UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

CLAUDIA ESPERANZA DURÁN TRIANA

A LAVOURA, A GUERRA, A CAÇA.
Os elementos mitológicos em três romances.

Versão corrigida

São Paulo
2018

CLAUDIA ESPERANZA DURÁN TRIANA

**A LAVOURA, A GUERRA, A CAÇA.
Os elementos mitológicos em três romances.**

Versão corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Nadia Battella Gotlib

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T9481 Triana, Claudia Esperanza Durán
A lavoura, a guerra, a caça: Os elementos mitológicos em três romances. (Lavoura arcaica, de Raduan Nassar, Terra sonâmbula, de Mia Couto e Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez). / Claudia Esperanza Durán Triana ; orientadora Nadia Battella Gotlib. - São Paulo, 2018.
166 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura moçambicana. 3. Literatura colombiana. 4. Literatura latino-americana. 5. Mitologia, narrativa e memória. I. Gotlib, Nadia Battella, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): CLAUDIA ESPERANZA DURÁN TRIANA

Data da defesa: 25/03/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): NÁDIA BATTELLA GOTLIB

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/05/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

TRIANA, C. E. D. **A lavoura, a guerra, a caça. Os elementos mitológicos em três romances. (Lavoura arcaica, de Raduan Nassar, Terra sonâmbula, de Mia Couto e Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez).** 2018. 166 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do curso de Mestrado e o curso de Doutorado.

À Profa. Dra. Nadia Battella Gotlib, pela oportunidade de ser sua orientanda durante os estudos de pós-graduação. Igualmente, pela atenção, apoio e colaboração durante o processo de orientação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, pela concessão da bolsa e o apoio para a realização desta pesquisa.

RESUMO

TRIANA, C. E. D. **A lavoura, a guerra, a caça. Os elementos mitológicos em três romances. (Lavoura arcaica, de Raduan Nassar, Terra sonâmbula, de Mia Couto e Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez).** 2018. 166 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A presente tese pretende, a partir da análise dos romances **Lavoura arcaica** (1975), de Raduan Nassar, **Terra sonâmbula** (1992), de Mia Couto, e **Crônica de uma morte anunciada** (1981), de Gabriel García Márquez, estabelecer um diálogo entre romance e mitologia. Sob tal perspectiva, a tese procura examinar como se dá a interação do tempo mitológico com o tempo histórico e o papel da reinterpretação dos mitos e sua repercussão nas obras literárias escolhidas. Para desenvolver tal proposta, apresentaremos lineamentos teóricos básicos que nos permitirão definir os elementos caracterizadores da presença do mitológico nos textos ficcionais selecionados para análise. Apontaremos, em primeiro lugar, a alusão a um determinado mito reconhecível; em seguida, a presença de elementos rituais que aí estabeleçam a conexão do mito com o sagrado; e, por último, o papel da palavra como elemento fundamental que reatualiza, preserva e difunde a memória do sagrado, isto é, do mitológico. Os romances escolhidos constituem verdadeiros exemplos dos processos de experimentação desenvolvidos em cada um desses campos – o mito, o rito, a palavra – numa prática artística que congrega diferentes maneiras de ver o mundo, assim como de reinterpretá-lo criativamente por meio de seus respectivos imaginários. O objetivo central de nosso trabalho é, pois, mostrar que a presença de elementos mitológicos nos três romances constitui o componente estrutural básico das três narrativas e que essa presença se manifesta de modo específico em cada uma das obras analisadas.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Literatura moçambicana. Literatura colombiana. Literatura latino-americana. Mitologia, narrativa e memória.

ABSTRACT

TRIANA, C. E. D. **The tillage, the war, the hunting. Mythological elements in three novels. (Lavoura arcaica, by Raduan Nassar, Terra sonâmbula, by Mia Couto and Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez).** 2018. 166 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This analysis of the novels *Lavoura arcaica* (1975) by Raduan Nassar, *Terra sonâmbula* (1992), by Mia Couto, and *Crônica de una muerte anunciada* (1981), by Gabriel García Márquez, aims to establish a dialogue between romance and mythology. From this perspective, the text examines the nature of mythological and historical time interaction and the role of the reinterpretation of myths and its impact on the chosen literary works. To develop such a proposal, the use of basic theoretical guidelines will allow us to define the characterizing elements of the mythological presence in the fictional texts selected for analysis. We will first point out the allusion to a certain recognizable myth; secondly, the presence of ritual elements that establish the connection between the myth and the sacred; and, finally, the role of the word as a fundamental element that renews, preserves and diffuses the memory of the sacred, that is, of the mythological. The chosen novels are true examples of the processes of experimentation developed in each of these fields - myth, ritual, word - in an artistic practice that brings together different ways of seeing the world, as well as creatively reinterpreting it through their own imaginaries. The central objective of this work is, therefore, to show that the presence of mythological elements in the three novels embodies the basic structural component of the three narratives and that this presence manifests itself in a specific way in each of the works under analysis.

Keywords: Brazilian literature. Mozambican literature. Colombian Literature. Latin American Literature. Mythology, Narrative and Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: <i>LAVOURA ARCAICA</i>, DE RADUAN NASSAR.....	16
TEMPO E MEMÓRIA	16
A PLANTA DA INFÂNCIA	21
ROMANCE E MITOLOGIA	24
A PALAVRA COMO RITO DE RE-CRIAÇÃO E ATUALIZAÇÃO DO MITO	28
O SACRIFÍCIO RITUAL DE ANA	33
A PARÁBOLA DO CEIFADOR	35
A MEMÓRIA COMO ATO MÁGICO DE CRIAÇÃO	44
CONFIGURAÇÃO DE ANDRÉ COMO HOMEM HISTÓRICO	48
O TEMPO DOMINADO	53
CAPÍTULO II: <i>TERRA SONÂMBULA</i>, DE MIA COUTO	61
A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA NO SONHO	61
A ESTRADA SONÂMBULA	66
AS CAMADAS TELÚRICAS DE MOÇAMBIQUE	72
ROMANCE E MITOLOGIA	81
<i>“PELAS ÁGUAS DO ETERNO ESQUECIMENTO, SEGURA PASSARÁ A MINHA LEMBRANÇA”</i>	<i>84</i>
A RECUPERAÇÃO DA MEMÓRIA MÍTICA	87
A PALAVRA NA SUA DUPLA CONDIÇÃO ENUNCIATIVA	93
A COSMOGONIA NAS HISTÓRIAS DE TERRA SONÂMBULA	94
REINVENÇÕES DAS IDENTIDADES DA NAÇÃO MOÇAMBICANA	98
CAPÍTULO III: <i>CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA</i>, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	103
A LAVOURA, A GUERRA, A CAÇA	103
QUEM É O FALCÃO? QUEM É A GARÇA?	112

O SOVREVOO DAS CRENÇAS ANTIGAS	116
ROMANCE E MITOLOGIA	117
A PAIXÃO, MORTE E RESSURREIÇÃO DE SANTIAGO NASAR	124
A FATALIDADE NOS TORNA INVISÍVEIS	133
A TRÍADE DE VÍTIMAS	135
O ESPELHO ROTO DA MEMÓRIA	139
CONCLUSÕES	146
REFERÊNCIAS	153

INTRODUÇÃO

O mito, enquanto narrativa da história primordial, oferece uma explicação do mundo que provém desse tempo que nos é anterior e conta acontecimentos sucedidos, pois, em um passado remoto. É um produto cultural primigêneo que tem permanecido latente dentro dos substratos de toda sociedade. É por isso que os temas e problemas tratados nos mitos, apesar de antigos, são de uma profunda atualidade e sobrevivem nas diferentes narrativas contemporâneas. Tanto dentro do romance, quanto da poesia ou do teatro, os mitos de criação ou de regeneração, nada mais são que temas recorrentes da literatura sobre a vida e a morte, e tudo o que acontece do começo ao fim do ciclo vital.

Assim, o pensamento mítico e suas mitologias sobrevivem camuflados dentro da literatura, e aí figuram como uma estrutura viva e em permanente estado de reinvenção. Segundo Northrop Frye em seu texto **Fábulas de identidade** (1999), toda literatura é uma “mitologia deslocada” e acrescenta: “quando um sistema de mitos perde toda a conexão com a crença, torna-se puramente literário...” (FRYE, 1999, p. 40). Nesse mesmo sentido, vale a pena mencionar que o *mythos* seria considerado por Aristóteles como a unidade narrativa por excelência, e o entendia como sinônimo de enredo numa obra de ficção.

Os temas que podem ser considerados dentro das categorias de narrativas mitológicas possuem três características bem definidas pelos teóricos da mitologia narrativa. Na primeira parte de nosso trabalho, apresentaremos lineamentos teóricos básicos que nos permitirão definir os elementos caracterizadores da presença do mitológico dentro de um texto narrativo. Apontaremos, em primeiro lugar, a alusão a um mito reconhecível; a seguir, a presença de elementos rituais que repitam e estabeleçam a conexão do mito com o sagrado; e, por último, o papel da palavra como elemento fundamental que reatualiza, preserva e difunde a memória do sagrado, isto é, do mitológico.

Segundo Frye, “a literatura é uma mitologia reconstruída, com seus princípios estruturais derivados daqueles do mito. Então, podemos ver que a literatura é, num cenário complexo, aquilo que a mitologia é, num cenário mais simples: um corpo global de criação verbal” (FRYE, 1999, p. 46).

Mostraremos aqui o romance como esse corpo global de criação verbal, como diz Frye, e consideraremos suas características de gênero inacabado, sem forma definida, como o compreende Mikhail Bakhtin, para assim analisar as possibilidades de interação desse discurso narrativo com os elementos mitológicos que autores como Raduan Nassar, Mia Couto e Gabriel García Márquez inseriram dentro da estrutura profunda de suas obras, enriquecendo assim o gênero narrativo moderno. Para tanto, dedicaremos nossa análise aos romances **Lavoura arcaica**, **Terra sonâmbula** e **Crônica de uma morte anunciada**.

De forma singular, no romance latino-americano do século XX a experimentação é um dos principais componentes da criação, sendo, nesse sentido, uma manifestação narrativa em permanente processo de constituição, como o definiu Bakhtin, no seu texto intitulado “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance”, de 1941¹.

Especialmente no período de desenvolvimento e consolidação da narrativa do *boom literário*, que concentrou seus esforços na procura constante de formas capazes de refletir a complexa realidade do mundo contemporâneo, o romance, como forma flexível e com estruturas indefinidas, foi para o escritor latino-americano o meio ideal de expressão artística, incluindo elementos mitológicos que seriam por ele atualizados e valorizados.

¹ “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo no romance”. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp: Hucitec, 1993. p. 397-428.

A presente tese pretende, a partir da análise dos três romances mencionados, que estabelecem um diálogo com elementos próprios da mitologia e que, por sua vez, reaproveitam temas e problemas da mitologia, mostrar a interação do tempo mitológico com o tempo histórico e o papel da reinterpretação dos mitos e sua repercussão nos caminhos e definições que derivariam dessa experimentação nas obras literárias escolhidas.

Como já mencionamos, os romances escolhidos para análise são (em ordem de publicação): **Lavoura Arcaica** (1975) do brasileiro Raduan Nassar, **Crônica de uma morte anunciada** (1981), do colombiano Gabriel García Márquez, e **Terra sonâmbula**, do escritor moçambicano Mia Couto (1992), por representarem uma visão panorâmica de três culturas bem distintas, duas delas com uma língua comum e a partir de três décadas diferentes de produção e de publicação dos respectivos textos.

Ainda que o desenvolvimento do processo criativo tenha sido diferente para cada autor, García Márquez, Raduan Nassar e Mia Couto têm em comum, entre outros aspectos, o de terem trabalhado paralelamente em tarefas jornalísticas e na literatura.

No primeiro capítulo analisamos a interação da narrativa mitológica com o romance a partir do estudo do texto de Raduan Nassar, **Lavoura arcaica**. No caso de Nassar, apesar de ter uma produção literária curta, trata-se de um corpus literário sólido que conquistou o reconhecimento devido pelo público e pela crítica. Contemporâneo de escritores focados na experimentação com formas narrativas e da linguagem como Clarice Lispector, Darcy Ribeiro ou Osman Lins, os romances **Lavoura Arcaica** (1975), **Um copo de cólera** (1978) e alguns contos organizados no volume *Menina a caminho* (1994), dão conta da força da escritura nassariana, elogiada pela crítica por seu trabalho esmerado com a linguagem poética, que outorga uma nova dimensão estética ao discurso narrativo e aos elementos mitológicos encontrados dentro do romance. Com o repentino afastamento do autor, e perante a brevidade

de uma obra que ainda assim é considerada fundamental para a literatura brasileira, convém ressaltar a enorme singularidade de sua escritura e as numerosas qualidades que permitem sua análise a partir de múltiplas perspectivas críticas.

No segundo capítulo deste trabalho, retomaremos o conceito de narrativa mitológica estudado no primeiro capítulo e daremos especial atenção ao papel que desempenham o tempo histórico e o tempo mítico na construção do romance **Terra sonâmbula**, do escritor moçambicano Mia Couto, contrastando o papel que essas mesmas noções têm no romance de Raduan Nassar.

E em **Terra sonâmbula**, romance publicado em 1992, Couto retoma o passado bem recente da história moçambicana, o da Independência, com o fim de reelaborar o discurso científico vigente, submetendo-o a um processo de ficcionalização, resultante da passagem pelo “filtro” do discurso artístico. O que Couto deseja mostrar é uma versão não oficial da história recente moçambicana, não precisamente por meio da desconstrução das personagens históricas ou das lutas entre os dois bandos políticos (o Frelimo ou a Renamo), mas sim através de personagens anônimas, que vivem o conflito desde dentro, proporcionando assim uma visão avessa (o ponto de vista do povo moçambicano) ao que os partidos em pugna (o Frelimo e a Renamo) queriam tentar esquecer. Trata-se de uma reinvenção mimética do discurso historiográfico, para transformá-lo em uma reflexão sobre as consequências que a guerra provoca nas pessoas e na sua memória. Procuraremos responder a algumas indagações. Como Couto realiza a recriação do sucesso histórico? A partir de quais perspectivas ou focos narrativos? Quais as relações entre os pontos de vista de seus personagens?

No terceiro capítulo deste trabalho retomaremos as ideias e elementos da mitologia narrativa no caso do romance **Crônica de uma morte anunciada**, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, analisado de maneira comparativa com os capítulos anteriores dedicados às obras de Raduan Nassar e Mia Couto. Gabriel

García Márquez publica em 1981 **Crônica de uma morte anunciada**. O romance combina elementos e técnicas procedentes do gênero jornalístico, especialmente da crônica² e do romance policial. Para isso retoma um fato real ocorrido em 1951, a morte de seu amigo Cayetano Gentile, publicado como notícia em um jornal local.

Os romances escolhidos constituem verdadeiros exemplos dos processos de experimentação desenvolvidos em cada prática artística, passando a ser representantes de um sistema literário que congrega diferentes maneiras de ver o mundo, assim como de reinterpretá-lo criativamente por meio de seus imaginários mais arraigados. O objetivo central de nosso trabalho é mostrar que a existência de elementos mitológicos nos três romances constitui o componente estrutural básico das três narrativas.

Embora alguns estudos analisem imaginários comuns, alguns temas, algumas preocupações e técnicas narrativas para agrupar os escritores em torno do que chamamos de literatura latino-americana ou literatura africana, em relação aos autores examinados neste trabalho registramos a ausência de estudos críticos que elucidem as reflexões oferecidas por meio de uma perspectiva crítica sobre o gênero do romance, partindo de três casos bem diferenciados, mas vinculados por meio da narrativa mitológica, entendida como elemento capaz de dotar os textos de um caráter universal. Com a revisão minuciosa de cada um dos textos escolhidos, o objetivo é examinar como se concretiza, em cada romance, a suposição sugerida por Anatol Rosenfeld de “que en cada fase histórica existe cierto *Zeitgeist*, un espíritu unificador, que se comunica a todas las manifestaciones de la cultura en contacto, naturalmente con variaciones nacionales” (ROSENFELD, 75).

Por outro lado, consideramos de grande importância estabelecer uma aproximação entre a cultura africana e os estudos latino-americanos, já que essa literatura é bem pouco conhecida e estudada nesse âmbito. As obras de Raduan Nassar e Mia

² Com a intenção de misturar relato jornalístico e literário, García Márquez oferece pistas de interpretação no próprio título da obra: é a crônica de uma morte anunciada; portanto, passível de ser evitada.

Couto não têm sido convenientemente difundidas na América Latina, e é bem pouco o que se conhece da sua rica escritura. Mediante a colocação em diálogo dos conjuntos ficcionais diversos, queremos ressaltar, dentro do sistema de relações intrínsecas e extrínsecas passíveis de serem tecidas, a importância de se examinar obras e experiências artísticas em culturas e sociedades com processos históricos contemporâneos, em línguas diferentes, associadas a condições e parâmetros particulares de criação.

A aproximação crítica que aqui propomos pretende destacar o valor dos referidos textos enquanto produção representativa do momento específico da prática artística de cada autor, assim como da sociedade em que cada um deles foi produzido, e pretende afiançar o diálogo entre duas línguas, o português e o espanhol, bem como a interação de culturas tão afins e ao mesmo tempo tão diversas em seus elementos essenciais, como a latino-americana, a brasileira e a moçambicana.

CAPÍTULO I **LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR** **TEMPO E MEMÓRIA**

Raduan Nassar publicou em 1975 uma das mais importantes obras brasileiras do século XX, **Lavoura arcaica**. Romance de narrativa evocadora e trágica, Leyla Perrone-Moisés, descreve-o como “uma versão moderna da parábola do filho pródigo. A estrutura do romance tem a simplicidade essencial e a circularidade perfeita da parábola de base” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 62). O texto reproduz o mundo interior próprio do narrador-personagem André ao mesmo tempo que apresenta -sempre através de sua mediação-, o contexto cultural e familiar em que ele aparece inserido, num relato que podemos considerar desistoricizante por não proporcionar detalhes específicos de tempo ou de espaço. O texto prioriza a relação do narrador-personagem com o seu ambiente social mais conhecido e mais próximo, o familiar, e de forma paralela apresenta o seu estado interior num discurso monológico de sonho, ilusão e devaneio.

Nenhum crítico discute hoje o lugar que **Lavoura arcaica** veio a ocupar quase de imediato dentro do cânone literário brasileiro, ganhando inclusive o prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras, só um ano após sua estreia. Antes de ser publicado na metade da década de 1970, Nassar começou a gestar seu texto nos fins da década anterior, para depois escrever e trabalhar nele ao mesmo tempo em que se ocupava de seu outro romance, **Um copo de cólera**. Os dois são textos gêmeos, ligados pelo avesso. A primeira aproximação à redação germinal de **Lavoura arcaica** evidencia a ligação profunda desses dois romances, que apresentam claramente, desde o começo das duas narrativas, a identidade literária do escritor num bloco orgânico: a obra completa de Nassar. Mesmo sendo uma produção literária pequena, destaca-se pela intensidade de sua escrita e por seus evidentes atributos literários.

Tentar enquadrar uma personalidade literária excepcional como a de Raduan Nassar é questão complexa e, até certo ponto, acessória, do mesmo modo que determinar sua posição no contexto histórico e literário contemporâneo à sua obra.

Isso se deve, sobretudo, ao fato de que os elementos que caracterizam os textos nassarianos não explicitam uma relação direta com o contexto histórico de criação, caracterizado pela censura ao trabalho artístico e pelas ações repressivas estabelecidas pela ditadura. Quiçá por causa disso, pode-se entender como um gesto intencional para driblar essa situação conjuntural, o fato de a obra de Nassar remeter a aspectos e valores impregnados de feições universais, tornando difícil a sua classificação ou sua contextualização histórica. Adverte-se, não obstante, no conjunto de sua obra, uma alegoria da situação brasileira no momento particular de sua história, entendida em termos do marcado acento autoritário do pai do protagonista de **Lavoura arcaica** e seu discurso religioso repressivo, assim como também nos discursos obcecados das personagens em confronto em **Um copo de cólera**³, e em alguns traços das suas obras mais curtas como por exemplo, nos contos de **Menina a caminho**.

A obra completa e publicada de Raduan Nassar, até agora, reúne dois romances e uma antologia de contos. Em ordem de publicação, temos primeiro **Lavoura arcaica**, publicado em 1975. Posteriormente, no ano de 1978, aparece **Um copo de cólera** e finalmente, em 1994, numa edição não comercial, os contos de **Menina a caminho**, que foram anteriormente publicados de forma avulsa em diversos jornais nacionais e estrangeiros. Já no ano de 2016 aparece publicada sua obra completa, conformada pelos dois romances, os contos reunidos, incluindo como novidade dois contos e um ensaio, estes últimos até então inéditos no Brasil.

O objeto principal de estudo da presente análise é o primeiro texto publicado por Raduan Nassar, o romance **Lavoura Arcaica**. Já a partir do título da obra nota-se uma evocação dos tempos míticos, anteriores e idílicos de um passado exemplar, mas perdido definitivamente. Com a combinação das duas palavras “Lavoura” e “Arcaica”, determina-se mais concretamente o campo de significações que caracterizará o romance.

³ Segundo Leyla Perrone-Moisés, tanto **Lavoura arcaica** como **Um copo de cólera**, “são embates do discurso anárquico contra o discurso autoritário (...) Na verdade, todos os textos de Raduan Nassar se constroem em torno de uma recusa: recusa de obediência, recusa de cumplicidade, recusa de amor”. Op. cit., p. 74.

Etimologicamente, a palavra “Lavoura” concentra seu significado no ato de cultivar, ou seja, preparar a terra para cultivo até o resultado final: a colheita dos frutos semeados e produzidos. Também faz referência ao ato de trabalhar, focando-se este último significado no conceito de trabalho, modo de vida e profissão habitual do ser humano. Seria possível também vincular “lavoura” ao verbo “lavar”, que significa literalmente o trabalho com a terra, isto é, agricultura. Igualmente, um dos significados secundários deste termo se refere à escritura em pedra ou metal e a escrita em si.

Da mesma maneira, a palavra “Arcaico”, refere-se, em seu sentido mais elementar, aos costumes considerados em desuso, aquilo que já é obsoleto e portanto, ultrapassado. Indo um pouco mais além, o termo evoca tempos antigos, anteriores à civilização, e entende-se como uma etapa anterior à maturidade e constituição da sociedade e da cultura como hoje podemos concebê-las. Além disso, o período arcaico é o nome dado ao período da Grécia antiga, quando o movimento cultural, político e social foi desenvolvido como uma fase posterior à Idade das Trevas⁴.

Percebe-se desde o título a evocação de um tempo passado, com um marcado peso do tempo arcá(d)ico e suas reverberações míticas no tempo presente da narração. Vale a pena ressaltar a inclusão de uma letra só na palavra arcaico para obter uma leitura mais rica que a dos conteúdos iniciais. Assim, sendo a palavra “arcaico” o termo primordial do título, pode-se trazer à tona a definição de Arcádia e juntá-la ao campo de significados do termo “arcaico”. Da mesma forma que a palavra original, a Arcádia é um conceito herdado da Antiguidade Grega. Tendo inicialmente o sentido de um lugar histórico verdadeiro, passou a significar um país imaginário, uma construção poética e artística que fazia menção a um lugar cheio de felicidade, harmônico e pacífico, num ambiente idílico habitado por uma população dedicada aos labores de pastoreio, com um modo de vida simples, em comunhão com a natureza. Neste sentido, a Arcádia grega possui conotações próprias à palavra “utopia” ou ao conceito mitológico grego conhecido como a Idade Dourada, uma das idades dos tempos primordiais da humanidade. Esta idade mítica é mencionada como exemplo de vida natural, ainda não corrompida pelos defeitos e vícios de

⁴ O período arcaico, situado entre 800 a.C. e 500 a.C., é posterior ao período Homérico, também conhecido como Idade das Trevas, por volta de 1150 a.C. e 800 a.C.

orgulho e avareza que a civilização traz consigo, conceito antropológico e histórico que assim registra o estágio mais avançado de evolução da espécie humana.

O conceito de Arcádia, com sua ressonância universal, como boa parte das ideias gregas, passou a ser rapidamente um motivo literário frequente. Nas obras literárias, a era dourada geralmente finaliza com um acontecimento devastador, identificado com o conceito de Queda do Homem. Vale ressaltar, por exemplo, que em outras culturas, como a cultura cristã, este período identifica-se como o Éden. Na cultura hindu, este conceito é oposto à Idade da Escuridão, sendo que as duas idades complementares se sucedem de forma intercalada. Imaginários semelhantes podem ser também identificados em todo o mundo antigo e no Oriente Médio⁵, região evocada com insistência dentro da narrativa do romance como o lugar dos ancestrais da família protagonista.

É assim que a partir do título **Lavoura Arcaica**, o autor já começa por oferecer dados importantes sobre o texto. E só com duas palavras: “lavoura”, que é o preparo da terra para o cultivo, e “arcaica”, que faz referência a épocas antigas e também a algo obsoleto, em desuso. Quer dizer que o autor nos apresentará uma história sobre agricultura antiga com ressonâncias míticas? Ou, talvez, seja a história de um trabalho antigo com reverberações contemporâneas? Mas, que trabalho, o trabalho com a terra simplesmente ou além do trabalho utilitário também um trabalho da imaginação através da palavra?

