

**IDENTIDADE E HISTÓRIA
EM TERRA SONÂMBULA E A GERAÇÃO DA UTOPIA**

**IDENTITY AND HISTORY
IN TERRA SONÂMBULA AND A GERAÇÃO DA UTOPIA**

Mailza Rodrigues Toledo e Souza
Doutora em Letras-USP

RESUMO:

O jogo de espelhos inerentes à hibridez da identidade humana passa a ser representado de forma emblemática na arte. Nesta perspectiva, este texto tem como objetivo tecer algumas considerações acerca da identidade ou do processo de identificação do sujeito e de suas relações nas obras *Terra sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto, e *A geração da utopia*, do angolano Pepetela.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; história; hibridismo; transculturação

ABSTRACT:

*The game of mirrors inherent to hybridism of human identity is now emblematically represented in art. From this perspective, this text aims at making some observations both on the identity or the process of identification and its relationships in the works **Terra sonâmbula**, by the Mozambican writer Mia Couto, and **A geração da utopia**, by the Angolan author Pepetela.*

KEYWORDS: Identity; history; hybridism; transculturation

Hibridismo, ou hibridação, ou transculturação, ou mestiçagem, ou... A precisão do significante ou determinante torna-se tão complexa quanto a do significado, pois, apesar do cuidado com que se busca denominar, fixar as transformações estruturais geradas pela globalização em todas as suas esferas – a saber: social, econômica, cultural e, por extensão, identitária-existencial –, ainda não é possível eleger uma terminologia que dê conta de asseverar o efervescente processo no qual se encontra o mundo e a humanidade. Um mundo de sujeitos de identidades quebradas, desconstruídas, construídas, transformadas... Um mundo de paisagem cultural fragmentada, identidades confusas e humanidades confundidas.

Considerando a complexidade da percepção de identidade, é importante ressaltar o que nos diz Hall (2003, pp. 10-12), referindo-se especialmente à concepção sociológica, segundo a qual a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um

núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.

Este sujeito traz em seu discurso a voz da alteridade que, comumente, sobrepuja sua própria voz. Esta suplantação de vozes, porém, ocorre em vários níveis do inconsciente e até mesmo do consciente, como ilustra o fragmento abaixo, extraído de *Terra sonâmbula* (1995), do moçambicano Mia Couto:

Fez seguir ordens de seu mandamento: o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha ...

A partir desse dia, o manito deixou de viver dentro de casa. ... No cedinho das manhãs ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos. Demorou a afinar. Passadas muitas madrugadas, já mano Junhito cocoricava com perfeição, coberto de penas que minha mãe lhe costurara.

(...)

Junhito se foi alonjando de nossas vistas. (...) Minha mãe, mesmo ela, se parecia resignar. Contudo, eu sabia que ela, às escondidas, visitava a capoeira. Fazia isso pelas traseiras da noite. Sentava no escuro e cantava uma canção de nenecar, a mesma que servira para todos os nossos sons. Junhito, de começo, entoava junto com ela. Sua voz nos fazia descer uma tristeza, olhos abaixo. Depois, Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras. Esganiçava uns cóóós e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim se adormecia. (COUTO, 1995, pp.21-22).

O espaço ficcional do romance coutiano é Moçambique, no pós-guerra, momento em que os conflitos internos devastavam o que havia restado da luta pela independência, não apenas do espaço físico, como também o que havia restado de sonhos, de esperança e de humanidade dos sobreviventes no “tempo em que o mundo tinha a nossa idade” (COUTO, 1995, p.15). É neste espaço árido e devastado que se busca a identidade por meio da recuperação da memória inscrita nos cadernos de Kindzu que são prenhes de memórias coletivas, próprias da tradição oral: mitos, ritos, ditos, presságios, contos e tabus.

A narrativa exprime e imprime de forma exemplar, numa linguagem poética e pungente, repleta de imagens fantásticas e até surreais, os dramas e as dores, as lágrimas e as alegrias insólitas, efêmeras e miúdas de Muidinga, o menino, e Tuahir, o velho. Ambos caminham, sonâmbulos, sobre a terra, igualmente sonâmbula, suja de sangue e de lágrimas. A terra que, enquanto os caminhantes dormem, vagueia em busca de sabe-se lá o quê... É nesta caminhada de buscas e encontros que a história de Muidinga se cruzará com a

de Kindzu, por meio dos cadernos de Kindzu que passam a ser o sonho, a fantasia, a alma dos viajantes e, em especial para Muidinga, a própria identificação.

