

ESCOMBROS DA FALSA PAZ – AS MEMÓRIAS INDIZÍVEIS DA NAÇÃO EM
TERRA SONÂMBULA

THE FALSE PEACE RUBBLES – THE UNSPEAKABLE MEMORIES OF THE
NATION IN *TERRA SONÂMBULA*

Ludmylla Mendes Lima*
Mírian Sumica Carneiro Reis**

RESUMO: Este artigo tem o intuito de analisar os processos de construção da nacionalidade pós-independência de Moçambique com base na análise do romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, e do filme de mesmo nome, dirigido pela moçambicana Teresa Prata. Ao abordar o dilema da literatura contemporânea da África de língua portuguesa, o objetivo deste estudo será aprofundar questões tais como: de que nação se fala? Como restaurar memórias tradicionais fraturadas pelas guerras, rasuradas nas escritas pós-coloniais?

Palavras-chave: Romance moçambicano. Cinema moçambicano. *Terra sonâmbula*. Nação. Memória.

ABSTRACT: This article aims to analyze the processes of construction of Mozambique's post-independence nationality from the analysis of the novel *Terra sonambula*, written by Mia Couto, and the eponymous film, directed by the Mozambican Teresa Prata. Addressing the dilemma of contemporary Portuguese-speaking African literature, the objective of this study is to deepen further questions such as: what nation is spoken about? How to restore traditional memories fractured by war, crossed out in postcolonial writing?

KEYWORDS: Mozambican novel. Mozambican cinema. *Terra sonambula*. Nation. Memory.

* Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab); Doutora em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP; e-mail: ludmyllalima@unilab.edu.br.

** Professora de Teoria da Literatura na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab); Pós-Doutora em Educação pela UEFS, Doutora em Ciência da Literatura – Teoria Literária – pela UFRJ; e-mail: miriansumica@unilab.edu.br.

Se não fosse a leitura, estávamos condenados à solidão.
(Fala de Tuahir)

No capítulo intitulado “Literatura e narração da nação”, do livro *O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*, Moema Parente Augel aponta o entrecruzamento entre a história comum e um passado compartilhado em que o mítico e o factual se fundem num processo de reelaboração de signos que resultará em um sentimento de nacionalidade abrangente e popular. Ela argumenta que

A etimologia da palavra nação remete à forma verbal *nascere*: a *natio* é o *tópos* dos que compartilham do mesmo nascimento, dos que têm uma mesma origem, uma raiz comum. Evoca os membros unidos pelo sentimento de irmãos. De fraternidade, de coesão. Graças a essas metáforas é possível vincular o hoje ao outrora, num sentido de continuidade, de um amálgama de tradições, lembranças e mitos estreitamente ligados a um grupo. Trata-se ainda de evocações de valores e de símbolos que sustentam o edifício nacional (AUGEL, 2007, p. 277-278).

Augel se debruça sobre a literatura da Guiné-Bissau para compreender os processos de construção da nacionalidade pós-independência, mas a partir do seu estudo de caso aponta chaves-de-leitura para processos similares de países que conquistaram sua independência tardiamente, às custas de mortes reais e simbólicas, à base da força. O sugestivo título *O desafio do escombro* aponta para a missão e o dilema da literatura contemporânea da África de língua portuguesa: de que nação se fala? Como restaurar memórias tradicionais fraturadas pelas guerras, rasuradas nas escritas pós-coloniais?

Neste artigo ampliaremos o espectro das questões colocadas com o intuito de compreender os processos de construção da nação moçambicana pela via da análise do romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, e do filme de mesmo nome, dirigido pela moçambicana Teresa Prata.

I. Romance e representação

O romance *Terra sonâmbula*, publicado pelo autor moçambicano Mia Couto em 1992, traz como tema a guerra civil de Moçambique. Em razão da guerra, são mobilizadas a construção e as ações das personagens, assim como a própria escrita do romance. A composição narrativa se dá em dois planos formados por capítulos alternados: ora relata a travessia do velho Tuahir e do miúdo Muidinga, sobreviventes da guerra em busca de sentido para suas vidas; ora relata os Cadernos de Kindzu, os quais contêm episódios narrados em primeira pessoa pelo próprio Kindzu e sua história antes e durante a guerra.

Em *Terra sonâmbula*, o contar e o ouvir estórias representam tentativas de cura e de amenização do sofrimento. Escrita e leitura são os elementos capazes de humanizar seres que, submetidos à experiência da guerra, estão mais próximos da morte do que da vida. O contar estórias liga-se à leitura dos Cadernos de Kindzu e também aos fragmentos de memória que vão sendo acionados nos momentos em que se quer constituir uma teimosa continuidade da vida num contexto em que parece não mais ser

possível existir. “Conte, tio. Se é uma estória me conte, nem importa se é verdade” (COUTO, 2007, p. 154).