André, o narrador-protagonista, fala em tom de desabafo autobiográfico e rememora os fatos que desencadearam a tragédia familiar, começando por sua fuga da casa paterna, a consequente ameaça à estabilidade familiar e à tradição patriarcal, fruto da revelia do filho pródigo; e o momento do retorno obrigado ao lar, em companhia do seu irmão mais velho, Pedro, representante do padre como figura de autoridade. Como consequência de sua volta e como uma confidência revelada a seu irmão, é desvelada a relação incestuosa que André mantém com Ana, a sua irmã, o que

⁵ O Oriente Médio frequentemente é apontado como o berço das primeiras civilizações e epicentro espiritual de algumas das mais importantes religiões monoteístas do mundo que sobrevivem até hoje.

constitui uma violação sumária do *status quo* tradicional. Com base nesta revelação é que o pai decide acabar com a vida da própria filha como incitadora do pecado, demarcando com esse ato violento a decadência definitiva da instituição patriarcal e familiar.

Desde o começo da narrativa, dá-se conta de vários temas importantes: a subversão do passado próximo, ainda não superado; e o dilema entre dois discursos opostos: o discurso patriarcal, marcado por um caráter austero e a ênfase no dever, sendo, portanto, repressor, e podendo ser considerado como um discurso da civilização, desenvolvido numa atmosfera de tipo comunitário; e, na contramão desse discurso, o discurso individualista de André, cuja voz busca o retorno à natureza idílica e ainda selvagem (a idealização e o desejo), constituindo-se assim em um discurso da barbárie⁶. A tomada de consciência de André em relação à mudança de imaginários pode ser entendida também como a passagem de um tempo mítico ao tempo histórico do homem, representado no protagonista. Presenciaremos a evolução de André da infância, passando pela adolescência até a maturidade⁷, não sem consequências trágicas. É a passagem da Idade Dourada para uma nova Idade da Escuridão, cheia de incertezas. De igual forma, pode-se vislumbrar, ainda que em menor medida, a passagem do imigrante mediterrâneo para o território brasileiro, também como uma mudança de paradigmas sociais e culturais. Se bem que o narrador não especifique nem demarque geograficamente o local do romance, a atmosfera transmite a “brasilidade” do relato. Lóhanna, imigrante libanês (mediterrâneo) com profundas convicções religiosas, encontra no Brasil sua parte de paraíso num lugar dentro do território brasileiro, local onde é aceito e onde vê com agrado as possibilidades de estabelecer raízes e “plantar” sua família. É importante ressaltar o verbo utilizado aqui para descrever a “missão vital” de Lóhana. O verbo ‘plantar’ faz referência ao cultivo de elementos vegetais (frutos, flores, hortaliças, etc.) colocando-os dentro da terra com o fim de seu arraigo. Mas também no dicionário aparece uma outra definição interessante para este estudo, a vinculação

⁶ “**Lavoura arcaica** conta uma história de revolta contra um *status quo* alienante e, sobretudo, repressor, que impõe os valores grupais sobre a liberdade individual”. In: LIMA, Thayse Leal. **O mundo desencantado: Um estudo da obra de Raduan Nassar**. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. (Dissertação), p. 53.

⁷ De novo, a maturidade remete-nos às metáforas do universo agrícola, a maturação de André equipara-se à maturação da semente que prepara a colheita dos frutos.

do verbo ‘plantar’ com a planta do pé, elemento metafórico significativo dentro do romance todo.

Alceu Amoroso Lima define assim o romance, no texto que acompanhou a premiação de **Lavoura arcaica** pela Academia Brasileira de Letras, em 1976: “Novela trágica, (...) numa atmosfera bem brasileira, mas dominada por um sopro universal da tradição clássica mediterrânea⁸”.

O romance é composto por trinta capítulos numerados, de extensão irregular, mas breves, sendo divididos em duas grandes partes: A Partida (capítulos 1-21) e O Retorno (capítulos 22-30), cada um deles com uma epígrafe significativa e importante no desenvolvimento do enredo. A primeira parte aparece precedida pela epígrafe:

“Que culpa temos nós dessa planta da infância,/ de sua sedução, de seu viço e constância?” (Jorge de Lima)

O texto da epígrafe é composto por dois versos da obra **Invenção de Orfeu**, de Jorge de Lima, poema épico existencial escrito em 1952. Esta obra trata de vários estágios de construção do homem mediante vários temas que o tocam: da infância até a juventude, passando pelo amor, a morte, o pecado, entre outras experiências. Temáticas que também tocam substancialmente o romance estudado aqui.

A PLANTA DA INFÂNCIA

Qual é a planta da infância a que o texto alude? A família? O amor?

Logo no início, pois, Raduan nos remete aos versos de Jorge de Lima, extraídos da **Invenção de Orfeu**, obra considerada como uma epopeia lírica moderna brasileira, cujo personagem principal é sujeito e objeto da narração e monopoliza a história. Tal

⁸ LIMA, Alceu Amoroso. Nota lida durante a apresentação do prêmio outorgado pela Associação Brasileira de Letras no dia 5 de abril de 1976. Também aparece como comentário na contracapa do romance.

como o personagem criado pelo poeta, André, em **Lavoura Arcaica** registra no seu monólogo as diversas etapas de desenvolvimento do ser humano em sua existência. Estas primeiras linhas de resumo do poema guiarão a leitura do texto de Nassar, sendo assim também uma chave de leitura e de compreensão do romance.

Mais adiante, no capítulo 20, que pertence à segunda parte do livro, André fará uso dessa sentença de Jorge de Lima, amplificando-a e utilizando-a segundo sua conveniência para justificar perante Ana seu desejo:

... entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; *que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?*⁹ que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha?(...)
(NASSAR, 2009, p. 129).

Vale destacar aqui a importância do termo ‘agricultura’ dentro da estrutura do romance. Desde seus significados etimológicos, já o termo remete ao prefixo ‘agro’ e ao verbete latino ‘cultura’, que juntos significarão o cultivo de um território, num primeiro sentido estrito. Num significado mais amplo, o termo agricultura também acolhe a criação de gado, junto com o cultivo do solo. Agora, num sentido mais complexo, pode-se afirmar que Raduan Nassar valoriza o contexto agrário no romance, onde os seres que habitam um espaço rural, natural (selvagem), são domesticados pelo homem através da inserção de uma pequena sociedade agrária primordial, simbolizada na família de André e seu trabalho com a terra, as lavouras e a criação de gado. Desde o começo, parte-se de uma metáfora relacionada com a agricultura, com a semente plantada na infância que será colhida na “maturidade” do homem lavrador, quase do mesmo modo como as antigas tradições agrárias vêm fazendo desde os primórdios da civilização humana.

⁹ Os grifos são nossos.

Se compararmos essa epígrafe com a segunda e última inserida dentro do texto, delimitando a entrada à segunda parte do romance, podemos observar que a segunda epígrafe opera da mesma forma que a primeira, é uma chave de leitura que complementa e atualiza a narração. O dito na primeira se sustenta na segunda citação:

“Vos são interditadas:
vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,
.....”.

Citação do Alcorão – Surata IV, 23
(NASSAR, 2009, p. 143).

Juntando os excertos pode-se observar que são textos complementares entre si, mas também são textos contrapostos. No primeiro, escrito em linguagem poética, o personagem liberta-se da culpa e transfere-se ao passado, à infância, num estado anterior, arcaico (sem consciência do peso das leis, mas também sem mácula, anterior à queda, anterior ao pecado).

A outra epígrafe pertence ao discurso religioso tradicional, escrito em presente imperativo porque é lei, é norma, e estabelece a proibição, mediante regras, do pecado da carne dentro do entorno familiar: o incesto não será permitido. Esta proibição em tempo presente fala diretamente a André ao vedar-lhe sua mãe e irmã, embora nessa altura da narração compreenda-se que já foi transgredida a norma.

As duas epígrafes deixam tudo mais claro: a narrativa acontece em um movimento de vaivém: da partida justificada nas tradições semeadas e enraizadas ao longo dos séculos, na infância do homem, ao retorno, pois o culpado deverá, ou bem pagar por suas contravenções à norma, ou submeter-se às normativas estabelecidas pela tradição cultural e religiosa.

Por meio desses elementos paratextuais inseridos no começo do romance, o autor direciona a leitura. Com a divisão do texto em duas partes bem diferenciadas, o autor nos posiciona também diante de duas temporalidades desenvolvidas dentro da estrutura do romance. Há uma parte do texto em que se narra o que já aconteceu e que na primeira seção o narrador-protagonista André vai rememorar, como um passado, sendo um fato temporal terminado e fechado. Contudo, como se verá mais adiante, ao ser lembrado na voz narrativa, quase que dramatizado, o fato recobrirá atualidade tanto para André como, através dele, para os leitores. Depois, os fatos terão um caráter mais imediato ao chegarmos ao centro do enredo; a segunda parte é desenvolvida num passado mais próximo para André, mas, assim como a primeira parte, também os acontecimentos são lembrados e reatualizados através da palavra e memória do narrador. Estas idas e vindas têm relação com vários conceitos elaborados e analisados por Mircea Eliade que tratam de alguns temas e problemas universais. Aparecem, sobretudo, nos seus textos clássicos **O sagrado e o profano** e **O mito do eterno retorno**, que nos ajudarão nesta nossa análise.

Com esta primeira aproximação ao texto (quase que apenas visto superficialmente), que nos oferece chaves sugestivas para começar a análise do enredo, podemos dar início a um estudo mais aprofundado dos capítulos mais relevantes da obra e do romance em si.

ROMANCE E MITOLOGIA

É possível posicionar **Lavoura Arcaica** dentro da categoria da narrativa mitológica?¹⁰ Para começar nossa análise podemos retomar o pensamento de Northrop Frye em **Fábulas de identidade**, ao considerar que toda literatura é uma mitologia “deslocada” (FRYE, 1999, p. 7). Segundo esta concepção “o mito sempre foi um elemento integrante da literatura” (FRYE, 1999, p. 25), e, reforça esta ideia ao

¹⁰ As primeiras notas críticas já apontam nessa direção. Ver o trabalho de Hugo Abati. **Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar**. Dissertação (Mestrado), UFPR, Curitiba, 1999. 246 p.

sugerir que o termo mais aproximado para o *mythos* aristotélico seria a palavra *narrativa*, entendida como o enredo numa obra de ficção.

Agora, se tomamos a acepção mais conhecida do mito, podemos considerá-lo como uma narrativa de temática simbólica relacionada com os substratos de origem de diversas culturas, que tenta explicar a natureza e a origem das coisas, assegurando com isto sua continuidade e vigência através do rito. Por sua vez, o rito está composto de uma série de palavras e atos, que por meio da repetição não sempre idêntica, mas sempre contando com um padrão base, atualizará o mito, criando a partir dele uma cerimônia, onde se readquirirão e ilustrarão ensinamentos ancestrais e sagrados para determinada cultura e sociedade.

Assim, Frye caracteriza os mitos como um tipo de história e como uma forma de arte verbal, enquadrada dentro do universo artístico. De forma paralela, Mircea Eliade chega a uma conclusão parecida. Segundo ele, “o mito é considerado história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a *realidades* (...) o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significantes” (ELIADE, 1972, p. 9).

Geralmente utilizado para tratar de relatos de civilizações antigas, pode-se considerar o mito como um organismo ainda vivo, reconfigurado na literatura, visto que ainda é usado por muitas sociedades contemporâneas para explicar a sua genealogia e sua estrutura como coletividade.

O teórico português Manuel Antunes¹¹ complementa os conceitos de Frye e Eliade ao considerar o “mito narrativo” uma narração de tipo identitário, cujos personagens podem ser deuses ou seres sobrenaturais¹² que configuram, através de suas ações, a cosmovisão¹³ e os imaginários de sua sociedade. É neste ponto que **Lavoura Arcaica** pode ser considerada como uma narrativa de caráter mítico. Raduan

¹¹ cf. **Teoria da Cultura**. Lisboa: Colibri, 1999.

¹² Para Eliade, nesta categorização de personagens mitológicos, pode-se incluir os ancestrais de determinada sociedade.

¹³ Entendida como o grupo fundamental de conceitos que englobam e regulam o modo de vida de determinada sociedade, tais como: a concepção do mundo, da vida, dos costumes e dos usos, seus sentimentos, suas leis e suas instituições.

Nassar configura o romance através de valores universais, de gestos e ritos antigos, como a importância e o valor da família e do trabalho, e também, mostra uma pequena sociedade agrícola fechada e autônoma, cujas diretrizes são elaboradas com base em ideários tradicionais, herdados de ancestrais de origem mediterrânea e mantidos pelo avô e o pai de André no território brasileiro, e tomados como valores universais dignos de serem observados no entorno doméstico e repetidos *ad infinitum* como parte integral do legado familiar.

Por outro lado, o crítico português Alexandre Parafita, no texto **A mitologia dos mouros** (2006) acrescentará às teorias anteriormente nomeadas, a apreciação de que as sociedades – através dos mitos - perpetuam verdades e conhecimentos ao expressar e justificar seus princípios, conceitos morais, filosóficos e religiosos. Da mesma forma, afirma que só onde há mito teremos a presença do rito, ato que outorgará sentido ao mito, na sua repetição e materialização tanto na palavra quanto na ação.

Em **Lavoura arcaica** aparecem com insistência os três componentes determinantes de uma narrativa mítica: em primeiro lugar, a presença de elementos míticos como tal, os relatos mencionados (a parábola do faminto) e a presença de arquétipos e heróis de cosmovisões antigas: André, no papel do filho pródigo; o pai como o Patriarca cujo discurso é a mistura de textos sagrados bíblicos e alcorânicos; o Fundador, na pessoa do avô, é o herói e o exemplo a seguir. Tais cosmovisões antigas garantem a lembrança permanente da “fonte mediterrânea” primordial, misturada indistintamente com alusões bíblicas e do Corão apresentados como preceitos morais a cumprir e perpetuar.

Igualmente, o segundo elemento é a palavra, como elemento vivo, capaz de salvaguardar e reproduzir a transmissão das histórias antigas. Mesmo que André rejeite o discurso paterno, o imaginário cultural está tão arraigado na sua identidade, que ele próprio é eficiente para sua reprodução, mesmo que os reverta ironicamente, acrescentado-lhe elementos da sua própria criação e para seu próprio

benefício: “André contesta o discurso do pai, e admira o “verbo limpo” e parco do avô. Mas toda a sua fala (o livro) é uma celebração verbal dos valores (embora invertidos) de sua família e de sua cultura”. (PERRONE—MOISÉS, 1996, p. 73-74). Da mesma forma, embora rejeite o conceito de trabalho como valor essencial da vida, as ideias inseminadas pelo pai sobrevivem nos substratos do seu discurso. André conhece os sermões do pai, tanto que até pode chegar a discuti-los e deles divergir criticamente. Igual acontece com os conhecimentos sobre agricultura e pastoreio ensinados pelo pai; mesmo que já não queira desempenhar suas obrigações dentro da sociedade familiar, André conhece e compreende essas práticas.

O terceiro componente inserido em **Lavoura Arcaica** é o rito que, junto com a palavra, opera como elemento que atualiza e vivifica os mitos, como as celebrações religiosas, o ritual do lugar da mesa de toda a família, as celebrações pela colheita ou a elaboração do pão, mostrado como um ritual herdado dos antigos.

Além dos elementos míticos já mencionados no romance que incluem todo o discurso do pai, com a presença de sermões religiosos, de histórias dos ancestrais, de normas e proibições que impõe à família, e os imaginários mediterrâneos ainda presentes dentro do espaço íntimo¹⁴, vale a pena incluir todo o “conhecimento prático” acerca do cultivo da terra, a informação sobre a lavoura e a criação de gado:

“A agricultura revela de maneira mais dramática o mistério da regeneração vegetal. No cerimonial e na técnica agrícola, o homem intervém diretamente: a vida vegetal e o sagrado da vegetação já não lhe são exteriores, participa em ambos, manipulando-os e conjurando-os. Para o homem “primitivo”, a agricultura, como toda atividade essencial, não é uma simples técnica profana. Ligada à vida e prosseguindo o desenvolvimento prodigioso desta vida presente nas sementes, na terra cultivada, na chuva e nos gênios da vegetação, a agricultura é, primordialmente, um ritual”. (ELIADE, 2008, p. 267).

¹⁴ Cristiane Fernandes da Silva Jardim menciona em sua dissertação de mestrado o hábito libanês de transmitir oralmente, ao redor da mesa familiar, a tradição e os costumes dessa cultura. Cfr. JARDIM, C. F. da S. **O hibridismo cultural em Lavoura arcaica e Dois Irmãos. Representações do imigrante libanês no Brasil.** Dissertação (Mestrado) UFG, 2012. 119 p.

Esse aparato cultural é rejeitado por André, pois conceitos antigos, valorizados pelos seus ancestrais, agora não são tão úteis nem valiosos para ele e seus propósitos vitais individuais.

A partir desses conceitos teóricos gerais já podemos considerar **Lavoura Arcaica** como uma narrativa mítica, em que o autor “limpa” o texto de sinais referenciais ou contextuais de tipo histórico ou geográfico, deslocando o texto, desistoricizando-o, salvo algumas exceções, por exemplo, quando se evocam os ancestrais mediterrâneos da família. Raduan Nassar oferece um relato universal, atemporal, quase abstrato e arquetípico, etéreo e intangível, que, em conclusão, para os efeitos internos do romance, é vital para a criação de uma atmosfera mítica autossuficiente.

A PALAVRA COMO RITO DE RE-CRIAÇÃO E ATUALIZAÇÃO DO MITO

Guiados sempre pela voz de André, que retoma dentro do seu monólogo interior o discurso paterno – o qual ele recita, modifica, subverte, reelabora e “trabalha” segundo seus interesses -, teremos no romance um confronto de pensamentos¹⁵. Apesar de estar centrado na voz do narrador e protagonista André, a narrativa contém diversos modos de aproximação da realidade, de acordo com a maneira em que cada personagem é apresentado através de suas palavras. Reconfigurada sob um único filtro, o do personagem (e voz) principal, essa aproximação está determinada por um grau variável de inserção ou de aceitação dos valores ancestrais praticados e reforçados insistentemente pelo pai para garantir a existência do núcleo familiar. A tensão começa quando o personagem vê sua personalidade esmagada pela rigidez do pai e seu discurso, onde não cabem variações nem adições significativas.

O fenômeno do núcleo familiar voltado para si e isolado do mundo em um espaço natural arcádico, antigo, com reverberações míticas, provoca um estado de tensão

¹⁵ Em palavras de Leyla Perrone-Moisés, o romance se apresenta “numa tensa simetria”. Op. cit., p. 64

no protagonista que o leva à situação com que começa a narração do romance: o personagem jogado fora, deslocado dessa esfera doméstica. Diante da realidade externa, surge o confronto de uma individualidade que se sobressai dentro da aparentemente¹⁶ pacífica e articulada convivência familiar, porque não encontra sentido nos hábitos e costumes imperantes nesse núcleo, e se opõe a eles com atos como a fuga para ir à cidade em procura de uma liberdade desconhecida. Essa “fuga” é consequência da transgressão das regras preservadas e sagradas estabelecidas pelos laços de família, tais como a impossibilidade de desejar um relacionamento físico com os seres mais próximos, no caso, os irmãos. Nessa microesfera social da casa, autônoma, fortemente fechada sobre si¹⁷, o ato incestuoso é um ato imperdoável de contravenção do status quo¹⁸, preservado pela figura forte e rígida do pai.

As condições particulares da família do personagem narrador, justificadas e postas em prática pelo sistema de valores promulgado pelo pai no sermão diário na mesa, constituem a ordem familiar e ao mesmo tempo provocam e configuram o ato transgressor de André. Assim, os laços consanguíneos são entendidos pelo protagonista como um peso impossível de carregar:

... foi isso que eu disse mais uma vez e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia “nós te amamos muito, era tudo o que ele dizia enquanto me abraçava mais uma vez; ainda confuso, aturdido, mostrei-lhe a cadeira do canto, mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse “abotoe a camisa, André”
(NASSAR, 2009, p. 9-10).

¹⁶ Como se verá, o filho mais novo, Lula, também manifestará as mesmas preocupações e discordâncias de André com sua família.

¹⁷ Carla Vanessa Santos Andrade ressalta a construção da família de André como um ciclo fechado, onde “os filhos foram criados com os sermões do pai, os carinhos da mãe e os trabalhos da fazenda”. p. 130. ANDRADE, C. V. S. “Lavoura arcaica: tradição, desejo e religião”. In: **Revista Fórum Identidades**. Ano 3, Vol. 5. Janeiro – junho, 2009. pp. 123-136.

¹⁸ André assume a violação de todos os signos arcaicos, presentes no *status quo*: o patriarcalismo, a proibição do incesto e a exaltação do trabalho. Cfr. SEDLMAYER, S. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: UFMG, 1997. 100 p.

Esse desejo de escapar “dos olhos apreensivos da família”, conjugado com “a febre dos meus pés”, leva André num primeiro momento, antes da fuga, a refugiar-se num lugar do bosque onde podia liberar suas pulsões sensuais e sensitivas. O ato de exteriorizar essa faceta questionada e considerada punível pela tradição familiar é a primeira transgressão levada a cabo por André. Desde o começo do romance é claro que a atitude do narrador protagonista se opõe categoricamente aos preceitos familiares praticados e exigidos pelo pai, especialmente a aqueles de raiz religiosa.

O ambiente familiar, como seu entorno natural, onde cresceu André, é qualificado por ele como opressivo e insuportável¹⁹, como um peso impossível de carregar, aliviado apenas pela busca de satisfação do desejo, pois “o conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão” (BATAILLE, 1987, p. 24). Essa experiência conduz à desilusão do sujeito que se torna consciente de seu abandono, e de ter sido jogado num mundo hostil, situação que o mantém num estado permanente de confusão, de desconforto com sua existência e consigo mesmo.

(...) me atirando numa súbita insônia ardente, que bolhas nos meus poros, que correntes nos meus pêlos enquanto perseguia fremente uma corça esguia, cada palavra era uma folha seca e eu nessa carreira pisoteando as páginas de muitos livros, colhendo entre gravetos este alimento ácido e virulento, quantas mulheres, quantos varões, quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família! eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos! (NASSAR, 2009, p. 88).

O ato transgressor do protagonista começa nessa visão diferenciada da ordem tradicional. Para mostrar isso, Nassar dota seu personagem André de uma linguagem que, na medida que dá vazão à desobediência, tanto dos preceitos do pai, quanto das proibições e tarefas de casa, revela essa percepção diferenciada do

¹⁹ “(...) também aqui a estabilidade familiar é mantida impedindo-se o embate, a contraposição de realidades diferentes, o que faz com que a univocidade do discurso seja análoga à unidade que se procura manter no espaço; ambas são conseguidas através da interdição (a outras vozes e outras realidades) e da limitação (da fala e do espaço). LIMA, T. L. Op. cit., p. 12-13.

mundo. Nassar constrói essa linguagem por meio de procedimentos formais evidentes como o uso especial da pontuação, que tenta reproduzir o fluxo da voz interior da fala de André consigo próprio, e o contraponto de sua consciência com o mundo externo. Por outro lado, a reflexão interna de André está marcada pela ruptura da linearidade do pensamento, e está fundamentalmente voltada para a expressão do universo sensitivo e sensorial do personagem. É por isso que Nassar é generoso em descrições e adjetivos que remetem ao tato, ao paladar, à visão, à audição, ao olfato e por meio deles cria a estrutura lírica em que se sustenta o romance.

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente?

(NASSAR, 2009, p. 10-11).

Em **O futuro de uma ilusão**²⁰, Sigmund Freud estabelece três aspectos que constituem a religião como sistema de organização do mundo e da realidade, sendo, portanto, um modelo paradigmático. De acordo com o psicanalista, o primeiro aspecto, a frustração, entende-se como um instinto proveniente das profundezas do eu que não pode ser satisfeito; a proibição, o segundo aspecto, é o condicionamento imposto a partir da detecção da frustração; o último, a privação, é o efeito da proibição nas pessoas. O modo usado pelos indivíduos ao lidarem com essas imposições culturais e morais influirá em grande parte na visão que eles têm da realidade, e por extensão, na posição que tomam com relação à sociedade dentro da qual eles estão inseridos como indivíduos.

²⁰ Cfr. FREUD, S. O futuro de uma ilusão. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

No romance de Nassar, as diversas imposições culturais, sociais e religiosas incorporadas na figura do pai e seu discurso, contrariam a visão de mundo de André e impedem o protagonista de conseguir a satisfação de seus anseios. A saída de André do lar paterno marca a ruptura da tradição fundada em valores arcaicos, isso explica por que as tensões expostas no romance jamais chegam a resolver-se.

A essa ruptura essencial no relato somam-se outras circunstâncias próprias do fosso geracional, como a incomunicação, determinada pelos sermões do pai e os poucos diálogos nos quais sempre prevalece o olhar paterno por cima da individualidade do protagonista.

Por isso, o ato final de supressão daquilo que ameaça a continuidade do centro familiar está fortemente ligado ao último fragmento do livro, no qual o protagonista fecha o relato com a palavra do pai, o autor do sacrifício de Ana, que pode desde agora ser considerado como um ritual de sangue que atenuará a fúria dos ancestrais, que resume sua filosofia de vida face aos termos da atitude a ser adotada: perante os fenômenos naturais e os mistérios que rodeiam o ato de viver, o melhor modo de passar a existência é não questionar os “desígnios insondáveis” da natureza, pois “está escrito”. Apesar do conflito e da atitude transgressora por parte de André, tal é a força do discurso do pai, que sua palavra prevalece por cima do discurso do próprio protagonista até o fim do romance.

