



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

A ERRÂNCIA COMO SUBSTRATO LÍRICO DA RESISTÊNCIA NO PÓS-COLONIALISMO: UMA LEITURA DE TERRA SONÂMBULA DE MIA COUTO

Renata Cristina Sant'Ana - UFJF¹

Resumo: Em um contexto histórico em que as estruturas sociais e políticas encontram-se intensamente desestabilizadas, a expressão lírica surge e através da complexa relação existente entre linguagem e sociedade, dá-se o constructo simbólico de toda a teia de relações que envolve indivíduos em situações extremas de desafios em seus deslocamentos espaciais e sociais, de resistência a um sistema excludente, compressor das diferenças étnicas e culturais, e por fim, de luta pela sobrevivência. A partir destas considerações, busco analisar as representações dos movimentos de deslocamentos no romance Terra Sonâmbula de Mia Couto, e o modo como a formação lírica se relaciona com a sociedade no sentido de fazer emergir vozes capazes de romper com o silenciamento imposto pelo poder hegemônico, a um povo esvaziado de sua humanidade, em uma terra espoliada de seus valores pela guerra fratricida pós-libertação. Busco apresentar o modo como, através da lírica, o escritor Mia Couto constrói um tipo de discurso ao mesmo tempo poético e político que reforça os valores civilizatórios das comunidades tradicionais integrantes e formadoras de Moçambique, porém não mais como elemento em sua pureza, mas já híbrido, misturado ao Diverso de outras culturas. Trata-se de uma análise realizada a partir do diálogo entre a produção miacoutiana, a poética da Relação de Édouard Glissant (2011) e o pensamento de Theodor Adorno (2003) sobre estética da arte, em que o filósofo expressa sua visão sobre a lírica, bem como seu alcance expressivo enquanto ação que se estabelece a partir da relação com o social.

Palavras-chave: Errância. Nomadismo. Lírica. Sociedade.

Em um tempo de lutas contra um sistema dominante que durante séculos atuou com força e poder em território africano, o romance Terra Sonâmbula de Mia Couto reinventa com carpintaria lírica o cenário árido e devastado onde se desenvolve a relação de amizade entre o menino Muidinga e o velho Tuahir, que juntos lutam pela sobrevivência no interior de uma terra destruída pela guerra. Trata-se de personagens que se veem acometidos de toda forma de esquecimento em um tempo de ausência humana,

¹ Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora

frente a violência, o medo, a solidão e a morte, e que diante destas circunstâncias, unem o passado e futuro, para juntos seguirem rumo ao enfrentamento do presente.

A história se passa durante a guerra civil em Moçambique, período em que a recente nação, logo após a conquista de sua independência, se vê exposta a todas as formas de infortúnios, obrigando os personagens a sobreviverem em um espaço onde coabitam com a morte, presença quase única e constante. Neste tempo/espaço, vida e morte convivem lado a lado, misturando corpos, espíritos e espectros aos homens e à terra, esta que os permite viver ao mesmo tempo em que os faz morrer, mantidos sob o elo de uma raiz cultural profundamente instalada na alma do povo moçambicano e que se perpetua ao longo da história e das gerações. Mergulhados em uma atmosfera de dor e sofrimento, dá-se o encontro entre o velho e novo, que juntos caminham, paradoxalmente, sem parar e ao mesmo tempo, sem sair do lugar, tentando se defender e sobreviver aos ataques dos bandos, ilustrando aquilo que Glissant (2011) denomina de *nomadismo circular*, como vemos no trecho: “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.” (COUTO, 1995, p. 09)

Em sua Poética da Relação, Glissant (2011) utiliza-se dos conceitos de raiz única e rizoma cunhados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, como base da elaboração de seu pensamento, que compreende a primeira (raiz única) como aquela que tem sua origem na necessidade predadora de se apoderar de tudo o que encontra em sua volta, ao passo que o rizoma, de modo oposto, é uma raiz que vai se entranhando a outras sem que haja a sobreposição de nenhuma delas, formado um todo único interligado. Assim, o conceito de rizoma mantém a noção de enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária, constituindo-se então a base da poética da Relação (GLISSANT, 2011), segundo a qual toda a identidade se prolonga numa relação com o Outro. De acordo com Glissant, Deleuze e Guattari fazem um elogio do nomadismo, considerando-o libertador do ser, posto em oposição à sedentaridade, e estabelece uma correlação entre sedentarismo, verdade e sociedade, por um lado, e nomadismo, ceticismo e anarquismo, por outro.