A reescrita do passado é uma das motivações do romance *Terra sonâmbula*. O garoto Muidinga consegue sobreviver graças aos cuidados de Tuahir, que o encontra prestes a ser enterrado vivo junto com outras crianças falecidas. Entretanto, no plano psicológico, sua motivação principal para continuar vivo diz respeito ao resgate de um passado que ele tenta, com esforço, acionar. A vida que pulsa nos Cadernos de Kindzu, lidos noite após noite em voz alta por Muidinga, e o acompanhar daquelas estórias pelos dois vão a custo reescrevendo a existência do garoto. É como se a voz promovesse um novo “faça-se”, a gênese de novas existências, tanto para os personagens como para a nação porvir que eles representam.

O processo de recomposição dos termos da vida a partir da possibilidade de acessar um passado pode ser visto como metáfora da condição do próprio país, Moçambique, e sua jovem literatura. Ao mesmo tempo em que Muidinga precisa lembrar-se dos fatos e das pessoas que constituíram sua vida antes da guerra, o autor implícito do romance faz um esforço semelhante, incluindo episódios que intentam construir um passado minimamente coeso para a nação. Episódios como “A lição de Siqueleto”, “O fazedor de rios”, “As idosas profanadoras”, entre outros, compõem capítulos que trazem elementos e verdades da cultura, assim como ensinamentos tradicionais, podendo inclusive ser lidos separadamente, como estórias curtas. É notável que, como resposta aos processos de destruição que a guerra impõe, a literatura intenta preservar e criar, conforme demonstra Maria do Carmo Tedesco no seguinte trecho de sua tese de doutorado:

Nos romances de Mia Couto a preservação de inúmeros traços da cultura tradicional é essencial para a representação que ele constrói da moçambicanidade. Recorrendo ao fantástico e à ironia, estabelece um distanciamento em relação à sua narrativa, que não nos permite assegurar serem aqueles os verdadeiros rituais que seriam praticados naquelas circunstâncias. Por outro lado, sua obra transmite a ontologia, aspectos gerais das crenças que podem ser encontradas em diferentes comunidades rurais. A título de exemplo, poderíamos tomar a questão dos espíritos ancestrais e a crença de sua influência entre os vivos, temática insistentemente presente nos seus romances (TEDESCO, 2008, p. 78).

Tomar contato com o passado para reconstruí-lo mostra-se um processo doloroso para Muidinga e Tuahir (processo de alto custo também para Moçambique), eivado de dúvidas e hesitações. Por isso Tuahir tenta demover Muidinga da ideia de buscar a memória da vida pregressa, a ponto de pedir a um feiticeiro que atuasse nesse sentido:

O miúdo, então, lhe pergunta: por que razão ele nunca consegue lembrar antigas recordações? Por que o antigamente, todo o tempo anterior à doença lhe estava impedido, mais coberto de cacimbo que os terrenos em volta?

– *Aprendi tudo de novidade: andar, falar. Meus olhos se lembram das leituras, meus dedos não esqueceram as letras. Mas eu não sei lembrar nada do meu passado. Por que, tio?*

Tuahir lhe disse a verdade. O miúdo tinha sido levado ao feiticeiro. O velho lhe pedira para 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, carregou esse peso...* (COUTO, 2007, p. 125, grifos do autor).

O esquecimento provocado por artifícios sobrenaturais tem também uma ação curativa no entender de Tuahir, que vê em Muidinga a esperança de reconstrução do país. Certos traumas precisam ser recalçados, enquanto outros precisam ser curados por meio da superação. Muidinga superou a doença e a morte graças à intervenção de Tuahir, o preço da sobrevivência é pago com o silenciamento de um passado traumático. Não deixa de ser uma violência, afinal, a interdição por meio do feitiço tira do menino o livre-arbítrio, mas o velho acredita que é melhor esquecer certas dores para conseguir construir um futuro que, embora fragmentário, seja menos maculado por outras tantas violências.

A montagem de memórias a partir de fragmentos também pode ser observada na personagem Virgínia, mãe adotiva de Farida. No Quarto Caderno de Kindzu, intitulado “A filha do céu”, o leitor tomará contato com o relato da vida da personagem Farida, amaldiçoada desde o nascimento por ser filha gêmea, pois “na crença da sua gente, nascimento de gêmeos é sinal de grande desgraça. No dia seguinte a ela ter nascido, foi declarado chimussi: a todos estava interdito lavar o chão” (COUTO, 2007, p. 70). Caso houvesse desobediência a essa interdição, a terra seria castigada pela seca. Mãe e filha são perseguidas na aldeia em razão da suposta maldição e Farida decide partir, “aquele lugar já estava cansado dela” (COUTO, 2007, p. 73). Abriga-se então na casa de um português, Romão Pinto, “dono das muitas terras”, e de sua esposa, dona Virgínia.

A portuguesa é introduzida no romance do seguinte modo: “Virgínia, Virgínia, Virgínia: quem era? Dela o quanto se sabia era pouco. Cabia em mão fechada, sobrando entre os dedos aquilo que mais queríamos agarrar. Vivia vagarosa como uma lágrima” (COUTO, 2007, p. 74). O marido Romão a proibia de ter divertimentos, “ler, ouvir rádio, cantar”, como castigo ao fato de que ela desejava regressar a Portugal. Quando questionada por Farida sobre a razão do não gostar desta terra, apresenta a resposta que demonstra a complexidade advinda dos contatos: “*E quem te disse que não gosto?* Era por razão desse amor que ela queria partir. Porque a visão daquela terra, em tais desmandados maus-tratos, era um espinho de sangrar seus todos corações” (COUTO, 2007, p. 74, grifo do autor).