Essa crescente insatisfação adverte-se em termos de uma tensão entre o indivíduo e seu entorno, determinada pelo desequilíbrio das forças que o sujeito percebe como constituintes de sua realidade: por um lado, o entorno familiar, protegido por sólidas bases tradicionais e valores rígidos; por outro, está a própria individualidade, que rejeita tudo o que representa essa família, entendida como sociedade comunitária nuclear²¹. Esse modo conflitante de lidar com a realidade leva André a

²¹ “[É o] posicionamento subversivo de um narrador resistente, que volta seu discurso contra o discurso do Pai e da Igreja – ou seja contra o discurso da Lei”. p. 123. RAMOS, M. do N. “A palavra poética em **The sound and**

dar prioridade à expressão de sua corporeidade - seu corpo como primeira propriedade individual, a mais próxima, e derivando num desejo constante de isolamento (no bosque ou na pensão interiorana) ou de autoexílio.

O SACRIFÍCIO RITUAL DE ANA

Conforme as tradições religiosas cristãs, a pureza é a máxima expressão da divindade. Uma criatura percebida como pura representa um nível inusitado de bondade e inocência. No caso de Ana, essa ideia é deturpada ao extremo, e ela acaba por ser vista como fonte de todos os males. Em Ana concentram-se os valores absolutos em confronto: a pureza extrema e, igualmente, o pecado corporizado. Paralela à linha de transgressão das normas aparece o viés erótico, que em resumo, contém tudo aquilo que é proibido, oculto pela tradição e pela moral, quer dizer, o corpo, enquanto potencial produtor de sensações concretas de gozo ou satisfação é considerado pela tradição como baixo e maligno e, portanto, deve permanecer oculto:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos, é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos.
(NASSAR, 2009, p.7).

A transgressão erótica começa com o questionamento dos sermões do pai e da rigidez da vida cotidiana, dedicada ao trabalho duro no campo. O cansaço do protagonista derivado dessa dinâmica sermões-trabalho que anula a identidade dos personagens é reflexo de uma atitude já contraventora do estabelecido. A organização do mundo mediante os conceitos religiosos não basta para garantir o bom funcionamento dele, segundo André. Além desses conceitos, o trabalho da terra e com o gado é compreendido como um elemento que reforça e garante a

conservação dos valores na sociedade. Quando a ordem estabelecida se vê ameaçada por qualquer tipo de ato transgressor, os atos violentos são a reação lógica para defendê-la:

Com seu trabalho, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência. A própria natureza é violenta e, por mais comedidos que sejamos, uma violência pode nos dominar de novo, que não é mais a violência natural, a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo não pode reduzir à razão.

(BATAILLE, 1987, p. 27).

A violência de que fala Bataille está presente no discurso de André. O dono do discurso, um homem, desvirtua através de sua fala a fala dos outros personagens. Paradoxalmente, André assume uma retórica do narrador-protagonista autoritária e tirânica, pois ele decide o que contar, como e quando. É ele quem “orienta” e dirige a narração e a leitura. Também, é um narrador intruso dentro da própria história que conta ou reconta, posto que faz o uso reiterado de parêntese com o intuito de realizar digressões, comentar o que narra ou fazer juízos explícitos do que está falando. A demonstração da violência na fala de André é dada, sobretudo, pelo uso das palavras do pai, reinterpretando-as e, por fim, legitimando seus atos, aparentemente, com base nas afirmações tergiversadas do pai:

...e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo de uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontando sempre como ofensa grave ao trabalho...

(NASSAR, 2009, p. 75-76).

De igual forma, a relação erótica que envolve Ana, irmã de André, é interpretada por ele como uma paixão romântica, quer dizer, como um ato alheio a todo tipo de

maldade ou sentimento baixo. No entanto, o modo de André referir-se a sua irmã permite entender uma intenção diferente:

E não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã, que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância.
(NASSAR, 2009, p. 15).

A descrição dos movimentos de Ana e a enumeração detalhada das partes do corpo é manifestação de um interesse que vai além do sentimento fraterno. Esse fragmento deixa evidente a expressão sensual de uma atração corporal, por meio de palavras como “corpo de campônia”, “coalho de sangue”, “cabelos negros e soltos”, “passos precisos de cigana”, “pés descalços” e “braços erguidos”, que aludem a uma observação realizada pelo filtro do desejo sexual. São todas elas um exemplo da erotização da irmã, sempre apresentada por meio do monólogo de André, e nós, leitores devemos interpretá-la através de sua voz, não da voz de Ana, que é sempre apagada dentro do romance. A erotização incestuosa também se observa na forma como André fala de sua mãe, (sendo Ana uma derivação orgânica e natural dela) e do seu irmão mais novo, Lula. O sentimento transgressor ultrapassa o sentimento amoroso e atinge o desejo meramente sexual.

A PARÁBOLA DO CEIFADOR

Para o homem arcaico, o trabalho com a terra era considerado como um fenômeno primordial, repetidor de atos cosmogônicos que enquadravam dentro de suas significações o domínio do tempo (dos ciclos de regeneração periódica), o domínio

da matéria (através de sua transformação orgânica) e a superação da morte (a sobrevivência comunitária através da colheita de alimentos). Ao serem considerados atos que vinculavam o ser humano a algo ainda maior que ele, ao Cosmo, criou-se uma ligação religiosa que vinculou estas ações com o sagrado, transmitido por intermédio dos mitos com o objetivo de preservar sua significação e servirem de modelos paradigmáticos. É por isso que a agricultura adquiriu um significado cerimonial, sagrado.

(...) podemos dizer que o mundo arcaico nada sabe a respeito de atividades “profanas”: todos os atos que possuem significado definido – a caça, a pesca, a agricultura -, de algum modo participam do sagrado (...) as únicas atividades profanas são aquelas que não possuem qualquer significado mítico, isto é, carecem de modelos exemplares. Assim podemos dizer que, para o mundo arcaico, qualquer atividade responsável, em busca de um propósito definido, era um ritual. (ELIADE, 1992, p. 31).

O caráter ritual da agricultura, em todas as suas etapas (semear, plantar, regar, colher...), relacionou-se a uma série de cerimônias para garantir a regeneração no tempo e no espaço, também considerado como zona sagrada, por meio do estabelecimento de rituais agrários de consagração. Alguns destes rituais ainda sobrevivem na atualidade e outros foram superados pelo grau de violência que impunham. Entre os primeiros, pode-se falar das festas para celebração de uma boa safra, por exemplo. Igualmente, dentre os rituais que têm desaparecido, encontram-se aqueles relacionados com atos sacrificiais, aqueles que precisavam da morte de um animal ou de um ser humano escolhido como oferenda para expurgação dos males e purificação dos vícios que pudessem afetar o equilíbrio cósmico da nova colheita.

Na mesma linha de pensamento, a morte fazia parte da regeneração, sendo necessária para a restauração dos ciclos. Eis então que a agricultura, como ato criador de reproduzir a vida através de uma semente colocada na terra (da mesma

maneira que os mortos são enterrados²²) representa o triunfo do caos preliminar e a superação do tempo em potência. A relação simétrica entre morte e agricultura (a fertilidade) se apresenta como um vínculo estreito para o homem primitivo²³.

Lóhana, sendo a figura paterna da comunidade familiar em que se encontra inserido, representa o homem primordial, aquele que repete as cosmogonias, quem transmite e difunde sua sabedoria ancestral. Mas também nele convergem várias outras figuras arquetípicas e significativas: a figura do fundador, o homem que chegou de terras longínquas e plantou sua semente em terras brasileiras; é também o patriarca, aquele que conduz sua família pelas tradições conservadoras. Igualmente, representa o lavrador, aquele que com seu trabalho e esforço produz e recria a natureza, garantindo a sobrevivência do núcleo familiar.

Seguindo esta última linha de raciocínio, também pode ser considerado, dentro do romance, como a figura “do ceifador”, aquele que semeia e planta, mas também tem o poder de colher aquilo que semeou: “... semear e colher são momentos culminantes do drama agrário. Os gestos preliminares constituem, no fundo, sacrifícios destinados a garantir bons resultados.” (ELIADE, 2008, p. 270).

Considerando uma significação ainda mais profunda desta figura de poder, Lóhana, o pai de André e Ana, passará progressivamente na narrativa relembrada de André, de fecundador, criador inicial, a ser o ceifador, aquele que recolhe os frutos plantados, mas com implicações negativas, pois será o destruidor da colheita corrompida, no caso, da própria filha, Ana. Além disso, com a filha compartilha marcas textuais significativas, posto que o nome do pai, Lóhana, contém o nome da filha sacrificada, Ana. O gesto potencial da natureza como recriação, passa então a significar o oposto; a carga deste gesto capaz de dar vida transforma-se em morte: é

²² “A vida vegetal que se regenera pelo desaparecimento aparente (o enterrar das sementes) é, ao mesmo tempo, um exemplo e uma esperança; o mesmo pode acontecer com os mortos e com as almas”. ELIADE, M. **História das religiões**, p. 292.

²³ “A ligação entre os antepassados, as colheitas e a sexualidade é tão estreita que os cultos funerários, agrários e genésicos se interpenetram às vezes até a fusão completa”. ELIADE, M. Idem. p. 284.

a “ceifada”²⁴ de Lóhana narrada detalhada e intensamente por André, no penúltimo capítulo. Descrito como ato de caráter cerimonial e sagrado, esse instante fica detido no momento transcendental da punição, preparada e conhecida desde o começo do relato:

...o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, estorricando mais rasteiras o verde das campinas, tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes, reservando espaços prematuros para logo erguer, em majestosa solidão, as torres de muitos cactus: a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (...) não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava (...) e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo

Pai!

(NASSAR, 2009, p. 190-191).

A importância deste capítulo reside no fato de que nele delineia-se o desfecho trágico da história, a queda e punição de André, através da eliminação do seu objeto amado, mas também porque nesse capítulo convergem todos os motivos principais do enredo: a presença do tempo, desta vez estático, detido no instante; a preparação teatral do cenário sagrado elegido para o sacrifício cerimonial, sempre com imagens vegetais e naturais, levando a narração lentamente para nos situar no foco do personagem central do ato litúrgico. A representação revivida por André foca-se finalmente no personagem protagonista desta tragédia, sublimado de características divinas: o pai, o patriarca com a luz do cenário natural focado nele (o

²⁴ Não é por acaso que, em diferentes culturas antigas, a morte é simbolizada com uma foice que corta a vida. Por exemplo, na mitologia grega, Tânato, o filho da noite, é a personificação da morte que arrebatava a alma dos vivos, desempenhando o papel de ceifador. Igualmente, segundo Mircea Eliade, a ceifa da primeira ou da última gavela de um campo representa com mais potência o drama do ritual agrário.

sol) que iluminará o seu rosto para mostrar sua ira divina contra o membro subversivo do rebanho, o cordeiro sacrificial, o bode expiatório, o centro e motivo de todos os males que se devem conjurar, tudo isso disposto numa metáfora agrária maior. A figura de Ana nesta representação cosmogônica, nesta dança cósmica²⁵, é a da mulher, da sexualidade, do erotismo e seu poder transgressor, do incesto, mas também, representaria a morte e sua ligação com a fecundidade, e por isso deve ser sacrificada, tanto pela contravenção das normas estabelecidas por lei, quanto por seu poder regenerador da natureza²⁶.

O ato transgressor consiste em que André o assume como uma expressão de pureza, enquanto que, na visão do sistema tradicional, o incesto constitui uma ruptura definitiva do conceito de família. Daí que o único modo de restabelecer a ordem e o equilíbrio seja o sacrifício do elemento que provocou o ato bárbaro realizado pelo personagem narrador.

Na Antiguidade, a destituição (ou a destruição) que funda o erotismo era bastante sensível para justificar uma aproximação do ato de amor e do sacrifício. (...) o parceiro feminino do erotismo aparecia como a vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição. (BATAILLE, 1987, p. 14).

Ana, em última instância, concentra nela própria as características do pecado, mas também do cordeiro a ser sacrificado para “limpar” a casa, proteger a família, e inclusive, assegurar a futura colheita. Mircea Eliade considera a colheita como a configuração de um ritual que “garante a continuidade da vida da comunidade por inteiro”, sendo tomada como “um sistema de regeneração periódica da vida” com seus sacrifícios e expurgas, com o jejum e a confissão dos pecados. (ELIADE, 1992, p. 56-57). Sobre isto, é interessante notar que duas das experiências sexuais

²⁵ Vale a pena lembrar que Ana se encontra dançando, no centro da cena, numa atitude já descrita por André como alheia à realidade circundante.

²⁶ Para Mircea Eliade, a mulher representa, junto com outros elementos, um centro de energia sagrada de grande influência para o desenvolvimento oportuno da agricultura e seus ciclos. Cfr. p. 270.

mais importantes da vida de André são: o incesto com sua irmã Ana e a relação de zoofilia que mantém com a cabra Schuda, tornando evidente o paralelismo entre ambas as “fêmeas” e de certa forma, a “animalização” de Ana, posto que utiliza outros símiles animais, como a de pomba, convertendo a Ana em, mais do que uma pessoa que ama, num objeto de desejo através dos instintos. E, num sentido ainda mais profundo, lembrar que as cabras e os cordeiros são alguns dos animais mais utilizados para as cerimônias rituais arcaicas. Assim, Ana é configurada como um exemplo representativo de um sacrifício ritual de sangue. Já que “o ato sacrílego de André rompe o curso regular do tempo” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 65), é vital que uma figura de autoridade e sabedoria ancestral, dotada dos conhecimentos arcaicos de um sacerdote (Ióhanna), tente retomar a regularidade dos ciclos e isto só será possível com um assassinio primordial. Em palavras de Mircea Eliade: “Devido a seu significado original, o sacrifício de sangue constitui “um lembrete” particularmente intenso desse gênero” (ELIADE, 1972, p. 78). O sacrifício de sangue de Ana será recuperado e lembrado através da palavra de André como advertência dupla da sua própria mortalidade e da sua sexualidade: “A impetuosidade de André vai perturbar a regularidade dos ciclos ancestrais. André regressa, tudo se repetirá, mas numa outra volta de espiral”. (PERRONE- MOISÉS, 1996, p. 65).

O capítulo inicia como uma celebração do retorno de André, festejo chamado pelos personagens como a “Páscoa de André”, festim que coincide com a celebração da colheita familiar e o retorno do filho pródigo, motivos que confluem no fim do ciclo agrário, o fechamento de ano agrícola estabelecido geralmente na época de outono²⁷ e particularmente, no desfecho do romance.

A descrição do festejo comunitário, narrada no capítulo 29, corresponde à narração em espelho de um capítulo anterior, no qual a celebração tem um primeiro motivo

²⁷ Mircea Eliade, de novo, oferece luz sobre a importância da correspondência cósmica, espelhada por sua vez, na estrutura narrativa nassariana: “Notemos, entretanto, a perfeita simetria entre as oferendas feitas no *começo* das sementeiras, da ceifa, da debulha ou do enceleiramento. O ciclo se fecha com a festa coletiva da colheita que se realiza no outono (...) e que comporta um festim, danças e sacrifícios oferecidos aos diferentes espíritos”. Op. cit., p. 282-283.

agrícola, de novo a celebração pela boa safra, numa época anterior mais feliz, talvez mais perto da infância. O capítulo 5 do romance já apresenta uma descrição muito parecida com a do penúltimo capítulo, com uma diferença, já que André relembra tempos mais antigos, quando o festejo terminava de modo feliz: o ciclo agrícola, o de semeador até a colheita, ainda não tinha sido atingido pela transgressão trágica. Contudo, nesse capítulo seminal da festa, retomado de forma amplificada e distorcida no penúltimo, já se podem apreciar alguns motivos importantes e decisivos para o enredo, da mesma forma que se podem observar traços premonitórios da narrativa: André introduz na conversa que mantém com seu irmão Pedro (este último tentando convencê-lo do seu retorno), uma revisão de todos os preceitos familiares para a preservação da comunidade.

Inseridos nessa enumeração aparecerão os temas que provocarão a destruição familiar. André rememora sua infância como o momento em que começa a “desunião” familiar e que prossegue até aquele tempo em que, sendo ele ainda um adolescente, olhava para as celebrações familiares de longe, como um observador indiferente e afastado, só focado nos gestos de Ana, eles sim, narrados em ambos os capítulos de maneira similar, quase que repetidos da mesma maneira.

As duas celebrações compreendem uma comida abundante, um festim com música e a dança de Ana, mas na primeira festa não há sacrifício. A primeira festa era para celebrar a colheita da comunidade familiar, agora a colheita é individual, a do retorno de André ao lar paterno, a da colheita de seus frutos sombrios: é a Páscoa de André.

A palavra Páscoa num primeiro significado traduz uma celebração ritual arcaica com duas vertentes características. Primeiramente, está vinculada ao festejo dos pastores nômades e associada com a chegada da primavera, onde se ofereciam sacrifícios de cordeiros como proteção para os rebanhos. Posteriormente, foi vinculada a outra celebração judaica, a da primeira colheita de cevada, onde se

faziam pães sem fermento. No seu sentido etimológico, o termo provém da palavra hebraica *pessach*, que significa passagem. Os judeus também se apropriaram deste rito para lembrar o dia em que no Egito, Israel precisou passar o sangue do cordeiro em suas portas para protegê-los da passagem do Senhor, como se encontra em Êxodo 12. No Novo Testamento, a celebração insere-se como a passagem da morte para a vida, na ressurreição de Jesus. Quando este termo foi passado para o grego, a palavra resultante foi Páscoa.

A partir disso, podemos agora realizar uma aproximação mais pertinente às profundas significações que entranha a designação da última festa apresentada no livro como a Páscoa de André: é um rito de passagem que implica um sacrifício de sangue, é um ciclo que termina.

No fim do capítulo 25, André antecipa o desfecho trágico da sua própria festa. André recua na discussão com o seu pai, embora seja mais por respeito por sua mãe, que está escutando aflita a conversa, do que por concordar com Lóhana. Logo, ela aparece para mimá-lo:

...em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: “meus olhos” “meu coração” “meu cordeiro”; largado naquele berço, vi que o pai saía para o pátio, grave, como se todo aquele transbordamento de afeto se passasse à sua revelia; empunhava o mesmo facão com que entrara pouco antes ali na copa, ia agora reunir-se de novo às minhas irmãs perdidas numa azáfama animada em torno da mesa tosca, lá debaixo do telheiro dos fundos, onde preparavam as carnes para minha festa; e eu tinha os olhos nessa direção, e me perguntava pelos motivos de minha volta, sem conseguir contudo delinear os contornos suspeitos do meu retorno, quando notei, além do pátio, um pouco adentrado no bosque escuro, o vulto de Pedro: andava cabisbaixo entre os troncos das árvores, o passo lento, parecia sombrio, taciturno. (NASSAR, 2009, p. 170).

Alguns motivos circulam sempre na narrativa: os olhos, o cordeiro, (porque ele – André- também pertence – queiras que não - ao “rebanho” familiar, mas ele é a

ovelha preta, não o cordeiro sacrificial), o retorno à infância, representado no calor materno, e em constante contraste com a dura e seca autoridade paterna. Neste trecho o pai já tem o facão que usará contra Ana; Pedro permanece oculto nas proximidades como uma ameaça latente.

O pai abandona a cena entre mãe e filho e vai, “empunhando o facão”, em direção às filhas, as “irmãs perdidas numa azáfama”, numa cena praticamente igual à que se desenrolará depois, na festa, na hora da tragédia. Ao que parece, segundo a descrição, o pai vai com a ceifa em mão em direção a elas, tornando-se a descrição das “irmãs perdidas” uma alusão direta a Ana, quando a azáfama já não será mais animada. Num primeiro momento, tal cena sugere ser um sinal de alegria, mas depois denotará uma reação de confusão totalmente oposta, de desolação e dor. Logo a seguir, André conta que o pai vai ao lugar onde se estão preparando as carnes da festa, desdobramento do espaço do sacrifício de sangue do dia seguinte.

O capítulo termina com o foco sobre a presença espectral de Pedro, quem, da mesma forma que André, observa em segundo plano a cena em que o irmão pródigo conta a reunião do pai com as filhas, mas deixando notar que Pedro agora, por aquilo que ele já sabe, será um perigo latente pronto para dinamitar a harmonia supostamente recuperada no lar. O capítulo seguinte retoma a ideia da tragédia prestes a ocorrer no momento em que André faz o comentário sobre o sofrimento e o modo como o homem pode assumi-lo e superá-lo, para, em continuação, sem mais demora, apresentar no penúltimo capítulo o desfecho trágico do romance, tornando-se o último capítulo um adendo posterior, dedicado ao pai. O último capítulo também apresenta o jogo de simetrias e espelhos de outros capítulos, onde ideias, motivos ou acontecimentos relatados brevemente nos capítulos que compõem a primeira parte, são retomados e amplificados – geralmente - na segunda parte, a do retorno. Essa característica especial do romance permite, com maior certeza, compreender o texto como um vaivém, onde conceitos como o do eterno retorno, o tempo em espiral e sobretudo, a máxima do avô, o Maktub, o “está

escrito” permanecem constantes. Sobre a importância do pensamento do avô, falaremos mais adiante.

A MEMÓRIA COMO ATO MÁGICO DE CRIAÇÃO

A condição contraditória de André no espaço do entorno familiar entende-se a partir da tomada de consciência de sua profunda sensibilidade e de seu mundo interior que não condiz com os princípios familiares. Isso é o que determina a distância irreconciliável entre as visões de mundo de pai e filho. No discurso do pai primam o sentido e a relevância da palavra e o ato, enquanto no discurso do filho, é a falta de sentido do princípio que rege a visão de realidade que tem o pai. Enquanto o pai tenta conciliar e entender o seu filho:

- Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.
(NASSAR, 2009, p. 160).

André fecha seu pensamento só no seu interesse pessoal e sua impaciência:

- Admito que pense o contrário, mas ainda que vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam frutos tardios, quando colhidos.
(NASSAR, 2009, p. 160).

O pai, em resposta, tenta novamente conduzir André à razão e à identificação com a comunidade, e de novo, André refuta seus argumentos. A conversa é um vaivém de opiniões desencontradas:

- É egoísmo, próprio de imaturos, pensar só nos frutos, quando se planta; a colheita não é a melhor recompensa para quem semeia; já somos bastante gratificados pelo sentido de nossas vidas, quando plantamos, já temos nosso galardão só em fruir

o tempo largo da gestação, já é um bem que transferimos, se transferimos a espera para gerações futuras. (...) E pode haver tanta vida na semente, e tanta fé nas mãos do semeador, que é um milagre sublime que grãos espalhados há milênios, embora sem germinar, ainda não morreram.

- Ninguém vive só de semear, pai.

- Claro que não, meu filho; se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado do que semearam antes de nós. É assim que o mundo caminha, é esta a corrente da vida.

(NASSAR, 2009, p. 160-161).

É o confronto entre a imaturidade e o egoísmo de quem só pensa nos frutos da colheita, contra a paciência e o disfrute daquele que vê no processo a verdadeira recompensa, o poder da transferência, a importância do legado do passado.

Na opinião de Estevão Azevedo, André sempre encontra uma brecha no interior do rígido código do pai, “para que ele se encaixe, não é necessário substituir o código, basta ampliar até o limite suas interpretações”. (AZEVEDO, 2015, p. 102).

Da mesma maneira, deve-se ressaltar neste ponto a ausência significativa de voz dos personagens femininos. O único momento em que se percebe uma expressão desse tipo é quando se consuma o ato atroz do assassinato de Ana por parte do pai. O personagem da mãe, que aparece desprovida de uma individualidade própria, anulada pelo regime paterno e prolongada pelo galho masculino da família, sofre uma crise de loucura derivada da morte de sua filha.

... e foram inúteis todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre escombros, a mão passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto.
(NASSAR, 2009, p. 192).

Perante semelhante cena de desolação, a mãe entona um “lamento milenar”, na sua língua nativa, mediterrânea, que é evocada nas palavras que escolhe André, a cal, que na agricultura é usada para regenerar os solos ácidos, isto é, não férteis; o sal, evocador das lágrimas e do sofrimento, conjugado com o uso do verbo áspero e a dor arenosa do deserto, campo de significação que tem a ver com a morte e a figuração de um espaço ressecado produto da cena dramática anteriormente reproduzida.

Por sua vez, a expressão de Ana se limita apenas à expressão de seu corpo e ao modo como André constrói a imagem dela diante do leitor. A configuração de Ana é uma construção paralela com a da cabra Schuda, primeira aproximação de André com a sexualidade. É pouco o que conhecemos de Ana, reservando-lhe em todo o texto uma aura misteriosa permanente.

Contudo, a atitude transgressora de André não se limita ao elemento físico, com a intenção de definir o erótico como uma condição presente e viva no interior do sujeito, senão que também revela a debilidade do vínculo religioso com a sociedade, provocando o que Mircea Eliade denomina “dessacralização” (ELIADE, 1999, p. 19).

André vale-se dos conhecimentos religiosos aprendidos com o seu pai para falar e tentar convencer Ana da sua paixão, revertendo-os segundo sua conveniência para justificar a transgressão:

(...) se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (...) já eram as mãos remotas do assassino, revertendo com segurança as regras de um jogo imundo, liberando-se para a doçura do crime (que orgias!), vasculhando os oratórios em busca da carne e do sangue, mergulhando a hóstia anêmica no cálice do meu vinho, riscando com as unhas, nos vasos, a brandura dos lírios, imprimindo o meu dígito na castidade deste pergaminho, perseguindo nos nichos a lascívia dos santos (que recato nesta virgem com faces de carmim! que bicadas no meu fígado!), me

perdendo numa neblina de incenso para celebrar o demônio que eu tinha diante de mim: “tenho sede, Ana, quero beber”. (NASSAR, p. 134-135).