No que concerne o nomadismo circular, sua função é garantir a sobrevivência de um grupo. A esse respeito, Rocha (2001) esclarece que Glissant opõe o nomadismo circular ao nomadismo em flecha. O primeiro é característico dos povos, comunidades e grupos que se deslocam em busca da sobrevivência, e é através deste deslocamento circular que a sobrevivência da comunidade é garantida. Uma das características

fundamentais deste nomadismo é que neste movimento que move estas populações, nem a audácia, nem a agressão ao Outro estão presentes, contrariamente ao nomadismo em flecha, característico dos colonizadores. Para Glissant, o nomadismo circular “é uma forma não intolerante da sedentariedade impossível”, enquanto que o nomadismo em flecha “é um desejo devastador de sedentariedade” e em nenhum dos casos se manifesta a raiz (GLISSANT, 2011, p. 22)

Nessa incessante caminhada em círculos “em busca do adiante”, os Cadernos de Kindzu são encontrados em uma mala abandonada no meio de uma estrada próxima ao machimbombo² incendiado, que acabou por se tornar a morada do menino Muidinga e do velho Tuahir. Assim, paralela à história do menino e do velho, se desenvolvem as histórias contida nos Cadernos de Kindzu, que são lidas por Muidinga. Trata-se dos relatos de Kindzu, personagem que, em sua errância, segue seu destino, deixando registrado através de seus escritos, sua vivência de deslocamentos desde o início dos conflitos, a destruição da sua família, sua relação de amizade com o imigrante indiano Surendra, e sua busca pessoal, em princípio, por encontrar os Naparamas (os justiceiros da paz) e lutar contra os “fazedores de guerra”; depois a procura do filho de sua amada, Farida, fruto de violência sexual perpetrada pelo pai adotivo, um português.

“Não é a raiz que importa, mas sim o movimento” (GLISSANT, 2011, p. 24). Esta é a afirmação que norteia a compreensão do que vem ser a errância no pensamento glissantiano, e que se apresenta como a essência do personagem Kindzu de Terra Sonâmbula. O pensamento da errância se opõe à expansão nacionalista de pulsão totalitária, criticada por Deleuze e Guattari nos seus apontamentos que contrapõem a raiz única, de sentido intolerante, ao pensamento rizoma, que concebe a relação fundadora com o Outro. A imagem do rizoma nos permite compreender a Relação como o constructo das identidades que não reside apenas na raiz, mas na busca despreendida de uma aproximação do Diverso, no emaranhado articulado de suas ramificações culturais, étnicas e raciais.

De acordo com Rocha (2001), a viagem de Kindzu é a errância através do país moçambicano destruído pela guerra. Kindzu, identidade rizoma, parte de sua aldeia na qual paira a intolerância racial (os bandos incendiaram a loja do indiano Surendra), a rejeição da cultura ocidental (os bandos haviam assassinado o professor Afonso), a desesperança (sua mãe ficava a “olhar o antigamente”), a morte do imaginário, de ver o

² Machimbombo: ônibus

futuro com esperança e devir. Rocha (2001) aponta ainda para o fato de que, em Terra Sonâmbula, a violência racial e cultural, fundamentada na noção de território e de identidade-raiz única atinge o professor Afonso, símbolo da cultura e do saber letrados vindo do ocidente, e o comerciante indiano Surendra. Ambos alargavam a cultura da aldeia tão fechada em si mesma e dilatavam a imaginação e sensibilidade de Kindzu, iniciando-o ao dinamismo sem fim do Sendo o Outro, através da aprendizagem da cultura ocidental/portuguesa e oriental/indiana.