A partir dos traumas sobrepostos, acumulados primeiramente pelo deslocamento de seu lugar de origem e depois pelas condições deixadas pela guerra no novo lugar de adoção, Virgínia se refugia em suas memórias, misturadas com miragens que compõem outro mundo remoto, “sobre velhas fotografias, com um lápis, a velha portuguesa desenhava outras imagens”. Na tentativa de juntar tempos e lugares distantes num mesmo presente, Virgínia cria o hábito de recortar fotografias e fazer colagens juntando pessoas que nunca estiveram juntas. “Um tal parente jamais estivera em África. Mas Farida nem ousava desmentir. As fotos recompostas traziam novas verdades a uma vida cheia de mentiras” (COUTO, 2007, p. 75).

Escrever e contar histórias torna-se um aspecto fundamental na relação entre Virgínia e Farida também. A mais velha convida a outra para, na grande sombra da mangueira do quintal, contar episódios de sua vida. Com base nos relatos de Virgínia, Farida deveria escrever-lhe cartas “falseando autorias, fingindo o longe”, numa espécie de teatro em que os vazios de cada uma eram preenchidos pelos escritos e compartilhados por ambas. “Farida escutava em tal embalo que se desconhecia autora da missiva. Ou era a velha que inventava, refazendo a irrealidade do escrito?” (idem, *ibidem*). Com esse gesto, Mia Couto reconfigura a tradição africana do aprendizado sob o embondeiro, assim como o papel dos mais velhos nas sociedades tradicional e atual. Em *Terra sonâmbula*, a senhora portuguesa necessita da garota moçambicana para

reencontrar-se e reconhecer-se em sua própria história. A garota moçambicana, por sua vez, adota o instrumental linguístico anteriormente identificado à outra, a escrita em língua portuguesa, utilizando-a de modo refinado, capaz até de “falsear autorias”.

Mia Couto realiza experimentações no âmbito da linguagem em diversos aspectos em seu romance. Invenções no âmbito lexical e sintático das frases denotam a capacidade criativa do escritor e dizem também de sua posição política como africano. Conforme Iain Chambers:

Se a língua – vista como poder colonial e autoridade imperial – viaja, o trânsito não pode escapar às suas inevitáveis transformações nas coordenadas culturais e históricas da língua e da dialética locais. A língua recomeça a falar, frequentemente sem a autorização do antigo centro metropolitano, e narra mundos e experiências previamente desconhecidos daquela língua. A autoridade de ontem – a mesma língua do poder – é distorcida para revelar uma outra e surpreendente autoria do mundo (CHAMBERS, 2010, p. 21).

A reflexão a respeito do idioma trazido a Moçambique pelo colonizador surge em *Terra sonâmbula* no momento em que Kindzu, narrador em primeira pessoa dos Cadernos, reflete sobre os contatos coloniais e as feridas deixadas pela agressão em termos culturais e psíquicos. Kindzu e Farida tiveram experiências traumáticas, primeiramente a partir da condição colonial à qual seu povo foi subjugado, e novamente por causa da guerra civil, “[...] nós dois estávamos divididos entre dois mundos. Nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português” (COUTO, 2007, p. 92). A perda da identidade linguística original, ligada à língua materna, é vista como a consolidação de uma agressão, de uma espoliação autorizada pelo imperialismo europeu, cujos terríveis resultados psicossociais e econômicos podem ser observados sob diversos ângulos da construção narrativa.

A personagem dona Virgínia, a portuguesa que se refugia em fantasiosas divagações, traz outros elementos para que pensemos o contato colonial no âmbito da linguagem e também das relações sociais: “A portuguesa se vai deixando em tristonhas vagações. Branca de nacionalidade, não de raça. O português é sua língua materna e o makwa, sua maternal linguagem” (COUTO, 2007, p. 158). Por fim, Kindzu, o narrador dos Cadernos, revela entender as extravagâncias da portuguesa: “A dita loucura dela era o seu refúgio mais seguro” (COUTO, 2007, p. 170).

Sua existência de senhora idosa sozinha, após enviuvar e após Farida ir-se embora, é preenchida pelas crianças, sua única companhia: “Os meninos negros lhe redondam a existência, se empoleirando, barulhosos, no muro. Ela nem zanga” (COUTO, 2007, p. 158). Sua única ocupação: alimentar os sapos que criava no quintal.

No plano teórico, faz-se necessário ainda, neste estudo, indagarmo-nos a respeito da legitimidade de se convocar o conceito de nação para a compreensão de um país como Moçambique e de duas de suas expressões artísticas: a literatura e o cinema. Moema Parente Augel (2007) traça um panorama das teorias relacionadas à nação e à identidade nacional com o intuito de questionar a legitimidade do conceito de nação em sua pesquisa sobre a literatura em Guiné-Bissau, um país jovem e multiétnico, assim como Moçambique. A autora acolhe o pensamento do filósofo Anthony Appiah a esse respeito:

Embora a ideia nacional se tenha expandido pela ação do imperialismo, o acolhimento que teve por parte dos africanos escapou do controle de seus arautos e acabou transformada em “um meio de articular resistência a dominação material dos impérios mundiais” e “do projeto ocidental de domínio cultural” (AUGEL, 2007, p. 38).