Em *Terra sonâmbula*, os viajantes Muidinga e Tuahir refugiam-se em um machimbombo que encontram queimado na estrada. Em meio aos corpos carbonizados, um chama a atenção, pois foi morto a tiros. Sem ver o rosto deste, enterram-no e se apropriam da mala que se encontrava perto do corpo. Ao verificarem seu conteúdo, encontram vários cadernos que foram escritos pelo morto chamado Kindzu, cujo rosto não fora visto. A partir desse momento, o romance coutiano estrutura-se em duas narrativas inicialmente distintas: a de Kindzu e a dos viajantes; mas estas vão-se estreitando na medida em que os relatos dos cadernos passam a emprestar um novo sentido à jornada dos dois sobreviventes.

Por meio dos cadernos, a voz de Kindzu presentifica-se, na realidade, na de Muidinga, que encontra nos relatos daquele homem, cujo rosto não vira, um alento no presente sombrio. É pela escrita que aquela voz sem rosto permanecerá nas vivências do menino, uma luz que o salva da escuridão:

Tuahir volta a insistir para que extinga o fogo. (...) Mas o miúdo resiste, tem medo do escuro. A fogueirinha ajuda a vencer o medo. Ler os escritos do morto é um pretexto para ele não enfrentar a escuridão.
(COUTO, 1995, p.35)

São os sonhos escritos de Kindzu que transformam os pesadelos de Muidinga naquela terra sonâmbula, preenchendo o vazio de seu passado e o fazendo deslocar-se da realidade desoladora. É por meio da escrita, enfim, que o morto e os viajantes retomam à consciência de si e da própria nação. Assim, a questão identitária permeia toda a obra.

É também, através da história de Kindzu, que Muidinga e Tuahir conhecerão Junhito, personagem simbólica que traz, no próprio nome, a predestinação de sua desumanização, uma vez que este nome lhe fora dado em homenagem ao 25 de junho, data da independência de Moçambique, em tributo à consumação de um sonho que se deformara e perdera ao longo do caminho, assim como a humanidade do menino.

No caso de Junhito, a voz da alteridade que desviou o rumo de sua identidade foi a do pai que, por sua vez, trazia consigo os valores de uma identidade mítica, que lhe “autorizava” determinar até mesmo a metamorfose do filho como um emblema da família vazia de esperança e de sonhos: “– Calem-se! Não quero choraminhices. Este problema já todo eu pensei. Em diante, Junhito vai viver no galinheiro!” [fala de Taímo, o pai] (COUTO, 1995, p. 21). “De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos” (COUTO, 1995, p. 19).

Mais do que isso, a tragédia de Junhito anunciada pelo pai é um prelúdio da tragédia de todo um povo, cuja identidade fora quebrada de dentro para fora:

– Chorais pelos dias de hoje? Pois saibam que os dias que virão serão ainda piores. Foi por isso que fizeram esta guerra, para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança. Não mais procureis vossos familiares que saíram para outras terra em busca da paz. Mesmo que os reencontreis eles não vos reconhecerão. Vós vos convertêsteis em bichos, sem família, sem nação. Por que esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. (COUTO, 1995, p.241)

Na busca pela reconstrução de seu mundo interior, Muidinga, em alguns momentos, tomará posse das vivências de Kindzu, por meio dos cadernos-diários que este escrevera, narrando seus sonhos, aventuras e buscas, imprimindo nas páginas de sua própria existência a vida impressa nos diários: “– Sabe de quem estou a me lembrar, tio? Lembro de Farida. – Quem é esta? – A mulher dos cadernos, apaixonada de Kindzu. “(COUTO, 1995, p.78).