A errância de Kindzu é a exteriorização da sua negação ao estado de coisas do seu lugar – a intolerância racial, os territórios fechados sobre si mesmo, o caos e o sofrimento - ela é um impulso que reflete o sentimento do personagem de não pertencimento a apenas este lugar fechado, e nem a um só povo, a uma só cultura, mas a vários lugares e povos e culturas, o que atesta o caráter de seu pensamento rizomático, como ilustra a amizade mantida com o professor português Afonso:

Minha família receava que eu me afastasse de meu mundo original. Tinham motivos. Primeiro, era a escola. Ou antes: minha amizade com meu mestre, o pastor Afonso. Suas lições continuavam mesmo depois da escola. Com ele eu aprendia outros saberes, feitiçarias dos brancos, como chamava meu pai. Com ele ganhara esta paixão pelas letras, escrevinhador de papéis como se neles pudesse despertar os tais feitiços que falava o velho Taimo. Falar bem, escrever bem e, sobretudo, contar ainda melhor. (COUTO, 1995, p. 29)

Em seguida, amizade e identificação com o comerciante indiano Surendra, aquele amigo junto ao qual a sua “alma arriscava se mulatar, em mestiçagem de baixa qualidade” e a quem ele se deixava “misturar nos sentimentos, aprendiz de um novo coração” (COUTO, 1995, p. 29) :

Vês, Kindzu? Do outro lado fica a minha terra. É mesmo ali onde o sol está a deitar. E ele me passava um pensamento: nós, os da costa, éramos habitantes não de um continente mas de um oceano. Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico. E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, romances antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras. Essa era a raiz daquela paixão de me encaseirar no estabelecimento de Surendra Valá.
- Somos da igual raça, Kindzu: somos índicos! (COUTO, 1995, p. 29)

Como podemos perceber, Kindzu não se reconhece na ideia e na prática de uma identidade de raiz única, característica das nações excludentes. Ele é habitado pela ideia

da integração e da Relação, ou seja, seu pensamento é rizoma e assim se manifesta em seu sentimento de errância. Outrossim, Surendra também manifesta este mesmo sentimento, pois resolve ir embora para outro lugar, em resignado desprendimento e compreensão de seu destino:

Nós fazemos negócios, sempre adaptamos, justificava. Faça guerra tanto como não: monhé está sempre no meio, brincava imitando as falas dos outros indianos”

(...) – Tu tens antepassados, Kindzu. Estão aqui, moram contigo. Eu não tenho, não sei quem foram, não sei onde então. Vês, agora, o que aconteceu? Quem é que me veio consolar? Só tu, mais ninguém. (COUTO, 1995, p. 32)

Kindzu, em sua errância, manifesta seu desejo de lutar contra a intolerância étnica e racial, o enraizamento, a exclusão, as fronteiras fechadas e o nomadismo em flecha dos colonizadores, pois a vivência, em meio às violentas manifestações de intolerância, os trágicos episódios do incêndio à loja do seu amigo indiano Surendra, e mais adiante o assassinato brutal do seu amigo, o velho pastor e professor português Afonso. “Eu tinha que sair dali, aquele mundo já me estava mantando” (COUTO, 1995, p. 34). Diante desse estado de coisas, nasce o desejo de Kindzu de se tornar um naporana: “- Naparama? Nunca eu tinha ouvido falar de gente dessa. Surendra me explicou vagamente. Eram guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores da guerra.” (COUTO, 1995, p. 31)

Para Rocha (2001), Terra Sonâmbula coloca uma questão crucial:

Em nossos dias, diante da complexidade de um mundo historicamente estruturado em nações fechadas e que vem sofrendo os impactos dos processos de globalização – Como transformar o imaginário dos povos e abrir as fronteiras territoriais, face à desterritorialização espacial e/ou cultural vivenciada por indivíduos isolados, por famílias ou por populações? (ROCHA, 2001, p. 243)

Frente a esta questão, o que se observa em Terra Sonambula são movimentos em espaços de conflitos, deslocamentos necessários que se impõem aos indivíduos como forma de resistência e luta pela sobrevivência. Nesse sentido, a errância é a manifestação incontida do desejo de mudança de um estado de coisas e não apenas de um lugar. Trata-se de uma necessidade de transformação que parte do interior do indivíduo ao absorver as insatisfações externas do mundo que já não lhe cabe e o sufoca em angústias, impulsionando então o movimento antiasfixiante do deslocamento.