Portanto, o conceito de nação que buscamos como suporte para este estudo diz respeito a um modo de resistir à dominação cultural e econômica imperialista mediante sentimentos de pertença, possibilitados por processos de reconfiguração da identidade moçambicana, percebidos a partir da construção literária de Mia Couto. As teorias pós-coloniais, impulsionadas a partir da década de 1980, leram as literaturas africanas dos países de recente independência como fruto de um “imperativo de narrar ou mesmo reinventar o passado, seja o passado longínquo ou recente, tornando-o válido desde uma perspectiva pós-colonial”, conforme Russell Hamilton em seu estudo sobre as literaturas dos Palop (HAMILTON, 1999, p. 18).

Benedict Anderson vale-se de uma análise das raízes culturais dos povos para construir seu audacioso e revolucionário conceito de nação como “comunidade imaginada”. Partindo do princípio de que “todas as grandes comunidades clássicas se consideravam cosmicamente centrais, através de uma língua sagrada ligada a uma ordem supraterrânea de poder”, Anderson demonstra que essa lógica se altera na modernidade, há um declínio dos reinos dinásticos e das comunidades religiosas e é rompido esse princípio, deixando aberta a possibilidade para o surgimento do ente “nação”. Assim, Anderson aproxima-se do seguinte conceito: “Um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente” (ANDERSON, 2008, p. 56).

A ideia de nação moçambicana surge em *Terra sonâmbula* por diversas vezes. A independência de Moçambique é lembrada por Kindzu em seu primeiro Caderno. Taímo, seu pai, reúne a família, “o velho se gravatara, fato, e sapato com sola”, para anunciar o fato histórico e, para celebrar, decide nomear como Vinticinco de Junho o filho que a mulher esperava (COUTO, 2007, p. 16). A guerra chega, espalhando morte e destruição no vilarejo e pobreza para a família: “Nós estávamos mais pobres que nunca. Junhito tinha os joelhos escapando das pernas, cansado só de respirar. Nem podíamos machambar” (COUTO, 2007, p. 17). Por ironia narrativa, o caçula daquela família nunca chegou a nascer. Kindzu sempre se lembrará da mãe grávida, à espera de uma independência que não conclui seu nascimento.

Ainda no primeiro caderno, Kindzu usa a metáfora de Moçambique como a grande baleia e ressalta a espoliação sofrida pelo país antes mesmo de se tornar uma nação independente, moderna. A baleia morre na praia. A população arranca os restos antes do golpe final.

Até que, certa vez, desaguou na praia um desses mamíferos, enormão. Vinha morrer na areia. Respirava aos custos, como se puxasse o mundo nas suas costelas. A baleia moribundava, esgoniada. O povo acorreu para lhe tirar carnes, fatias e fatias de quilos. Ainda não morrera e já seus ossos brilhavam ao sol. Agora eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si (COUTO, 2007, p. 23).

Diante dos insucessos do herói/narrador Kindzu, o qual pensa não ter conseguido encontrar Gaspar, o filho de Farida, tampouco pudera tornar-se um naparama, o que ele deseja é “perder voz, desexistir”. Resta-lhe, porém, uma permanência: “Ainda bem que escrevi, passo por passo, esta minha viagem. Assim escritas essas lembranças ficam presas no papel, bem longe de mim” (p. 200).

II. O chão reinventado em água: imagens do mundo porvir

A câmera capta os sobreviventes de costas. Eles caminham por uma estrada aparentemente vazia. Só aparentemente: o sol é forte, machuca as vistas, mas não esconde as sombras das muitas mortes. *Close* no menino de cenho franzido devido à claridade, *close* no velho, cansado, abatido; *hiperclose* no carrinho que parece um barco (ou um barquinho com rodas de carro?), único brinquedo daquela criança. Assim começa a primeira sequência: as duas pontas da vida humana – a infância e a velhice – enlaçadas pelo destino trágico dos que ainda resistem aos horrores das guerras, mas não se sabe por quanto tempo.

Naquela estrada, tudo o que foi vida é só sucata de um passado recente e doloroso. As imagens são sinestésicas, e o espectador quase pode sentir o cheiro de dois automóveis incendiados. O espectador quase pode sentir o cheiro dos corpos carbonizados. Não fossem os créditos iniciais a informar que o filme *Terra sonâmbula*¹ (2007), da diretora moçambicana Teresa Prata, é baseado no livro homônimo de Mia Couto e no conto *A menina do futuro torcido*, do mesmo autor, poder-se-ia pensar que o filme seria uma releitura dos seguintes versos do poeta, também moçambicano, Eduardo White:

Diário é também
O ofício da morte neste país
Essa gangrena de fome e sede
E de desentendimento.
E se o fogo em círculo, que nos cerca
Lembra nossas cotidianas invulgaridades

Cada noite aqui iluminada
Pela determinada vigília dos soldados,
Pela boca ácida de seus fuzis,
É a gente que ama
Nos nervos de qualquer cama
Nossos amores sagrados
(WHITE apud CHAVES, 2005, p. 175).



