reuniam-se em torno dele, em transe, perdendo sua ferocidade. As próprias árvores eram sensíveis ao encanto, e até os rochedos. As árvores ajuntavam-se ao redor de Orfeu e as rochas perdiam algo de sua dureza, amaciadas pelas notas da lira. (BULFINCH *apud* CAMPOS, 2012: 86)

No final da obra, o Assobiador, quando abandona a aldeia, não olha para trás, caminhando sempre em direção ao lago. É uma variação do mito de Orfeu. Este olhou para trás durante a libertação de Eurídice, o que fez com que ela ficasse definitivamente

no mundo dos mortos. O Assobiador não deixa um mundo de mortos atrás de si, acabou de o povoar com vida. O facto de não se voltar pode significar que o seu caminho não terminou, não sendo ainda o momento de parar. Deve continuar à procura, deve continuar em viagem.

Francisco Topa (2011), na tentativa de fugir à interpretação do assobiador como um *griot* músico, propõe uma teoria que se baseia numa indicação fornecida por Ondjaki no final do seu livro: “O autor compôs esta história ao som de / El Cant de la Sibilla, / La Capella Reial de Catalunya / Montserrat Figueras & Jordi Savall (direcção)”. Este é um drama litúrgico que terá surgido na Baixa Idade Média e que foi, em 2010, considerado Património Imaterial da Humanidade. Recria-se a figura da Sibila, que prevê o fim do mundo e a segunda vinda de Cristo ao mundo, conforme se pode ler no Livro do Apocalipse. Ondjaki recria esta peça musical, mantendo o espaço e o tempo de execução – a igreja, num domingo – e a forma como se inicia – um cântico regional.

De acordo com esta hipótese, o Assobiador seria uma figura semelhante a Cristo, ele próprio um símbolo da vida, já que conseguiu vencer a morte no ato da ressurreição. O Assobiador também traz à vida as restantes personagens, devolvendo-lhes a capacidade de sonhar e reviver o passado. Aqui não cabe o Jesus do juízo final, preferindo-se a sua manutenção como uma personagem positiva.

É no capítulo da chegada do forasteiro à aldeia que parece haver uma transferência de experiências entre o Padre e o Assobiador. Este sente uma certa religiosidade a penetrar-lhe os pulmões no momento em que entra na igreja, ao passo que o pároco se comove com o assobio que profanava aquele espaço. Esta transferência está de acordo com os mecanismos apresentados por Walter Benjamin. O Assobiador é um forasteiro que, vindo de longe, tem algo a transmitir, mas também algo a guardar, já que o Padre é alguém que está presente na aldeia, conhecendo a comunidade e as suas tradições, como a festa do burro, por exemplo. Neste ponto assemelha-se a Tuahir, já que este também reconheceu os rituais das idosas profanadoras, por exemplo. Contudo, esta personagem de *Terra sonâmbula* parece preocupar-se desde cedo com a sua sobrevivência e não tanto com a troca de experiências, chegando ao ponto de mentir a Siqueleto para que este não o plantasse na terra. Porém, na novela de Ondjaki esta não é uma experiência em constante perda, como cria Benjamin. O resultado final desta transmissão é a revitalização da aldeia. A missa de domingo é a conjugação de um ritual

católico e de um ritual popular. É a consumação da troca de experiência entre ambos, prolongada posteriormente à comunidade.

Estão apresentadas as duas figuras que personificam as maiores referências para aquela comunidade. Não se trata de uma espécie de relação tutorial, como acontecia com Tuahir e Muidinga, Taímo e Kindzu ou Kindzu e Muidinga. A missão destas duas personagens é acordar as recordações adormecidas naquela comunidade, na tentativa de re-ligar¹⁹ ou de criar uma conexão entre os seus membros. É curioso como a geografia da aldeia parece representar a sua própria comunidade. O narrador afirma que “as casas estavam [...] afastadas umas das outras, formando uma espécie de caminho torto”. (ASS: 21). Dissoxi é a primeira personagem a sentir que a mudança está para acontecer em breve:

Semicerrou o olhar e inspirou lentamente os ares da manhã, tendo sentido, nas narinas e nos poros, as diferentes densidades que a aldeia e a igreja sofriam. Descendo as escadas, franziu ligeiramente a testa no intuito de apagar da consciência a nítida premonição de que algo estava para acontecer sob a forma da magia. (ASS: 27)

Dona Mamã e KoTimbalo são as duas personagens a ser apresentadas de seguida. A sua relação com a morte é a característica que as aproxima. Ambos são viúvos e, para completar este cenário, KoTimbalo é o coveiro da aldeia. Mas até mesmo a morte estava estagnada naquela comunidade. Não contando a morte de alguns animais, a última pessoa a ter sido enterrada tinha sido a esposa do próprio coveiro. No entanto, este nunca abandona o seu posto, consciente que está da imprevisibilidade da morte. Dona Mamã, viúva e sem filhos, visitara as campas do marido e da irmã bidiarmente durante vinte e sete anos. A romagem ao cemitério era a sua única ocupação na vida, mesmo a partir do momento em que passou a cuidar da casa e das refeições do coveiro e das três filhas.

KeMunuMunu, o caixeiro-viajante, parece ser o único na aldeia que consegue recordar, sem qualquer tipo de esforço, os momentos vividos no passado. O forasteiro é o único que possui a capacidade de relembrar, assumindo o típico papel do contador de histórias viajante em Walter Benjamin. A memória da última visita àquela aldeia continua bem presente:

¹⁹ Etimologicamente, religião pode significar *re-ligar*.

KeMunuMunu, o Caixeiro-Viajante, tinha estado na aldeia pela última vez há já alguns anos, mas tinha bem presentes os detalhes sensitivos dessa manhã antiga: a chegada; a conversa com o Padre; a decoração estranha e pobre; a conversa com o homem; a festa toda no dia seguinte; o burro abatido; o comportamento dos outros burros. Lembrava-se, inclusivamente, do aparecimento dos pássaros. (ASS: 37-38)

A reação da comunidade à chegada do Assobiador parece ser unânime. O acto de assobiar na igreja é considerado um completo desrespeito pelo significado daquele espaço sagrado:

— Pensa que não o ouvi? – esticou bem a orelha.

— Não me ouviste quando?

— Hoje pela manhã... Com que então agora deu para assobiar na sua própria igreja... – assobiou mal e porcamente KaLua. (ASS: 23)

— Não viu como é belo o seu assobio?

— Sim, belo, mas triste – passou a mão pelo cabelo, Dissoxi. — Além disso, assobiar numa igreja... (ASS: 27)

— [...] Sempre quero ver essa pouca vergonha. Assobiar numa igreja! – cuspiu para o chão seco.

— Pois é... Será que o Padre está com falta de juízo? Onde é que já se viu...! Mas diz que o tal homem assobia bem...

— Mesmo assim! – cuspiu novamente. — Por melhor que assobie, nunca na minha vida ouvi um assobio na igreja! – pôs-se a coçar a cabeça, os cabelos. — O que dirá a Bíblia sobre isso...? (ASS: 32)

A repugnância racional deste ato é partilhada por todos, à exceção do Padre e de KeMunuMunu. Contudo, a beleza da melodia escutada durante o almoço entre o Padre e KeMunuMunu atrai a comunidade de tal forma que esquecem a rejeição prévia que efetuaram. A reação ao assobio pode ser considerada um transe, o qual remete a racionalidade para um lugar mais profundo e onde o indivíduo está no limbo entre a consciência e a inconsciência:

As pessoas boquiabertavam-se, incapazes dos mínimos movimentos, comentários, vivências conscientes. Num tom menos exaltado mas com a mesma capacidade hipnotizante, cada um naquela praça sentiu uma mão invisível e assobiada entrar-lhe pela boca adentro, arranhando a garganta da alma, revolvendo as mais delicadas vísceras do passado. Em verdade, era um movimento quase bruto, delicadamente bruto. (ASS: 44)

É fugindo à racionalidade do dia a dia que esta aldeia desperta para a rememoração do passado. Ao ouvir a melodia do Assobiador, a população começa a desfiar as suas memórias. KeMunuMunu recorda imagens que nunca teve tempo de rever, KaLua relembra a sua esposa e as suas filhas, agora mortas depois de um incêndio que devastou a sua casa, KoTimbalo sente-se completamente vazio de recordações e Dona Mamã recapitula a sua noite de núpcias, o momento mais feliz da sua existência. No mais,

As restantes pessoas viviam, cada uma à sua maneira, lembranças semelhantes, uma vez que a lembrança é coisa tão nossa quanto de todos e, no fundo, todos temos o mesmo tipo de lembranças, embora em vivenciamentos distintos e específicos. Casais desatavam aos choros, outros sorriam; os velhos imobilizavam-se, pois estava a ser-lhes dada a oportunidade de viverem, por uma segunda vez, os melhores momentos das suas vidas. (ASS: 45-46)

É concebido um tipo de rememoração tanto individual como coletiva. É impossível destringir uma e outra categoria. A memória individual é constituída pela memória coletiva e vice-versa. Contudo, o transe em que a população se quedou não pode ficar completo sem o estado de inconsciência que o sonho provoca. É o que acontece na noite de sexta-feira. Foi como se as diversas melodias do forasteiro estimulassem sensitivamente os habitantes da aldeia, embalando-os no sonho. Como afirmou Freud, o som é um estimulador do sonho.

O sonho do Assobiador é o primeiro a ser relatado. Ele não se reconhece ao espelho, o que lhe causa uma tristeza imensa. As lágrimas não são capazes de levar esse sentimento, o que o obriga a começar a assobiar contra o espelho. Este movimento permitiu-lhe aliviar o peso da solidão. Esta nunca iria desaparecer, mas era possível aliviá-la através da melodia, considerada bela por todos os outros:

O Assobiador sonhou que a intensidade bélica do seu assobio encantava o mundo porque ele era nem mais nem menos do que o distribuidor enganoso e exclusivo que a tristeza arranjara para mostrar à Humanidade apenas a sua face bela. (ASS: 65)

O sonho de Dona Mamã baseou-se na reconstrução da sua noite de núpcias, a sua memória mais feliz. Convocando o falecido marido, conseguiu viver um orgasmo, acordando toda nua.

Já o de KoTimbalo incluía o seu afinco na limpeza das campas do cemitério, algo estranho nele, já que é descrito como um “comodista por natureza, preguiçoso por defeito profissional” (ASS: 68). De seguida, arruma a sua casa e conserta o telhado, tarefa que adiava há treze anos. De repente vê-se de costas para o cemitério, com a mala feita, a caminhar em direção a uma vivenda desconhecida, na qual não consegue entrar devido à presença de um “estranhíssimo crucifixo”. É aqui que o coveiro acorda, tomando consciência de que as filhas não estiveram presentes em nenhum momento do seu sonho.