O pensamento da errância não é nem apolítico nem antinómico de uma vontade de identidade que no fundo mais não é do que a procura de uma liberdade num determinado meio. Se ela contraria as intolerâncias territoriais, à predação da raiz única (que hoje torna tão difíceis os processos identitários), é porque, na poética da Relação, o errante, que já não é o viajante, nem o descobridor, nem o conquistador, procura conhecer a totalidade do mundo e sabe já que nunca conseguirá fazê-lo – e que é aí que reside a beleza ameaçada do mundo. (GLISSANT, 2011, p. 29)

Os Cadernos de Kindzu, embora pareçam se tratar de um tipo de diário do personagem em que ele narra episódios de sua vida, é permeado por elementos fantásticos, o que nos permite compreender esta narrativa mitopoética, como produção literária diretamente relacionada ao universo cultural moçambicano, pois apresenta ao longo da estrutura, elementos fulcrais da tradição, como por exemplo, o entrelaçamento entre o mítico e oral, que faz emergir a força da ancestralidade dos povos africanos, tida como valor civilizatório perpetuado ao logo das gerações.

Em certas passagens dos Cadernos de Kindzu, identifica-se a presença de um realismo fantástico construído a partir da cosmologia dos povos locais que surgem em aparições de espectros, de feitiços e de rituais mágicos, como acontecimentos naturais, o que acaba por abalar a lógica racional do colonizador. Segundo Rocha (2001) tanto os capítulos quanto os cadernos são acumulações de estórias ouvidas, sonhadas, inventadas a partir da relação mágica e cósmica da cultura moçambicana com o seu entorno: relação de simbiose entre o homem e a natureza, os vivos e os mortos dentro de um tempo cíclico que implica o eterno retorno.

De acordo com Angious e Angius, “o mistério e a magia que entrelaçam os acontecimentos colocam o leitor no âmbito de um cenário psico-político-social que é bem característico da realidade humana vivida em Moçambique até 1992” (ANGIUS & ANGIUS, 1998, p. 34). Também a respeito dos cadernos de Kindzu, Rocha (2001) chama a atenção para o fato de que a escrita sobrevirá a morte física de Kindzu para denunciar os descaminhos da guerra fratricida, costurar as histórias de sofrimento e de resistência dos viventes, tramando a tessitura da diversidade das culturas que constituem o povo moçambicano. Embora, a princípio, estes dois planos, o real (Muidinga e Tuhair) e o mítico (Cadernos de Kindzu), pareçam distintos e independentes um do outro, na verdade, eles estão entrelaçados, visto que, em determinado momento as histórias se entrecruzam de modo a desenhar com precisão a realidade complexa do psiquismo africano que envolve a inseparabilidade da vida e da morte, o elo que se perpetua pelas gerações, o

vínculo entre o homem e a natureza, a presença mágica do sobrenatural no cotidiano e a precedência da comunidade sobre o indivíduo. Todavia, são estes mesmo valores civilizatórios africanos que vemos se desfazerem, diluídos e esfacelados pelas condições impostas em tempos de guerra. Tempo em que o caos se alastra fazendo surgir homens desenraizados, corrompidos pelo poder, pelas armas e pela ideologia que oprime, fazendo-se substituta do conhecimento interiorizado da cultura moçambicana.