Figura 1. Os sobreviventes - Sequência 00:46

O filme, assim como o poema, tem como enredo as memórias traumáticas recentes de um país devastado pela colonização de exploração, pela guerra colonial e pela guerra civil respectivamente. Como afirma o velho Suplício, personagem do romance *O último voo do flamingo*, também de Mia Couto,

¹ Como a grande maioria dos filmes africanos lusófonos, *Terra sonâmbula* não possui distribuição comercial acessível. Todos os fotogramas reproduzidos neste artigo foram retirados da versão disponível na internet, no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=iukiUyEU-tw>. Vários acessos.

– *O problema deles é manter a ordem que lhes faz serem patrões. Essa ordem é uma doença em nossa história.*

Dessa doença, segundo ele, se refazia em nós essa divisão de existências: uns moleques dos patrões e outros moleques dos moleques. A aposta dos poderosos – os de fora e os de dentro – era uma só: provar que só colonizados podíamos ser governados. [...].

– *Antigamente queríamos ser civilizados, agora queremos ser modernos.*

Continuávamos, ao fim e ao cabo, prisioneiros da vontade de não sermos nós. [...] (COUTO, 2005, p. 188-189).

Mudou o padrão, mas o povo continuou escravizado por muito tempo. Essa reflexão está presente em muitas narrativas – ficcionais ou não – dos países africanos de independência tardia, bem como se evidencia, nesses textos, a necessidade de superar os traumas e atender ao desafio de reinventar identidades nacionais resgatando aspectos de uma tradição anterior, trazendo para o centro o mito, o conhecimento tribal, o folclore, as línguas relegadas ao uso na intimidade em detrimento da língua oficial, do colonizador.

Teresa Prata investe no desafio de reescrever, em outro suporte, um enredo consagrado na literatura, sem, para isso, recorrer às estratégias de buscar uma fidedignidade impossível da obra cinematográfica em relação ao texto literário. A adaptação é escrita como narrativa que, por um lado, recorre a uma história motivadora e, por outro, propõe um palimpsesto, deixando marcas próprias de uma linguagem com gramática e suportes próprios. A obra cinematográfica não se pretende fiel à literária, ela parte do que Jacques Derrida denomina “estampas imaginárias” para estabelecer com o texto escrito e com as memórias nele desveladas uma relação de complementaridade. O filme *Terra sonâmbula* é lido neste ensaio como rasura e suplemento, no sentido defendido por Jacques Derrida, seguindo a proposta de uma temporalidade sempre presente das memórias que se encenam no texto imagético. Segundo Derrida,

Não existe texto passado como tendo sido presente. O texto não é pensável na forma, originária ou modificada, da presença. O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituídos por arquivos que são sempre já transcrições. Estampas originárias. Tudo começa pela reprodução. Sempre já, isto é, depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, *suplementarmente*: *nachträglich* também significa *suplementar* (DERRIDA, 2011, p. 311, grifos do autor).

O filme de Teresa Prata e o livro de Mia Couto recorrem ao texto como suporte para a constituição das memórias nacionais fraturadas pelos processos sucessivos de violência. O apagamento de tradições, o silenciamento dos vencidos, inclusive pela interdição de suas línguas maternas, propõem o desafio de buscar nos escombros das memórias dos sobreviventes os rastros que tornarão possível a reconstrução, no presente, dos elementos que retomarão seu lugar no imaginário cultural e nas narrativas nacionais reinventadas pela (re)apropriação de signos e símbolos suplementares.

Para estabelecer os parâmetros dessas identidades nacionais em (re)construção, recorre-se à (re)construção das identidades culturais, nos termos propostos por Stuart Hall no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), que apresenta cinco

paradigmas para a construção de narrativas da nação como “comunidade imaginada”. Hall dialoga com Benedict Anderson (1983), que defende que as culturas nacionais são formadas com base em discursos de representação que se amparam na história e nas ações, mas também em símbolos e elementos imateriais que compõem um imaginário coletivo com o qual um povo se identifica.

Não se pode afirmar que o filme de Teresa Prata segue essas perspectivas teóricas em sua construção, contudo ele pode ser lido à luz dessas reflexões, na medida em que se inspira em um romance que, como amálgama de ficção e poesia, tem como lastro a história de Moçambique e a reflexão política sobre este país em reconstrução.

O primeiro elemento elencado por Hall para a construção da nacionalidade é a “narrativa da nação”. A cultura popular é retomada em histórias, imagens, cenários, símbolos, mitos e rituais para simbolizar ou representar as experiências coletivas que dão sentido à nação:

Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos, no olho da nossa mente, compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte (HALL, 2004, p. 52).