KoTimbalo parece sonhar com o futuro. A viagem até à casa com um crucifixo parece indicar a morte, que ainda não está próxima, pois a entrada na moradia é-lhe negada. O coveiro ainda tem uma função a cumprir: juntar-se a Dona Mamã. Por isso é que se vê a si próprio a realizar as tarefas que eram da responsabilidade desta. O conserto do telhado indica o seu próprio restauro. Se Dissoxi se assemelha à sua própria casa, KoTimbalo pode ser também ele uma casa. Ele refaz a sua vida e completa-a com Dona Mamã. É ela que o torna tão ativo. Antes de morrer, KoTimbalo tem de aprender a viver. Quando esse objetivo for alcançado estará pronto para partir.

Dizia-se de KeMunuMunu que ele era dono de uma memória que sofria de elefantíase. O seu sonho serviu para recordar todas as viagens que fizera e todos os comboios onde andara desde a infância até ao presente. Era um homem de viagem. A sua felicidade era visível:

Passou o sonho todo a sorrir, pois nunca havia sonhado daquele modo reversível: as imagens passavam rápida e nitidamente do presente para o passado [...] (ASS:73)

KaLua viu a sua antiga cabana destruída pelas chamas. Enquanto caminhava por lá, as lágrimas caíam sobre as cinzas, emitindo uma espécie de bramido. É aí que ele sente uma outra presença, a de uma mulher: Dissoxi.

O Padre sonhou que apareciam borboletas dentro da igreja, voando como se fosse um espetáculo circense. De repente, começa a sentir que lhe falta o ar e é nesse momento que do altar começa a jorrar água. Esta dividia-se em gotas que deveriam alcançar uma asa de cada uma das borboletas, criando pequenos arco-íris. Os corpos e as restantes asas das borboletas caíam no chão. Os primeiros desapareciam e as segundas juntavam-se nas portas da igreja como se fossem um tapete. Mas não era um tapete único. Eram vários tapetes minúsculos, um por cada habitante da aldeia. Havia dois a mais, um para o Assobiador e outro para KeMunuMunu. Porém, ao acordar apercebe-se de que falta um para Dissoxi.

Este sonho parece remeter para a espiritualidade dos aldeões. A água purificadora que irrompe do altar toca as borboletas, desintegrando-as. O corpo deixa de ser o mais importante, criando-se uma ponte, o arco-íris, que liga o mundo terreno ao mundo divino. O tapete é ele próprio um símbolo com um forte poder religioso na cultura oriental. Gerou-se um forte sentido espiritual de comunidade, ao mesmo tempo que se reavivou o interesse pela igreja.

De certa forma, todos os sonhos, à exceção do do Assobiador, têm como função satisfazer um desejo ou trazer o bem-estar e a felicidade a quem sonha, sendo esse o seu objetivo principal, como demonstrou Freud. Mas o ciclo não pode ficar completo sem a chamada “balbúrdia sexual”:

Domingo foi, literalmente, um dia enconado, em tudo o que o termo possa oferecer de excesso, sexo, beleza, tragicomicosidade, encantamento, iniciação, desgosto, surpresa, redescoberta, suor. E amor. (ASS: 93)

Se o estado de transe (limbo) permitiu a rememoração e o sonho (estado de inconsciência) permitiu a realização de um desejo, é necessário invocar um último patamar que foge à consciência: a relação sexual desenfreada. Depois de uma missa que quebra completamente o cânone religioso católico, está dado o primeiro passo para a completa libertação daquela comunidade. A sexualidade despertou os corpos da população, que se entregaram a ela durante toda a tarde e noite, com especial destaque para a consumação do amor entre Dona Mamã e KoTimbalo. Contudo os humanos não

eram os únicos a participar na balbúrdia. Os burros não se contentavam apenas com uma burra, mudando repetidamente de parceira; as aves cruzavam-se mesmo entre espécies (pombo com andorinha, pardal com cuco, etc.); por último, até um lavrador aliviou a sua tensão sexual numa cabra e numa galinha.

A aldeia nunca tinha assistido a tamanha vitalidade. É bem visível o percurso feito pela narrativa desde que o Assobiador chegou. Primeiro foi rejeitado pela população por esta considerar imorais as suas práticas. Esta predisposição consciente deu lugar ao transe estimulado pela melodia. É neste momento que a aldeia recorda o seu passado, o que ainda não tinha acontecido até aí. Depois da recordação ocorre a libertação e a realização pela inconsciência proporcionada pelo sonho. Por fim, a ativação sexual, bastante animalizada, permite a revitalização da comunidade. O Assobiador e a sua melodia foram o catalisador desta reação, ajudando a população a recuperar todos os mecanismos que a ligam à vida.

Freud, como foi abordado no subcapítulo anterior, refere-se à neurose como um desencontro consigo mesmo, onde natureza e cultura confrontam-se, não conseguindo o paciente resolver sozinho este conflito. Nesta novela de Ondjaki não se pode falar da presença de uma neurose colectiva nos habitantes da aldeia, já que não parecem padecer de um estado patológico, mas é possível colocá-los sob a alçada de “desencontrados consigo mesmos”. Todo o processo que o Assobiador introduziu na dinâmica da aldeia teve em vista a cura desta “neurose”. Através da rememoração do passado, da recuperação do sonho e do festim sexual os aldeãos conseguiram reaver-se, entrando num estado “saudável”, de vitalidade.

Agora a aldeia até é capaz de sentir a morte. Dona Rebenta, na linha de Dona Mamã e KoTimbalo, é também uma personagem com óbvias ligações à morte. Já tinha recebido duas extremas-unções antes de o Padre voltar a sua casa no sábado para a terceira, que acabou por não ser necessária. É uma personagem que é incapaz de morrer e finta constantemente a morte, à semelhança de Taímo, que nunca acaba por partir inteiramente. É um reflexo daquela aldeia. Porém, a missa de domingo altera este estado e Dona Rebenta morre em pleno êxtase durante a cerimónia de domingo. É no dia seguinte, segunda-feira, que é enterrada com a sua cama por aqueles que durante o dia anterior reaprenderam a viver.

PARTE II: ESPAÇO

1. As viagens

Nuno Júdice, em *A viagem entre o real e o maravilhoso*, apresenta um esquema que descreve a narrativa de viagem em termos muito simples:

TEMPO	partida	duração	chegada
ESPAÇO	aqui	percurso	além

Uma primeira observação permite perceber que a narrativa de viagem assenta numa estrutura espaço-temporal. Estas duas categorias estão necessariamente juntas na descrição de uma viagem. Além disso,

Este esquema [...] joga com o tempo da leitura e com o quadro referencial do leitor, isto é, o tempo e o espaço em que ele se situa enquanto ser real. Isto determina a presença de um efeito de estranheza relativamente a essa situação inicial dado partir-se do pressuposto de que o leitor não conhece senão o primeiro momento da narrativa (partida/aqui); e que, no segundo momento, entra na experiência da duração/percurso, tal como o actor da narrativa. Participa, portanto, numa prova (a viagem) em paralelo com o viajante. Com efeito, essa experiência – a descoberta do espaço da viagem – é vivida do mesmo modo por aquele que lê e aquele que viaja, neste género literário em que a verosimilhança, o efeito de realidade, o mimetismo linguagem-mundo, fazem parte da condição *sine qua non* de testemunho que o texto deve ter para convencer o seu leitor a respeito daquilo que conta. (JÚDICE, 1997: 621)

No caso de *Terra sonâmbula*, há um leitor e um viajante que são ambos ficcionais. A afirmação de Nuno Júdice remete para um leitor extratextual, pertencente ao mundo do real, mas a sua conceção encaixa no perfil de Kindzu e Muidinga. Muidinga lê o relato da jornada de Kindzu, reconhecendo-se nele. Afinal, ambos estão perante a mesma situação: a guerra que assola Moçambique. Há uma experiência simultânea deste fenómeno, o que acentua ainda mais a dimensão mimética linguagem-

mundo de que fala Nuno Júdice. A viagem que Muidinga faz é a viagem que Kindzu também fez, embora com algumas diferenças.

Recorde-se que Muidinga e Tuahir são dois caminantes que simplesmente fogem da guerra, ou seja, da morte. Há um lugar de onde partem, mas não sabem exatamente para onde querem ir. Kindzu sai da sua aldeia com o objetivo de se tornar um naparama. São dois fios narrativos que se distanciam devido à presença/ausência de objetivo. Contraria-se assim a ideia de Maria Leonor Buescu, que afirma que

A viagem envolve e implica sempre a busca ou demanda de um objecto, de um alguém ou de um algures, cujos símbolos são, no entanto, extremamente variáveis: o toirão de ouro, o Graal, a Terra Santa, a Índia, o Preste João, o Eldorado. (BUESCU, 1997: 567)

Para diferenciar as viagens de Muidinga e Kindzu parece fazer mais sentido a distinção que José Augusto Cardoso Bernardes faz entre errância e deslocação²⁰. A errância é um movimento casuístico e desordenado que resulta de uma ausência de rumo. Esta palavra contém ainda a noção de erro, raiz a partir da qual se formou. Esta explicação encaixa perfeitamente na viagem de Muidinga e Tuahir. Ambos estão à procura de um lugar onde possam escapar à guerra que os persegue. Encontram o machimbombo queimado, mas tal lugar não é suficiente. Com este “erro” voltam à estrada para procurar novos lugares. Os movimentos circulares que fazem em volta da estrada e do machimbombo servem apenas para disfarçar a falta de rumo de que ambos sofrem. Apenas há uma alteração nesta errância no momento em que Tuahir decide que é a sua hora de morrer. Contudo, Muidinga fica sozinho naquele espaço, ele próprio perdido e, agora, sem a sua figura tutelar.

A noção de deslocação aplica-se melhor a Kindzu. Este tipo de mobilidade implica uma vontade e um sentido estratégico. Veja-se que Kindzu, para além de se querer afastar da sua comunidade devido à guerra iminente, deseja tornar-se um naparama, guerreiro que combate o flagelo do qual tenta fugir. A sua vontade está bem expressa e ele segue todos os preceitos necessários para atingir a sua meta: consulta os mais velhos e os feiticeiros da aldeia.

²⁰ Cf. BERNARDES, 1997: 310-311.