A trajetória das personagens repercute a de um país que já nasce sob a égide da destruição, e que busca conciliar universos contraditórios – vida e morte, esperança e ausência dela, sonho e realidade - tendo que lidar com ranços do período colonial violento, sem a ilusão de retorno a um estado ideal de pureza anterior à passagem de Vasco da Gama por aquelas plagas. Segundo Rocha (2001), como as literaturas épicas fundadoras de comunidades, que narram exílios e errâncias, *Terra Sonâmbula*, narra as culturas das comunidades moçambicanas tradicionais e, simultaneamente, coloca a necessidade de ultrapassagem da identidade raiz única e da nação excludente, fundamentadas no território, e enuncia, através do processo de criouliização³ o devir das culturas atávicas em culturas compósitas. Assim, como aponta Angius e Angius (1998), *Terra Sonâmbula* se apresenta como um romance que possui um “sistema de histórias encaixadas, em que sua unidade situa-se fora destas histórias, tendo uma estrutura complexa em que o verdadeiro protagonista é Moçambique:

Naquele lugar a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem de morte. (COUTO, 1995, p. 9)

Neste contexto histórico conturbado, em que as estruturas sociais, políticas e culturais encontram-se intensamente desestabilizadas, a expressão lírica surge, e, através da complexa relação existente entre linguagem e sociedade, dá-se o constructo simbólico de toda a teia de relações que envolve indivíduos em situações extremas de desafios em seus deslocamentos espaciais e sociais, de resistência a um sistema excludente, compressor das diferenças étnicas e culturais, e por fim, de luta pela sobrevivência.

³ Ver GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

A FORÇA CRIATIVO/POÉTICA COMO INSTRUMENTO LÍRICO DE RESISTÊNCIA.

Em seus pressupostos teóricos, este estudo parte da palestra de Theodor Adorno sobre Lírica e Sociedade, em que filósofo afirma que o conteúdo de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal” (ADORNO, 2003, p. 193-194). Neste sentido, Terra Sonâmbula apresenta em sua estrutura narrativa, um formato estético construído através de um processo de mestiçagem cultural que se dá através da língua que mescla o português europeu às variantes dialetais introduzidas pelas comunidades tradicionais moçambicanas. Junto a essa mistura, Mia Couto opera um sistema de construções morfológicas e estilísticas envolvendo processos de formação de palavras “ a terra arco-iriscando” (p.44), “Assane prosseguia lenga-legando” (p. 138), “brinciação” (p. 154), “A culpa de Estêvão Jonas, meu marido. É por isso que eu lhe chamo administrador” (p. 257), e metaforizações – “a paisagem se mestiçara de tristezas”, “ cores esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul”, e arranjos sintáticos - responsáveis pela construção estética de sua obra.

Através da lírica, o escritor constrói um tipo de discurso ao mesmo tempo poético e político que reforça os valores civilizatórios das comunidades tradicionais integrantes e formadoras de Moçambique, porém não mais como elemento em sua pureza, mas já híbrido, misturado ao Diverso de outras culturas. Outrossim, ao mesmo tempo que mergulha de maneira subjetiva na construção da sua forma expressiva, faz emergir a complexidade e a universalidade das questões políticas e culturais que sua lírica abarca, expressas também na forma, mas mais ainda para além dela, partindo de uma realidade e chegando ao alcance do conteúdo de cunho imaginário. A esse respeito Rocha observa:

Ao inserir na narrativa o sofrimento do povo moçambicano, vítima da irracionalidade da guerra, revelando as mazelas e a corrupção do poder, Mia Couto não utiliza uma narrativa realista, panfletária. Em sua escrita, o imaginário se nutre da dimensão simbiótica das culturas ancestrais africanas, desmancha os limites da racionalidade e transforma a realidade dos homens, ressuscitando-os da noite de cada dia. As águas do sonho e do inconsciente cultural coletivo inundam as terras devastadas e derrubam todas as comportas que isolam os homens entre si, e os separam de sua dimensão cósmica. Sua narrativa metafórica revela e desperta o pensamento poético das culturas moçambicanas, pensamento que divaga em narrativas desafiadas sem cessar, nas asas dos sonhos, caixas de

pandora onde se abriga a esperança. ‘Nenhuma narração tinha fim, o sono lhe apagava a boca antes do desfecho. (ROCHA, 2001, p. 259)