No filme *Terra sonâmbula*, o resgate dessas narrativas coletivas fica a cargo da memória do velho Tuahir, que, enquanto caminha com o menino Muidinga em busca de um lugar seguro, em fuga dos bandos criminosos que matam civis em nome da guerra, tenta alinhar fragmentos de um saber tradicional que será transmitido por intermédio do menino. Tuahir é o velho narrador que agrega em si os dois modelos de narrador tradicional propostos por Walter Benjamin:

A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

Tuahir tem a experiência do narrador agricultor (embora não tenha sido este seu ofício, mas ele preserva o sentido daquele que é sedentário ao seu lugar de origem) e do viajante, pois as sucessivas guerras e o dismantelamento dos seus referenciais geográficos e afetivos impõem a migração, a fuga, e o municiam do saber de quem viu e acumulou muita experiência pelo contato com saberes e culturas diversos. Além disso, ele trabalhou numa estação de trem, e o contato com outros viajantes aumentou seu repertório de saberes, agregando às experiências do vivido as sensações apreendidas pelo contato com outras narrativas.

Trata-se de um narrador consciente da importância do seu discurso, por isso

seleciona o que vai contar ao menino e transforma em saber o que, por vezes, é imposição da necessidade. É o que ocorre, por exemplo, quando eles encontram algum alimento e partilham desse pouco. Tuahir divide com Muidinga e afirma sempre: “Come devagar, para sentir o sabor de cada cor”. Comendo devagar, os sobreviventes prolongam a sensação de serem alimentados, enganam a fome e o medo da morte por inanição. Enquanto comem, Tuahir ensina sobre o mundo que conhece, mesmo que ele já não seja reconhecido naquela paisagem devastada. A primeira lição é dura: Muidinga não deve pensar nos pais desaparecidos porque talvez eles não o queiram encontrar:

- Lhe digo uma coisa. Seus pais não vão querer vê-lo nem vivo!
- Por que me diz isso?
- Em tempo de guerra, criança é um peso que atrapalha a maningue. Acabou-se a conversa! (Sequência 6:22 – 7:02).

Para contar as histórias da tradição são necessárias muitas vozes, e o filme, seguindo a estratégia narrativa utilizada no romance homônimo, intercala a trajetória de Tuahir e Muidinga com a história de Kindzu, contada em seus diários, encontrados numa mala ao lado do seu corpo. Se, por um lado, o passado de Muidinga é obscuro e errante como sua caminhada no presente porque depende do contar e do recontar variante de Tuahir, por outro, os cadernos de Kindzu acenam com a esperança de reencontro com uma história familiar que devolverá ao menino uma identidade.

Assim como Tuahir, Kindzu também pode ser compreendido como um narrador tradicional na medida em que, pescador de origem e migrante forçoso, também encarna a interpenetração dos dois modelos propostos por Benjamin. Mais do que um homem que relata suas experiências de vida, as histórias contadas nos cadernos servem como conselho para que os sobreviventes continuem sua caminhada: o velho em busca de construir um futuro; o jovem, na esperança de alinhar os fragmentos de seu passado. Embora o tom do seu discurso não esteja marcado pela objetividade preconizada por Benjamin, Kindzu, sem o saber, é o conselheiro desta busca: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (idem, p. 200).

Entre a caminhada de Tuahir e Muidinga e os cadernos de Kindzu, outros personagens acenam com narrativas cruzadas que complementam a tessitura de uma tradição reinventada, como o enlouquecido Siqueleto, que caça os dois protagonistas em uma armadilha com o intuito de enterrá-los e, com isso, fazer nascer toda a gente de novo: “Vou enterrá-los como a uma semente. Quando saírem por cima da terra,

de cada florzinha vai nascer uma pessoa. Quero companhia” (Sequência 28:14 – 28:18). Único sobrevivente de sua aldeia, Siqueleto está velho e fraco e já não pode, sozinho, fazer reviver seu povo. Ele funda um mito criacionista e tenta confirmá-lo no rito de plantar vivos para nascerem outros vivos, mas eles fogem, e o mundo de Siqueleto está fadado ao desaparecimento.

A segunda estratégia de narrativa de nação apontada por Hall afirma a “ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*” (op. cit., p. 53). A identidade nacional é essencializada em mitos primordiais, atemporais, prontos a



Figura 2. Narrativa de Siqueleto - Sequência 29:01

emergir diante daqueles que se sentem tocados por esse instinto de nacionalidade. Tuahir e Muidanga enterram os mortos carbonizados numa vala comum, porque é o possível nas condições em que se encontram, sob uma árvore, na qual amarram um pano branco. Os mortos precisam de descanso. Os espíritos precisam ser respeitados, bem como as forças da natureza.

Eles caminham sem rumo e são interceptados pela trovoada. Abrigam-se numa sucata de caminhão e Tuahir inicia Muidanga sexualmente, masturbando-o, inaugurando a fertilidade no jovem, ensinando-o a alegria do corpo, que depois, dança na chuva. Muidanga já é homem, apesar da pouca idade, mas eles dançam na chuva como crianças, numa bela cena em que um plano aberto apresenta a chuva como festa. A luz intensa e torturante do sol é amenizada, a natureza brilha amena em solene simpatia com o estado de espírito dos protagonistas.