Erotização do sagrado, sacralização do erótico: uma tensão entre o profano e o religioso, representados no romance pelo próprio André e o seu pai e aquilo que ele representa. Na nossa análise, o profano está representado pelo erotismo, pela liberação através do corpo. Para Mircea Eliade, a categoria do sagrado remete à percepção de uma dimensão diferente, ou alheia, ao humano, nos elementos e objetos que conformam o mundo profano (ELIADE, 1999, p. 17). Esse processo em que conceitos contrários entram em tensão, materializa-se no romance de Nassar como uma dimensão da forte tradição familiar, que entra em crise, mas conserva sua importância como eixo fundamental das sociedades: a submissão e o silêncio contribuem para manter a tradição, e os atos de transgressão operados por André contribuirão para desmitificar o universo arcaico²⁸. Resulta lógico pensar que a família, e até mesmo André, não serão mais os mesmos depois do ato trágico.

A destruição da família de André, que também pode ser considerada como o relato da destruição de uma safra, começa com a queda de André, pelo incesto, que decorrerá num evento trágico, a morte de Ana, que por ser irreversível, irrecuperável, revelará o fim do tempo mítico e a entrada num tempo histórico, linear e o “despertar da consciência histórica” (ELIADE, 1972, p. 82) de André.

O texto todo revela-nos, em última instância, que André achou uma saída do tempo linear para preservar algo do tempo mítico: o momento da rememoração do passado, a recriação dos eventos acontecidos durante aquele tempo só possível de reatualizar na memória. Porque lembremos que ele conta toda a saga familiar, o que quer dizer que ainda está presente e consciente, depois da morte de Ana.

²⁸ Em termos gerais, podemos dizer que todas as atividades no mundo arcaico são de alguma forma, sagradas, todas são repetições de gestos arquetípicos, isto é, são rituais que, ao serem dessacralizados, se transformaram em atividades profanas.

Poderemos supor então que André está recuperando a história da família, para ele mesmo não esquecer.

CONFIGURAÇÃO DE ANDRÉ COMO HOMEM HISTÓRICO

O pensamento arcaico (mítico) do pai entra em confronto com o pensamento moderno (histórico) de André e é importante para entender a “escritura” da novela, a “narração” da história e a “recitação” por parte de André porque, segundo Eliade, “numa fórmula sumária poderíamos dizer que, ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável”. (ELIADE, 1972, p. 17). Para André, portanto, será essencial conhecer os mitos, tanto para recriá-los, quanto para rejeitá-los criticamente: “Essencial não somente porque os mitos lhe oferecem uma explicação do Mundo e de seu próprio modo de existir no Mundo, mas sobretudo porque, ao rememorar os mitos e reatualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Ancestrais fizeram *ab origine*”. (ELIADE, 1972, p. 14).

Focado em tais ideias, esse é o verdadeiro empenho de Lóhanna ao repetir e repetir seus sermões: a transmissão de um legado herdado de geração em geração para um galho ainda jovem da família, com o objetivo de construir a transcendência da cultura ancestral da família. E mesmo que à primeira vista possa parecer que André despreza e destrói todo esse legado, é através da repetição imperfeita (da reescrita) do discurso do pai, que reatualiza e perpetua essa mesma tradição.

O patriarca da família foca seu ensino em duas linhas: por um lado, está a transmissão do legado imaterial, conformado pela cultura, pelo mito vivo, pela tradição. Da mesma forma, num nível equivalente de importância (para ele, não necessariamente para André), está a transferência do legado material, do ensino prático, conformado pela agricultura, do trabalho da terra e suas conexões com o

universo mítico. As duas orientações funcionam e trabalham em paralelo para a criação e recriação da cosmovisão familiar²⁹.

Como já foi mencionado, André ingressa num rito de passagem, depois de sua “Páscoa” pessoal: é o ritual de mudança de arquétipos e a conversão do tempo mítico (cíclico, repetitivo, recuperável) para o tempo histórico (linear, irrecuperável, fechado e terminado). Hugo Marcelo Fuzeti descreve acertadamente este movimento ontológico: “O protagonista está em trânsito entre a quebra da unidade arcaica e a constituição do pensamento reflexivo” (ABATI, 1999, p. 110). Mesmo sendo uma mudança importante no pensamento e imaginário do homem, esta passagem não é abrupta nem automática, o pensamento arcaico permanece nos substratos do pensamento filosófico, através dos atos cerimoniais herdados de celebrações antigas e profanas como a páscoa, que logo seriam adotadas e modificadas pelos ritos litúrgicos. Os mitos asseguram sua sobrevivência no despertar da “consciência histórica” de André, por meio da memória familiar dele. A nova leitura desses signos arcaicos já não está dirigida desde a ótica do sagrado ou do religioso, mas do pensamento filosófico como uma reinterpretação do mítico. Eliade afirma que “o essencial” portanto, é atingido através de um prodigioso “voltar atrás”: não mais um *regressus* obtido por meios rituais, mas efetuado por um esforço do pensamento. Nesse sentido, pode-se dizer que as primeiras especulações filosóficas derivam das mitologias. Veremos, entretanto, que a “desmitificação” da religião grega e o triunfo, com Sócrates e Platão, da filosofia rigorosa e sistemática, não aboliram definitivamente o pensamento mítico”. (ELIADE, 1972, p. 81).

Como consequência, André experimenta a “saída” do tempo histórico, seu tempo pessoal para retornar, com nostalgia pela perda, ao tempo anterior, e também como revolta com o seu tempo concreto, o tempo presente onde ele abandona precisamente a narração. A saída criativa de André é chamada por Mircea Eliade como a dos homens dotados da condição de “dupla realidade dos personagens

²⁹ “À primeira vista, o homem das sociedades arcaicas parece repetir indefinidamente o mesmo gesto arquetípico. Na realidade, ele conquista infatigavelmente o mundo, organiza-o, transforma a paisagem natural em médio cultural. Graças ao modelo exemplar revelado pelo mito cosmogônico, o homem se torna, por sua vez, criador”. In: ELIADE, M. **Mito e realidade**. p. 124

literários”, porque segundo ele, eles “refletem a realidade histórica e psicológica dos membros de uma sociedade moderna, dispondo ao mesmo tempo, do poder mágico de uma criação imaginária” (ELIADE, 1972, p. 164), tomando a André como personagem e como narrador que dispõe sua matéria narrativa segundo seu próprio critério de organização³⁰. Ele ultrapassa seu tempo histórico, e também condiciona o modo como o leitor recebe a narração, com saltos temporais e digressões:

“O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente (...) o romance não tem acesso ao tempo primordial dos mitos: mas, na medida em que conta uma história verossímil, o romancista utiliza um tempo *aparentemente histórico* e, não obstante, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários”.
(ELIADE, 1972, p. 164).

É uma solução criativa para voltar atrás através da força e do poder de sua imaginação, mas também, e ainda tomado num sentido mais transcendental, é um esforço para dominar o tempo.

Em **Lavoura Arcaica** ato e palavra são empreendimentos complementares para a renovação e supervivência dos mitos: a agricultura como forma de reatualização dos mitos e dos ritos cerimoniais (a semeada, a safra, etc.), e, também, a literatura, que funciona, da mesma forma, como criação e recriação mítica, que produz uma atmosfera de perda, e uma ressonância lírica no romance que provoca também no leitor um movimento temporal de tipo pendular. De fato, o tempo oscila na narrativa de André: no primeiro capítulo, André fala num rápido primeiro momento do presente, para ser de imediato interrompido pelas batidas insistentes da porta. É seu irmão mais velho, Pedro, representante do patriarca da família, com a missão de levá-lo de volta para casa. Já no capítulo seguinte, passa-se a uma narração de um tempo mais longínquo, o tempo na fazenda, quando era possível se separar brevemente do pesado laço familiar no bosque próximo. Mesmo quando a narração

³⁰ É o princípio de organização que Wayne Booth outorga à literatura para oferecer a “ilusão de realidade”: “...O tempo tem que ser *encurtado*. (...) é só através de uma ordenação não natural que a arte pode conseguir uma intensidade que não se encontra na vida”. In: **Retórica da ficção**, p. 62.

toda está na boca de André, com exceções importantes para o desenvolvimento do romance,³¹ o texto possui marcas paratextuais³² relevantes: o uso dos parênteses dentro de todo o romance mostra momentos de digressão do monólogo interior de André, já digressivo por si, que geralmente funcionam como comentários ou “registros” próprios sobre o que se fala, ou como prenúncios do porvir dentro da narrativa, embora já acontecidos na memória do personagem. Um exemplo bem ilustrativo dessa tendência dentro da obra é o capítulo 15, inteiramente escrito entre parênteses, dedicado ao pensamento do avô:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”³³.)
(NASSAR, 2009, p. 89).

A todo o conhecimento ancestral do pai, André opõe o conhecimento (ancestral também) do avô e delimita a força da vida e seus desígnios a uma força só, a do destino e sua ação irredutível.

Estes textos catafóricos geralmente aparecem associados a construções metafóricas de tema vegetal e do universo agrário: a colheita, a safra, a semente, o fruto, que descrevem a transformação que ele mesmo está sofrendo: André se vê como uma planta venenosa em processo de maturação que rompe os textos antigos³⁴.

³¹ O capítulo 25, por exemplo, que está construído totalmente em forma de diálogo (as falas das personagens separadas por travessão), entre o pai e André, mesmo que apareça inserido dentro da estrutura geral do romance como uma lembrança de André.

³² Segundo o **E-Dicionário de Termos Literários**, de Carlos Ceia (org.), paratexto designa “aquilo que rodeia ou acompanha marginalmente um texto e que tanto pode ser determinado pelo autor como pelo editor do texto original. (...) Assim, consideram-se como paratextuais todos os elementos que fazem parte de um texto ou de uma obra – o título, o prefácio, a dedicatória, os nomes dos capítulos... -, assim como os que foram construídos sobre esse texto, explicando-o, analisando-o, comentando-o”.

³³ “*Está escrito*”. Nota inserida dentro do capítulo no romance.

³⁴ “Trata-se a partir de um instante preciso (A CHEGADA), o mais próximo do momento presente, e de percorrer o tempo ao inverso (“a contrapelo”), para chegar *ab originem*, quando a primeira existência, “irrompendo” no mundo, desencadeou o Tempo e tornar a atingir aquele instante paradoxal além do qual o Tempo não existia, porque nada se havia manifestado (...) chegando-se ao princípio dos Tempos, atinge-se o

O relato “pula” então da evocação da infância e adolescência do personagem (período de conformação da identidade e maturação do indivíduo), para o discurso do pai, discurso sustentado nos sermões religiosos, sempre rememorado pelo filho como algo já obsoleto, mesmo sendo recuperado imperfeitamente ou corrompido pela identidade auto imposta do narrador, como a de um membro da família tresmalhado. O confronto dos dois pensamentos é condensado no capítulo 25, capítulo decisivo onde se observa o confronto verbalizado, inserido por André numa espécie de encenação dramática do momento, presentificada através de um diálogo entre os dois personagens:

- Claro que não, meu filho; se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado do que semearam antes de nós. É assim que o mundo caminha, é esta a corrente da vida.

- Isso já não me encanta, sei hoje do que é capaz esta corrente; os que semeiam e não colhem, colhem contudo do que não plantaram; deste legado, pai, não tive meu bocado. Por que empurrar o mundo para frente? Se já tenho as mãos atadas, não vou por minha iniciativa atar meus pés também; por isso, pouco me importa o rumo que os ventos tomem, eu já não vejo diferença, tanto faz que as coisas andem para frente ou que elas andem para trás.
(NASSAR, 2009, p. 163).

O texto todo transita, entre momentos discursivos de rememoração do pai, dos trabalhos na fazenda (textos de características prosaicas) para momentos íntimos (de poderosas reminiscências líricas) do pensamento de André ou de seus momentos no bosque, digressões estas que acompanham o relato do começo ao fim. Desta forma, o narrador nos apresenta as duas linhas de pensamento presentes em todo o romance: a linha discursiva (da razão) do pai e sua própria linha de pensamento (da paixão), linhas que sempre ao longo da narrativa aparecerão em contraponto.

Não-Tempo, o eterno presente que precedeu a experiência temporal, inaugurada pela primeira queda na existência humana (...) pode-se chegar a *exaurir* essa duração ao percorrê-la em sentido contrário, e desembocar finalmente no Não-Tempo, na eternidade”. (ELIADE, 1972, p. 63).

O TEMPO DOMINADO

“A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo”. (NASSAR, 2009, Capítulo 28, p. 181).

O capítulo 28, constituído apenas pelas linhas supracitadas, resume o discurso de lóhana em sua totalidade. Concentrado nessas poucas linhas aparece o pensamento integral do pai, suas preocupações mais importantes e suas normas mais relevantes: a terra que dará o trigo, o trigo que fornecerá o pão, o pão (o alimento³⁵) que será servido na mesa (ponto de reunião central da comunidade) para a família. E a família? É o retorno à terra (entre parênteses no texto original), já que da terra nasce tudo, é o lugar onde se vive e é o lugar para onde voltaremos ao morrer. É um parágrafo fechado sobre si mesmo, numa narrativa circular. É o ciclo vital, é o eterno retorno de que fala Mircea Eliade. Para ele todo ato humano tem a potencialidade de reproduzir atos primordiais, por meio da repetição de experiências míticas. Existem atos primordiais sagrados que procuram sua repetição e perpetuação em atos humanos como a nutrição, o casamento ou a colheita. (ELIADE, 1992, cfr. p. 12).

Em complementação ao ciclo recriado no discurso do pai, aparecem os elementos dos quais ele se servirá para o desenvolvimento, a conservação e a vitalidade do processo, são a “matéria discursiva” que permitirá a continuidade do ciclo: o amor, o trabalho e o tempo.

Esses três aspectos podem reconfigurar-se retomando partes do discurso paterno reproduzidas na fala de André. Já antes, no capítulo 9, André lembra um extenso sermão de lóhana sobre o tempo, onde englobará os outros conceitos acima nomeados. Assim, sobre o amor, André fala que, para seu pai “o amor na família é a

³⁵ André dedica um capítulo inteiro, o de número 12, para fazer um comentário-desabafo entre parênteses sobre a importância da elaboração do pão como mais um ritual arcaico: “... e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça”. NASSAR, 2009, p. 76.

suprema força da paciência³⁶, e já que a paciência foi “cultivada com zelo pelos nossos ancestrais, a paciência há de ser a primeira lei desta casa³⁷”, caracterizando assim a paciência como o gesto do culto raro da obediência ao tempo³⁸, tomando este último como um elemento que está impresso em tudo aquilo que a gente cria e é, “nosso melhor alimento³⁹”. No centro dessas ideias está o conceito de trabalho, como ato de continuidade do ciclo. É através da lavoura que o ciclo se mantém vivo, participando do trabalho familiar dentro dos parâmetros de “o amor, a união e o trabalho de todos⁴⁰” porque “para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever⁴¹”.

Continuando com sua arguição, Lóhana afirma que, é na “justa medida do tempo⁴²” que se encontra o “equilíbrio da vida⁴³”, que culmina com a figura da balança com dois pratos, onde se concentra a simbologia do equilíbrio: num prato está “a massa tosca, modelável⁴⁴”, a matéria orgânica a ser trabalhada e em contrabalanço, o tempo necessário ligado à “intervenção ágil”, isto é, o trabalho e a paciência.

O mundo do trabalho aparece focado no romance na lavoura agrícola e no pastoreio, isto é, na intervenção e manipulação do homem nos elementos naturais. Resulta ser então o mundo justo, comedido, equilibrado. Em contraponto, está o mundo das paixões, “o mundo do desequilíbrio⁴⁵”, da ausência de paciência, é o mundo de fazer as coisas fora dos tempos marcados, é o mundo do “destempo”, da transposição do *impaciente*, como argumenta o discurso de Lóhana.

Neste mesmo capítulo, ao parafrasear o discurso do pai, André, o protagonista, antecipará o castigo daquele que não aguarda com paciência, daquele que infringe a lei sagrada, daquele que transgride os princípios fundamentais edificados no valor do tempo e suas divisas, no caso, a condenação do próprio André. É ele mesmo

³⁶ NASSAR, R. p. 60.

³⁷ Idem p. 58.

³⁸ Cfr. p. 57.

³⁹ Idem. p. 51.

⁴⁰ Idem, p. 20.

⁴¹ Op cit. p. 21.

⁴² Ibid, p. 53.

⁴³ Ibid, p. 53.

⁴⁴ Ibid, p. 54.

⁴⁵ Ibid, p. 54.

quem, reatualizando o discurso paterno, antecipará o seu destino, que “já estava escrito”, o princípio do Maktub do avô:

... nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo; não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações, não lança contra ele o desafio quem não receba de volta o golpe implacável do seu castigo; ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza, ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma; ai daquele que deita as costas nas achas desta lenha escusa: há de purgar todos os dias; ai daquele que cair e nessa queda se largar: há de arder em carne viva; ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos; ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue: ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso: terá as mãos cheias de gesso, ou pó de osso, de um branco frio, ou quem sabe sepulcral, mas sempre a negação de tanta intensidade e tantas cores: acaba por nada ver, de tanto que quer ver; acaba por nada sentir, de tanto que quer sentir; acaba só por expiar, de tanto que quer viver; cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista (...) pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha.
(NASSAR, 2009, p. 54-56).

Nestas poucas linhas, André adverte seu futuro. Mas, com a evocação pessoal de suas memórias, o narrador também pode dominar a narração e, igualmente importante, pode dominar o tempo por sua vontade de contar em certa ordem ditas recordações, num tempo acomodado ao seu anseio que determinará também o retorno à origem primordial do acontecimento, ao sucesso central que mudou a história familiar⁴⁶.

Ainda em relação à estrutura temática do retorno, Nassar vincula o retorno às origens com o retorno (eterno) à terra, isto é, à família. No capítulo 6, André insiste

⁴⁶ “Através da rememoração, da *anamnesis*, há uma libertação da obra do Tempo. O essencial é recordar todos os acontecimentos testemunhados no curso da duração temporal. Essa técnica relaciona-se, portanto, à concepção arcaica longamente discutida por nós, a saber, a importância de se conhecer a origem e a história de uma coisa para poder dominá-la. Certamente, percorrer o tempo em direção contrária implica uma experiência que depende da memória pessoal, ao passo que o conhecimento da origem se reduz à apreensão de uma história primordial exemplar, o mito”. ELIADE, op. cit. p. 65.

na potência e na força gravitacional da comunidade familiar com seus indivíduos, inclusive os proscritos:

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”. (NASSAR, p. 33-34).

Continuando com essa ideia, retomando-a junto com os desígnios do avô, no capítulo 15, sobre a lei do Maktub e amplificando-a também no mesmo capítulo nove, onde fala sobre não questionar o destino, o que está escrito, André lembrará parte do sermão paterno que fala da persistência do retorno eterno:

... e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao cocho, o gado sempre vai ao poço; hão de ser esses no seu fundamento, os modos da família(...). (NASSAR, 2009, p. 60).

De novo, o uso da figura do rebanho como metáfora da família acentuará a inutilidade do gesto da fuga de André, e é por isso que empreende o retorno junto com Pedro ao lar paterno, à raiz primordial.

Apesar do romance estar centrado na voz do narrador e protagonista André, apresenta a história de toda uma família de origens mediterrâneas. Mesmo que André assuma a voz principal, a partir dele os outros membros da família cobram vida pela sua recordação. Assim, teremos a árvore genealógica da família de André recontada no capítulo 24 do texto, por meio de um tom recitativo, dotado de

características rítmicas e provido de certa identidade rimada na enumeração e disposição dos membros da família.

Eram esses nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai [Ióhana] à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu [André], Ana e Lula, o caçula.
(NASSAR, 2009, p. 154).

É importante ressaltar como os nomes das personagens também oferecem dados e ligações interessantes dentro da narrativa: André, Ana e Lula, conformam o galho esquerdo da árvore genealógica do pai, o lado subversivo, o lado sinistro, que será concentrado no protagonista, em Andrula, o apelido familiar de André. Da mesma forma, pode-se acrescentar a filiação nominal que compartilha o pai com Ana, mencionada anteriormente. Mais adiante, no mesmo capítulo, destaca o lugar na mesa (e na história familiar) do avô, o ancestral mais velho que veio ao Brasil:

O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia.
(NASSAR, 2009, p. 155).

Três gerações de uma mesma família, metaforizadas como uma árvore, um elemento vegetal, vivo e com “derivações naturais”, que como a árvore, produz frutos e tem períodos para colheita, mas com profundas diferenças entre cada ramificação:

O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos

lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família.
(NASSAR, 2009, p. 154-155).

A descrição da árvore familiar e dos galhos derivados se dá através da organização na mesa de jantar, por ordem de idade. É significativo que os dois lados, o destro e o sinistro, estão frente a frente, em lugares opostos, como os discursos derivados a partir da diferenciação radical de cada ramificação.

É sob esta dinâmica familiar que Lóhana reproduz o seu discurso, mas também é através da recordação dessa mesma dinâmica que André estabelece as bases para confrontar ambos os discursos. De novo, o espelhamento de dois capítulos de temática similar, um quase no início e o outro, quase no final. E, novamente, é o discurso do pai confrontado com os pensamentos do filho. Como já foi analisado anteriormente, o capítulo 28 reproduz o pensamento paterno, exatamente nos momentos em que compartilha com seus filhos os elementos básicos fundacionais do ciclo de retorno. Já no capítulo 6, o discurso é direto, proferido por André para o seu irmão, em que manifesta a força do laço familiar que o impulsiona para retornar. A ideia primordial desse capítulo será retomada no capítulo nono e no final do romance sob a metáfora de que “o gado sempre vai ao poço”, (o gado, aí considerado como o rebanho, a família), e logo, unindo as duas concepções antigas herdadas do pai e do avô: “estamos indo sempre para casa”, “o gado sempre vai ao poço” e o destino, o “está escrito”, permanece como lei impostergável e desígnio ontológico.

André realiza um exercício de recordação e de pensamento que é superior à repetição dos valores arquetípicos, em contraponto com o exercício de ação que seu pai lhe apresenta como dominação do tempo, tomando a agricultura e todo o processo de semeadura e colheita como outro modelo paradigmático de domínio temporal. Talvez André não compreenda essa posição metafísica, mas Lóhana sim. Enquanto André pode recriar e superar o passado, Lóhana fica ancorado na tradição. É uma mudança de paradigma, a culminação de um tempo mítico para um tempo histórico, uma mudança de papéis, uma “sucessão geracional”, já que é a

passagem do homem “natural”, aquele que repete sem discutir, ao homem “cultural” que supera o tempo e o domina. Da mesma forma, a saída do tempo produzida pela reelaboração dos acontecimentos e a releitura que André oferece das leis paternas, junto com os acontecimentos vividos, permitirá “a saída do tempo histórico e pessoal, e o mergulho em um tempo fabuloso, trans-histórico” (FRYE, 1999, p. 164).

Não somente André reatualiza o vivido como mítico: também prepara o caminho da sua própria criação, abolindo a ordem anterior, a do seu pai e seu avô, e isso também pode-se considerar como um retorno à origem. E mais, “quando um sistema de mitos perde toda a conexão com a crença, torna-se puramente literário” (FRYE, 1999, p. 40), quer dizer, no momento em que o indivíduo André da sociedade familiar do romance desloca ou desvirtua a tradição começa a re-construção literária de dita tradição e do romance (também chamado por Frye de mitologização indireta ou mitologia reconstruída, porque é uma derivação da mitologia anterior, e funciona da mesma forma que o legado, ou seja a herança obtida dos ancestrais). Eis onde começa a literalização, e aparece porque estabelece um universo verbal associado primeiramente com sucessos considerados por ele como míticos. Para isso, o re-criador André deve “voltar atrás”, retomar seu caminho a casa e retomar sua história pessoal onde será possível a regeneração do tempo mítico, eliminando o tempo concreto da queda e instalando-o dentro do tempo primordial.

Contudo, a aceitação passiva do retorno não implica submeter-se às regras e aos princípios que regem a fazenda familiar. Pelo contrário, disparam os apetites e obsessões de André. Apesar do desejo inicial de voltar a ser parte da família, como filho e como irmão, apesar de almejar um equilíbrio para sua vida, André não consegue o objetivo. Sua individualidade é mais forte que esse desejo de entrar no sistema: por isso, o fracasso ao tentar formar parte da família, onde só resta a destruição dela.

Lavoura Arcaica oferece dois discursos bem diferenciados, mas ainda assim, bem concatenados entre si. Por um lado, um discurso mítico-religioso (o retorno do filho pródigo ao paraíso, ao lar, à Arcádia) e por outro, um discurso interiorizado, crítico e

dessacralizador do primeiro (André durante toda a narrativa renega a lavoura, o trabalho e em geral, todo o imaginário perpetuado pela voz do pai). Em primeiro plano, apresenta-se o discurso tradicional do pai de André que é sustentado nas ideias da paciência, da temperança e do trabalho, legitimados e reconduzidos a partir da natureza, do domínio desta através da agricultura, mas também da fazenda e seus arredores, que funcionam como cenário da intriga, e como prisão do protagonista. O segundo aparece no olhar crítico de André, que luta pela superação das ideias de gerações anteriores a ele, representadas por Lóhana e pelo pai deste, o pai e o avô de André, respectivamente. É um confronto de razões de natureza oposta: um discurso autoritário é encarado pelo discurso passional e subversivo de André. A posição e os atos de André desencadearão a decadência da ordem até agora reinante e levarão até a mudança que se aproxima. Embora seja previsível o destino trágico da família de André no final avassalador do romance, em **Lavoura Arcaica** subjaz a nostalgia pelo paraíso perdido do lar da infância, e pela presença da natureza no agir do homem antigo, ambos dissolvidos a partir da configuração de André como indivíduo que constrói a sua maturidade num novo cenário histórico criado por ele próprio.