O mergulho no individual, segundo Adorno “eleva o poema lírico (ou universal) porque põe em cena algo de não captado, de não ainda subsumido e desse modo anuncia, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal postigo⁴, mas, particular em suas raízes mais profundas, acorrente o outro, o universal humano” (ADORNO, 2003, p. 194). Assim, através da expressão lírica, Mia Couto, utiliza-se da força criativa e poética de sua narrativa, da subjetividade que envolve o tratamento estético dado ao seu texto, e através deste individuado, engaja na luta de seu país, fazendo emergir as vozes de crianças, velhos, mulheres e homens destituídos de quase tudo aquilo que os fazem humanos, inclusive, do direito de sonhar, visto que a guerra faz enfraquecer as capacidades, dentre elas, a do sonho, como vemos nesta passagem em que Kindzu diz que: “A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos” (COUTO, 1995, p.19). Esta tessitura da narrativa de Mia Couto, ilustra o que Adorno chama de ‘universalidade do conteúdo lírico’ que, por sua vez, é essencialmente social. De acordo com o filósofo, só entende o que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade. Assim, sendo a expressão artística uma composição da linguagem e de seus conceitos, ela deve ser mais do que intuída, ou seja, deve ser pensada, no sentido da interpretação social da lírica em relação com o todo de uma sociedade, sendo esta última, unidade em si contraditória, que se expressa na obra de arte. Para Adorno, pensar a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo conteúdo social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente, por isso o formato estético sociolinguístico/cultural e criativo-poético de Mia Couto coaduna o individual e o coletivo fortalecendo os laços que unificam a lírica e a sociedade. Desta maneira, “nada que não esteja nas obras, em sua forma própria, legitima a decisão quanto àquilo que seu conteúdo, o poetado, em si mesmo, representa socialmente. Determiná-lo requer não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela” (ADORNO, 2003, p. 194). Para complementar as colocações acima, Rocha (2001) chama a atenção para o fato de que:

⁴ Nenhum mau universal, abstrato de entendimento, por oposição ao bom universal dialético

ao incorporar a fala abissal e mágica das culturas moçambicanas – fala obscura, errante, imprevisível e acumulativa – a narrativa, ironicamente, por justaposição, ridiculariza e esvazia o discurso do poder, que é discurso da representação no qual as palavras – conceitos importados dos sistemas ideológicos ocidentais, se tornam pastiche, colagens, ideias fora do lugar. (ROCHA, 2001, p. 25)

Através deste processo de estruturação linguística, a expressão lírica é construída de modo desvencilhado do peso da objetividade, fazendo-se livre da coerção da prática dominante e da pressão da autoridade obtusa. Assim “a exigência da palavra em estado virginal é em si mesma social”. Esse uso, segundo Adorno:

Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica: quanto mais pesa esse estado, mais inflexivelmente lhe resiste a formação (...). Seu distanciamento da mera existência torna-se medida do que há nesta de errado e ruim. Em protesto contra ela o poema enuncia o sonho de um mundo em que seria diferente. A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida” (ADORNO, 2003, p. 195)

No instante em que Terra Sonâmbula rompe com a lógica do pensamento ocidental, instaurando a função social e cultural do mito nas sociedades tradicionais, ao mesmo tempo em que se institui a oralidade como engrenagem constitutiva de sua lírica, surgem os ecos de uma narrativa que subverte um instrumento de representatividade, no caso a linguagem, desconstruindo assim a imposição cultural brutalmente estabelecida pelo poder hegemônico europeu. Em relação a esta oposição entre o universal (do ocidente) e o individual (das sociedades tradicionais), podemos aludir novamente ao pensamento de Adorno ao afirmar que:

o paradoxo específico da formação lírica, a subjetividade (do autor) que vira objetividade (na formação lírica), está ligada àquela preeminência da forma linguística na lírica, de que provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até a forma da prosa. (ADORNO, 2003, p. 198)