Contudo, construir uma nação requer mais águas. A chuva é um alívio no enredo trágico, mas a fatalidade os conduz de volta ao ônibus abandonado. O que parecia o encaminhamento para o final feliz aponta para o retorno. Os sobreviventes andam em círculos enquanto a busca da paz ainda é motivo de guerra. Tentam outros caminhos, sempre em grandes planos abertos, com muita luz. Seu único alento é a leitura dos cadernos de Kindzu, porque acenam, para Muidanga, com a possibilidade de reconstruir uma história familiar ao contar a história de Farida.

Kindzu também é um viajante obrigado a deixar sua aldeia por causa da guerra. Seu pai desaparece e a mãe ficara sozinha com o encargo de defender os filhos tanto das armas quanto da fome, por isso resolve transformar o caçula em bicho, fazendo-o viver no galinheiro, para que quando os bandos chegassem não o matassem e ele pudesse ser uma semente da família. Esse artifício, contudo, não obteve êxito. Os bandos chegaram e, enquanto Kindzu pescava – era esse seu ofício –, dizimaram toda a família.

Kindzu intenta lutar na guerra, tornar-se um *naparama* para pagar com sangue o sangue derramado, mas de que lado lutar? Durante a guerra civil, quando todos se dizem libertadores e todos matam o povo a quem prometem libertar, de que lado estaria a justiça? Enquanto tenta decidir, ele viaja na sua pequena canoa porque, como pescador, o mar é a estrada que ele conhece.

É no mar, num navio europeu encalhado, que ele conhece Farida. Criada “como filha” por um casal português, Farida foi educada como moça branca e arrimo da mãe adotiva até que, com a adolescência, sua história se confrontasse com a realidade histórica colonial: o senhor branco, como proprietário do corpo e da vontade da moça negra, a violenta. Teresa Prata opta por contar a história desta personagem de uma perspectiva diferente da do romance de Mia Couto. Neste, o estigma do nascimento gêmeo é uma marca de maldição em seu destino. No filme, o que está em cena é a crítica à violência colonial que criou estereótipos lastreados em relações ambivalentes: o colonizador é, ao mesmo tempo, o pai protetor, que acolhe a moça rejeitada pelos seus pares, e o senhor, que dispõe daquela que, embora recebida no seio da família branca, não pode esquecer o lugar a que está destinada. A narrativa da história de Farida desnuda os estereótipos racistas no sentido proposto por Homi Bhabha, ao afirmar que,



Figura 3. Muidanga homem. Sequência 55:21



Figura 4. Os sobreviventes dançam na chuva. Sequência 55:46

no discurso colonial,

O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório e, todavia, o mais escolado e acabado dos mentirosos e manipulador das forças sociais. Em cada caso, o que está sendo dramatizado é uma separação – *entre* raças, culturas, histórias, no *interior* de histórias – uma separação entre *antes* e *depois* que repete obsessivamente o momento ou disjunção mítica (BHABHA, 1998, p. 126-127, grifos do autor).

Se, por um lado, a história da moça negra violentada e abandonada grávida pelo branco colonizador tolhe as expectativas de reescrita do futuro, por outro, o encontro com Kindzu é também o resgate da esperança para Farida, que abandonou o filho aos cuidados da missão católica, mas se arrependeu, e passava os dias contemplando um farol abandonado na esperança de que, do outro lado daquele mesmo mar, em algum ponto, o filho contemplasse o mesmo farol que os uniria.

Desde o encontro de Kindzu e Farida as cenas são noturnas. A luz é minimizada, as sombras propalam-se, e enquanto ela relata sua traumática existência, o mar, agitado, impõe um movimento ligeiramente nauseante à cena. A violência, o abandono e a desesperança estão representados no ambiente noturno. Mas Kindzu e Farida são jovens, e seus corpos reclamam a fecundação de um novo tempo. Travestidos com as roupas dos brancos, encontradas no porão, encenam nova *performance*, em que são os senhores daquele navio e daquele mundo por ser redescoberto. Eles fazem amor e fecundam a esperança. A luz abre-se em paisagem diurna. Kindzu pode, então, ver o farol e promete à companheira encontrar o filho perdido.



Figura 5. O farol. Sequência 48:02



Figura 6. A promessa de Kindzu. Sequência 48:13

Este é o ponto de contato entre as trajetórias de Tuahir, Muidinga e Kindzu. Muidinga não conhece seu passado, lembra-se apenas de vozes de crianças na escola. Tuahir conta-lhe apenas o que julga necessário para a construção das narrativas do porvir: ele estava à beira da morte por ter comido mandioca azeda e seria enterrado vivo se o velho não se apiedasse e o assumisse como sobrinho. Até encontrar os cadernos, tudo o que Tuahir pode oferecer é uma memória coletiva, tecida pela sua experiência e pelos relatos daqueles com quem cruzou em sua trajetória, pois, como afirma Maurice Halbwachs em *A memória coletiva*, a memória de um grupo é moldada pelas muitas impressões individuais que encontram pontos de contato e interesse. Para Halbwachs,

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que este mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. Não é de surpreender que nem todos tirem o mesmo partido do instrumento comum. Quando tentamos explicar essa diversidade, sempre voltamos a uma combinação de influências que são todas de natureza social (HALBWACHS, 2006, p. 69).