CAPÍTULO II

TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO

A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA NO SONHO

Como já mostramos no capítulo anterior, a memória desempenha um papel fundamental em **Lavoura arcaica**. Para André, protagonista da obra, é importante rememorar o passado mais recente de sua vida não apenas para não esquecer, mas para reviver na memória as experiências vividas. Já em **Terra Sonâmbula**, primeiro romance do escritor moçambicano Mia Couto publicado em 1992, a experiência da rememoração é importante para seus protagonistas, Muidinga e Kindzu, como uma maneira de recuperar sua história. Cada um deles com uma motivação diferenciada: no caso de Muidinga, para recuperar a memória e com ela seu passado e sua identidade, e no caso de Kindzu, para não ser ele próprio esquecido. Eles dois, ao contrário de André almejam e precisam, não da superação do passado, mas sim da recuperação de suas tradições vernáculas para a reconstrução de sua comunidade, e de seu país.

À época de publicação desse seu primeiro romance, o autor moçambicano, descendente de uma família portuguesa assentada em Moçambique, e cujo nome completo é Antonio Emilio Leite Couto, já tinha uma produtiva carreira literária que incluía obras de ficção e não ficção. **Terra Sonâmbula**, seu romance de estreia no gênero, é um texto narrativo com várias dimensões largamente analisadas pela crítica. Uma dimensão poética e uma trágica, ligada à dimensão onírica e utópica da procura de um lugar no mundo, numa pátria devastada por anos de guerra (independentista e posteriormente civil) e pela violência gerada por ela. Segundo palavras do próprio autor, “**Terra Sonâmbula** é um livro de procura de identidade (...), mas ali está a ideia de que a identidade não existe, é uma procura infinita”⁴⁷. O texto, em sua estrutura básica, introduz as histórias intercaladas de Muidinga, junto com a apresentação dos diários de Kindzu, descobertos numa mala jogada na estrada perto de um cadáver e lidos por Muidinga ao seu velho protetor e amigo

⁴⁷ THOMAZ, O. R. e CHAVES, R. “Escrita desarrumada”. Entrevista de Mia Couto publicada na Folha de São Paulo em 23 de agosto de 1998.

Tuahir; dessa forma o romance configura-se por meio de duas narrativas encaixadas e bem diferenciadas tanto pelo estilo como pelo ponto de vista do narrador.

Couto, biólogo formado⁴⁸, iniciou-se na literatura com a escrita de poesia e transitou por diversos gêneros literários até chegar ao romance. Publicou contos e crônicas a partir da década de 1980, da mesma forma que exerceu o jornalismo nos anos 1970. Já em 1992 publica seu primeiro romance, **Terra Sonâmbula**, obra de grande sucesso de crítica, que lhe outorga em 1995 o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos. O romance é também considerado um dos melhores livros africanos do século XX⁴⁹. Couto é criador de uma obra vasta e diversa⁵⁰, e uma das suas preocupações recorrentes será a recriação da língua portuguesa vinda dos colonizadores europeus, adaptada e transformada segundo o contexto africano específico, isto é, segundo a tradição moçambicana primordial.

Terra Sonâmbula nasce num momento de transição entre o fim da guerra civil moçambicana, a partir dos anos 1980, mas que começou logo depois da declaração de independência em 1975, e o início da época de paz no ano 1992. No tempo da narração do romance, Moçambique ainda se achava em pleno conflito armado e os personagens atuam de acordo com o contexto histórico, pois desconhecem a possibilidade do fim do conflito. O período posterior à data de elaboração do

⁴⁸ Começou a carreira de Medicina, abandonando-a no terceiro ano. Posteriormente, formou-se como biólogo e trabalha na atualidade como diretor numa empresa que realiza avaliações de Impacto ambiental, sendo também professor de Ecologia na Universidade Eduardo Mondlane em Maputo, Moçambique.

⁴⁹ Na opinião do júri da Feira Internacional do Zimbábue.

⁵⁰ Segue uma lista completa das obras de Mia Couto, sem contar suas participações ou menções anteriores a 1983 em antologias e publicações de poemas em jornais. Considera-se a primeira data de publicação de suas obras, sem menção às sucessivas edições e reedições posteriores:

Raiz de orvalho (Poesia, 1983), **Vozes anoitecidas** (Contos, 1986), **Cada homem é uma raça** (Contos, 1990), **Cronicando** (Crônicas, 1991), **Terra Sonâmbula** (Romance, 1992), **Estórias abensonhadas** (Contos, 1994), **A varanda do Frangipani** (Romance, 1996), **Contos do nascer da terra** (Contos, 1997), **Mar me quer** (Romance, 1998), **Vinte e Zinco** (Romance, 1999), **O último voo do flamingo** (Romance, 2000), **Na berma de nenhuma estrada** (Contos, 2001), **O gato e o escuro** (Romance, 2001), **Tradutor de chuvas** (Poesia, 2001), **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (Romance, 2002), **O país do queixa andar** (Crônicas, 2003), **O fio das missangas** (Contos, 2004), **A chuva pasmada** (Romance, 2004), **Pensatempos. Textos de opinião** (Crônicas, 2005), **O outro pé da sereia** (Romance, 2006), **O beijo da palavrinha** (Romance, 2006), **Venenos de Deus, remédios do diabo** (Romance, 2008), **E se Obama fosse africano? e outras interinvenções** (Crônicas, 2009), **Jerusalém**, em Brasil titulada **Antes de nascer o mundo** (Romance, 2009), **Pensageiro frequente** (Romance, 2010), **A confissão da leoa** (Romance, 2012), **A menina sem palavras** (Crônicas, 2013), **As areias do Imperador**, trilogia conformada pelos romances **Mulheres de cinzas** (2015), **A espada e a azagaia**, conhecida no Brasil como **Sombras da água** (2016) e **O bebedor de horizontes** (2017).

romance será caracterizado pelo movimento de reconstrução do país, ainda não vislumbrada no texto, mas considerada como um desejo utópico de realização ainda distante. Com a atmosfera da guerra presente em toda a narrativa, e outorgando ao texto um contexto histórico preciso, o tema da guerra, contudo, somente é tocado no nível superficial, como um comentário para se entender o relato e não como um motivo principal do romance, mesmo que todos os personagens estejam tocados por sua influência latente e devastadora.

Kindzu, por exemplo, é testemunha direta dos primórdios da guerra e no seu primeiro caderno lembra as mudanças que a guerra provocou aos poucos, até atingir sua família:

O tempo passeava com mansas lentidões quando chegou a guerra. Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. No princípio, só escutávamos as vagas novidades, acontecidas no longe. Depois, os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos.
(COUTO, 2007, p. 17).

Posteriormente, Mia Couto focaria seu fazer literário em manter aquele sucesso histórico presente no imaginário do povo moçambicano, já que com a anistia, a política dos governos posteriores estabeleceria a ruptura com o passado recente, desconsiderando sua importância e apagando-a quase por completo da memória oficial. Sirva como exemplo o texto curto “A luta pela independência” retirado da página oficial do governo de Moçambique que oferece a brevíssima “versão oficial” daquele momento da história do país que constitui o contexto histórico concreto em que se desenvolve grande parte do romance coutiano:

A opressão secular e o colonial fascismo português acabaria por obrigar o Povo moçambicano a pegar em armas e lutar pela independência. A luta de libertação Nacional, foi dirigida pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Esta organização, foi fundada em 1962 através da fusão de 3

movimentos constituídos no exílio, nomeadamente, a UDENAMO (União Nacional Democrática de Moçambique), MANU (Mozambique African National Union) e a UNAMI (União Nacional de Moçambique Independente). Dirigida por Eduardo Chivambo Mondlane, a FRELIMO iniciou com a luta de libertação Nacional a 25 de Setembro de 1964 no posto administrativo de Chai na província de Cabo Delgado. O primeiro presidente da FRELIMO, Eduardo Mondlane, acabaria por morrer assassinado a 3 de Fevereiro de 1969. A ele sucedeu Samora Moisés Machel que proclamou a independência do País a 25 de junho de 1975. Machel que acabou morrendo num acidente aéreo em M'buzini, vizinha África do Sul acabou sendo sucedido por Joaquim Alberto Chissano, que por sua vez foi substituído pelo actual Presidente Armando Emílio Guebuza. A partir do início dos anos 80, o País viveu um conflito armado dirigido pela RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique). O conflito que ceifou muitas vidas e destruiu muitas infra-estruturas económicas só terminaria em 1992 com a assinatura dos Acordos Gerais de Paz entre o Governo da FRELIMO e a RENAMO. Em 1994 o País realizou as suas primeiras eleições multipartidárias ganhas pela FRELIMO que voltou a ganhar as segundas e terceira realizadas em 2000 e 2004⁵¹.

No caso de **Terra sonâmbula**, Couto retoma o passado mais recente da história moçambicana, o período da Independência, com o fim de reelaborar o discurso histórico vigente, submetendo-o a um processo de ficcionalização, resultado da passagem pelo “filtro” do discurso artístico. O que Couto deseja mostrar é uma versão não oficial da história recente moçambicana, não precisamente por meio da desconstrução das personagens históricas ou das lutas entre os dois bandos políticos (a Frelimo ou a Renamo⁵²), mas sim através de personagens anónimas, que vivem o conflito desde dentro, proporcionando assim uma visão avessa àquela que os partidos em pugna queriam tentar esquecer, o ponto de vista do povo comum moçambicano.

Trata-se de uma reinvenção mimética do discurso historiográfico, no sentido de representação da realidade histórica de Moçambique, para ser transformada em

⁵¹ <http://www.portaldogoverno.gov.mz/por/Mocambique/Historia-de-Mocambique/A-Luta-pela-Independencia>

Data de construção da página, 2015. Última consulta em 26 de maio de 2018.

⁵² A Frente de Libertação do Moçambique (FRELIMO), é um movimento nacionalista que posteriormente se tornaria partido político fundado em 26 de junho de 1962, criado para lutar pela independência de Moçambique. Por outro lado, a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), surgiu como reação contra as políticas da FRELIMO, organizando-se num movimento armado anticomunista. Fundado depois da independência, participou da luta de guerrilhas durante os anos da guerra civil do país e posteriormente tornou-se o segundo partido político em importância de Moçambique.

uma reflexão sobre as consequências que provoca a guerra nas pessoas, na sua identidade e na sua memória. A preocupação primordial de Mia Couto é não se esquecer da guerra que, no momento de escrita de **Terra sonâmbula**, ainda estava vigente e parecia não ter fim. Couto realiza a recriação do sucesso histórico, não apenas da perspectiva do historiador, mas sim de uma perspectiva múltipla, de um eixo polifônico que oferece diversos pontos de vista, representados nas vozes paralelas de Muidinga e Kindzu. A voz deste último é revelada pelo primeiro quando encontra os cadernos que o segundo escreveu, instaurando assim dentro do romance uma narrativa paralela de dois instantes quase contemporâneos da história, recriando juntos uma “pequena história”, complementar e contraposta à História Oficial. Da mesma forma, abrem-se as portas a uma série de personagens secundários em ambas as linhas principais da narrativa, personagens que Muidinga e Kindzu conhecerão ao longo de seu percurso individual. Esta visão coral e a *myse en abyme* sobre o qual está construído o romance todo, permite a introdução de uma sequência de narrações encaixadas dentro das duas grandes narrativas principais, configurando assim um romance dialógico e complexo, cheio de significações e ressonâncias.

Em palavras de Mia Couto: “A História tal como a conhecemos está quase sempre mal contada. Retiraram dessa narrativa a pequena história, oficializaram-na e manipularam essa memória do passado de acordo com interesses de elites. A nossa obrigação é reconhecer que existem outras narrativas do passado e elas podem ser mais instigantes que esse texto solene que consta nos compêndios escolares”⁵³.

Sob esse objetivo particular, Couto propõe uma função da literatura alternativa entre as duas histórias, a de não esquecer o conflito que ainda não terminou, nem esquecer as tradições culturais moçambicanas que os dois bandos em pugna lutam por superar. Com isso, o autor outorga uma função “memorialista” a seus personagens, recuperando o vivido e recontando-o para os outros. Eis que a

⁵³ COUTO, M. “O coração do Moçambique”. Entrevista concedida a Irineo Netto, publicada na **Gazeta do Povo** em 25 de junho de 2006. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=I&id=575902&tit=Ocoracao-de-mocambique> Acesso em: março de 2018.

“romancização” da história adquire densidade, pois dialoga e se apropria de referentes históricos contemporâneos à sua escrita, aqueles que têm sido apresentados como verdade unívoca e que Couto ficcionaliza e problematiza, incluindo o caderno com os pensamentos de Kindzu numa espécie de monólogo interior, junto com as diferentes testemunhas que dialogam com Muidinga e Tuahir durante seu percurso em procura dos Naparamas, guerreiros tradicionais africanos. Assim, superando o critério da procura de uma verdade absoluta por meio de recursos e licenças literárias, o autor evidencia a ambiguidade da verdade, sempre incompleta, sempre aproximada, e lhe outorga um nível artístico superior à matéria histórica que foi a fonte primária, por causa da qual, inclusive, existe espaço para a utopia e a fantasia. O resultado é a transformação do discurso histórico em matéria literária que é em si mesma um reflexo estético, uma recriação da realidade objetiva em que o autor intervém.

Ao contrário de Raduan Nassar, Mia Couto preocupa-se em estabelecer o contexto histórico de sua obra literária para assinalar a forte vinculação dela com a história recente de Moçambique posterior à independência de Portugal. Nassar conta a história de uma saga familiar destruída desde dentro por um de seus integrantes. Couto conta a história de uma saga nacional arrasada desde o interior, por indivíduos alheios a essa terra.

A ESTRADA SONÂMBULA

Terra Sonâmbula foi publicado em 1992, antes de a guerra ter finalizado em Moçambique. A impressão de uma não finalização próxima do conflito interno no país deixa marcas textuais no romance do começo até o fim da narrativa, tanto nos personagens, cansados da situação vivida, quanto no leitor que, sem conhecer de perto a história do país africano, percebe que as esperanças da guerra terminar estão se apagando e os moçambicanos não veem ainda um fim próximo.

De quando em enquanto se escutavam tiros, rajadas de metralhadora. Já nem nos alarmávamos. Lá fora havia o matraquear da morte, lamentos de vidas que se apagavam. Para nós, porém, aquele ruído era já parte da paisagem.

Ficava, contudo, um amargo escorrendo naquelas paredes. Nosso assunto se engasgou. Comentei sobre a eternidade que demorava a guerra. Assane discordou:

- *Nem isto guerra nenhuma não é. Isto é alguma coisa que ainda não tem nome.*

Se explicou: antes fosse uma guerra a sério. Se assim fosse teria feito crescer o exército. Mas uma guerra-fantasma faz crescer um exército-fantasma, salteado, desnorteado, temido por todos e mandado por ninguém. E nós próprios, indiscriminadas vítimas, nos íamos convertendo em fantasmas. (COUTO, 2007, p. 111).

De fato, no texto observamos dois momentos da guerra, o momento vivido por Muidinga e Tuahir, no qual a guerra já tem deixado o país em ruínas e não há previsão de finalização; e também presenciemos um momento anterior, os começos da guerra até sua implantação no país, vividos e narrados por Kindzu.

Estruturalmente, o romance se abre com três epígrafes, duas das quais foram extraídas do próprio romance. A terceira é de Platão.

E o romance está dividido em vinte e dois capítulos: onze da narração em “tempo presente” de Muidinga e Tuahir, e onze da narração em paralelo dos chamados “Cadernos de Kindzu”, que são lidos por Muidinga a Tuahir, já que o velho não sabe ler. Os vinte e dois possuem além do número, um título à maneira de resumo explicativo.

Em exercício similar ao feito no capítulo anterior desta tese, quando se examinou o romance **Lavoura arcaica** partindo da significação do título como apresentação primeira do tema do livro, podemos afirmar sobre **Terra sonâmbula** que os dois termos que compõem o título manifestam uma profunda ligação de sentidos: uma evocação quase mágica da terra ao conferir-lhe uma qualidade humana, o sonambulismo.

As duas palavras já elaboram uma rede de significações: a terra é não só o espaço físico, mas também - por prolongação metonímica -, o espaço simbólico das raízes, da tradição, do país, e é também o chão que sustenta o homem que por ele transita.

Igualmente, é a última morada daqueles que já por ela transitaram, é o espaço dos mortos. Ao ser uma terra sonâmbula, o autor confere-lhe características humanas específicas do espaço simbólico em que se desenvolverá o romance.

A significação mais simples do termo *terra* é a de solo de sustentação, mas, também pode ter o sentido de lugar de nascimento ou de moradia. Aqui, o conceito da terra como espaço de cultivo dos alimentos não é tão importante como vimos no caso de **Lavoura Arcaica**. O tratamento da “terra” aqui é diferente. Este é o significado que mais nos interessa: o lugar de nascimento dos seres humanos é aquilo que se conhece como país de origem, um lugar ou território de pertença das pessoas que o habitam. O conceito que abrange as duas significações, aquele que os engloba num significado comunitário e único é o conceito de *nação* ou de *pátria*, dado que este termo inclui tanto o conceito geográfico de território (a terra) quanto o conceito “humano”, os indivíduos autóctones da região.

Para Mia Couto a terra é o símbolo primeiro de Moçambique. Resulta interessante ressaltar a vinculação de Moçambique com o termo “terra” na obra completa de Couto. O autor possui vários títulos com o termo: **Contos do nascer da terra, Terra sonâmbula e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. E mais, ao outorgar-lhe um estado fisiológico comumente considerado próprio aos homens, dota-a de valores relativos à natureza da raça humana num processo de simbiose dos dois termos –a terra e seus povoadores.

O sonambulismo é descrito na literatura científica como um distúrbio do sono pelo qual a pessoa age e realiza atividades como se estivesse acordada, sem que se tenha consciência do que está acontecendo. Mesmo considerando o sono como uma atividade de descanso, e sendo o sonambulismo uma alteração da dita atividade noturna, o indivíduo que padece dessa doença encontra-se num período de atividade dinâmico e funcional em aparência, geralmente errante e movimentado, de grande agitação. É importante ressaltar também que a característica principal do sonâmbulo é a de não conseguir lembrar nada do acontecido durante estes episódios. Isto é, os atos realizados nesse tempo não ficarão impressos na sua memória.

Segundo esses primeiros conceitos, ao juntar os dois termos do título, Couto cria uma metáfora de um país que ainda está adormecido, sem consciência crítica dos seus atos, mesmo com seus olhos abertos como se estivesse conseguindo dominar suas atuações, mas ainda em estado de sonolência e marasmo, produzidos pelo longo conflito independentista e posteriormente pela guerra civil interna. Embora pareça um território operante e em desenvolvimento, é, no entanto, um país sem memória.

Podemos perceber desde o título que a terra sonâmbula⁵⁴ de que fala Mia Couto é Moçambique e seus habitantes, que passam por uma condição alterada dos sentidos e também suportam grande parte das características diagnósticas do estado sonâmbulo: devido a sua situação política, é um povo que habita uma terra doente, mas não imóvel, que perambula sem rumo específico. Paradoxalmente, a inatividade é a característica mais próxima da terra como elemento real, estático, mas, ao aparecer conjugada com aqueles que nela transitam, que a humanizam mesmo sendo seres sonâmbulos - seu povo desterrado, mas ainda ativo -, a terra adquire também esse estado de permanente movimentação e mudança, dado pela situação de terror imperante, sobretudo nas horas noturnas, quando é o momento mais apropriado para o descanso. Eis mais uma característica clínica da patologia.

Nas epígrafes introdutórias ao texto se pode encontrar maior informação para enriquecer esta primeira análise. Os três fragmentos são complementares entre si e demarcam, em primeiro lugar, por que a terra é sonâmbula, segundo as crenças e tradições do povo Matimati, presente em parte do romance:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho”.

(Crença dos habitantes de Matimati)

(COUTO, 2007. p. 5).

⁵⁴ Suziane Carla Fonseca, na sua dissertação de Mestrado, aponta para o título do romance como o de “um território em transe”, numa outra significação do termo “sonâmbulo”. **Nas entrelinhas do espaço: o grotesco e o sagrado em Terra sonâmbula, de Mia Couto.** Belo Horizonte, UFMG 2010.

Posteriormente, a segunda epígrafe é uma reprodução de um texto atribuído a Tuahir, o velho que acompanha o menino Muidinga. Ele explica, segundo suas ideias, o motivo pelo qual a estrada está em contínua movimentação: é uma faculdade adquirida pelo sonho.

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.

(Fala de Tuahir)

(COUTO, 2007, p. 5).

Desta forma, a estrada é o enquadramento de um momento da terra, é um elemento metonímico que configura a parte de terra, a porção de paisagem que se movimentará durante o sonho e que o olho consegue enxergar enquanto caminha, já que, segundo a primeira epígrafe, o andamento da terra com sua consequente mudança de paisagem por causa da mágica ocorrida durante a fantasia proporcionada pelo sonho, é o que provocará o deslocamento espaço-temporal dos homens, é uma forma de estabelecer uma distância com a guerra em processo através da imaginação. Igualmente, Tuahir estabelece uma ligação da estrada com o tempo: ele e Muidinga estão numa linha temporal que os vincula com o passado (a parte da estrada que vai ficando para trás deles), o seu presente são os pequenos fulgores de realidade que os ameaçam por todas as partes, e o futuro, o que está por vir, é a parte viva do caminho (a parte da estrada que vem ao seu encontro, a que aparece na frente deles).

A última epígrafe já fala dos homens em particular:

Há três espécies de homens:
os vivos, os mortos e os que andam no mar
(Platão)

(COUTO, 2007, p. 5).

Alguns críticos atribuem a frase ao filósofo Platão, até mesmo o próprio Couto. Mas, ao que parece, é uma citação problemática, dado que a atribuição de autoria é imprecisa. Segundo outros teóricos, a referência pode ser atribuída ao filósofo Anacársis, do povo da Cítia, ao mesmo Platão e até a Aristóteles. Roger-Pol Droit no seu livro **Fous comme des sages** (2002), texto que recria literariamente cenas remotas da filosofia antiga, oferece uma explicação que recria a origem da citação e que pode dar elementos-chave para nossa análise, sobretudo no que diz respeito ao terceiro tipo de homens, os navegantes. O autor reproduz a questão de maneira similar a um diálogo platônico, entre um mestre e seu aluno:

Maître, j'ai entendu dire que ton savoir est grand, ta mémoire innombrable! J'aimerais que tu me dises de qui est la phrase: "Il y a trois sortes d'hommes: les vivants, les morts et ceux qui naviguent en mer".

- Ta question n'a pas de réponse, ou bien elle en a trop! On trouve cette idée déjà chez Anacharsis, et aussi chez Aristippe, mais encore dans un dialogue de Platon, et chez d'autres philosophes.

- Et que veut-elle-dire?

(...)

- Ceux qui sont en mer ne sont ni endormis ni en extase ni en transe. Ils sont lucides au milieu de l'étendue sans traces! Ils veillent à se tenir en alerte, ils poursuivent leur route l'œil vif et l'esprit aigu.

- Eh bien? Qui sont donc gens-là, ceux qui ne sont ni vivant ni morts?

- Ils ont quitté les routes habituelles, effacé les chemins des hommes, mais leur regard reste fixé sur la présence du monde. Tu ne vois-tu pas?

- Non...

- Des vivants, c'est vrai, ils se sont détachés et ils disent même apprendre à mourir. Pourtant, toujours ils avancent. Ils sont actifs. Ils sont vifs dans l'inconnu. C'est pourquoi je crois que

ceux qui naviguent en mer pourraient bien être les philosophes⁵⁵.

(DROIT, 2002, 98-99).

Desde essa perspectiva, a última epígrafe do romance adquire um sentido mais claro no contexto total do livro: as três espécies de homens representam os três estágios da estrada e os tempos no romance: os vivos (o presente), os mortos (o passado) e os que andam no mar (os homens do futuro, os navegantes).

A terra, o sonho e a estrada, são esses os espaços demarcados pelas epígrafes inseridas e são, junto com os homens que os percorrerão, os espaços constitutivos da narrativa, em diversos tempos, em diversas histórias e com diversos personagens, todos eles reunidos na voz monológica de Kindzu que será atualizada oralmente por Muidinga, desenvolvido no seu tempo presente da narração, esse sim, com uma voz em terceira pessoa onisciente a dirigir o relato.

AS CAMADAS TELÚRICAS DE MOÇAMBIQUE

Cabe também vincular aqui **Terra sonâmbula** a outros textos do mesmo autor e a um pequeno trecho de um outro autor em que a conexão entre Moçambique e a “terra” tem índole intertextual similar. A primeira, e talvez, a mais importante, tem a ver com outro escrito sobre Moçambique, intitulado **Moçambique, Terra queimada** (JARDIM, 1976), do português Jorge Pereira Jardim. Nesse texto, Jardim escreve

⁵⁵ Mestre, tenho ouvido dizer que teu saber é grande, tua memória imensa. Adoraria que me disseses de quem é a frase: “Há três espécies de homens: os vivos, os mortos e os que andam no mar”.

- Tua pergunta não tem resposta ou tem muitas. A ideia encontra-se já em Anacársis e também em Aristipes, mas também num diálogo de Platão e outros filósofos.

- Mas, o que quer dizer?

- Os que estão no mar, não estão adormecidos, nem em êxtase, nem em transe. Estão lúcidos no meio da extensão sem pegadas. Procuram se manter alertas, seguem a sua rota com olho atento e espírito acordado.

- Bem, então, quem são essas pessoas que não estão nem vivas, nem mortas?

- Abandonaram as rotas conhecidas, apagaram os caminhos dos homens, mas seu olhar continua fixo sobre a presença do mundo, não olhas?

- Não.