É neste momento que a obra adquire caráter social e passa a exercer a função de engajamento na luta pela liberdade e emancipação da nação moçambicana no sentido de fazer ecoar suas vozes culturais, manifestadas através das tradições, crenças e costumes

locais, quase sempre abafadas, quando não, totalmente apagadas pelo imperialismo e suas manobras para manutenção de seu poder hegemônico sobre os povos colonizados. Terra Sonâmbula é um eco do grito contido de um povo que teve sua voz silenciada e sua cultura apagada pelas perversidades do Ser intolerante ocupado em dominar e impor seu pensamento e o seu modelo de vida uniformizantes e esmagadores das diferenças. Fez-se da literatura o suporte difusor da história a favor da expressão lírica voltada para aquilo que nela existe de social, político e cultural, visto que, conforme afirma Glissant:

A maior parte das nações que se libertaram do colonialismo tenderam a formar-se em torno da ideia de poderio, pulsão totalitária de raiz única, e não de uma relação fundadora com o Outro. O pensamento cultural de si era dual, opondo o cidadão ao bárbaro. Não houve nada mais absolutamente oposto ao pensamento da errância do que este período da história das humanidades em que as nações ocidentais se constituíram e que depois se repercutiram no mundo. (GLISSANT, 2011, p. 24)

A expressão de Mia Couto através da sua narrativa poética, não deixa dúvidas sobre o que os deslocamentos presentes na obra apresentam enquanto elementos significativos de luta e de resistência culturais. Como bem observa Rocha:

tudo é movimento no entorno da estrada e do machimbombo queimado: a errância de Kindzu, o nomadismo circular de Tuhair e Muidinga, de Gaspar (o filho de Farida), das populações que deixaram as aldeias e se abrigam nos campos dos deslocados; o nomadismo em flecha dos fazedores da guerra. A terra está sonâmbula, porque os mortos e os vivos se movimentam, buscam a vida, a sobrevivência, enquanto a natureza se transforma, continua seu eterno ciclo. (ROCHA, 2001, p. 246)

A lírica miacoutiana, coloca em evidência o fato de que a nação Moçambicana resiste, e de que seu povo não esmorece, como podemos observar através do discurso visionário e humanizador do feiticeiro da aldeia de Kindzu, que no final da narrativa, aponta para o fato de que mesmo desmantelado e exaurido, o povo moçambicano não perdeu de modo integral, a capacidade de esperar e até mesmo a de sonhar com um novo amanhecer, contrariando, deste modo, a lógica infernal da guerra, apresentada no início da narrativa:

No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz

profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados. Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos desde tempo que nos fez animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu (COUTO, 1994, p. 243)

A guisa de conclusão, cabe ressaltar que “a lírica se mostra mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade, onde nada comunica, onde ao contrário, o sujeito, que acerta com a expressão feliz, chega ao pé de igualdade com a própria linguagem, ao ponto onde esta, por si mesma, gostaria de ir” (ADORNO, 2003, p. 198). Assim como Muidinga, Tuahir e Kindzu encontram no movimento a esperança de vida em relação, a linguagem e a palavra na literatura também é Relação, pois sem se manter enraizada em um ponto único, a linguagem funciona como um tipo de errância, que segue seu percurso através do verbo, este desbravador horizontes novos, rompedor de fronteiras e fluidor de ideias que se espalha, se mistura e se faz poética, aproximando e entrelaçando os seres, os lugares, os tempos, as histórias e as cultura. Eis o Diverso no mundo, em sua totalidade, Sendo e se fazendo em ciclo incessante de contatos, de poéticas postos e dispostos ao devir da Relação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Palestra sobre lírica e sociedade**. In: ADORNO, Theodor W. Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- ANGIUS, Fernanda, ANGIUS, Matteo. **O desanoitecer da palavra: seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano**. (Coleção Encontro de Culturas). Praia-Mindelo: CCP, 1998.
- COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Portugal: Sextante, 2011.
- ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. **A Utopia do Diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto**. Tese de Doutorado na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo: 2001.