Numa outra perspectiva, Maria do Carmo Pires defende que a viagem é um dos temas prediletos dos escritores africanos²¹. Os europeus, com as suas viagens de expansão, começaram a colonizar o continente africano. Os escritores africanos decidiram também eles utilizar a viagem, mas no sentido inverso:

A viagem, com a sua dimensão iniciática foi, neste contexto, uma das temáticas predilectas dos autores africanos que elaboraram uma nova representação de carácter instituinte do seu continente; uma representação que, nos primeiros tempos, se construía sobretudo por oposição à visão etnológica e essencialista dos intérpretes ocidentais. (PIRES, 2009: 155)

A autora nota várias diferenças entre as viagens das personagens, tendo por base a sua origem, ou seja, conforme sejam europeias ou africanas:

A viagem das primeiras tinha um carácter devorativo: avançar era engolir um espaço que, pelo menos do ponto de vista do explorador, deixava de ter interesse depois de ter sido inventariado. Por sua parte, Mia Couto apresenta em *Terra Sonâmbula* personagens que viajam ou para escaparem à guerra ou para procurarem alimentos – é o caso de Tuahir e de Muidinga –, ou para entrarem em contacto com outros – sejam eles personagens que desapareceram com a guerra ou naparamas que lutam pela paz. Em *Terra sonâmbula*, viajar não é um modo de confirmar uma superioridade sobre o resto do mundo mas uma necessidade para tentar sobreviver ao caos da guerra civil. (PIRES, 2009: 155)

Maria do Carmo Pires também coloca em destaque o itinerário das personagens em *Terra sonâmbula*. Muidinga e Tuahir deslocam-se em círculos à volta de um autocarro queimado em plena estrada. O que importa não é o fim da viagem mas sim o caminho feito. O próprio machimbombo está parado na estrada, incapaz de seguir viagem²². Mas os dois caminhantes não são como o autocarro: ainda conseguem transitar na estrada.

²¹ Ana Mafalda Leite (2008) refere que as primeiras manifestações literárias em Moçambique têm a ver com a literatura de viagens.

²² Ana Mafalda Leite refere-se ao machimbombo como uma “ilha” (LEITE, 2013b: 60). A autora reflete sobre a insularidade em algumas obras da literatura africana, entre elas *Terra sonâmbula*. Segundo ela, “[...] a consciência da insularidade provoca e presentifica a tematização do mar.” (LEITE, 2013b: 53). Estando o mar tão presente nesta obra de Mia Couto é porque as personagens se sentem como pequenas ilhas. Tal facto é corroborado pelo afastamento das personagens entre si: Muidinga e Tuahir estão

Verifica-se que, no final do livro, não são as personagens que atravessam um espaço, mas o espaço que as atravessa a elas: “Era o país que desfilava por ali, sonhambulante”. Vai ser o próprio espaço o responsável por criar pontes entre todas as ilha, ou seja, entre todas as personagens: “A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos.”

Do que não há dúvidas é do caráter iniciático destas viagens. Segundo Ana Mafalda Leite:

Enquanto narrativas de iniciação, as duas histórias são marcadas por diferentes provas, enformadas nas diferentes histórias relatadas. Todas elas encerram um sentido alegórico e veiculam a aprendizagem do relacionamento do mundo dos mais velhos com o dos mais novos, do passado com o presente, dos mortos com os vivos, do sonho com o real, do mar com a terra da oralidade com a escrita. (LEITE, 2013c: 158)

Tanto a viagem de Muidinga como a de Kindzu encaixam numa descrição como a anterior. Ambos são acompanhados por mais velhos e tentam estabelecer uma relação com eles, o que demora mais tempo no caso de Kindzu; ambos abandonam a relação que têm com os antepassados: Muidinga por falta de memória, Kindzu por querer ser um naparama; ambos vão à procura do outro: Nhamataca e Siqueleto, no caso de Muidinga, e Surendra, o Pastor Afonso e Euzinha, no caso de Kindzu; ambos são iniciados sexualmente: Muidinga pelas idosas profanadoras, Kindzu por Farida e Carolinda; ambos se deparam com a morte: Muidinga com a de Tuahir, Kindzu com a de Taímo, Farida e a de si próprio. Todos estes desafios são superados por ambos os jovens nesta viagem. No final já não são os mesmos que partiram.

Como última nota, é necessário convocar Octavio Ianni para a dissertação. Este autor contempla a viagem não como uma peregrinação individual, mas como uma peregrinação coletiva:

o caminhante não é apenas um «eu» em busca do «outro». Com frequência é um «nós» em busca dos «outros». Há sempre algo de coletivo no movimento da travessia, nas inquietações, descobertas e frustrações dos que se

afastados de todos na ilha que é o machimbombo, Kindzu sente-se totalmente diferente dos que o rodeiam, Farida está encravada num navio no meio do mar, etc. Esta classificação é igualmente importante para compreender a geografia da aldeia d' *O Assobiador*. As casas estão bastante separadas umas das outras, formando também elas ilhas, nas quais a comunidade se enclausura.

encontram, tensionam, conflituam, mesclam ou dissolvem. Pode-se dizer que o indivíduo e a coletividade são levados a necessitar da viagem, seja ela real ou imaginária. (IANNI *apud* PERUZZO, 2010: 108)

Muidinga e Kindzu representam todos os habitantes de um Moçambique sonâmbulo. Ambos preconizam a solução de que o país necessita: ir, em comunidade, à procura dos outros. Devem quebrar-se as fronteiras. Encontrando os outros, Muidinga e Kindzu encontram-se a si.

Karine Miranda Campos e Regina Silveira estudam a presença do mito do judeu errante na novela *O Assobiador*, relacionando-a com o livro de García Márquez *Os funerais da Mamã Grande*, nomeadamente o conto ‘Um dia depois do sábado’. Numa reflexão sobre as diferentes versões deste mito, Jerusa Pires Ferreira conclui que

[...] o que nunca fica omitido, no caso das versões que nos transmitem esta história, fragmentos de histórias ou cenas do judeu errante é o peso da punição, o viés maldito, danação por toda a eternidade. Deve-se, porém, levar em conta que a este herói se confere sempre uma força de rebeldia e a virtude da esperança [...]. Ele é também antípoda de Lúcifer, pois diferentemente dele vive sempre a esperança de modificar a situação em que se encontra. (FERREIRA, 2000)

O judeu errante tem origem na tradição oral cristã, contando, numa das versões mais correntes, a história de Ashver, sapateiro da Via Dolorosa que afastou Jesus da sua porta durante o caminho para o calvário. Como castigo ficou obrigado a caminhar pelo mundo até ao regresso do Messias.

Em García Márquez, a presença do judeu errante é explícita. No conto ‘Um dia depois do sábado’, incluído no volume *Os funerais da Mamã Grande*, o padre previu a chegada do mal à sua aldeia e associa Satanás à figura de um forasteiro que apenas pretende saciar a fome. O padre, perante o chegado, acaba por exclamar “O Judeu Errante” (MÁRQUEZ, 2015: 98). Ondjaki transformou este episódio, embora aproveitando as personagens. Após a chegada do Assobiador, o Padre recebe-o como uma encarnação do divino, apesar de este ter quebrado a quietude obrigatória da igreja. Contra todas as expectativas, a personagem negativa transfigura-se numa personagem positiva. Márquez trabalha sobre o preconceito da figuração do mal no desconhecido, ao

passo que o angolano cria uma noção de bem a partir do incumprimento de uma regra pré-estabelecida.

Ainda relativamente a uma temática judaica, é possível convocar o mito do Golem. O Golem é um homem criado por meios artificiais, de forma a concorrer com a criação de Adão por Deus. Só tem uma diferença: é mudo. Não é dotado do dom da palavra, tal como o Assobiador não o é. Para além do assobio, não se encontra qualquer outro tipo de verbalização do forasteiro ao longo de toda a novela. A palavra do assobiador é a sua melodia, estando a meio caminho entre o Golem e o ser humano.

Por outro lado, Ondjaki utiliza uma epígrafe de García Márquez como introdução do capítulo onde é apresentado KeMunuMunu, o caixeiro-viajante: “Olhavam para ele com curiosidade, como para um animal bisonho que tivesse permanecido muito tempo à sombra e que reaparecesse [...]” (MÁRQUEZ *apud* ASS: 35). O estranhamento provocado por este homem é análogo ao incitado pela melodia do assobiador na igreja.

KeMunuMunu é uma personagem semelhante ao judeu errante de García Márquez, já que possui uma caracterização que os aproxima. KeMunuMunu usava uma cartola e por vezes esquecia-se de a retirar quando se sentava à mesa. O primeiro pensamento que ocorre ao padre de ‘Um dia depois do sábado’ é a possibilidade de que o forasteiro se esqueça de remover o chapéu ao entrar na igreja. Além disso, KeMunuMunu não utilizava camisas de gola branca para que não se notasse a sujidade, a qual, por sua vez, parecia ser uma marca do vestuário do forasteiro do conto de García Márquez.

Karine Miranda Campos e Regina Silveira citam Câmara Cascudo para demonstrar que, segundo o olhar quinhentista, o judeu era uma figura mal vista, frequentemente chamada de “turco”. Utilizando o dicionário Houaiss, “turco” pode significar “ambulante que vende a prestações”, o que nos direciona imediatamente para KeMunuMunu. A sua atitude de querer vender o assobio em frascos aproxima-o do estereótipo do judeu comerciante, presente em obras como *O mercador de Veneza* ou *O auto da barca do Inferno*.

A introdução do capítulo onde KeMunuMunu parte é feita através de uma epígrafe de Clarice Lispector: “Que simplicidade. Nunca pensei que o mundo e eu chegássemos a esse ponto de trigo.” (LISPECTOR *apud* ASS: 85) Utilizando o dicionário de símbolos de Chevalier (1982), o trigo simboliza a permanência de um

ciclo. Foi este o símbolo utilizado por S. João para glorificar Cristo aquando da sua morte. Só grão de trigo que cai na terra e morre é capaz de dar fruto (João, 12: 23-25). Através desta simbologia cristã verifica-se o fim de um ciclo, a vida terrena, e o início de um outro, a vida eterna.

O ciclo é o processo que explica a vida de KeMunuMunu, que também é feita de constantes partidas e chegadas. No entanto, é previsto um fim para este ciclo – KeMunuMunu afirma que vai voltar àquela aldeia quando estiver para morrer. A epifania que teve ao olhar para o imbondeiro levou-o a fazer essa afirmação. Por fim, também o sol representa uma ideia de ciclo, a qual nada diz ao Assobiador. É explicitado que este não olha para o sol no momento em que abandona a aldeia. Não existe um fim para o Assobiador, que rejeita a morte. KeMunuMunu aceita o fim do seu ciclo, embora tal não esteja para acontecer brevemente.