- É verdade. Os vivos estão desapegados e até aguardam morrer. Contudo, sempre avançam. Estão ativos. Estão vivos no desconhecido. É por isso que eu acho que os que andam no mar podem muito bem ser os filósofos”. (Tradução nossa).

suas memórias e explica por meio de seu depoimento pessoal as motivações de sua tentativa pessoal de achar uma maneira de conseguir a independência de Moçambique de forma diplomática e sem violência, documentando e analisando o contexto histórico moçambicano naquele turbulento, mas significativo período da sua história. Franz Fanon no seu texto **Os condenados da terra**, afirma que o processo de descolonização é sempre um fenômeno violento (FANON, 1961, cfr. p. 25), é isso o que Jorge Jardim pretendia evitar, a violência de uma situação que já estava prevista num futuro imediato, isto é, em 1975.

Mesmo sendo o autor uma figura contraditória⁵⁶, o testemunho e denúncia de primeira mão sobre o que estava acontecendo em Moçambique oferece uma visão dupla do conflito armado que no momento de produção de **Terra queimada** está em sua etapa inicial. Por um lado, a visão particular de um cidadão português, diplomata e conhecedor das políticas ultramarinas do império português e por outro, a de um português afincado em Moçambique que estabeleceu vínculos com o país africano e do qual nunca mais quis se desligar afetiva e politicamente.

O depoimento de Jorge Jardim começa com uma pequena introdução de forte acento literário, e é o excerto que interessa aqui para estabelecer relações de parentesco, pelo menos temático, entre a “terra sonâmbula” de Couto e a sua “terra queimada”, sendo este último um predecessor possível do texto miacoutiano e ideal para começar a empreender o estudo analítico do romance.

A todos os que morreram por Moçambique

A queimada africana é imparável e assustadora.

Começa no capim seco que arde em altas labaredas. Corre veloz quando o vento sopra em seu favor. Domina os tandos e assalta as florestas, galgando a encosta das montanhas.

⁵⁶ Jorge Jardim nasceu em Lisboa, Portugal. Foi colaborador e agente secreto de Salazar e ofereceu seu apoio incondicional ao Estado Novo e suas políticas em torno das colônias portuguesas na África, trabalhando como Subsecretário do Estado de Comércio e Indústria. Com o fim do governo salazarista, aceita um convite para trabalhar em Moçambique no âmbito privado, permanência que se prolongou por 22 anos. Com amplos conhecimentos do contexto histórico africano e importantes conexões diplomáticas com outros governos do continente (sobretudo com Malawi e Zâmbia), na década de 1970 tentaria se descolar das políticas portuguesas ao tentar resolver por via diplomática a independência de Moçambique. Este convênio seria conhecido como o Acordo de Luzaka ou Plano de Luzaka. Depois dos acontecimentos posteriores à Revolução das Flores, em 25 de abril de 1974, passou a ser considerado um perigoso inimigo do governo de Portugal, o que o levou a fugir depois do golpe militar e refugiar-se finalmente em Gabão. Morreu em 1982.

A queimada, esse festival africano do fogo, prolonga-se durante dias e chega a durar semanas.

Vista de longe, pela noite, engana facilmente os olhos pouco afeitos em reconhecê-la. Toma contornos aparentes de grande cidade e parece pontuar sobre a terra a presença civilizadora do homem.

Na verdade, porém, é quase sempre consequência de descuido ou fruto de hábitos ancestrais mantidos em tradição milenária.

É bela na sua corrida infatigável. É terrível na força que desencadeia.

As árvores torcem-se, os animais fogem quanto podem e o fumo eleva-se em barreira que tolda a vista e sufoca a garganta.

Mas por muito que alastre e por mais alto que se erga, acaba sempre por extinguir-se. Os homens é que raro sabem como dominá-la.

Só os mais velhos, donos da Ciência aprendida no mato, a encaram sem temor. Esses sabem que a queimada tem força que não dura. Brilha e queima, mas apaga-se.

Depois, surgem mais fecundas as machambas naquela terra que oculta tesouros. O capim tenro nasce viçoso quando as cinzas se dispersam ao primeiro golpe de vento e regressa nova vida no ciclo infindável que prossegue. Até as árvores rejuvenescem libertas dos ramos secos e inúteis que o fogo carbonizou.

É assim. Foi sempre assim. E continuará a ser sempre assim a grande queimada africana.

Só há perigo e se joga o drama, quando homens que vêm de longe (e por isso se consideram mais civilizados) ateiaram o fogo para desvendarem a selva que desconhecem ou para se protegerem dos medos que os assaltam.

No reflectir nocturno dos olhos da gazela julgam adivinhar a proximidade agressiva do leão. Fazem crepitar o lume, que não dominam, e depois assustam-se quando a África lhes responde com a força mágica que desencadearam.

Então, até a terra arde.

Julgando tudo saberem, só por nada terem aprendido, esses homens sem cor assistem impotentes à destruição que provocaram. Não acertam em entender de que lado está o vento e tudo tentam explicar, desculpando-se confusamente para fugirem apressados do braseiro.

Atrás deles deixam a terra queimada e abandonam as vítimas inocentes que a surpresa apanhou desprevenidas.

Essa grande queimada, feita fora do tempo, nada tem de africana mesmo quando em África a ateiaram. Dessa, até os sábios velhos do mato têm medo. Essa queima as raízes, faz

arder a terra e não permite que o capim espontâneo volte a brotar.

Quem ali viveu intensamente longos anos, e ali deixou a alma presa ao feitiço que inegavelmente existe, não pode esquecer a imagem dessa grande queimada de *descolonização* que não foi mais do que fogo posto por mãos ignorantes e criminosas. Mãos de gente que não pertencia à África.

Mas as dores tiveram de ser sofridas, sem culpa, pelos africanos de todas as raças atingidas pela mais monstruosa traição que naquelas terras se conheceu.

Essa queimada, desencadeada por incendiários, também acabará por apagar-se.

Na história que os velhos irão repetir, em torno da fogueira que em cada noite se renova, ficará apenas a lembrança dessa horrível tragédia.

Lição para todos à custa do sofrimento de tantos. Lição para os jovens aprenderem e para os filhos deles ensinarem.

Os velhos, os jovens e os filhos que haverão de nascer, têm de recordar (para que isso não possa voltar a acontecer) que os homens que ataçaram essa queimada não tinham cor que os distinguisse. Mas sempre repetirão que não eram homens de África.

Dispersas as cinzas, reparadas as destruições e revolvida a terra queimada, nela voltará a reverdecer a vida que nem os séculos puderam abafar. Os homens serão capazes de encontrar a felicidade que ambicionavam. Em novos horizontes, em novas fórmulas de convívio e sempre no autêntico estilo africano. Mesmo sobre as ruínas. Mesmo sobre a terra queimada.

O chão fecundo, as florestas centenárias, os rios sem margens e o oceano de mil cores esperarão amorosamente as gentes que se foram para que de novo venham unir-se às gentes que ficaram.

E todos juntos reconstruirão a África Nova.

Creio que assim haverá de ser, sem que ninguém atente na cor da pele para melhor se ver a cor da alma.

Em África tudo tem cor mas nada tem uma só cor. Nem os rios, nem as montanhas, nem o mar, nem os animais da selva, nem as terras e nem os homens.

Só o Céu conserva sempre o mesmo azul ainda quando nuvens passageiras o ocultem.

Para esse insondável infinito se erguem os olhos esperançados, buscando nele alívio para o drama deixado por homens que de África nada sabiam.

Homens que fizeram de Moçambique a terra queimada que tardará anos em voltar a ser fecunda.

Homens que a África terá de esquecer para, depois, lhes poder perdoar.

(JARDIM, 1976, p. 10-13).

Vários motivos comuns pairam sobre ambas narrativas. Um deles é a presença de hábitos ancestrais e tradições antigas. Jardim discorre primordialmente sobre a tradição milenar das queimadas africanas, como um “festival africano do fogo” realizado pelos aborígenes africanos. É uma tradição ancestral de restauração dos ciclos naturais, que só é dominada pelos homens mais velhos, os possuidores dos conhecimentos antigos. É uma tradição que persiste, transmitida durante séculos entre gerações. Mas, este processo aparece interrompido por um novo agente que não é africano: são aqueles que vêm de longe, os autoproclamados povos civilizados, o colonizador europeu.

Há diferença entre as queimadas tradicionais próprias dos povos africanos que são feitas para revitalizar a terra e garantir novas safras, e as outras queimadas, as novas, as do estrangeiro, que desconhecem o potencial mágico desencadeado e então, a terra arde agora sim, sem controle, fora do tempo, e sem conhecer a noção do rito ancestral que ela encerra, a de restauração dos ciclos agrários, dada através da preparação da terra a partir do seu extermínio aparente. De novo, a ideia do eterno recomeço, neste caso, gerado a partir da destruição: “A ideia da criação abolindo a ordem anterior (...) de que há “retorno à origem” no sentido literal do termo, ou seja, a regressão do Cosmo ao estado amorfo, caótico, seguido de uma nova cosmogonia”. (ELIADE, 1972, p. 40).

Jardim configura os colonizadores como homens sem cor que, ao verem instaurada a destruição que eles provocaram, simplesmente abandonam a região atingida e avançam em procura de outro lugar para exterminar. O autor enfatiza a ausência de cor dos estrangeiros, referência que pode tomar duas significações: a de ausência de cor (os “outros” não são pretos, nem amarelos, nem mestiços, não se fala em termos de raça), ou bem a caracterização por contraste, esta sim, de raça: a cor branca, a cor europeia oposta à cor africana, à do preto.

A queimada “não africana”, com seu caráter inexperiente e ignorante do território que submete a vexame, somado à ausência de cor representativa (que já é uma representação), resulta ser uma metáfora da colonização e de seu poder de destruição das tradições do povo colonizado. E o processo contrário, o da descolonização, provocará um efeito ainda mais agressivo de aniquilação da terra, e em consequência, do país invadido e dos habitantes que o conformam, submetidos a uma sensação de perda de identidade⁵⁷.

Segundo o autor, essa grande e última queimada feita por forasteiros acabará também se apagando e será contada como História pelos velhos às novas gerações: será rememorada como uma grande tragédia sofrida pelo povo moçambicano, quer dizer, que se assimilará como uma nova tradição. A importância de lembrar aparece sugerida como uma permanente lição para não esquecer (*para que isso não possa voltar a acontecer*) por gerações sucessivas: velhos, jovens e filhos.

Mas sobre este panorama de devastação aparecerá a esperança. Jorge Jardim planteia o ressurgimento do povo (e da terra queimada) de África, “a reconstrução da África nova”.

Finalmente, o autor termina seu texto aludindo às cores africanas, estabelecendo parentescos e relações de proximidade, primeiro com a cor da pele já referida, e posteriormente, com a cor da alma para sequencialmente amplificar o significado até a cor da África, um continente cheio de cores, não só de cor preta ou branca, mas sem uma cor definida, um lugar em que só o céu foge dessa caracterização.

No primeiro capítulo de **Terra Sonâmbula** intitulado “A estrada morta”, Mia Couto utiliza atributos similares aos estabelecidos por Jardim no seu texto. O primeiro parágrafo direciona o relato e, mais especificamente, a paisagem subjetivada:

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

⁵⁷ Stuart Hill denomina a sensação de perda como o “deslocamento ou descentração dos indivíduos, tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmo”. Apud: NETO, J. de S. p. 20.

tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul.
(COUTO, 2007, p. 9).

Nessas primeiras linhas do romance a paisagem é caracterizada por cores não distinguíveis, só uma escala de “cinzas e poeira”, cores que remetem ao resultado natural de uma queimada apagada e os seus restos.

Da mesma forma, a guerra é registrada a partir de uma demarcação espaço-temporal: instaura-se um antes e um depois da guerra. Logo em seguida, aos poucos vai nos apresentando o cenário da narrativa, para finalizar focando-se nos personagens principais, dois *desterrados* que tentam escapar da guerra:

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. (...) Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra.
(COUTO, 2007, p. 9).

O elemento narrativo espaço-temporal concentrado na figura da estrada remete a um lugar de passagem transitório, mas também pode ser considerado como um local significativo que ratifica a importância da estrada como cenário principal do romance, e que também poderia então ser considerado um espaço ritual de passagem dos personagens. Mircea Eliade reconhece esse sentido da ‘estrada’:

A estrada que leva para o centro é um “camino difícil”, e isso pode ser verificado em todos os níveis de realidade: “viagens cheias de perigos, realizadas por expedições heróicas, (...) dificuldades daquele que procura pelo caminho em direção a seu ego, ao “centro” do seu ser (...). A estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação: a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente.
(ELIADE, 1992, p. 23).

De forma similar ao texto de Jorge Jardim, a importância dos velhos também aparece aqui no primeiro capítulo do romance, e é representada pelo personagem

do “velho Tuahir”, que possui e demonstra ter conhecimentos e sabedorias ancestrais –qualidades que são mantidas pelo narrador do começo até o fim da narração – e é ele que os oferece ao menino Muidinga, representante da nova geração africana.

Quem o recolhera fora o velho Tuahir, quando todos outros o haviam abandonado. O menino estava já sem estado (...) O velho teve que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar. (COUTO, 2007, p. 10).

Tuahir aqui representa o passado que ensina a andar ao presente sem memória. Representado no menino Muidinga, ele sofre de uma doença chamada *mantakassa* por comer uma mandioca amarga. Muidinga é a criança eterna, que volta a começar sempre. Também é o futuro da nação, uma “segunda infância apressada pelos ditados da sobrevivência” (COUTO, 2007, p. 10).

O “velho Tuahir”, colocado perante o “menino Muidinga”, apresenta aos leitores um contraste entre duas gerações moçambicanas⁵⁸ e tudo aquilo que eles representam. E, como se verá mais adiante, estabelecerá um contraponto de saberes nem sempre organizado nem hierarquizado de forma tradicional.

Ao longo do romance veremos que Tuahir representará os saberes tradicionais africanos. Ele conhece o valor e o poder de restauração e purificação do fogo nos corpos consumidos⁵⁹. Como Jardim, Couto retoma a ideia da terra queimada e seus efeitos, e transforma-a: já não é apenas terra queimada, agora também é terra sonâmbula:

- *Você não sabe nada, miúdo. O que já está queimado não volta a arder. (...)*

Entram no autocarro. O corredor e os bancos estão ainda cobertos de corpos carbonizados. Muidinga se recusa a entrar. O velho avança pelo corredor, vai espreitando os cantos da viatura.

⁵⁸ Pula-se aqui uma geração, que será inserida logo depois na figura de Kindzu (o jovem, a juventude perdida na guerra).

⁵⁹ Somente acharão um corpo que não foi consumido pelas chamas, é o cadáver de Kindzu. Junto com ele, aparecerá a mala com suas memórias da guerra.

- *Estes arderam bem. Veja como todos ficaram pequenitos. Parece o fogo gosta de nos ver crianças. (...)*

- *Venha, são mortos limpos pelas chamas.*

Muidinga vai avançando, pisando com mil cautelas. Aquele recinto está contaminado pela morte. Seriam precisas mil cerimônias para purificar o autocarro.

- *Não faça essa cara, miúdo. Os falecidos se ofendem se lhes mostramos nojo.*

(COUTO, 2007, p. 10-11).

Tuahir oferece a Muidinga os saberes ancestrais sobre o fogo, os mortos e as cerimônias funerárias de respeito que os mortos merecem⁶⁰. Contudo, nem sempre Tuahir será aquele que possui todo o conhecimento: Muidinga lembrará como uma vitória, no final do capítulo, que pode ler na língua do colonizador e não será com ajuda de Tuahir, porque ele não possui esse conhecimento importado do império português.

O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura. A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos...

(COUTO, 2007, p. 13).

E essa capacidade se converterá na particular fonte de poder do menino, a capacidade de contar histórias e convocar a imaginação e a fantasia e de novo, o autor se utilizará aí do animismo e da humanização da natureza⁶¹ para dar início à interação paralela e intercalada das duas narrativas. Mantendo como premissa estrutural o contraste entre duas realidades narrativas aparentemente justapostas, o autor desenvolve seu romance por meio de duas narrativas paralelas que, ao que parece, trabalham em direções independentes. Contudo, aos poucos o leitor descobre as interrelações e convergências que surgirão claramente estabelecidas na estrutura ficcional.

⁶⁰ Seguindo as tradições africanas, todos os mortos que encontram serão enterrados por eles dois, mesmo sendo numa única tumba para poupar esforço.

⁶¹ O animismo é considerado como um sistema de crenças próprio dos povos primitivos africanos.

ROMANCE E MITOLOGIA

Já vimos que em **Lavoura Arcaica** o tempo histórico emerge a partir da quebra e destruição do tempo mitológico, da tomada da consciência histórica do personagem principal. Em **Terra Sonâmbula** o tempo histórico se verá interrompido – distorcido - pela guerra e suas consequências na psique dos moçambicanos. Couto descreve assim o fenômeno da guerra e seus efeitos em outro de seus romances, **A varanda do Frangipani**:

A guerra cria um outro ciclo no tempo. Já não são os anos, as estações que marcam nossas vidas. Já não são as colheitas, as fomes, as inundações. A guerra instala o ciclo de sangue. Passamos a dizer: “antes da guerra, depois da guerra”. A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes.
(COUTO, 1996, p. 71).

A irrupção da guerra permitirá a entrada transitória do tempo mítico dentro do devir histórico, não para ocupar seu lugar, senão como uma estratégia de regeneração perante a destruição provocada pelo conflito. É por isso que as duas narrativas estruturais do romance terminam se entrelaçando, conformando um tempo circular.

Ana Mafalda Leite no seu texto **Literatura e formulações pós-coloniais** define assim a organização estrutural do romance:

O processo de alternância e de justaposição das duas macro-narrativas permite singularizar, a maioria das vezes, cada capítulo como uma unidade fabular independente, episódio que se continua acrescentando de outro episódio-conto. O romance é organizado como uma sequência de contos, ligados por coordenação, e simultaneamente por encaixe. No final do romance, a primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história.
(LEITE, 2003, p. 50).

Segundo Eliade, “A história (o tempo histórico) mostra a irreversibilidade dos acontecimentos” (ELIADE, 1992, p. 75); em **Terra Sonâmbula**, o desejo da maior

parte do povo moçambicano será anular a história recente, esquecer a guerra através da instauração da evasão, do esquecimento e do estado de sonolência permanente. Só Muidinga quer relembrar.

–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. Porquê, tio?

Tuahir lhe diz 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 desde tempo que passou. Ainda tiveste sorte com a doença. Pudeste esquecer tudo. Enquanto eu não, carrego esse peso...

Tuahir havia entendido: os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias. Ao menos ele acreditasse tudo aquilo ser fantasia, estorizinha que se conta para fazer de conta.

(COUTO, 2007, p. 125-126).

A anulação transitória do tempo histórico⁶² permitirá a transformação do tempo concreto em tempo mítico (ELIADE, 1992, p. 25-26), como estratégia narrativa de recuperação da história primordial (as tradições africanas apagadas na época colonial) e a regeneração da história. Esse processo será executado de duas maneiras: primeiro, através do sonho e por extensão, do estado de sonâmbulo (esfera que ultrapassa o presente e pode dialogar com outros tempos, tanto o passado, quanto o futuro); e segundo, através da leitura, porque ler é reatualizar o passado, imaginar e recriar mundos anteriores. Kindzu será o agente primário para operar a instauração do tempo mitológico no presente de Muidinga⁶³.

Diferentemente da forma como se estrutura o romance em **Lavoura Arcaica**, cuja narração percorre o tempo de modo inverso, “a contrapelo”, em **Terra Sonâmbula**

⁶² Em palavras de Eliade em **Mito e realidade**: “Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao “viver os mitos”, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável”, p. 17.

⁶³ “O título que abre o primeiro caderno de Kindzu [O tempo em que o mundo tinha a nossa idade]... remete para um tempo mítico, o tempo da infância, ao passo que se fala em plural, para falar de coletivo, e também para se aproximar de Muidinga. Tudo isso remete para o que Eliade (2010, p. 25) chama de “prestígio mágico das origens”. NETO, J. de S. op. cit.

as temporalidades aparecem justapostas tanto nas duas narrativas paralelas, como também na organização física e estrutural do livro, sempre alternando o presente de Muidinga e o passado revivido nos papéis de Kindzu. O jogo de temporalidades sobrepostas favorece uma superação do tempo no romance, pois o romance se libera do tempo e o ultrapassa. A transhistoricidade é dada no momento inicial do romance em que Muidinga recupera os diários do passado e os lê em voz alta, trazendo-os para o seu tempo, representificando-os. Como André, Muidinga recontará um tempo passado próximo, alternando esse tempo com os acontecimentos do tempo próprio do personagem, coisa que não acontece em **Lavoura arcaica**⁶⁴. Nesse tempo transhistórico, Kindzu domina o pensamento reflexivo e Muidinga é seu oposto, mas também será seu ajudante e complemento ao difundir esse pensamento.

Nesse sentido, os cadernos de Kindzu serão o pré-texto da história pessoal de Muidinga.

A narração de Kindzu é feita como um diário de viagem, uma autobiografia. Nela, Kindzu revisa a história familiar, especificamente, a história pessoal de seu pai, Taímo, e estabelece ali o vínculo dele e seus ancestrais com o sonambulismo e seus problemas do sono, assim como também a conexão importante com os sonhos como elementos com significado. Igualmente, apresenta uma longa herança de narradores orais⁶⁵. A partir desse capítulo pode-se perceber a importância do sonho e da oralidade na cultura moçambicana (e africana) como tradição cultural, pois é dela que se serve Couto para introduzir o tempo mitológico na narração: o significado dos sonhos, as revelações feitas pelos mortos do futuro para os vivos, a importância dos feiticeiros e crenças populares e do adivinho (o nganga).

⁶⁴ A divisão em duas partes, com sua consequente distinção nos títulos, “A chegada” e posteriormente, “A partida” em **Lavoura Arcaica** dá conta da divergência estrutural e do tratamento do tempo nos dois textos.

⁶⁵ As autoras do texto **Mia Couto: espaços ficcionais**, Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury introduzem o conceito de griôt (ou griôs) para estabelecer sua grande importância dentro da narrativa miacoutiana e, sobretudo, no que tem a ver com a inserção da oralidade na sua obra em geral. Segundo elas, são os contadores de histórias africanos em geral. Possuem a função sagrada de “traduzir/agenciar” a tradição.

(...) *tempos afora*. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos.
(COUTO, 2007, p. 16).

E, mais adiante, neste mesmo capítulo revelador, Kindzu desvendará a interação do sonho com o tempo presente e o mecanismo narrativo que oferecerá a chave de leitura que impulsionará a narração encaixada daí para frente:

Só recordo essa inundação enquanto durmo. Como as tantas outras lembranças que só me chegam em sonho. Parece eu e o meu passado dormimos em tempos alternados, um apeado enquanto outro segue viagem.
(COUTO, 2007, p. 21).

Muidinga recuperando os cadernos de Kindzu e se convertendo em transmissor desse saber recuperado, participará dos sonhos e os incorporará no seu mundo, num exercício mancomunado dos dois narradores principais:

Aquela noite lhe dera a certeza: os sonhos são cartas que enviamos a nossas outras, restantes vidas. Os cadernos de Kindzu não deveriam ser escritos por mão de carne e ossuda mas por sonhos iguais aos dele.
(COUTO, 2007, p. 65).

“PELAS ÁGUAS DO ETERNO ESQUECIMENTO, SEGURA PASSARÁ A MINHA LEMBRANÇA⁶⁶”.

Em **Terra Sonâmbula**, os personagens tentam esquecer a guerra e transitam navegando pela sua terra sem memória, quase como se fossem mortos-vivos, sonâmbulos, caminhando sem destino num espaço geográfico e mental entre sombras e cinzas. Neste sentido, o povo moçambicano pode ser equiparado diretamente com os mortos, enterrados vivos entre poeira e cinzas⁶⁷. De novo, é

⁶⁶ Luiz Vaz de Camões, Soneto XXII.

⁶⁷ “Eis por que, na medida em que é “esquecido” o “passado” – histórico ou primordial - é homologado à morte”. ELIADE, Op. cit, p. 108.

Kindzu quem nos oferece luzes sobre a crença tradicional que vincula o sono e os mortos, já que no sono ou no estado sonâmbulo, dá-se o intercâmbio com o mundo dos mortos:

Ele [o velho Taímo] me comparou aos mortos. Eles andavam com ossos desconstruídos; eu andava com alma de outro. (COUTO, 2007, p. 44).

Na mitologia grega o reino das sombras era equiparado ao reino do esquecimento. Assim, o indivíduo que começava o seu rito de passagem da terra dos vivos à dos mortos, devia realizar várias cerimônias de preparação. Num ritual de purificação para a nova vida, a alma dos mortos devia passar pelo rio Lete⁶⁸ e aqueles que bebiam de suas águas esqueciam sua existência anterior. A deusa que preservava as lembranças do esquecimento era Mnemosine, a deusa da memória. Só uns poucos privilegiados conservavam suas recordações passada essa transição. Dentro desse grupo seletivo, encontram-se os poetas, que eram inspirados pelas Musas, por Mnemosine ou por uma de suas filhas, Mneme, a musa da criação, a fim de preservarem a lembrança do passado de modo que pudessem deixá-la por escrito.

Apoiando-se nesse conceito mitológico, Mircea Eliade estabelece duas categorias para aqueles indivíduos que atingem a superação do esquecimento e também a morte: “Os primeiros têm acesso ao conhecimento das “origens” (...) Os outros se recordam da sua “história” (ELIADE, 1972, p. 110). E acrescenta uma singularidade importante para nossa análise: “Existe portanto, uma diferença entre memória (mneme) e recordação (anamnesis)” (ELIADE, 1972, p. 107).

As duas categorias de indivíduos dotados com essas características aparecem presentes em **Terra Sonâmbula**.