Kindzu deixara a casa em busca do sonho de ser um naparama; Tuahir procurava o sonho dos antigos perdidos nas “mansas lentidões” do tempo. É, pois, *Terra sonâmbula* também um romance de busca de mundos interiores das personagens e mundos exteriores a essas

Essa busca de mundos interiores, ou mesmo da essência interior que é o ‘eu real’, é retratada pelas personagens em uma história, na qual Mia Couto empreende uma escrita, que liga a tradição oral africana à tradição literária ocidental, tal como no seu trabalho de biólogo liga, nos estudos da floresta, o saber ancestral dos anciãos sobre o espírito das árvores e das plantas à

moderna ciência da Ecologia. Essa relação é perceptível em cenas como a do velho Siqueleto:

– Meu nome é Siqueleto.

Depois ele se apresenta com sua história. Enquanto fala vai sacudindo a lata como se acompanhasse uma canção. Daquele lugar todos se tinha ido embora, por motivo de terror. Os bandos assaltaram, mataram, queimaram. A aldeia foi ficando deserta, todos partiram, um após nenhum. A família lhe chamava o pensamento: venha conosco, já toda a gente foi embora! Assim lhe rogavam na hora da partida. Ele respondia:

– Eu sou como a árvore morro só de mentira. (p.80).

(...)

Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz:

– *Agora podem ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore*

Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente. (COUTO, 1995, p.84).

E assim, como em outras cenas, a procura da identidade é potencializada como busca da própria humanidade que se faz e desfaz na obra, pois, se, por um lado, a natureza humaniza-se –“Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos” –, por outro, os homens se desumanizam – “Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente..” –, ou como acontece no final, “... todos foram perdendo as humanas dimensões. Penugens e escamas, garras e bicos, caudas e cristas se espalharam pelos corpos, e todo aquele plenário de gente se transfigurou em bicharada” (COUTO, 1995, p. 243). Essencial, num caso como noutro, é sempre a relação mais profunda entre o humano e a terra, entre um humano e outro humano, por vezes nas suas condições mais extremas.

Situação semelhante é a do grupo de retirantes liderados por Fabiano em *Vidas secas*, (1998) de Graciliano Ramos. Para manter a família viva, humilha-se para o soldado amarelo e para o patrão. Quase não se comunicam, o pai rumina; a mãe tem como maior sonho possuir uma cama de verdade, de couro e sucupira; os filhos nem nome têm, mas a cadela raciocina, tem nome – Baleia – e até uma alma que, após sua morte, acorda num paraíso repleto de preás.

Em contextos diferentes, os grupos lutam não só pela sobrevivência, mas também pela preservação da identidade e humanidade, ao se verem maltratados na pátria. Tuahir e Muidinga caminham errantes na terra devastada por homens; Fabiano e a família, na terra devastada pela seca; mas todos buscam a identidade na terra e no sonho.

Os relatos lidos em voz alta por Muidinga revivem o antigo comportamento da narração oral. É por meio deste “empréstimo” de memória – a escrita – que Muidinga inverte seu papel em relação a Tuahir: ele que, como mais novo, era quem aprendia com as narrativas do velho, é que passa a ser o transmissor de novas histórias, relacionadas a Kindzu, concretizando o diálogo entre o velho (tradição) e o novo (modernidade), a fim de se construir um novo espaço e uma nova história.

Assim, o espaço real da ficção é também o espaço alegórico, no qual o homem busca compreensão e compressão do tempo – espaço em que se situa, a fim de encontrar sistemas representativos para uma autodefinição, pois, segundo Said (*apud* HALL, 2003, p. 71), as identidades estão localizadas em tempos e espaços simbólicos e têm suas “geografias imaginárias”, suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de “casa-lar”.

De forma emblemática, a busca pela identidade de Muidinga e das personagens de *Terra sonâmbula* é a de um povo que teve sua estrutura identitária desconstruída ou deformada pela quebra de um sistema de representação, cuja utopia era a da nação independente e pacífica, mas que acaba tonando-se exilado no próprio país por uma alteridade violenta, porém visível, representada pela sucessão de pesadelos dolorosamente reais da guerra.