2. As águas de Bachelard: Farida, Kindzu, Dissoxi, Taímo, Tuahir, Nhamataca

Gaston Bachelard, na sua obra *L'eau et les rêves*, estuda as diferentes funções da água enquanto motivo literário. Através da sua abordagem é possível identificar várias narrativas que estão na origem da utilização da água pela literatura. Entre eles encontramos referências ao mito de Narciso, à imagem da mulher que se banha nas águas do rio, à figura de Caronte, de Ofélia, da morte e da purificação. E, contraditoriamente, menciona-se a água também como uma fonte de vida.

Este é, portanto, um tema complexo que requer uma análise cuidada, já que é possível encontrar todas estas referências nas obras analisadas nesta dissertação. Narciso é uma personagem que se apaixona pelo seu próprio reflexo num lago, definindo até à morte. Há aqui uma clara distinção entre o objeto em si – Narciso – e a sua imagem – o reflexo no lago. A água é um líquido onde se constrói uma ilusão, no sentido em que reverbera uma imagem que não corresponde diretamente à realidade. O espelho é repetidamente associado à poética aristotélica, ou seja, à teoria clássica da *mimesis*. Este objeto permitiria uma visualização clara do que quer que se colocasse na sua frente. No entanto, a água do lago, apesar de também refletir uma imagem, fá-lo de forma distinta do espelho, como demonstra Bachelard:

Le miroir de la fontaine est donc l'occasion d'une imagination ouverte. Le reflet un peu vague, un peu pâli, suggère une idéalisation. Devant l'eau qui réfléchit son image, Narcisse sent que sa beauté continue, qu'elle n'est pas achevée, qu'il faut l'achever. Les miroirs de verre, dans la vive lumière de la chambre, donnent une image trop stable. Ils redeviendront vivants et naturels quand on pourra les comparer à une eau vivante et naturelle, quand l'imagination reneturalisée pourra recevoir la participation des spectacles de la source et de la rivière. (BACHELARD, 1979: 33)

Se o que o espelho fornece já não a realidade, a água acentua ainda mais essa diferença. A dimensão ilusória exerce fascínio sobre Narciso, despertando nele a

vontade de continuar a observação das águas até à sua morte. Esta é também uma das características deste líquido – a capacidade de atração. A água desperta a vontade da sua contemplação, aparentando uma suspensão temporal, mas que, na realidade, conduz à morte.

A figura da mulher que se banha no rio está também relacionada com a noção de ilusão anteriormente exposta. Tendo em conta que a água pode ser um espelho, a verdade é que a emersão de um corpo a partir deste líquido corresponde a um processo de materialização da imagem. Ao passo que na narrativa de Narciso há uma dessubstanciação – o rapaz “transforma-se” numa imagem –, a ilusão corporifica-se na figura de uma mulher:

La baigneuse, en agitant les eaux, brise sa propre image. Qui se baigne, ne se reflète pas. Il faut donc que l'imagination supplée la réalité. Elle réalise alors un désir. [...] L'être qui sort de l'eau est un reflet qui peu à peu se matérialise: il est une image avant d'être un être, il est un désir avant d'être une image. (BACHELARD, 1979: 49)

A ilusão não só se realiza como supera a própria realidade. E, tal como se verificou com Narciso, corresponde à concretização de um desejo, a uma vontade por parte de alguém com uma carência de algum tipo. Por outro lado, Bachelard, ao estudar a água em Edgar Allan Poe, afirma o seguinte:

Nous n'aurons pas de peine à prouver que chez Poe cette matière privilégiée est l'eau ou plus exactement une eau spéciale, une eau lourde, plus profonde, plus morte, plus ensommeillée que toutes les eaux dormantes, que toutes les eaux mortes, que toutes les eaux profondes qu'on trouve dans la nature. L'eau, dans l'imagination d'Edgar Poe, est un superlatif, une sorte de substance de substance, une substance mère. (BACHELARD, 1979: 64)

Acrescenta-se a esta citação o facto de uma das figuras mais recorrentes em Poe ser a mãe moribunda, muito próxima da morte. A água é, deste ponto de vista, um lugar de morte. As águas calmas são águas dormentes, da mesma forma que a morte é muitas vezes descrita como um sono eterno. Há uma finitude na água: “Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir. [...] Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir.” (BACHELARD, 1979: 66)

O que Bachelard chama de “complexo de Ofélia” é um caso especial de morte. Ofélia é uma personagem de *Hamlet*, de William Shakespeare. É filha de Polónio, conselheiro do reino, e está apaixonada pelo príncipe Hamlet. A loucura recente deste último e a sua participação na morte de Polónio fazem com que Ofélia enlouqueça também e, presumivelmente, se suicide. Em momento algum do texto de Shakespeare é afirmado que foi ela a causadora da sua própria morte. A dúvida persiste. Contudo o local onde ela morreu é significativo – um ribeiro. Esta conjetura leva Bachelard a afirmar que

L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. L'eau est le symbole profond, organique de la femme que ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement «noyés de larmes». (BACHELARD, 1979: 112-113)

A morte de Ofélia contém os mesmos elementos que a aparição da mulher que se banha nas águas do rio, embora execute o movimento contrário. Ofélia imerge no ribeiro, encontrando na morte solução para os seus problemas.

A água serve tanto para criar vida como para se tornar um local de morte. Por outro lado, este líquido está mais ligado à feminilidade, embora não seja exclusivo dela, como demonstra o mito de Narciso. Bachelard coloca frente a frente fogo e água, concluído que o fogo é símbolo da virilidade, sobrando para a água o papel reservado ao feminino. É a partir desta aceção que este autor parte para a comparação entre a água e a mãe. Demonstra que a natureza funciona como uma projeção de uma mãe universal, que é capaz de ajudar todos os seus filhos a sobreviver, como pareciam crer os povos recoletores. A água, constituinte da natureza, seria uma espécie de leite materno, a primeira substância líquida que um ser humano consumiria bucalmente. Ou, nas palavras do autor:

La mer est maternelle, l'eau est un lait prodigieux; la terre prépare en ses matrices un aliment tiède et fécond; sur les rivages se gonflent des seins qui donneront à toutes les créatures des atomes gras. L'optimisme est une abondance. (BACHELARD, 1979: 161)

Neste espaço de transição entre a vida e a morte está o rio dos mortos, atravessado pelo barco de Caronte. A morte (Caronte) é a primeira navegadora e, ao mesmo tempo, uma instância de viagem:

La Mort est un voyage et le voyage est une mort. «Partir, c'est mourir un peu.» Mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous le fleuves rejoignent le Fleuve des morts. Il n'y a que cette mort qui soit fabuleuse. Il n'y a que ce départ qui soit une aventure.
(BACHELARD, 1979: 102)

Farida é, em *Terra sonâmbula*, uma das personagens que mais rapidamente se identificam com o meio aquático. Esta figura, por ser irmã gémea, é um ser amaldiçoado desde o seu nascimento, característica que vai permanecer ao longo de toda a sua vida. Para aliviar a maldição, a mãe de Farida deixou que a sua irmã morresse à fome, embora sempre tivesse afirmado que a menina tinha ido viver com a avó. A única personagem que desmente esse facto é Euzinha, que revela que o bebé afinal não está morto e que foi recolhido por um viajante. A única forma de o identificar seria o colar que completaria o de Farida. Por a morte apenas ter sido encenada, todos os rituais para expurgar a maldição de Farida e da mãe foram ineficazes. Quando as chuvas deixaram de cair e a seca se instalou, as mulheres que limpavam os poços resolveram sacrificar a mãe de Farida numa cerimónia em que a colocaram num buraco e o encheram com água. Farida ficou órfã e continuou a viver completamente afastada da comunidade que a via apenas como uma maldição. Até que necessitaram dela para fazer mais um ritual da chuva. Contudo, não foi necessário o seu sacrifício. Por fim, resolve partir: “aquele lugar já estava cansado dela. Se lançou na estrada, sem nada senão as roupas. Andou, andou, andou.” (TS: 74).

Começa então um novo momento na sua vida. É acolhida por um casal de portugueses: Dona Virgínia e Romão Pinto. A mulher trata-a como se fosse sua própria filha, mas o esposo apenas a vê como um objeto sexual. Romão Pinto, consumando os seus desejos, acaba por obrigá-la a partir de novo. Volta à sua aldeia de origem, descobrindo que estava grávida. Após o parto, resolve entregar o recém-nascido à Missão católica. Anos depois percebe que o filho, Gaspar, fugiu daquele local,

encontrando-se desaparecido. Com todas estas contrariedades, Farida encontra apenas um caminho:

Desde então ela queria cumprir um sonho antigo: sair dali, viajar para uma terra que ficasse longe de todos os lugares. Quando soube de que um navio naufragara ela se juntou ao grupo de pescadores que se dirigia para o lugar do acidente. (TS: 83)

Farida acabou por ser deixada para trás naquele navio, pois os pescadores que a tinham transportado preferiram encher os seus pequenos barcos com as riquezas que lá encontraram, não havendo qualquer espaço para a mulher. É nesse momento que Farida percebe que está melhor no navio do que em terra: “[...] em terra ela já não tinha nenhum lugar.” (TS: 83). Percebe-se então uma dicotomia entre a terra e o mar. O solo nunca seria capaz de a aceitar, quer pelo facto de ser gémea, quer pelo facto de ter um filho de um português. Recorde-se que, quando abandonou a sua aldeia natal, Farida foi por uma estrada onde simplesmente andou. Não tinha qualquer objetivo na sua caminhada. No mar ela possui o objetivo de ver o farol a funcionar, para que os donos do navio o viessem desencalhar e a levassem na sua viagem:

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. (TS: 84)

Atentando na analogia entre a barca de Caronte e a navegação, é possível interpretar este navio como sendo um caixão que viaja em direção à morte. Taímo e Tuahir foram ambos “sepultados” em barcos, por exemplo. Farida vê na morte uma saída para as contrariedades que sofreu durante toda a sua vida.

Uma outra ideia que suporta esta hipótese de Farida se encontrar já num espaço de morte é o facto de ela própria se afirmar como pertencente ao grupo dos xipocos²³. Separa-se de uma forma clara o mundo das sombras, do qual ela faz parte, e o mundo dos viventes, de onde é proveniente Kindzu. Na verdade, o jovem por várias vezes se questiona se Farida é mesmo real. Como demonstrou Bachelard com o exemplo de

²³ Fantasmas.