⁶⁸ Na mitologia grega, o rio Lete é um dos rios do Hades que, literalmente, significa esquecimento.

Kindzu se enquadra na primeira tipologia, porque ele não esqueceu suas próprias recordações – a sua memória da história coletiva e sua própria história pessoal - e, além disso, intercalou as suas lembranças com as reminiscências dos outros personagens, na medida em que fazem sua aparição dentro do fio da narrativa.

Afinal, eu contrariava suas mandanças. Fossem os naparamas, fosse o filho de Farida: eu não estava a deixar o tempo quieto. Talvez, quem sabe, cumprisse o que sempre fora: sonhador de lembranças, inventor de verdades. Um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera.
(COUTO, 2007, p. 107).

Kindzu recupera sua voz e a voz dos outros que compõem a memória coletiva do povo moçambicano, representados naquelas pequenas histórias que transcreveu no caderno. Ao reunir pequenos fragmentos históricos isolados, pequenas histórias,⁶⁹ integra-as numa grande História unificada na sua escrita⁷⁰.

Muidinga pode ser considerado dentro da segunda categoria porque, ao possuir o conhecimento necessário terá a capacidade de reconhecer, decodificar e reproduzir um texto escrito. O menino sabe ler, e mesmo que não se lembre desse saber adquirido no primeiro capítulo “mágicamente” consegue “decifrar” os manuscritos de Kindzu. A leitura será o caminho para retomar suas outras habilidades e com elas, sua identidade primária, suas recordações:

O jovem passa a mão pelo caderno, como se palpasse as letras. Ainda agora ele se admira: afinal, sabia ler? Que outras habilidades poderia fazer e que ainda desconhecia?
(...)

⁶⁹ Ana Mafalda Leite oferece uma acertada contribuição que permitirá iluminar nossa análise: “O processo de alternância e de justaposição das duas macro-narrativas permite singularizar, a maioria das vezes, cada capítulo como uma unidade fabular independente, episódio que se continua acrescentando de outro episódio-conto. O romance é organizado como uma sequência de contos, ligados por coordenação, e simultaneamente por encaixe. No final do romance, a primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história”. **Literatura africana e formulações pós-coloniais**. Op. cit. p. 50.

⁷⁰ “Sob este aspecto, o ato de narrar amplia-se “em espelho”, em cada uma das narrativas. Assim, cada um dos personagens/narradores dá voz a outros narradores secundários (...) e todos desejam contar histórias”. FONSECA, S. C. **Nas entrelinhas do espaço: o grotesco e o sagrado em Terra Sonâmbula, de Mia Couto**, p. 24.

Então, ele com um pequeno pau rabisca na poeira do chão: “AZUL”. Fica a olhar o desenho, com a cabeça inclinada sobre o ombro. Afinal, ele também sabia escrever? Averiguou as mãos quase com medo. Que pessoa estava em si e lhe ia chegando com o tempo? Esse outro gostaria dele? Chamar-se-ia Muidinga? Ou teria outro nome, desses assimilados, de usar em documento?.

(COUTO, 2007, p. 34 e 37).

A RECUPERAÇÃO DA MEMÓRIA MÍTICA

Retomando os três elementos míticos presentes em **Lavoura Arcaica** (mito, rito e palavra), será possível afirmar a presença deles em **Terra Sonâmbula**⁷¹?

Couto constrói um cenário cuja realidade objetiva (a guerra) desaparece. Instaure-se uma atmosfera de irrealidade e instabilidade em que tudo pode acontecer. Na opinião de Maria Perla Araújo Morais: “Em **Terra Sonâmbula**, ao presente histórico, assolado pelo vazio da guerra, Mia Couto sobrepõe um outro tempo, mais pleno de experiência humana. Nesse outro tempo, tradições, ritos e lendas dialogam, numa espécie de sonho de um sonâmbulo que perambula por uma região recolhendo os “restos” para singularizá-los” (MORAIS, 2010, p. 192).

Feitas tais considerações, já podem ser vislumbradas as três características do elemento mítico anunciadas no primeiro capítulo: o mito, o rito e a palavra.

Como foi mencionado no primeiro capítulo, teóricos como Frye e Eliade abordam a questão do mito como narrativa e como história, considerando-o uma categoria importante que ainda sobrevive nas sociedades atuais. Assim sendo, numa sociedade dividida como a moçambicana resulta urgente “invocar” aquelas sabedorias primitivas para a reconstrução do país. Eis que o mito é retomado como elemento vital dentro da literatura contemporânea. Diferentemente de Nassar, Mia Couto não retoma os valores míticos como valores universais e sim, como valores

⁷¹ Vários trabalhos acadêmicos apontam nessa direção. Ver as dissertações de mestrado de: Júlia de Sousa Neto. **Terra Sonâmbula à luz da ancestralidade**. Goiânia, 2013. E de: Suziane Carla Fonseca. **Nas entrelinhas do espaço: o grotesco e o sagrado em Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. UFMG: Belo Horizonte, 2010.

particulares da sociedade africana: os saberes, cosmovisão e tradições populares singulares do povo moçambicano.

Em **Terra Sonâmbula** então, aparecerão através do relato recontado de Kindzu na voz de Muidinga, esses três componentes determinantes de uma narrativa mítica. O primeiro elemento, o mito como tal: as histórias mágicas dos poderes sobrenaturais dos guerreiros Naparamas, considerados arquétipos e heróis míticos, cuja tradição ainda permanece viva. Kindzu conta, nos seus cadernos, o seu primeiro encontro com um deles e Surendra os descreve com traços lendários, que são considerados pelo povo como heróis quase arquetípicos que produziam fascínio, respeito e inclusive, veneração⁷²:

-Esse quem era?

- Esse é um naparama.

Naparama? Nunca eu tinha ouvido falar em gente dessa. Surendra me explicou vagamente. Eram guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores de guerra. Nas terras do Norte eles tinham trazido a paz. Combatiam com lanças, zagaias, arcos. Nenhum tiro lhes incomodava, eles estavam blindados, protegidos contra balas. (COUTO, 2007, p. 26).

É por isso que Kindzu os procura, para se converter em um deles. Também encontramos os relatos fantásticos, alguns de caráter arquetípico, inseridos dentro do romance, geralmente contados por seus protagonistas que procuram reescrever e dar a conhecer sua versão da história. Kindzu recolhe essas histórias, as fixa no texto que Muidinga lê e recita para Tuahir (a estória da transfiguração de Junhito em galo, por exemplo), tornando assim presentes os ritos e a cosmovisão antiga (o culto aos mortos, as queimadas).

⁷² Daniela Fernanda Pinhão descreve de forma muito diferente esses guerreiros, tirando muito da aura fantástica com que Surendra os investe. Pelo contraste, a autora destaca o poder do elemento mítico no romance: “Os guerreiros Naparamas eram camponeses persuadidos pelo seu líder, Manuel António, de que eram invencíveis, devido à proteção de magias tradicionais. Começaram a combater com uma grande força de vontade e alcançaram um alto estatuto em 1991, como movimento de apoio ao governo”. PINHÃO, D. F. A. de. **O realismo maravilhoso em Terra Sonâmbula, de Mía Couto**. Aveiro, 2010, Universidade de Aveiro. (Dissertação de mestrado)p. 116

O segundo elemento a ser considerado é o rito, que em combinação com o “fazer mágico” da palavra, “representifica”⁷³ a história sagrada, isto é, o mito⁷⁴. Os ritos e os mitos tradicionais moçambicanos estão presentes nos personagens que vão entrando e saindo da vida de Muidinga e Tuahir, mas também naqueles relatos que Kindzu escreve e Muidinga reconta. Personagens como Siqueleto, tentando semear mais habitantes para a terra ferida, ou Nhaparama⁷⁵, descrito como o “fazedor de rios”, ou mesmo o ritual de iniciação das velhas em Muidinga⁷⁶, demonstram para o velho e o menino que os ritos e os mitos africanos sobrevivem na cultura pós-guerra de Moçambique e que devem ser preservados. As tradições moçambicanas (o culto à tradição é uma manifestação de respeito para com os antepassados) são importantes para a narração, pois configuram as pequenas histórias que os personagens contam: elas também são narradores.

Dois exemplos iluminadores sobre a presença do rito na narrativa coutiana serão os personagens de Siqueleto e Nhamataca, introduzidos nos capítulos quarto e quinto, respectivamente. Os dois personagens interagem no tempo narrativo do presente de Tuahir e Muidinga e, ao contarem suas histórias, atualizam o rito dentro do relato.

Em “A lição de Siqueleto”, por exemplo, Tuahir e Muidinga caem numa armadilha feita por Siqueleto que os torna prisioneiros. Tuahir, aproveitando que fala a língua nativa⁷⁷ de Siqueleto, pergunta o motivo da captura:

- *Ele diz que nos vai semear.*
 - *Semear?*
 - *Não sabe o que é semear? É isso que nos vai fazer. Ele quer companhia, quer que nasça mais gente.*
 - *O velho é doido, vai é matar a gente.*
- (COUTO, 2007, p. 65).

⁷³ Expressão de Fernando Catroga para definir “o sentido de tornar algo novamente presente”. In: “Memória e história”. **Pesavento. Fronteiras do milénio**. Porto Alegre: Editoria da Universidade, 2001. p. 43-69.

⁷⁴ Mircea Eliade o resume assim: “Para a atualização dos mitos é muito importante a recitação, a reiteração, a repetição em ato e em palavra”. In: **Mito e realidade**, p. 29

⁷⁵ Capítulos quarto e quinto, respectivamente, separados pelo quarto caderno de Kindzu que relata a história de Farida, “a filha do céu”.

⁷⁶ Sétimo capítulo intitulado “Mãos sonhando mulheres”.

⁷⁷ Mais um saber ancestral do personagem de Tuahir, até esse momento desconhecido por Muidinga e pelos leitores.

Tuahir toma com normalidade a experiência e Muidinga, sendo tão novo, não compreende a situação. Siqueleto começa sua história, Tuahir desempenha seu papel de mediador entre Siqueleto e Muidinga, que se provocam mutuamente. O menino fica então assombrado das capacidades não reconhecidas do velho Tuahir:

Tuahir se revela, por um instante, como um curandeiro amenizando o universo, seu paciente.
(COUTO, 2007, p. 68).

Depois, num desfecho mágico-maravilhoso, Siqueleto reconhece em Muidinga o poder criador da escrita e dá início assim a um ritual regenerador por meio da transferência:

Então, frente a uma grande árvore, Siqueleto ordena algo que o jovem não entende.
- *Está mandar que escrevas o nome dele.*
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-se 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, 2007, p. 69).

A leitura dos cadernos de Kindzu é geralmente interrompida pela irrupção de personagens em trânsito que interagem brevemente com Tuahir e Muidinga para contar sua história pessoal. Este é o caso de Siqueleto. A inserção deste personagem velho possui características especiais que vale a pena ressaltar. Em primeiro lugar, é contemporâneo de Tuahir, em idade, relação que pode aproximá-los e de melhor forma do que com o menino Muidinga. Eles dois –Muidinga e Siqueleto - desde o primeiro momento não se compreendem. Tuahir fala a sua

língua aborígene, Muidinga, não. Aqui Tuahir funciona como uma ponte que une duas culturas diferentes, em tempo e em pensamento, mas a interação funciona positivamente.

Siqueleto desenvolve diante dos olhos dos dois personagens um ritual agrário que vincula o cultivo da terra – isto é, a agricultura - com a morte e a regeneração vegetal, com o mistério da ocultação (das sementes e dos mortos) para renascer (como uma planta nova ou no caso de algumas crenças religiosas, para uma nova existência, que é precisamente no que Siqueleto acredita)⁷⁸. Da mesma maneira, o ritual de Siqueleto pode se vincular com a transcendência dos rituais agrários presentes em **Lavoura Arcaica**.

Esta relação cíclica entre a morte e a vida, aparece brevemente no capítulo seguinte do texto de Kindzu, que aparentemente não guarda relação com o sucedido no tempo de Muidinga e Tuahir. A revelação das conexões entre as duas narrativas desenvolvidas em paralelo oferece chaves de leitura que se imbricam, tradições que se tocam. Em seu caminho, Kindzu conhece Farida, personagem que faz mudar seu destino, porque em lugar de continuar procurando os Naparamas, Kindzu tentará procurar pelo filho perdido de Farida e no decorrer da narrativa, irá se apaixonar por ela. Farida faz seu relato, e, para começar conta a história de sua irmã gêmea, morta para deter uma maldição que destruiria as futuras safras do seu povoado e passa logo a descrever o ritual funerário e as providências para dar fim à maldição.

Meteram-lhe numa panela de barro quebrada. Foi semeada sem quase nenhuma terra lhe cobrir. Destinaram-lhe um lugar perto do rio, onde o chão nunca seca. Assim as nuvens lembrar-se-iam sempre da obrigação de molhar a terra.
(COUTO, 2007, p. 70).

É a circularidade dos ciclos, com a morte como semente para a vida.

⁷⁸ A opinião de Mircea Eliade sobre a vida vegetal e sua regeneração já foi examinada no capítulo anterior de **Lavoura arcaica**, mas pode servir para esclarecer essa relação entre os mortos e agricultura: “A vida vegetal que se regenera pelo desaparecimento aparente (o enterrar das sementes) é, ao mesmo tempo, um exemplo e uma esperança; o mesmo pode acontecer com os mortos e com as almas”. ELIADE, M. **História das religiões**, p. 292.

Em outro romance de Mia Couto, **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**, o escritor retoma de forma análoga o conceito dos mortos como semente, como matéria ainda vida que deve ser “plantada”, ritual que os vinculará com os ciclos sem fim do eterno retorno:

- A cruz, por exemplo, sabe o que me parece? Uma árvore, um canhoeiro sagrado onde nós plantamos os mortos.
A palavra que usara? Plantar. Diz-se assim na língua de Luando-Chão. Não é enterrar. É plantar defunto. Porque o morto é coisa viva. E o túmulo do chefe da família como é chamado? De yindhu, casa. Exatamente a mesma palavra que designa a moradia dos vivos.
(COUTO, 2002, p. 38).

O terceiro elemento do mito é muito importante para compreender a escrita de Couto: é a palavra, em suas duas dimensões: a da oralidade e a da escrita⁷⁹. É o elemento vivo capaz de revitalizar o antigo, de trazer o passado e transfigurar o presente, o real. Muidinga e Tuahir são reprodutores eficientes do discurso passado. O velho Tuahir reconstruirá os saberes antigos herdados por meio da tradição oral, Kindzu guardará a memória escrita dele próprio e dos outros. Muidinga será um reprodutor “duplo” já que possui os conhecimentos necessários para decifrar a escrita de Kindzu, mas também os projetará oralmente para dá-los a conhecer, será o agente transmissor que, sem modificar aquilo que lê, recuperará os textos em sua originalidade primitiva. Ao contrário do que faz André, em **Lavoura Arcaica**, que interfere entre o “autor” do discurso original e seus ouvintes, ao modificar e opinar sobre o que reproduz.

Terra Sonâmbula pode ser caracterizada como romance que tem traços de narrativa mítica, mas não pode se caracterizar como narrativa especificamente mítica, já que o relato aparece “ancorado” na realidade prosaica da guerra. A presença dos elementos míticos e, sobretudo, a sobrevivência, esta sim, importante e permanente do pensamento mítico representificado, permitirá que a narrativa mítica invada momentaneamente o tempo histórico e, talvez o mais importante,

⁷⁹ “Em **Terra Sonâmbula**, Mia Couto notoriamente experimenta essas “outras dimensões da palavra” —a palavra falada reinventa-se na escrita; o verso transforma-se em prosa; a história converte-se em romance”. PAIANI, F. R. M. **A escrita da história de Moçambique no romance Terra Sonâmbula, de Mia Couto**, p. 99.

recupere a memória histórica da nação moçambicana. O texto não é uma narração atemporal ou intangível, dado que pode ser situada histórica e geograficamente com rigor mas, ao serem inseridos componentes oníricos, o autor recuperará sua história através do sonho.

A PALAVRA NA SUA DUPLA CONDIÇÃO ENUNCIATIVA

A palavra é memória e a memória é aquilo que Muidinga procura. Ele está em procura de seu passado e de sua identidade. Para isso, será necessário que Muidinga percorra um processo pessoal de anamnese, o que, em termos da filosofia platônica, seria a rememoração gradativa através da qual o indivíduo redescobre dentro de si as verdades essenciais e latentes que remontam a um tempo anterior ao de sua existência empírica. Poderia se afirmar também que Muidinga fará um rito de passagem similar ao de André: passará de um tempo mítico à revelação do seu verdadeiro tempo histórico, da sua consciência histórica, para recuperar sua identidade.

Muidinga passará por dito processo com a ajuda dos cadernos de Kindzu. E Kindzu, por sua vez, transferirá ao menino⁸⁰ dois tipos de anamnese que são, aliás, contemplados por Eliade em sua obra **Mito e realidade** (1972): a do tipo “pessoal”, a recordação do seu passado individual: e a do tipo historiográfico, isto é, aquela que permitirá a Muidinga a recuperação do passado histórico recente, por meio do aprendizado das tradições do tempo mítico, a sabedoria original da sociedade moçambicana.

Kindzu será assim o que tem o poder da memória, aquele que não esquece e escreve as suas lembranças. Ele é dono da “força mágico-religiosa” (ELIADE, 1972, p. 66), da recordação, ao possuir o conhecimento histórico e mítico por excelência dentro do universo do romance.

⁸⁰ E, por extensão, às futuras gerações de Moçambique, representadas na figura de Muidinga.

Paradoxalmente, Muidinga entrará a operar como transmissor do conhecimento por ser ele o único dos dois (com Tuahir) que consegue ler os cadernos de Kindzu. Dessa forma, Muidinga subverterá os papéis tradicionais entre velho (sábio-mestre-orador) e criança (inculto-aluno-ouvinte), ao recitar oralmente para Tuahir o conhecimento que recebeu de Kindzu. Muidinga incorpora a anamnese e, junto com a memória escrita por Kindzu, constituirão a união dos “saberes” preservados, equivalentes à “memória absoluta” ou à onisciência. Essa “memória absoluta” está, pois, formalmente representada na obra pela onisciência, que funciona como elemento orgânico que integra as duas grandes partes em que se divide o romance. As memórias de Kindzu serão o pré-texto da história de Muidinga e ele será encarregado de recolher esses relatos, juntá-los ao seu e recontá-los aos outros sobreviventes.

A narrativa de **Terra Sonâmbula** não retoma a palavra como mito, mas sim como rito de recriação do mundo (atualização). Como já foi dito, a sociedade comunitária é reunida nas diversas vozes que apresenta Kindzu em suas memórias, todo um país representado. O conjunto de vozes criará laços comunitários que ajudarão por meio da solidariedade na reconstituição da nação moçambicana, ela também com uma identidade multifacetada, fragmentária e complexa.

A COSMOGONIA NAS HISTÓRIAS DE TERRA SONÂMBULA

A presença do mito e do rito na narrativa de Couto pode se evidenciar pela aparição recorrente e normalizada de entes e fatos sobrenaturais. Na recitação e narração dessas histórias do coletivo, também podemos observar como é reatualizado o mito e como se procuram razões para compreender o por quê do estado atual da terra moçambicana.

Ao longo do romance, vários são os capítulos que apresentam a intensa relação da cultura moçambicana com as tradições ancestrais e, sobretudo, a relação dos vivos

com os mortos e com seus espíritos, numa atmosfera que considera natural esse tipo de convivência e interação⁸¹.

Nos cadernos de Kindzu, ele conta que, quando o seu pai Taímo morreu, seu fantasma começou a visitá-lo. O motivo primordial das suas visitas é a de fazer que Kindzu veja seu afastamento das tradições africanas e o consequente feitiço de mal de olho (chassila) e azar que o atacavam.

Problema era eu. Minha família receava que eu me afastasse do meu mundo original. Tinham seus motivos. Primeiro, era a escola. Ou antes: minha amizade com meu mestre, o pastor Afonso. (...) Com ele aprendia outros saberes, feitiçarias dos brancos, como chamava meu pai. Com ele ganhara esta paixão das letras, escrevinhador de papéis como se neles pudessem despertar os tais feitiços que falava o velho Taímo. (...) Pior, pior era Surendra Valá. Com o indiano minha alma arriscava se mulatar, em mestiçagem de baixa qualidade. Era verdade esse risco.

(COUTO, 2007, p. 24-25).

Kindzu resolve então ir embora da sua aldeia, contrariando todas as normas e tradições, e o espírito do seu pai irá persegui-lo. Em certo sentido, Kindzu se converterá em um filho pródigo (sonâmbulo) amaldiçoado pelo fantasma do seu pai Taímo, cumprindo a condenação imposta por abandonar as tradições. Nesse ponto, Kindzu vincula seu castigo particular com o estado de sua terra:

Ele sorriu, desprezador. Eu, se me pensava esperto, não descobrira a razão da vida estar a correr às mil porcarias? Tudo aquilo era castigo encomendado por ele, meu legítimo pai. Minhas desavenças, os tropeços que sofria, provinham de eu não ter cumprido a tradição. Agora, sofria castigos dos deuses, nossos antepassados. (...)

⁸¹ “Este mundo mítico, dos sonhos, é habitado pelos espíritos dos antepassados, pois estes estão presentes através das histórias que são contadas, e a morte não é nenhum obstáculo à sua importância e autoridade na sociedade. A morte [como o sonambulismo] (...) é apenas um estado transitório (...)” FROELICH, N. S. G. **História e tradição em Terra Sonâmbula, de Mía Couto**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual do Mato Grosso, Tangará da Serra, 2011. p. 123-124

O velho Taímo se explicou: eu não podia alcançar nada do sonhado enquanto a sombra dele me pesasse. A mesma coisa se passava com a nossa terra, em divórcio com os antepassados. Eu e a terra sofríamos de igual castigo. (COUTO, 2007, p. 44-45).

A errância é compartilhada como castigo pela terra e por seus habitantes, dado que os dois abandonaram as tradições seculares depois da colonização. Para o homem das sociedades africanas, a explicação dos acontecimentos históricos pode ter sua interpretação no mundo arcaico, anterior ao tempo histórico vivido. Kindzu (como representante da segunda geração moçambicana que vive o conflito desatado depois da independência) apartou-se e esqueceu suas origens. Para os mais velhos, que não esqueceram suas crenças mais primitivas, esse é o motivo principal da ruína e da instauração do caos.

Nas palavras de Eliade: “Ignorar ou esquecer o conteúdo dessa “memória coletiva” constituída pela tradição equivale a uma regressão ao estado “natural” (a condição acultural de criança), a um “pecado” ou a um desastre” (ELIADE, 1972, p. 112).

Todas as condições acima supracitadas são cumpridas dentro da dinâmica do romance. As gerações mais jovens, quase crianças, (os que esqueceram a guerra, mas ainda sobrevivem e mantêm a esperança) regressaram ao “estado natural de criança”:

Muidinga se meninou outra vez. Esta segunda infância, porém, fora apressada pelos ditados da sobrevivência. (COUTO, 2007, p. 10).

O pecado está presente na narração através da condenação de Kindzu, por esquecer a tradição transmitida pelos ancestrais:

- Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimônias. Ninguém me mata a galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas. Como posso te ajudar, te livrar das tuas sujidades? Deixaste a casa, abandonaste a árvore sagrada. Partiste sem me rezares. Agora, sofres as consequências. Sou eu que ando a ratazanar teu juízo. (COUTO, 2007, p. 44).

E é seu próprio pai quem o condena ao castigo por negligenciar os ritos funerários de respeito aos mortos, ritos tradicionais do imaginário africano.

O desastre é a guerra que tudo contaminara e convertera num cenário caótico. Para os velhos sábios, o caos que se instaurou podia explicar-se ao identificá-lo com o caos da pré-criação, gerado pelo excesso e a morte, consequentes do conflito e da dissolução do mundo tal como era conhecido.

No seu percurso Kindzu procura primeiro voltar ao passado esquecido das tradições africanas, esquecimento que, segundo o seu pai Taímo, teria gerado a guerra e a dissolução da nação moçambicana e seus habitantes, e é por isso que tenta chegar até os guerreiros Naparamas. Na tentativa de recuperar seu passado vai perdendo a esperança, conhece Farida e, a partir dela, decide empreender a procura do futuro, na figura de uma criança chamada Gaspar, fruto e símbolo da mestiçagem de Moçambique. Segundo o relato de Farida, “A filha do céu”, introduzido no quinto caderno de Kindzu, o filho Gaspar é fruto do estupro do português Romão Pinto. No fim da narrativa ele já perdeu toda ilusão e se deixa levar pelo sonho que precede a morte. Aqui o sonho não opera como em casos anteriores, ao ser mecanismo de fuga para o passado (em sua função memorialista): neste caso vai para o futuro (em sua função premonitória). Nele, o feiticeiro Ihe revela a visão do porvir, depois da guerra terminar:

- Choraís 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. (...) E até os miseráveis serão donos do vosso medo pois vivereis no reino da brutalidade. (...) As mulheres mastigarão areia e serão tantas e tão esfaimadas que um buraco imenso tornará a terra oca e desventrada. 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 a 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 deste 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, 2007, p. 201-202).

Contudo, é claro que no romance morte e destruição serão considerados indispensáveis para a regeneração do povo moçambicano, já que formam parte do ritual purificador, antecipatório de uma reinvenção da sociedade⁸² que infelizmente Kindzu não presenciara.