Nessa perspectiva, a obra literária, a exemplo de toda representação artística, ganha as dimensões próprias de um sistema de representação oblíquo, ou seja, o receptor-leitor reinscreve-se e identifica-se no objeto literário, arena de espaços interiores e exteriores, coexistentes e conflitantes, em que o

(...) espaço da reinscrição deve ser pensado de fora daquelas filosofias metafísicas de auto-suspeição, onde alteridade da

identidade é a *presença* angustiada dentro do Eu de uma agonia existencialista que emerge quando se olha perigosamente através de um vidro escuro (BHABHA, 2001, p.81)

A imagem esculpe-se, então, conforme a predominância de um de seus “eus” constituintes de sua natureza híbrida, no momento exato em que se dá a apreensão da imagem sugerida, ainda que fluídica, e é intuitivamente apreendida pelo leitor em geral. Porém, segundo Bhaba, este processo de identificação não se pode desenvolver apenas como um procedimento de autossuspeição, pois a “experiência da autoimagem que se dissemina vai além da representação como consciência analógica da semelhança” (BHABHA, 2001, p.83). Cabe então ao olhar crítico analisar e detectar a pluralidade de discursos, constatar os dialogismos e as contradições que lhes são impressas.

Assim, o jogo de espelhos inerentes à hibridez da identidade humana passa a ser representado de forma emblemática na arte, em especial na literatura que, sob esse ponto de vista, se assemelha a um labiríntico jogo de espelhos capaz de refletir as verdades mais recônditas do ser.

Bhabha enfoca em especial a literatura colonial e pós-colonial que, segundo ele, representa as relações entre colonizado e colonizador por meio da análise de imagens e da análise ideológica. Em ambas, há riscos; na primeira, há uma tendência do colonizador em “identificar” marcas que reafirmem sua superioridade e imagens discriminatórias e racistas do colonizado que são tidas como autênticas; por isso, “ela não deve nunca ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade” (BHABHA, 2001, p.85); na segunda, há o risco da pasteurização do analista. Portanto, para o autor, a desconstrução do discurso colonial, atentando para as particularidades do sistema sógnico, como o *locus* da enunciação do enunciador, por exemplo, é a maneira mais eficiente para se chegar a uma aparência da “realidade”.

As asserções de Bhabha, também pautadas em outros intelectuais, entre eles Frantz Fanon, com os quais estabelece alguns pontos de vista convergentes e outros divergentes acerca da representação do sujeito, tanto na literatura produzida pelos colonizadores ingleses quanto pelos escritores oriundos das colônias, podem ser estendidas à literatura universal, como

representação da condição existencial do homem, não como sujeito único, mas como sujeito híbrido e, porque mestiço, fragmentado.

Assim, é imprescindível que se levem em consideração as condições enunciativas do discurso, ou o *lócus*, a fim de se interpretar de maneira mais produtiva a obra e romper os “véus” que repousam sobre a linguagem, bem como perceber a transcendência. Este procedimento só será possível se o crítico, ou mesmo o leitor comum, ler/ver com um olhar híbrido, ou seja, não cair nas armadilhas maniqueístas, em busca de verdades absolutas e conceitos prontos e estáticos, pois tudo é relativo e fluídico.

Bhabha descreve cenas primárias extraídas de *Pele negra, máscaras brancas*, de Fanon: – “Olha, um negro... Mamãe, olha o negro! Estou com medo.” – para ilustrar os mitos da origem da estigmatização do sujeito dentro das práticas racistas e dos discursos de uma cultura colonial, povoada de valores míticos e estereótipos em torno dos quais o sujeito busca pontos de identificação. “No ato da recusa e da fixação, o sujeito colonial é remetido de volta ao narcisismo do imaginário e sua identificação de um ego ideal que é branco e inteiro” (BHABHA, 2001, p.118); a exemplo disso, vale citar uma cena de *A geração da utopia*, de Pepetela:

Malongo respirou com deleite o ar fresco da manhã de cacimbo. Vivera demasiados anos na Europa e o frio passara a agradar-lhe. Até tinha muita dificuldade em suportar o calor de Luanda na época de chuva. Corria se refugiar em qualquer canto que tivesse ar condicionado, o que, felizmente, abundava nos meios que freqüentava. Agora estava-se no cacimbo. No entanto, durante as horas de sol, tinha de ligar o sistema de arrefecimento do Volvo. *É virei branco, mas só o noto aqui na terra.* [grifo meu] Espreguiçou-se na varanda. (PEPETELA, 2000, p.346)

É possível observar nesta cena, à maneira como as verdades míticas são incutidas no subconsciente do sujeito, como o discurso colonial cria arquétipos, segundo os quais as sensações e as preferências são determinadas e até mesmo determinantes da cor da pele.