Narciso, a água não proporciona um espelho, não é um reflexo puro. É um espaço de ilusão aproveitado por Kindzu e Farida para curar as feridas que a guerra abriu.

Apesar desta aparente fronteira entre ambos, Farida e Kindzu parecem partilhar algumas semelhanças:

[...] nós dois estávamos divididos entre dois mundos. A nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. [...] Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África. (TS: 94-95)

Kindzu acaba por perceber que Farida exerce uma forte atracção sobre si, tal como o reflexo de Narciso sobre si próprio ou a ninfa Calipso sobre Ulisses²⁴. Kindzu fica preso durante demasiado tempo naquela ilusão, mas nunca perde totalmente a consciência de que aquele espaço não pode ser a sua casa definitiva. Este momento já tinha sido previsto pelo nganga que Kindzu consultou quando saiu da sua aldeia:

Isso quer dizer: você é um homem de viagem. E aqui vejo água, vejo o mar.

O mar será tua cura, continuou o velho. A terra está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. Mas cuidado, filho, a pessoa não mora no mar mesmo teu pai que sempre andou no mar: a casa onde o espírito dele vem descansar fica em terra.

— *Vais encontrar alguém que te vai convidar para morar no mar. Cuidado, meu filho, só mora no mar quem é mar.* (TS: 32-33)

O adivinho propõe uma viagem pelo mar como a cura para Kindzu. Para este, tal como para Muidinga e Tuahir, estar na terra significava morrer. A guerra tinha tornado impossível o céu, como definiu o narrador nas linhas iniciais de *Terra sonâmbula*. O nganga vê o mar como o único espaço capaz de acolher os sobreviventes. Já Surendra tinha uma mesma visão: afirmava que ele próprio e Kindzu eram índicos. Propõe uma pátria líquida, cuja vantagem era a de unir dois países tão distantes como a Índia e Moçambique. As fronteiras estabelecidas entre os países apenas separam, nunca juntam. Surendra pretende construir um passado comum para ele e Kindzu e afirma que os

²⁴ Calipso, segundo o relatado no canto V da *Odisseia*, desejava manter Ulisses na sua ilha, mesmo contra a sua própria vontade. Apenas uma mensagem dos deuses a conseguiu demover dos seus intentos.

antepassados de ambos se encontram no oceano Índico. Kindzu enceta a viagem deixando alguns antepassados para trás mas procurando outros. É no mar que Kindzu vai aprender a ser um homem sem raça, como o definiu Surendra.

Contudo, o mar é apenas um caminho, nunca um lugar final. O nganga alerta Kindzu para esse facto. É necessário voltar a terra após a sua travessia. A revigoração proporcionada por este caminho deve ser semeada na terra, ganhar raízes e frutificar o solo morto. Kindzu precisa de se fortalecer para conseguir curar um país moribundo. A água do mar vai funcionar como uma purificação. No entanto, o filho de Taímo sente-se bastante tentado pela água, ao ponto de se transformar num peixe (TS: 41-42). Porém, a animalização de Kindzu é diferente da de Junhito. O irmão mais novo não decidiu transformar-se. Kindzu transfigurou-se apenas porque se sentia confortável neste ambiente. Ele já era um peixe que nunca tinha encontrado a água. Por isso é que esta o atraía tanto. Kindzu, tal como Farida, pretendia um espaço onde se pudesse libertar da dor e amargura que o perseguiram.

Dissoxi é uma mulher que vive na aldeia onde chega o Assobiador. O seu passado é completamente desconhecido e, conseqüentemente, estamos perante alguém que é caracterizado como “um mistério em forma de mulher” (ASS: 25). A sua ligação com o mar é estabelecida através dos elementos marinhos que possui em casa: sal em quantidade excessiva, conchas, rede de pesca, corais e anzóis.

Karine Miranda Campos, quando menciona Dissoxi na sua dissertação *A paratextualidade e os mitos: uma questão identitária em O Assobiador, de Ondjaki*, começa por introduzir o motivo do mar:

O mar, desde a antiguidade, sempre simbolizou vida, magia e mistério, sendo o berço da própria vida, pois ele existiu desde o começo dos tempos, antes que a terra fosse formada. Muitas culturas têm o oceano como primeira imagem do mundo. O primeiro estágio do mundo era descrito como uma massa aquática inerte, da qual emergiram a Terra, o céu e todos os seres. Ainda nos dias de hoje, o mar encerra muitos mistérios. Mistérios que em quase todas as culturas encontram correspondência na figura feminina. (CAMPOS, 2012: 98)

Através desta citação deduz-se que aquele que vive ou provém do mar é um ser misterioso e desconhecido. Tal descrição encaixa-se na caracterização de Dissoxi.

Fazendo um levantamento de todas as vezes que esta personagem tem contacto com os outros habitantes da aldeia, verifica-se que apenas dialoga com o Padre, durante um breve momento, e com Kalua. Dissoxi tem uma relação mínima com a comunidade. Aliás, durante o sonho do Padre na noite de sexta-feira, esta mulher não é contemplada com um tapete, como reconhece o sacerdote já acordado. É alguém que não pertence àquela aldeia. Este facto aumenta a perceção dela como um ser estranho e misterioso. Passa o seu tempo perto de uma lagoa, onde as águas não correm. Tal como estas águas, Dissoxi está com a sua vida parada devido à falta do mar. Por outro lado, se se encadear a imagem do mar como “berço da vida” com a constante vontade de Dissoxi em lá voltar, pode interpretar-se que esta personagem pretende voltar à sua origem, ao passado que ninguém conhece.

Karine Miranda Campos associa ainda esta misteriosa mulher à figura de Iemanjá. Num primeiro ponto há que realçar a dimensão espiritual de Dissoxi: “A essência mística de Dissoxi que a aproxima da imagem da divindade africana dos mares evidencia-se, dentre outras coisas, pela descrição de apenas dois lugares com alguma precisão: a igreja e a casa de Dissoxi.” (CAMPOS, 2012: 99). Na descrição de ambos existe uma referência à inspiração do ar que se encontra no interior dos edifícios. No ar da igreja sentia-se uma religiosidade latente, ao passo que no da casa se sentia a constante presença do mar. Para além destes dois locais, a mulher frequenta o lago, o qual pode ser considerado uma simulação do mar. No entanto, tal lugar não é suficiente para acalmá-la, já que “por maior que seja o amor, a dor, a tristeza, o poder de um coração, ninguém pode recriar o mar. Em sítio mais nenhum.” (ONDJAKI, 2002: 53). É esta impossibilidade que faz com que ela se sinta deslocada da aldeia, revelando a constante necessidade de regressar à origem.

Há um outro elemento marinho que não pode ser esquecido: o cheiro a sal. O sal é um elemento extraído da água do mar, através da sua evaporação. É muito semelhante a Dissoxi, na medida em que também à sua volta a água do mar se evaporou. O desaparecimento do mar da vida desta personagem fez com que sobrasse apenas ela, o sal. Segundo Chevalier, o sal conserva os alimentos mas ao mesmo tempo corrói-os. Se é verdade que o porta-voz de Cristo é o “sal da terra” que a previne da corrosão, como é afirmado no Evangelho segundo Mateus (5: 13), não menos verdade é que os romanos lançavam sal sobre as terras que saqueavam para que o solo se tornasse árido. A ambiguidade deste símbolo também é aplicável na obra – é ele o principal responsável

pela manutenção de uma ideia de maresia na casa de Dissoxi mas, por outro lado, representa um dano irreparável nesta mulher: a esterilidade²⁵. Esta é vista como um aspeto negativo na cultura africana, em geral, o que promove ainda mais a desconfiança relativamente a esta personagem.

O sonho de Dissoxi na noite de sexta-feira refere a existência de uma praia, na qual ela não vê rostos mas consegue distinguir as vozes da mãe, do pai e de outras crianças. Com uma elevada temperatura, resolve ir banhar-se nas águas do mar. Primeiramente, o toque da água soa-lhe a uma carícia, mas à medida que ela se afasta da costa sente que os seus cabelos lhe pesam cada vez mais, arrastando-a para o fundo do mar. É neste momento que a personagem acorda, acalmando-se com a presença dos elementos marinhos da sua casa. Karine Miranda Campos, citando Chevalier, demonstra que o mecanismo de entrada e saída da água significa, exceto no caso de uma morte simbólica, o regresso à origem, procurando uma revitalização do ser. Dissoxi, ao acordar, consegue salvar-se do seu afogamento, procurando a proteção que o sal, símbolo da corrosão mas também da conservação, pode oferecer.

Contudo, é possível ir um pouco mais longe na análise a este sonho. O facto de a família de Dissoxi estar presente na praia, embora com contornos visuais indefinidos, é significativo. A origem não está na água, mas sim na terra. De acordo com o sonho, é o mar que tenta castigar o afastamento da mulher para com a sua família. Quanto mais aquela se afasta, mais os cabelos lhe pesam. O mar acaba por ser um símbolo ambíguo, que tem a capacidade de salvar mas também de castigar o ser humano.

Por fim, é possível associar Dissoxi à mulher que se banha no rio, como descreveu Bachelard. KaLua vê-a a tomar banho no lago. De certa forma, é como se tivesse materializado um pensamento/desejo seu, embora ainda não o soubesse. O sonho que ele tem na noite de sexta-feira é que lhe permite perceber que se encontra apaixonado por Dissoxi e que esta, de certa forma, substitui a família que perdeu no incêndio da sua antiga casa.

Taímo e Tuahir enfrentam a morte de uma forma muito semelhante – ambos são sepultados no mar. Tal facto pode ser visto como uma alusão à viagem de Caronte pelo rio dos mortos. Contudo, ao passo que Tuahir parte definitivamente, Taímo não o faz. Foi consultado um feiticeiro para descobrir se o serviço fúnebre relativo ao pescador

²⁵ Este é um desvio do mito de Iemanjá, pois esta divindade deu à luz três filhos.

teria sido feito corretamente, ou se seria necessário realizar outro tipo de cerimónias. O feiticeiro recomendou que fosse construída uma casa que pudesse albergar o barco do falecido Taímo, pois ele poderia regressar, vindo do mar.

O barco não é levado pela corrente, como seria suposto, mas sim colocado dentro de uma casa. Foi retirado do seu ambiente natural e colocado nas proximidades da habitação do seu falecido dono. Interpretando simbolicamente estes elementos, é possível afirmar que Taímo não chegou à terra dos mortos com Caronte. Mantém uma ligação com o mundo, nomeadamente com a sua família, especialmente com Kindzu.