A partir do argumento de Halbwachs, pode-se pensar também no interesse de Tuahir em filtrar para Muidinga as histórias da nação que devem, segundo sua perspectiva, ser transmitidas. Não é possível afirmar que ele conhece ou não a história do menino anterior ao momento em que os dois dividem o caminho. Ele conta mais de uma versão para o momento desse encontro, e o que se percebe é esse projeto de, por intermédio do menino, construir um futuro com base nos recortes selecionados do passado. Como o menino esqueceu suas origens, é possível reinventar suas memórias.

Hall considera como terceira e quarta estratégias de narrativa de construção da nação a importância dos mitos: mesmo os recém-inventados devem ter um caráter de tradição e antiguidade. É preciso resgatar o mito fundacional:

Uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo "real", mas de um tempo "mítico". Tradições inventadas tornam as confusões e desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em "comunidade"[...]. Eles [os mitos] fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída [...]. Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos. (Digo "mitos" porque, como foi o caso com muitas nações africanas que emergiram após a colonização não foi "uma única nação, um único povo", mas muitas culturas e sociedades tribais diferentes) (HALL, op. cit., p. 54-55, grifos do autor).

Para consolar o menino e manter sua esperança, Tuahir conta uma lenda do seu povo: primeiro só existiam os homens, depois, alguns desses homens se tornaram plantas e pedras, e a natureza passou a viver em harmonia. No mito fundacional contado por Tuahir, o homem tem uma missão criadora que deve ser perpetuada. Como ele está velho e cansado, é preciso que Muidinga assuma esse encargo. Essa lenda será lida por Muidinga no último caderno de *Kindzu*, ao final da história.

Por sua vez, as narrativas nacionais contemporâneas não são ingênuas nem alheias aos processos políticos que engendram. Neste ponto *Terra sonâmbula* supera a quinta premissa de Hall, quando este propõe que "a identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na ideia de um *povo ou folk puro, original*" (idem, p. 55).

Muidinga, o menino que simboliza o futuro, é também um mestiço, fruto da violência do colonizador sobre a mulher colonizada. Na tessitura do enredo, há um entrecruzamento de histórias pessoais que vão compor não apenas o discurso da

nacionalidade, mas também uma genealogia de vidas que se formam a partir da superação dos traumas. Assim como as memórias de Muidinga, (re)inventadas pelos ensinamentos de Tuahir, pelas vozes dos sobreviventes e pelas histórias dos antepassados, também as memórias da nação moçambicana precisam ser reinventadas na construção de uma independência, apenas gestada no 25 de junho de 1975, ainda por ser parida nas vontades e nas ações contemporâneas.

A caminhada em círculos de Muidinga e Tuahir não pode conduzi-los a um novo lugar: é sempre o mesmo chão, ainda devastado. Muidinga precisa inventar um novo caminho, uma nova tradição, e cava um rio, que cresce até que se percam de vista suas margens. É um novo momento de gênese:

- E o teu rio, que nome há de ter?
- Mãe-água, porque vai ser tão doce, capaz de abraçar as pessoas que nele viajar. Não vai nunca transbordar, porque não vai ser capaz de se zangar. E vai ser tão forte que nunca vai deixar de correr (Sequências 1:13:53 – 1:14:28).



Figura 7. Mãe-água e a nova gente. Sequência 1:23:12



Figura 8. Rio-mar. Sequência 1:26:55

Mia Couto e Teresa Prata engajam-se na construção de narrativas que desnudam, por meio de uma perspectiva crítica, a trajetória de desmandos e devastação de um país historicamente marcado pela violência. Em suportes diferentes, com olhares específicos, ambos se debruçam sobre o desafio de recontar as memórias do seu país, de tirar do silêncio as vozes sufocadas pela interdição da língua e da cultura do colonizador. A oralidade infiltra-se no texto romanescos e ganha voz no filme na representação de línguas tribais para compor o mosaico de memórias do menino-futuro e da nação-menina. No filme, o rio Mãe-Água povoa-se de gente que se lava para entrar no ano novo puro. Esperança que se renova. O machimbombo finalmente reassume sua função de meio de transporte: torna-se barco, que conduzirá o jovem semeador de futuro na busca da nova nação moçambicana, na terceira margem do rio.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila et al. 3. reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).
- CHAMBERS, Iain. Poder, língua e a poética do pós-colonialismo. *Revista Via Atlântica*, n. 17, p. 17-28, São Paulo, jun. 2010.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et al. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAMILTON, Russell G. A literatura dos Palop e a teoria pós-colonial. *Revista Via Atlântica*, n. 3, p. 12-22, São Paulo, dez. 1999.
- PRATA, Teresa (Dir.). *Terra sonâmbula*. Duração: 1h43. Portugal/Moçambique, 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iukiUyEU-tw>>. Vários acessos.
- TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. *Narrativas da moçambicanidade: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional*. Tese (Doutorado em História Cultural). Universidade de Brasília, 2008.