Para Malongo, a cor de sua pele (negra) era um mero detalhe, lembrado apenas ao se ver refletido no espelho, mas o fato de ter-se tornado rico o fizera assumir uma identidade branca. Ou seja, a repulsa pelo negro – revelada na cena extraída de *Pele negra, máscaras brancas* – é também

inerente ao negro e até mesmo ao mestiço (não-branco e não-negro) que é emocional e psicologicamente colonizado.

Pepetela, segundo Abdala Júnior (2003, p. 239), refletiu em sua obra, por ocasião do fim do colonialismo português, os movimentos de ascensão e queda dos sonhos libertários. Em *A geração da utopia*, é possível perceber uma fragmentação da ideologia do autor em seus personagens e também no narrador que, em determinadas passagens, alcança *status* de personagem como se fosse uma espécie de “consciência”: “Não, estás a mentir a ti próprio, Mundial. Desta vez não arricasteste, não foste dono de ti, soberano, como costumam dizer” (PEPETELA, 2000, p.194).

É por meio de estratégias discursivas como esta, e do fragmento anterior, que seus personagens não se restringem apenas ao universo angolano. “Apresentam na verdade modelos de conduta extensíveis à condição humana” (ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 240). Desse modo, as teorias de Bhabha, acerca do discurso colonial tornam-se também extensíveis a sujeitos que inconscientemente absorveram as verdades simuladas pelo colonizador e são colonizados de alma. Ainda hoje, em ex-colônias mais antigas, como o Brasil, por exemplo, acreditam num “branqueamento” por meio de *status* social.

Portanto, a fala do personagem – “É, virei branco, mas só o noto aqui na terra” (PEPETELA, 2000, p.346) – não se restringe apenas ao universo angolano. Também no Brasil de hoje, principalmente dentro da sociedade dos chamados “novos ricos”, é muito comum ouvir referências e reverências aos produtos importados, desde materiais de consumo até o espaço sociocultural.

O exemplo de Malongo e Victor, de *A geração da utopia*, refere-se a um segmento do sistema, que, por serem amigos dos políticos que ascenderam após a revolução, puderam gozar dos benefícios que a independência trouxe a um pequeno grupo hegemônico do qual eles participavam. Enquanto a fome e a miséria em todas as suas acepções continuaram castigando o povo. Ao atingirem uma posição social e econômica privilegiada, esses dois personagens deslocaram-se para uma espécie de “terceira margem” do sistema, pois dentro da classe dos oprimidos tornaram-se opressores e assumiram o mesmo papel do colonizador : “– Você não aprende,

não é, seu negro burro? Esqueceste outra vez o sal, filho de uma puta velha” (PEPETELA, 2000, p. 347), ao chamar o empregado de negro, fica claro o discurso colonial e a distorção na identidade de Malongo que também era negro, porém se tornara rico e, no seu processo de identificação, “branque[ara]-se”.

Em *A geração da utopia*, o foco incide sobre o colonizado que se rebelou e se tornou dominador dentro de seu grupo (colonizado); o exemplo de Malongo é de uma transformação identitária ascendente (do ponto de vista da ideologia do colonizador que considera o negro um ser mais primitivo): “É virei branco, mas só o noto aqui na terra” (PEPETELA, 2000, p.346).

Em *Terra sonâmbula*, ao contrário, o foco é outro, incide sobre aqueles que ficaram alheios ao processo, mas sofrendo as consequências, e, por isso, pertencem à outra margem do sistema e são representados por “gritos humanos proferidos pelas mais irracionais bestas. Aos poucos, porém, o verbo se perdeu e a bicharada, em desordem, se espalhou pelos matos” (COUTO, 1995, p. 243).

Assim, é importante ressaltar que ambas as obras refletem obliquamente as duas margens de um mesmo sistema e suas respectivas situações existenciais.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. (org). *As margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *De voos e ilhas: literatura e comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. (Org.) *Incertas relações: Brasil-Portugal no século XX*. São Paulo: Ed. SENAC/SP, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro, DP & A, 2003. pp 10-12.

PEPETALA. *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Texto recebido em 20 de setembro de 2012 e aprovado em 22 de novembro de 2012.