A morte de Tuahir parece ser contaminada pela morte de Taímo. O velho, quando sente que está a morrer, pede a Muidinga que o coloque dentro de um barco, tal como Surendra fez com Assma. “Quero morrer sem ver nenhuma terra, só água em todo lado” (TS: 195), diz ele. O barco que Muidinga encontra chama-se Taímo – é o barco que Kindzu usou na sua viagem. O mar é um local de morte e, ao mesmo tempo, de fantasia. Apesar de Tuahir duvidar da veracidade das leituras de Muidinga, perguntando-lhe se ele não adulterou as estórias dos cadernos, ele quer ser embalado por elas nos últimos momentos de vida, construindo o seu próprio mar, um oceano de fantasias:

— Deixe. Agora me comece a ler.

As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. A voz do miúdo quase não se escuta, abafada pelo requebrar das vagas. Tuahir está deitado, olhando a água a chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai tornando leve como mulher ao sabor da carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável. Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo. (TS: 196)

Ainda em relação à morte de Taímo, há uma espécie de parábola inserida na narrativa de Kindzu (TS: 20-21). No dia seguinte ao falecimento do seu pai, verificou-se que o mar secou, permitindo o avistamento de palmeiras que possuíam apetitosos frutos. A multidão preparava-se para tomar de assalto aquele espaço, mas a voz de Taímo interrompe-os para os avisar que os frutos não deveriam ser apanhados, já que eram sagrados. A multidão ignorou os avisos e, como consequência do corte do primeiro fruto, o mar voltou a encher, afogando-a.

Esta é uma estória que exemplifica o corte da relação entre o homem e o sagrado, ou entre o homem e a tradição. Aparecem palmeiras no local onde existia o mar, palmeiras cujos frutos não poderiam ser cortados. No entanto, a multidão ignora esta ordem e avança, afogando-se depois de ser derrubado o primeiro fruto. O facto de os frutos serem sagrados deveria constituir um impedimento à sua ceifa. Porém, a desordem que a guerra trouxe levou a população a questionar o sagrado. A falta de respeito pelo pedido criou ainda mais instabilidade e desordem no mundo, sendo este castigado por tal ousadia.

Nesta micronarrativa existem algumas referências bíblicas, nomeadamente à tomada do fruto da árvore do conhecimento e à passagem do Mar Vermelho efectuada por Moisés. Recorde-se que Eva, contrariando aquilo que Deus lhe tinha ordenado, consome o fruto da árvore. É castigada por Deus e, juntamente com Adão, é expulsa do jardim do Éden²⁶. Porém, ele nunca questionou Deus, como fez o homem à voz de Taímo. A relação entre Eva e Deus é unívoca, algo que não acontece neste excerto de *Terra sonâmbula*. Por outro lado, o castigo não é a expulsão do paraíso mas sim o abatimento do mar sobre a multidão, tal como aconteceu com os egípcios que perseguiram os hebreus liderados por Moisés²⁷.

Por fim, a estória de Nhamataca é um importante indicador que permite inferir determinados significados da utilização da água nesta narrativa. Tuahir, que tinha sido companheiro deste homem, recorda a estória do seu pai. Vivia na margem de um rio, completamente sozinho, questionando-se se não haveria mais nenhum humano no mundo, a não ser ele próprio. Até que um dia ouviu uma voz, que partia da outra margem do rio. E viu um vulto pelo meio do nevoeiro. Respondeu-lhe com um grito. Continuaram nesta troca de berros durante alguns dias, até que do outro lado deixou de ouvir qualquer resposta. Afeiçoado àquela voz, o homem resolveu construir uma jangada para atravessar o rio. Iniciada a travessia, ele vê que tinha cometido a ousadia de achar que a jangada aguentaria a viagem. Quando começa a afundar-se vê que há um barco que vem até ele, conduzido pelo vulto da outra margem. Essa sombra pertencia a uma mulher, que o recolheu na sua embarcação, onde posteriormente trocaram amores.

²⁶ A tomada do fruto da árvore do conhecimento e a consequente expulsão do Paraíso estão relatadas no livro do Génesis (3: 1-24).

²⁷ A fuga do Egipto conduzida por Moisés é relatada no livro do Êxodo (14: 21-31).

O fruto desse amor foi Nhamataca, fazedor de rios e autointitulado filho das águas. O seu objetivo é criar um rio, chamado Mãe-água.

— Estou a fazer um rio, responde o outro.

Riem-se, o rapaz e Tuahir. Mas o homem insiste, no sério. Sim, 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. [...]

— E nome que ele vai ter?

Nome que dera ao rio: Mãe-água. Porque o rio tinha vocação para se tornar doce, arrastada criatura. Nunca subiria em fúrias, nunca se deixaria apagar no chão. Suas águas serviriam de fronteira para a guerra. Homem ou barco carregando arma iriam ao fundo, sem regresso. A morte ficaria confinada ao outro lado. O rio limparia a terra, cariciando suas feridas. [...]

E adianta lição: nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes. A prova era o seu nascimento. Agora, ao gerar um rio, Nhamataca paga uma dívida para com um tempo mais antigo que o passado. Talvez que um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada. (TS: 87-89)

O rio transformar-se-ia numa mãe que iria cuidar de toda a terra. A guerra tornou impossível a conotação de África como uma terra-mãe²⁸. Seria agora o rio a tomar o seu lugar, a criar uma fronteira entre a vida e a morte, a guerra e a paz. Volta-se à ideia de que as águas são maternais pois representam o primeiro líquido que os bebés ingerem – o leite. O rio, ao contrário do mar, estende-se pela terra, escorrendo por ela. Para quem vive longe do mar, é o local onde mais facilmente se encontra água. Além disso, povoações juntam-se perto dos rios para que seja mais fácil a sua sobrevivência, extraíndo água para consumo próprio. É um lugar de reunião e é nesse sentido que Nhamataca pretende utilizá-lo como recurso para acabar com a guerra, tentando recuperar a vitalidade da terra.

²⁸ Vários poemas, como por exemplo ‘Apelo’, de Noémia de Sousa, ou ‘Mãe-Terra’, de Costa Andrade, veiculam a ideia de uma África que se confunde com a terra, semelhante a um ventre materno.

3. A deslocação da origem

A deslocação no espaço é uma característica essencial de três personagens: Assma, Virgínia e Dissoxi. Assma é proveniente da Índia, Virgínia de Portugal e Dissoxi do mar. Nenhuma delas se encontra no local onde nasceu. A forma como se integram na sociedade onde residem varia em Mia Couto e Ondjaki. No primeiro, Assma e Virgínia são tratadas como inconscientes/loucas, ao passo que no segundo Dissoxi é praticamente invisível para a comunidade daquela aldeia.

A descrição de Assma é sugestiva para a compreensão do seu estado de inconsciência:

Assma não aguentara o peso do mundo. Todo o dia ela ficava na sombria traseira do balcão, cabeça encostada num rádio. Escutava era o quê? Ouvia ruídos, sem sintonia nenhuma. Mas para ela, por trás daqueles barulhos, havia música da sua Índia, melodias de sarar saudades do Oriente. Dos paus de incenso esvoavam fumos. Os olhos de Assma seguiam aqueles perfumes, dançando em tontas direcções. Ela adormecia embalada pelos ruídos. (TS: 24)

Esta personagem vagueia entre a inconsciência e o sono, ou seja, nunca está desperta para reconhecer o presente onde vive o seu corpo. Ela é semelhante ao rádio onde assenta a cabeça: não está sintonizada com Moçambique.

Virgínia enceta um percurso que a leva da sanidade à insanidade. Quando recebe Farida em casa é uma pessoa normal, com capacidade para a criar como se fosse sua filha. Contudo, Romão Pinto, por ela querer voltar a Portugal, proibia-a de “ler, ouvir rádio, cantar.” (TS: 75). Curiosamente, uma vez mais aparece o rádio. Este objeto está associado à memória de um lugar passado. Se, para Assma, a lembrava da Índia, Romão temia que Virgínia se lembrasse de Portugal ao escutá-lo.

No entanto, há uma diferença entre as duas mulheres: Assma queria voltar ao seu país de origem por gostar muito dele, enquanto Virgínia queria regressar para não ter de ver Moçambique a agonizar. Esta gostava do local onde vivia, apenas não

aguentava ver a guerra destruir o país – “era um espinho de sangrar seus todos corações.” (76).

A partir daqui, Virgínia “ficava na janela olhando o país que inexistia, desenhando em geografia da saudade. Tanto esmolou a Deus um outro lugar que ela se foi fazendo remota e, aos poucos, Farida receou que sua nova mãe nunca mais se acertasse.” (TS: 76). E, na verdade, este foi um caminho sem retorno. A portuguesa guardava um vestido verde para a viagem que nunca iria fazer, alterava velhas fotografias e obrigava Farida a ouvir episódios da sua vida, para que esta posteriormente lhe escrevesse cartas, encarnando diferentes familiares.

Quando Kindzu encontra Virgínia, ela mantém ainda sinais da sua loucura, associada agora a uma espécie de segunda infância:

Dona Virgínia Pinto. Ali estava ela, varandeando no exercício de sua última meninez. [...] A portuguesa se vai deixando em tristonhas vagações. Branca de nacionalidade, não de raça. [...] E me contaram assim: que Dona Virgínia amealha fantasias, cada vez mais se infanciando. Suas únicas visitas são essas crianças que, desde a mais tenra manhã, enchem o som de muitas cores. Os pais dos meninos aplicam bondades na velha, trazem-lhe comida, bons-cumprimentos. A vida finge, a velha faz conta. No final, as duas se escapam, fugidias, ela e a vida. (TS: 159)

Criadora de sapos, Virgínia agora conta estórias às crianças que a visitam e que a ajudam a tratar do seu corpo. Kindzu descobre que Gaspar esteve na propriedade de Virgínia e Romão Pinto, mas que havia fugido. Na despedida, Kindzu trava o seguinte diálogo com a velha:

— *Já vou. É hora de dar comida aos meus sapos.*
— *Eu vou consigo, lhe faço a companhia.*
— *Não, eu não quero que você seja visto comigo.*
— *E por quê?*
— *Não esqueça que eu sou uma velha tonta, não falo com gente crescida. Só mereço confiança das crianças. [...]*

Sim, agora eu entendia as extravagâncias da portuguesa. A dita loucura dela era seu refúgio mais seguro. (TS: 170-171)

Este excerto permite compreender que a loucura que tomou Virgínia não é inconsciente. É uma forma de ela se proteger da infelicidade que a vida lhe trouxe, nomeadamente em relação ao seu casamento e à guerra civil moçambicana. A tentativa de se tornar uma criança advém do facto de pretender viver uma segunda vez, exatamente da mesma forma que Muidinga. Mas, apesar de ter um corpo pequeno, afirma ter uma língua grande, como qualquer velho. A sabedoria e a capacidade de contar histórias salvam Virgínia e permitem-lhe viver, funcionando esta um pouco como Siqueleto, um dos últimos resistentes da sua aldeia ao flagelo que é a guerra.

Dissoxi é uma personagem em busca de uma identidade perdida. Se se tiver em conta a relação intertextual que se pode estabelecer entre o capítulo de apresentação desta figura e o paratexto de Pepetela que o introduz, confirma-se esta afirmação. Comparando *As aventuras de Ngunga* com *O Assobiador* é possível identificar uma similitude entre Dissoxi e Ngunga – ambos se caracterizam pela solidão e pela necessidade de conhecimento de si próprios. E é neste sentimento que a mulher decide abandonar a aldeia, pois “sentia-se aleijada diariamente pela constante ausência do mar” (ASS: 52).

Na obra de Pepetela é ainda possível encontrar um outro livro que ilumina a personagem Dissoxi: *O Desejo de Kianda*. Kianda é uma palavra do quimbundo que pode ser traduzida como sereia. Nesta obra é o canto da sereia que provoca a queda de vários prédios no largo de Kinaxixi, tentando esta libertar-se das construções que estavam a aprisionar o seu espírito na lagoa. Kalumbo e Mateus Evangelista atribuem a queda dos prédios à perda dos valores tradicionais da sociedade angolana. No final, a lagoa do Kinaxixi transborda de tal maneira que chega até ao mar. Como Dissoxi, também Kianda parte para o mar. Ambas as personagens pretendem voltar à origem, tentando encontrar no seu passado a identidade perdida com os anos.

O capítulo em que Dissoxi parte da aldeia é introduzido por uma epígrafe de Paul Celan. Não é possível deixar de fazer uma analogia entre este escritor e a personagem de Ondjaki. Celan nasceu na Roménia mas a ocupação nazi obrigou-o a deslocar-se para a União Soviética. Terminada a Segunda Guerra Mundial, voltou à Roménia, viajando depois para Paris, local onde viria a suicidar-se. Este autor é também uma personagem deslocada da sua origem, não sendo completamente inocente a sua escolha para iniciar o capítulo.

A casa de Dissoxi funciona como uma metáfora da própria personagem, segundo Karine Miranda Campos. A casa sugere intimidade, já que é o local onde se volta regularmente e que é reconhecida como um abrigo. Não é estranha esta semelhança entre alguém e a sua casa. Por outro lado, é necessário recordar que dentro da habitação podiam encontrar-se elementos ligados ao mar, como conchas, corais ou sal, mas também uma pequena janela que é descoberta por KaLua. Porém, a janela apenas existe para quem está dentro de casa. Da parte de fora, “a parede era lisa, branca, contínua, teimosa.” (ASS: 48). Dissoxi é uma personagem misteriosa, a qual é impossível atravessar, mesmo através do olhar. É exatamente igual à sua parede. No entanto, pela janela consegue avistar-se a rua, a praça e a igreja. Dissoxi acaba por ter acesso às outras personagens e à sua vivência. É de realçar a importância de KaLua neste momento da obra: ele é o único a entrar na casa desta mulher. Foi o único a ter alguma intimidade com ela. A certo momento, KaLua repara nos olhos de Dissoxi e vê que “a janela da sua tristeza era tão imensa que quase dava para espreitar a sua alma” (ASS: 50). Com esta imagem consuma-se a indissociabilidade entre a casa de Dissoxi e ela mesma. KaLua é o único que consegue ver algo através da parte de fora. Quando este duvida da existência da janela, ela confirma-a, pedindo-lhe segredo, o que mais uma vez realça a intimidade entre as duas personagens.

Conclui-se que o espaço é uma importante forma de identidade. Todas estas personagens, de uma forma ou outra, desenvolveram afinidades com o meio que as rodeia e sentem-se desamparadas quando ele falha. Perde-se a possibilidade de ali lançar uma âncora, perde-se um lugar que, juntamente com os acontecimentos e as pessoas, completa a memória, impossibilitando a criação de raízes.

Considerações finais

Ao longo desta análise/reflexão houve a preocupação de elaborar um estudo comparativo entre *Terra sonâmbula* e *O Assobiador* baseado em três conceitos chave: memória, sonho e espaço. A um nível teórico, abordaram-se memória e sonho de uma forma mais exaustiva, pois estas categorias são, para além de complementares, as que mais perspetivas contraditórias apresentam. No tópico da memória colocaram-se em polos opostos Halbwachs e Pollak, o primeiro defensor da memória como continuidade e o segundo da memória como descontinuidade. Ao longo da reflexão sobre *Terra sonâmbula* esta oposição é facilmente sentida. Apesar de Mia Couto oferecer a oportunidade de falar àqueles que nunca puderam dizer nada (Muidinga, Tuahir, Kindzu) há sempre uma tensão entre estes e alguns agentes ligados à política (Assane, o administrador, Romão Pinto). Aliás, os momentos finais de Kindzu demonstram esse mesmo contraste: de um lado está Junhito, símbolo da independência, e do outro estão os que tentaram destruí-lo. A memória é um valor em constante disputa. Em *O Assobiador* o choque entre memórias não é tão forte. Assiste-se a uma aldeia vazia de memória e à qual apenas os forasteiros conseguem devolver a capacidade de recordar. Não existem os dois lados da memória, apenas o reconhecimento de que este é um valor essencial para aquela comunidade.

O acréscimo da perspetiva de Jung nesta discussão acerca da memória permitiu estabelecer uma ponte para o estudo do sonho, material essencial da psicanálise. A defesa de Jung relativamente à presença de arquétipos na psique humana corrobora uma certa ideia de continuidade, já que estes se encontram presentes desde a existência do primeiro ser humano. Freud acaba por surgir, em resposta a Jung e a Halbwachs. Estabelece uma cronologia da cosmovisão do sonho ao longo dos séculos, concluindo que esta entidade ainda não tinha sido estudada de uma forma científica, o que ele se propõe fazer. Baseando a reflexão numa dicotomia entre sonho e vigília, discute pontos de vista sobre a referencialidade do sonho, a sua linguagem, fontes, causas e memória.

O espaço acabou por ser relegado para um segundo plano, até mesmo ao nível da extensão que ocupa nas páginas desta dissertação. Esta opção deveu-se à sua menor influência em *O Assobiador*, apesar de ser uma categoria relativamente importante em *Terra sonâmbula*. Não é feita qualquer introdução teórica sobre esta categoria, preferindo-se a sua divisão em temas que mais facilmente se ajustariam ao contexto das obras a analisar: viagem, meio aquático e deslocação em relação ao local de origem. Esta delimitação permitiu fornecer algumas indicações teóricas específicas, como as análises de Nuno Júdice, Maria Leonor Buescu, Ana Mafalda Leite ou Gaston Bachelard.

Na reflexão mais direcionada a *Terra sonâmbula* e *O Assobiador*, mais especificamente no capítulo relativo à memória e ao sonho, procurou-se estabelecer uma rede de influências entre as personagens, no sentido em que ocorre uma transmissão de valores entre elas. É através deste raciocínio que se chega aos pares Muidinga/Tuahir, Kindzu/Taímo, Muidinga/Kindzu, Assobiador/Padre e Assobiador/comunidade. Se em *Terra sonâmbula* o foco centra-se na dicotomia temporal mais velho/mais novo, em *O Assobiador* ele transfere-se para a oposição espacial local/forasteiro. Algumas personagens são definidas por conceitos como memória (Muidinga), sonho (Taímo, Kindzu), viagem (KeMunuMunu, o Assobiador) ou religião (Padre).

O cenário de guerra em *Terra sonâmbula* justifica a subversão que se verifica nos mecanismos de transmissão da memória e o questionamento da tradição. Contudo, em *O Assobiador*, a guerra nunca é mencionada. A falta de referencialidade da obra dificulta a sua inserção num período específico. No entanto, a falta de contacto com o outro é uma característica que trespassa as duas obras. Em *Terra sonâmbula* este problema é ultrapassado pelas viagens iniciáticas de Muidinga e Kindzu. Em *O Assobiador*, é o forasteiro que, em conluio com o Padre, revitaliza a comunidade e a devolve a si mesma.

A viagem é um dos temas marcantes de ambas as narrativas. Não é só um movimento no espaço, é também uma deslocação no tempo. Muidinga ingressa no tempo e na escrita de Kindzu, ao mesmo tempo que ele próprio é um eterno caminhante. Kindzu também procura um lugar onde não haja guerra, onde seja possível viver. No entanto, tal como lhe diz o nganga, ele é um homem de viagem, tal como o Assobiador, tal como o caixeiro-viajante KeMunuMunu.

A relação que as personagens mantêm com a água é ambígua: vida, morte, purificação, etc. Bachelard dá conta deste facto e é a sua perspectiva a ser tida em consideração nesta dissertação. Personagens como Farida e Kindzu procuram no mar um espaço onde não sintam o constante sofrimento da terra. Dissoxi também procura voltar a esta sua casa, o mar. Nhamataca tem como sonho construir um rio que lave e purifique a terra. É na ondulação do mar que Taímo e Tuahir encontram o embalo da viagem até à morte.

Por fim, discute-se a desconexão entre personagens como Assma, Virgínia e Dissoxi relativamente ao local onde habitam. De uma forma ou de outra reconhecem a ausência de um lugar onde estavam ancoradas. Para contornar este problema, Assma vagueia dentro da sua inconsciência, Virgínia finge-se louca e Dissoxi toma a iniciativa de voltar para o mar, depois da sua recriação na própria casa ter falhado.

Esta dissertação, com a reunião de vários trabalhos dispersos de outros autores, tentou elaborar um ponto de vista mais sistemático relativamente à comparação entre *Terra sonâmbula* e *O Assobiador*. Foram vários os pontos de contacto encontrados mas, na generalidade, esta é apenas uma pequena parte daquilo que a investigação destas duas obras pode oferecer. Elas continuam em aberto, tal como a pesquisa, cujo desenvolvimento oferecerá novas perspetivas e inquietações a novos e antigos leitores.

Bibliografia

Ativa:

COUTO, Mia (2008). *Terra sonâmbula*. 3.^a ed. Alfragide: Leya.

ONDJAKI (2002). *O Assobiador*. 1.^a ed. Lisboa: Caminho.

Passiva:

CAMPOS, Josilene Silva (2009). *As representações da guerra civil e a construção da nação moçambicana nos romances de Mia Couto (1992-2000)*. (Tese de Mestrado em Ciências Humanas). Universidade Federal de Goiás: Brasil. [Consultado online a 28/04/2016 em <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2347#preview-link0>].

CAMPOS, Karine Miranda (2011). 'A psicanálise e a experiência estética na leitura da novela *O assobiador*, de Ondjaki: inferências possíveis'. *Cenários*, vol. 1, nº 4. s/p. [Consultado online a 23/01/2016 em <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/view/471/305>].

CAMPOS, Karine Miranda (2012). *A paratextualidade e os mitos: uma questão identitária em O assobiador, de Ondjaki*. (Dissertação de Mestrado em Letras). Centro Universitário Ritter dos Reis: Brasil. [Consultado online a 23/01/2016 em http://www.uniritter.edu.br/pos/mestrado_letras/defesas_2013/KARINE_MIRANDA_CAMPOS.pdf].

CAMPOS, Karine Miranda; SILVEIRA, Regina da Costa da (2012). 'A presença insólita do judeu errante em Gabriel García Márquez e em Ondjaki: intersecções possíveis'. *Letras & Letras*, vol. 2. Pp. 77-84. [Consultado online a 23/01/2016 em <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25879/14234>].

CAMPOS, Karine Miranda; SILVEIRA, Regina da Costa da (2013). 'A transtextualização e a carnavalização em *O assobiador*, de Ondjaki'. *ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol.

- 5, n.º 10. Pp. 133-146. [Consultado online a 23/01/2016 em <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/109/68>].
- DUARTE, Mara Carolina Falcão (2011). ‘*Bom dia camaradas e O outro pé da sereia: memórias em trânsito*’. *Anais do SILEL*, vol. 2, n.º 2. Uberlândia: EDUFU. s/p.
- LEITE, Ana Mafalda (2013a). ‘As personagens-narrativa em Mia Couto, um exemplo para começar: o personagem-tradutor de mundos’. In *Ensaaios sobre literaturas africanas*. Maputo: Alcance Editores. Pp. 169-178.
- LEITE, Ana Mafalda. (2013b). ‘Ilhas, mares, rios e confluências: *Rio seco*, de Manuel Rui, *Terra sonâmbula* e *A varanda do frangipani*, de Mia Couto’. In *Ensaaios sobre literaturas africanas*. Maputo: Alcance Editores. Pp. 53-63.
- LEITE, Ana Mafalda (2013c). ‘Representação dos géneros orais em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto – reinvestir a memória da tradição oral de um estatuto literário’. In: *Ensaaios sobre literaturas africanas*. Maputo: Alcance Editores. Pp. 147-168.
- MINUZZI, Luara Pinto (2014). *Mia Couto e a simbologia de embarcações aquáticas: navegar, mais do que preciso, é sonhado*. (Dissertação de Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul: Brasil. [Consultado online a 23/06/2016 em <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5716/1/000455754-Texto%2BCompleto-0.pdf>].
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de (2007). ‘O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de *Terra sonâmbula*, de Mia Couto’. *Sínteses*, vol. 12. Pp. 195-203.
- PERUZZO, Lisângela Daniele (2010). *De armas e de palavras: um estudo comparado da temática da guerra em Terra Sonâmbula, de Mia Couto, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane*. (Tese de Doutoramento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo: Brasil. [Consultado online a 28/04/2016, em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03102011-123918/es.php>].
- PIRES, Maria do Carmo Martins (2009). ‘Viagens, narrações e identidades em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto’. *Navegações*, vol. 2, n.º 2. Pp. 154-159. [Consultado online a 30/07/2016 em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/6401/4667>].
- SENETA, Cristóvão Felisberto (2013). *Entre memória e esquecimento: a construção identitária em Mia Couto (Jesusalém) e José Eduardo Agualusa (O vendedor de*

passados). (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SILVEIRA, Regina da Costa da (2000). 'O animismo e a arte de narrar em *O Assobiador*, de Ondjaki'. *Veredas*, n.º 13. Pp. 143-156. [Consultado online a 12/03/2016 em https://impactum.uc.pt/pt-pt/artigo/o_animismo_e_arte_de_narrar_em_o_assobiador_de_ondjaki].

TOPA, Francisco (2011). 'Ondjaki, uma escrita dentro dos momentos: roteiro de leitura'. *Nau Literária*, vol. 07, n.º 2. s/p. [Consultado online a 16/03/2016 em <http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/20596/14070>].

Outros títulos consultados:

S/A (1998). *Bíblia sagrada*. 5.ª ed., Cucujães: Editorial Missões.

BACHELARD, Gaston (1979). *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.

BASTO, Maria Benedita (2006). *A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*. Lisboa: Vendaval.

BENJAMIN, Walter (2012). 'O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov'. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio de Água. Pp. 27-57.

BERNARDES, José Augusto Cardoso (1997). 'Viagem, deslocação e errância no teatro de Gil Vicente'. In AAVV (org.) (1997). *Literatura de viagem; narrativa, história, mito*. Lisboa: Cosmos. Pp. 309-319.

BRAIT, Beth (1997). 'Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem'. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp. Pp. 91-104.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine (1997). 'Escrita, leitura, dialogicidade'. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp. Pp. 281-288.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1997). Exotismo ou a «estética do diverso» na literatura portuguesa. In AAVV (org.). *Literatura de viagem; narrativa, história, mito*. Lisboa: Cosmos. Pp. 565-578.

- CANDIDO, Antonio (2004). *O direito à literatura e outros ensaios*. Coimbra: Angelus Novus.
- CARDOSO, Boaventura (2008). 'A escrita literária de um contador africano'. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (org.) (2008). *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento. Pp. 17-25.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Teorema.
- FERREIRA, Jerusa Pires (2000). 'O judeu errante: a materialidade da lenda'. Olhar, ano 2, n.º 3. s/p. [Consultado online a 07/02/2016 em <http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar3/02Jerusa.pdf>].
- FREITAS, Tatiana Maria Gandelman de (2014). Erfahrung e Erlebnis em Walter Benjamin. *Garrafa*, n.º 33. s/p. [Consultado online a 18/04/2016 em http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa33/Tatiana_Gandelman_Erfahrung_Erlebnis_Walter_Benjamin_Garrafa_33.pdf].
- FREUD, Sigmund (1974). *Psicopatologia da vida quotidiana*. Lisboa: Estúdios Cor.
- FREUD, Sigmund (1976). *Totem et tabou: interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Paris: Payot.
- FREUD, Sigmund (1988). *A interpretação dos sonhos*, vol. 1. Lisboa: Pensamento.
- FREUD, Sigmund (1990). *Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci*. Lisboa: Relógio d'Água.
- HALBWACHS, Maurice (1992). *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HOMERO (2003). *Odisseia*. 6.ª ed., Lisboa: Cotovia.
- JÚDICE, Nuno (1997). 'A viagem entre o real e o maravilhoso'. In AAVV (org.). *Literatura de viagem; narrativa, história, mito*. Lisboa: Cosmos. Pp. 62-627.
- JUNG, Carl Gustav (1967). *Acerca da psicologia do inconsciente*. Lisboa: Delfos.
- LARANJEIRA, José Luís Pires (1992). *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento.
- LARANJEIRA, José Luís Pires (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- LEITE, Ana Mafalda (1998). *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri.

- LEITE, Ana Mafalda (2008). 'Tópicos para uma História da Literatura Moçambicana'. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula. *Moçambique das palavras escritas*. Pp. 47-75.
- LEITE, Ana Mafalda (2013d). 'Poéticas do imaginário elemental na poesia moçambicana: entre mar... e céu'. In *Ensaaios sobre literaturas africanas*. Maputo: Alcance Editores. Pp. 272 -280.
- LEITE, Ana Mafalda (2013e). 'Oralidade na produção e na crítica das literárias africanas'. In *Ensaaios sobre literaturas africanas*. Maputo: Alcance Editores. Pp. 7-30.
- MACÊDO, Tania (2008). 'Os anos de pólvora: narrativas sobre a guerra na ficção angolana contemporânea'. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (org.). *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento. Pp. 115-123.
- MACÊDO, Tania (2012). 'Itinerários da memória na escrita da literatura angolana contemporânea'. In: COSTA, Fernanda Gil; MATA, Inocência (org.). *Colonial / Post-colonial: writing as memory in literature*. Lisboa: Colibri. Pp. 105-116.
- MÁRQUEZ, Gabriel García (2015). 'Um dia depois do sábado'. In: *Os funerais da Mamã Grande*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. Pp. 85-111.
- MATA, Inocência (2012). 'O pós-colonial como ideologia: os estudos literários e a ordem eurocêntrica'. In: COSTA, Fernanda Gil; MATA, Inocência (org.) (2012). *Colonial/Post-colonial: writing as memory in literature*. Lisboa: Colibri. Pp. 43-56.
- MATHIAS, Marcello Duarte (2008). 'Escrever a vida – notas'. In MORÃO, Paula; CARMO, Carina Infante do (org.). *Escrever a vida: verdade e ficção*. Porto: Campo das Letras. Pp. 107-114.
- NEGRO, Francisca (2011). 'Waltz with Bashir: estética da guerra e das emoções'. In: COSTA, Fernanda Gil (org.); FURÃO, Igor (org.). *Estética das emoções*. Ribeirão: Húmus. Pp. 147-160.
- NOA, Francisco (2013). *A escrita infinita*. Maputo: Ndjira;
- OVÍDIO (2007). *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.
- PADRÓS, Enrique Serra (2001). 'Usos da Memória e do Esquecimento na História'. *Letras*, n.º 22. Pp. 79-95. [Consultado online a 11/04/2016, em <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11826/7254>];
- PEPETELA (1988). *As aventuras de Ngunga*. Luanda: União dos Escritores Africanos.

- PEPETELA (1995). *O desejo de Kianda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- POLLAK, Michael (1989). 'Memória, esquecimento, silêncio'. *Estudos históricos*, vol. 2, n.º 3. Pp. 3-15. [Consultado online a 12/04/2016, em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>].
- POLLAK, Michael (1992). 'Memória e identidade social'. *Estudos históricos*, vol. 5, n.º 10. Pp. 200-212. [Consultado online a 13/04/2016, em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>].
- TODOROV, Tzvetan (1976). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- VENÂNCIO, José Carlos (1992). *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.