REINVENÇÕES DAS IDENTIDADES DA NAÇÃO MOÇAMBICANA

A literatura africana escrita em língua portuguesa possui uma característica comum a todas as outras literaturas escritas em países que foram colônias. Nela se apresenta uma imagem múltipla da identidade nacional, fruto da herança nativa do sujeito colonizado que, embora tenha sofrido a tentativa de ser essa tradição apagada por parte de outros, e substituída, conseguiu mantê-la viva até agora; e a herança da contraparte, do sujeito colonizador, que permeou e implantou elementos próprios da cultura dominadora. Dentre os elementos mais importantes impostos pela cultura portuguesa estão a língua (o português) e a religião (cristã).

Mas, como em todo processo histórico, a colonização na África não foi imune à incorporação de material cultural alheio àquelas duas tradições nucleares: dentre outros componentes, o processo de hibridização africana contou também com a integração de árabes, indianos e muçulmanos, entre outros.

Assim sendo, as colônias de Angola e Moçambique, por exemplo, receberam influências dos outros povos colonizados pelos portugueses, por meio da inclusão e

⁸² “A morte do indivíduo e a morte da humanidade são também necessárias para sua regeneração. (...) Para recuperar o vigor (...) precisa ser restaurada à unidade primordial de onde teve origem; em outras palavras, deve retornar ao “caos” (no plano cósmico), à “orgia” (no plano social), à “escuridão” (para a semente), à “água” (batismo, no plano humano)”. ELIADE, **Mito do eterno retorno**, p. 86.

o trânsito de indivíduos com suas culturas nativas, resultado de um constante tráfico marítimo, que possibilitou efetivamente e de forma gradativa a circulação de elementos predominantes da identidade de todas essas culturas, numa dinâmica permanente de entrecruzamentos e laços comunitários.

Em consequência, a identidade resultante em Moçambique não oferece uma imagem dupla, e sim um modelo identitário pelo menos triangular, no qual africanos, indianos e lusitanos aparecem agrupados sob o resguardo de uma linguagem comum. Mas como se percebe com clareza ao longo do texto analisado, a unidade na língua contrasta com a diversidade dos conjuntos de imaginários culturais e religiosos, não uniformizados⁸³.

O desfile de personagens de diversa origem funciona como representação do sincretismo cultural e religioso, e obedece às regras da “transferência simbólica” (BOSI, 1992, p. 383), caracterizada pela hibridez e mobilidade do signo, fenômeno que se encaixa perfeitamente na trama ficcional de Couto.

A relação sincrética de culturas assimiladas persiste através dos diferentes tempos e espaços da narração, numa espécie de oscilação pendular, que acompanha a fluidez e a mobilidade dos seres⁸⁴ (e da terra) em permanente estado de trânsito e movimento, inclusive na sua forma híbrida, constituindo-se assim “num sujeito plural em meio a um espaço multicultural” (VALENTIM, 2001, p. 381). Essa ideia de fluidez também se manifesta artisticamente no contínuo ir e vir temporal imposto dentro da estrutura narrativa: “ir” ao passado, “vir” ao presente, como se as duas seções narrativas trafegassem em paralelo, sem se tocar, mas compartilhando um elemento unificador que as converte no anverso e no reverso de uma mesma página mergulhada nos rios da memória: memória recuperada de Kindzu e “o passado”; memória perdida, no caso de Muidinga e “o presente”. A referida fluidez também está presente na estrutura narrativa, no momento em que os “episódios-conto” dão

⁸³ Como bem assinala Júlia Neto: “Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado”. Op. cit., p. 65

⁸⁴ Também podem se definir como “personagens-pêndulo, dado que oscilam entre um lugar e o outro, sem pertencerem *definitivamente* a um ou outro lugar” (SANTIAGO, 2006, p. 204).

espaço para a inserção de outros narradores, é o país que vai se sucedendo na escrita de Kindzu e na fala de Muidinga:

- Lhe vou confessar miúdo. Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada.

- Isso eu disse desde há muito tempo.

- Você disse, não. Eu é que digo.

E Tuahir revela: de todas as vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento. Porque nenhuma das vezes que saíram pelos matos eles se tinham afastado por reais distâncias.

- Sempre estávamos aqui pertinho, a reduzidos metros.

Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada.

- É miúdo, estamos a viajar. Nesse machimbombo parado nós não paramos de viajar. Me faz lembrar quando andava no comboio.

(COUTO, 2007, p. 137).

É através dessas personagens ondulantes que a transmissão de imaginários culturais e religiosos acontece. Dentro de sua mobilidade e plasticidade formal, eles estabelecem as articulações comunitárias, manipulando de maneira consciente os elementos culturais e sociais para criar novos processos de resignificação da identidade, integrando materiais oriundos de diversas fontes com o objetivo derradeiro de construir uma nova identidade a partir deles.

As personagens encontram-se situadas nos “entre-lugares⁸⁵” de seu respectivo segmento temporal dentro do texto. Os seres “fronteiriços” que Couto nos apresenta no decorrer do texto podem ser relacionados com o próprio autor, enquanto seres cindidos, divididos entre dois mundos: “Mia Couto, afirma-se como um «ser de fronteira» entre dois mundos totalmente opostos: o europeu, no que residem os seus antepassados, e o moçambicano, ao qual ele pertence quer pela nacionalidade, quer

⁸⁵ Conceito inicialmente esboçado para a cultura pelo teórico brasileiro Silviano Santiago, no seu trabalho de ensaios reunidos em **Uma literatura nos trópicos; ensaios sobre dependência cultural** (1978), em que desenvolve reflexão sobre o discurso colonial e a hibridização.

por se identificar com a cultura e as histórias transmitidas pelos mais velhos” (FROELICH, 2011, p. 118).

Kindzu também se revela como um ser fronteiriço, que se debate entre dois imaginários que o interpelam permanentemente e o conduzem à renúncia dos seus objetivos, dos seus ideais e da promessa que faz a Farida⁸⁶:

Na realidade, eu já desistira de escutar. Pensava sobre as semelhanças entre mim e Farida. Entendia o que me unia àquela mulher: nós dois estávamos divididos entre dois mundos. A 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. E já não havia aldeias no desenho de nosso futuro. (...) Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África.

(COUTO, 2007, p. 92-93).

As personagens fronteiriças podem ter a função, dentro do romance de remeter àqueles agentes culturais cuja posição lhes permite gerar estratégias identitárias que podem estabelecer um diálogo com outros referentes culturais. No caso, com as marcas das identidades portuguesa, indiana e africana, representados por diversos personagens na narrativa e na sua interação com os protagonistas.

Segundo Benjamim Abdala Júnior:

São interações que levam à consideração de um complexo cultural híbrido, interativo, onde as culturas dos países de língua portuguesa se alimentam produtivamente de pedaços de muitas culturas, sem deixar de receber os efeitos das assimetrias dos fluxos culturais.

(ABDALA, 2012, p. 35).

⁸⁶ “Ele assim o faz, literal e metaforicamente, ao trazer para seus romances os conflitos do espaço africano, criando personagens também eles “de fronteira”, numa enunciação, como já se mostrou, que rompe com o pensamento central, propondo “outras lógicas”. Não é por acaso que muitos de seus personagens assumem tal condição: mulheres, loucos, feiticeiros, estrangeiros”. FONSECA; CURY, op. cit. p. 106

Exemplo de tal interação é o personagem de dona Virgínia e a descrição que dela se faz, que aparece no nono caderno de Kindzu:

Branca de nacionalidade, não de raça. O português é sua língua materna e o makwa, sua maternal linguagem. Ela, bidiomática. Os meninos negros lhe redondam a existência, se empoleirando, barulhosos, no muro. Ela nem zanga. E me contam assim: que Dona Virgínia amalha fantasias, cada vez mais se infanciando (...)

Uns lhe penteiam as névoas, outros lhe cortam as unhas, outros ainda lhe corrigem os cuspos no queixo. Ela se deixa, dissolvida, sonambulada num fecha-te sésamo. Os meninos lhe pedem: *avó, conta estória*. Virgínia sorri. Eles lhe chamam de avó. Como ela se embeleza com aquela palavrinha: avó!

Depois, vai soltando lembranças que escorrem como lento óleo. Saltita do português para o makwa, já não distingue sua original versão.
(COUTO, 2007, p. 158 -160).

O dominador aqui aparece então, não como figura central do processo colonizador, mas sim como um elemento configurador, junto com outros, dos processos de conformação de uma identidade que é produto de uma mistura contínua e ainda ativa. Além disso, a presença de personagens desse tipo enriquece a narrativa com a demonstração artística de que o processo de colonização não foi um simples trabalho de assimilação e sim um ato de transmissão da cultura que opera nos diferentes níveis ou sistemas da sociedade que conforma, não somente no nível da imposição de uma língua estrangeira ou de ideias religiosas alheias ao contexto histórico e geográfico no qual pretende inserir-se. Aqui o texto reafirma que o sistema do sagrado “original” não se perde pelo fato de ter sido dominado, senão que é “reconfigurado”, chegando até a “infiltrar-se” no discurso dominador, seguindo os novos lineamentos dos quais é alimentado para atingir a perpetuação no cerne da cultura resultante.

CAPÍTULO III

CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ A LAVOURA, A GUERRA, A CAÇA

Como já vimos no primeiro capítulo, o protagonista de **Lavoura arcaica**, André, assume uma posição histórica no mundo como ser individual, que se sobrepõe a seu ser comunitário e, em consequência de sua revolta, sua sociedade familiar é dissolvida tragicamente. Contudo, ele precisa re-contar sua história. Para poder recriá-la através do monólogo interior, precisa organizá-la e identificar a motivação dos acontecimentos de acordo com seus critérios.

No segundo capítulo deste trabalho, observamos como, de forma contrária, o coletivo social de **Terra Sonâmbula** incita seus membros individuais – os protagonistas do romance e os personagens secundários que vão achando no caminho -, a contar e recuperar sua história pessoal e coletiva, reunida ao lado das histórias de vida de cada personagem que deambula pela Moçambique arrasada pela guerra.

Neste terceiro capítulo, queremos apontar para a maneira como o coletivo social reaparece em **Crônica de uma morte anunciada**, 27 anos depois dos acontecimentos que mudaram a história recente da pequena sociedade em que se desenvolve a história do romance de Gabriel García Márquez. O narrador-personagem procura, através de testemunhos fragmentários, reconstruir a história do processo e execução do assassinato inevitável, tantas vezes anunciado, tanto a partir do título, como no decorrer de todo o romance.

Gabriel García Márquez publicou em 1981 o longamente esperado romance **Crônica de uma morte anunciada**. Obra de estilo bem diferente ao esperado em García Márquez, J. M. Coetzee afirma: “**Crónica de una muerte anunciada**

constituye un aporte significativo al canon garciamarquiano: se trata de un relato ceñido y fascinante que además es una vertiginosa clase maestra en aquello de cómo construir una serie de historias múltiples (y por tanto de múltiples verdades) para cubrir un único acontecimiento⁸⁷. A obra recria um fato histórico real acontecido em 1951 numa vila remota do caribe colombiano, no departamento de Sucre⁸⁸. Gerald Martin descreve assim a notícia verdadeira, base futura de **Crônica**⁸⁹, que bem pode funcionar como resumo do romance colocando os nomes verdadeiros no lugar daqueles atribuídos aos personagens na ficção: “No dia de seu casamento, em janeiro de 1951, lá fora, no mundo real, numa pequena cidade do departamento de Sucre, um jovem chamado Miguel Palencia havia recebido um bilhete dizendo que a nova esposa, Margarita Chica Salas, não era mais virgem, e por isso ele a devolveria, para desgraça da família. No dia 22, os irmãos de Margarita, Víctor Manuel e José Joaquín Chica Salas, assassinaram seu ex-namorado Cayetano Gentile Chimento, na praça principal, diante de toda a cidade por supostamente, ter seduzido, deflorado e abandonado Margarita. O assassinato foi horripilante: Gentile foi quase cortado em pedaços. A mãe de Gentile era uma amiga próxima (e comadre) de Luisa Santiago Márquez⁹⁰ e Cayetano, um amigo próximo de Gabito⁹¹, de seus irmãos, Luis Enrique e Margot, a mais velha. Luis Enrique havia passado o dia anterior com Cayetano e Margot estivera com ele minutos antes do assassinato; Jaime, de apenas 11 anos, assistira à morte. Desde aquele dia, Gabito quis escrever a história secreta daquela morte terrível, mas, como todos os envolvidos eram pessoas que ele e a família conheciam na intimidade, a mãe lhe pedira para que não o fizesse enquanto os pais dos principais protagonistas

⁸⁷ “**Crônica de uma morte anunciada** constitui uma contribuição significativa ao cânone garciamarquiano: trata-se de um relato rigoroso e fascinante que também é uma vertiginosa aula magistral em como construir uma série de histórias múltiplas (e portanto, de múltiplas verdades) para cobrir um único acontecimento”. (Tradução nossa).

Cfr. In: COBO BORDA, J. G. **El arte de leer a García Márquez**. Bogotá: Norma, 2007. p. 142.

⁸⁸ Os acontecimentos do romance **Crônica de uma morte anunciada**, assim como boa parte da produção ficcional garciamarquiana desenvolve-se na região do Caribe colombiano, região de nascimento do escritor. O Caribe é uma das cinco regiões naturais em que está dividido o país: Caribe, Andina, Pacífica, Orinoquia e Amazônica.

⁸⁹ De agora em diante usaremos apenas “Crônica” para referirmo-nos ao romance de García Márquez.

⁹⁰ A mãe de García Márquez tinha uma filiação dupla com todos os envolvidos no caso e isso fica claro no romance: “A Santiago Nasar le habían puesto esse nombre por el nombre de ella, y era además su madrina de bautismo, pero también tenía un parentesco de sangre com Pura Vicario, la madre de la novia devuelta”. p. 33 (Deram a Santiago Nasar esse nome por causa do nome dela que, além disso, era sua madrinha de batismo, e também tinha um parentesco de sangue com Pura Vicario, mãe da noiva devolvida). p. 13

⁹¹ Gabo ou Gabito são hipocorísticos de Gabriel, com os quais é conhecido García Márquez.

ainda estivessem vivos. (O assassinato foi, é claro, a razão pela qual a família García Márquez saiu de Sucre em fevereiro de 1951). (MARTIN, 2010, p. 496).

O texto retoma a história real e a converte em pura matéria literária, num relato antipolicial onde já sabemos o nome dos autores do crime e a motivação do mesmo, mas nunca saberemos se o morto era inocente ou não do que é acusado, mesmo que, segundo as opiniões do narrador-personagem, Santiago Nasar demonstre sua inocência com seus atos e sua tranquilidade antes do crime. O texto é relatado por um narrador-personagem, amigo do protagonista e portanto, com uma visão parcializada dos fatos que narra, mesmo que outorgue a eles um caráter quase informativo, numa aparente escrita imparcial do romance.

Antes de examinar o texto em si, convém considerar que existe a presença de um intertexto oculto dentro da estrutura do romance. Num artigo jornalístico, “Os idus de marzo”⁹², o autor já fornece pistas sobre a construção de **Crônica** e o referencial utilizado em sua técnica narrativa. No artigo em questão, García Márquez comenta o romance do escritor norteamericano Thornton Wilder, **Os idus de Março**, que trata da ficcionalização dos últimos momentos da vida do imperador romano Júlio César. Depois, fará comentários sobre as licenças literárias que o próprio autor de língua inglesa se dará para a reconstrução do crime. García Márquez faz alusão a esta referência escondida ao oferecer um resumo do texto, reelaborando o texto de Wilder e oferecendo nos últimos parágrafos do seu comentário sobre os **Idus de março** um texto de resenha cuja estrutura e sentido são muito parecidos com o início do seu próprio romance **Crônica de uma morte anunciada** publicado no mesmo ano da escrita do artigo jornalístico, em 1981:

El 15 de marzo del año 44 antes de Cristo, todo el mundo en Roma sabía que a César le iban a matar. Todo el mundo menos él mismo. Plutarco cuenta que el griego Artemidoro, profesor de elocuencia helénica, se abrió paso a través de la muchedumbre que aclamaba al dictador cuando iba para el Senado, y le entregó un papel escrito de su puño y letra, con la advertencia de que lo leyera de inmediato. César solía entregar

⁹² “Los idus de Marzo”, de Gabriel García Márquez.

Publicado no jornal **El país de España**, em 30 de setembro de 1981.

Link eletrônico:

https://elpais.com/diario/1981/09/30/opinion/370652412_850215.html

Visualizado em 1 de agosto de 2018.

a sus secretarios los muchos papeles que le daban en la calle, pero aquel lo retuvo en la mano izquierda para leerlo en la primera oportunidad.

Allí estaban contados los pormenores de la conspiración y la forma en que César sería asesinado. Pero él no lo leyó nunca, pues un instante después entró en el Senado y fue muerto de veintitrés puñaladas. Suetonio termina su relato de este modo: "Antisio, el médico, dijo que de todas aquellas heridas sólo la segunda en el pecho debió haber sido mortal".⁹³.

Como se pode observar ao comparar os dois fragmentos citados, as similitudes entre as duas narrativas são evidentes. Trata-se de uma referência oculta, embora brincalhona, do autor colombiano. García Márquez arremata a anedota da seguinte maneira, antecipando-se a quaisquer interpretações: "Qualquer semelhança com qualquer outra história, viva ou morta, será pura coincidência".

Ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1982 Gabriel García Márquez é um reconhecido escritor colombiano, inúmeras vezes premiado por sua obra completa ou por determinados textos. Por exemplo, **Crônica de uma morte anunciada**, e **Ninguém escreve ao coronel** (1961), seriam reconhecidos como dois dos 100 melhores romances do século XX, de acordo com o jornal espanhol *El mundo*. Sempre interessado em alimentar suas obras com aspectos curiosos ou lendários, **Crônica** não foi a exceção. García Márquez conta que o episódio da morte do seu amigo fixou-se na sua mente como material artístico em potência, mas, por imposição materna, não podia utilizá-lo até que as personagens reais tivessem morrido, como uma forma de respeito pela memória das pessoas reais envolvidas,

⁹³ Ibid. "Em 15 de março do ano 44 antes de Cristo, todo mundo em Roma sabia que iriam matar César. Todo mundo menos ele próprio. Plutarco conta que o grego Artemidoro, professor de eloquência helênica, abriu passo no meio da multidão que aclamava o ditador quando ia para o Senado e entregou-lhe um bilhete escrito do seu punho e letra, com a advertência de que lesse de imediato. César costumava entregar aos secretários os muitos bilhetes que lhe davam na rua, mas aquele, ele o guardou na mão esquerda para lê-lo na primeira oportunidade.

Ali apareciam contados os pormenores da conspiração e a forma como César seria assassinado. Mas ele não o leu nunca, pois um instante depois entrou no Senado e foi morto com vinte e três facadas. Suetonio termina seu relato deste modo: "Antisio, o médico, disse que de todas aquelas feridas, somente a segunda no peito, deve ter sido mortal". (Tradução nossa).

por seu amigo falecido, o italiano Cayetano Gentile e pelas demais pessoas conhecidas na vila por toda a família García Márquez.

A obra completa de Gabriel García Márquez⁹⁴ é reconhecida internacionalmente por ser a produção escrita por um dos máximos representantes do estilo conhecido como Realismo Mágico, uma das mais importantes tendências literárias latino-americanas do século XX, dentro do que passou a ser chamado *Boom* (do inglês, ‘crescimento súbito’, ‘estrondo’ tendo em vista a imensa repercussão mundial), caracterizado por uma procura constante de formas literárias próprias capazes de refletir a complexa realidade do mundo contemporâneo. E é o gênero do romance, com seu caráter plástico e flexível, que leva o escritor latino-americano a encontrar um recurso ideal de expressão artística. O mítico é característica essencial do realismo mágico em Gabriel García Márquez e aparece também em **Crônica**, ainda que com menos peso que em outras obras do autor. O realismo mágico é isso, a construção literária de uma realidade permeada de elementos mágicos e míticos, em que desvendar o fantástico e o real se confundem, em que se combinam as duas

⁹⁴ Escritor prolífico, segue a lista de todas as suas obras, com o nome da publicação em português entre parênteses, nos casos em que há tradução: **La hojarasca** (**O enterro do diabo: A revoada**, romance, 1955), **El coronel no tiene quien le escriba** (**Ninguém escreve ao coronel**, romance, 1961), **Los funerales de la Mama grande** (**Os funerais da mamãe grande**, contos, 1962), **La mala hora** (**Má hora: o veneno da madrugada**, romance, 1964), **Cien años de soledad** (**Cem anos de solidão**, romance, 1967), **Relato de un naufrago** (**Relato de um naufrago**, romance reportagem, 1970), **La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada** (**A incrível e triste história de Cándida Eréndira e sua avó desalmada**, contos, 1972), **Ojos de perro azul** (**Olhos de cão azul**, antologia de contos, 1972), **Cuando era feliz e indocumentado** (obra jornalística, 1973), **Chile, el golpe y los gringos** (obra jornalística, 1974), **El otoño del patriarca** (**O outono do Patriarca**, romance, 1975), **Crónicas y reportajes** (obra jornalística, 1976), **De viaje por los países socialistas** (obra jornalística, 1978), **Periodismo militante** (obra jornalística, 1978), **Crónica de una muerte anunciada** (**Crônica de uma morte anunciada**, romance, 1981), **Obra periodística 1: Textos costeños (1948-1952)** (Antologia jornalística, 1981), **Obra periodística 2: Textos cachacos (1954-1955)** (**Textos Andinos**, Antologia jornalística, 1982), **El olor de la guayaba** (**Cheiro de goiaba**, Entrevista, 1982), **Obra periodística 3: De Europa y América (1955-1960)** (**Da Europa e América**, Antologia jornalística, 1983), **Obra periodística 4: Por la libre (1974-1995)** (Antologia jornalística, 1984), **El amor en los tiempos del cólera** (**O amor nos tempos do cólera**, romance, 1985), **La aventura de Miguel Littín: clandestino en Chile** (**A aventura de Miguel Littín Clandestino no Chile**, romance reportagem, 1986), **Diatriba de amor contra un hombre sentado** (1987), **El general en su laberinto** (**O general em seu labirinto**, romance, 1989), **Doce cuentos peregrinos** (**Doze contos peregrinos**, contos, 1992), **Del amor y otros demonios** (**Do amor e outros demônios**, romance, 1994), **Noticia de un secuestro** (**Notícia de um sequestro**, romance reportagem, 1996), **El amante inconcluso y otros textos de prensa** (obra jornalística, 2001), **Vivir para contarla** (**Viver para contar**, Memórias, 2002), **Memoria de mis putas tristes** (**Memória de minhas putas tristes**, romance, 2004), **Gabo periodista** (obra jornalística, 2013). Antologias de obras póstumas: **Gabo. La nostalgia de las almendras amargas** (seleção de textos jornalísticos, 2014), **Gabo contesta** (obra jornalística, 2015). Além disso, o escritor é autor de discursos, oficinas de cinema, ensaios, roteiros cinematográficos, entrevistas.

visões, o mítico e o histórico, para serem vistas como fatos reais por seus personagens. Estas características atribuídas ao realismo mágico latino-americano podem ser atribuídas também a **Terra sonámbula**, de Mia Couto. As obras de ambos autores possuem notáveis afinidades que vale a pena estudar com maior atenção em futuros trabalhos acadêmicos.

Depois de um prolongado recesso no trabalho literário, Gabriel García Márquez publicou em 1981, de forma quase inesperada, **Crônica de uma morte anunciada**, texto cuja análise será apresentada neste último capítulo.

O título, já no começo, brinca com a ambiguidade da matéria narrada: o texto que vamos ler é uma crônica do gênero jornalístico ou é um texto literário? Um texto anterior ao romance que vamos analisar nos fornecerá algumas pistas interessantes. Em 1970 García Márquez publica uma obra sob o título de **Relato de um naufrago**, caracterizado pelo próprio autor como um romance-reportagem. Da mesma forma que **Crônica**, o relato daquele romance parte de um fato real re-construído literariamente. É a história do único sobrevivente de uma embarcação que afundou, e das aventuras de sua sobrevivência até o posterior momento de ser resgatado. O personagem principal da narrativa ofereceu seu testemunho pessoal ao García Márquez jornalista, e ele romanceou seu depoimento. Depois de publicado por capítulos em jornais nacionais e posteriormente ter sido convertido em livro, a pessoa real, personagem principal do livro, entrou com um processo judicial solicitando do escritor a partilha de direitos autorais, assim como participação nos lucros obtidos pelas vendas do texto. O autor jamais esqueceu essa experiência e, no caso de **Crônica de uma morte anunciada**, decidiu tornar o texto ainda mais ficcional, modificando situações, criando outras e, sobretudo, mudando todos os nomes dos envolvidos, deixando apenas os nomes verdadeiros correspondentes a sua família, para assim evitar futuros litígios.

O conceito de crônica, sugerido pelo título da obra, remete-nos a um relato de tipo informativo ou jornalístico⁹⁵, que proporciona dados verdadeiros que, no caso da obra de García Márquez, estão configurados dentro de uma atmosfera puramente ficcional. Nesse sentido, **Crônica** é uma evolução da técnica personalíssima do autor ao inserir estilos e subgêneros jornalísticos dentro de textos literários:

He utilizado una técnica de reportaje, pero en la novela ya no queda del drama mismo o de los personajes sino el punto de partida, la estructura. Los personajes no llevan su nombre ni la descripción que se hace corresponde al lugar. Todo está traspuesto poéticamente. [...] Me interesa, y creo que debe interesar a los críticos, [...] la comparación entre la realidad y la obra literaria⁹⁶.

(Cfr. In: ARISTIZÁBAL, 2013, p. 16).

Partindo dessa análise, afirmamos que o texto é uma história narrada com elementos informativos tomados de um texto jornalístico sobre uma morte que poderia ter sido evitada, por ser de conhecimento anterior para quase todos os habitantes da região. Além disso, a palavra crônica também denota a narração de fatos históricos ou não em uma ordem temporal (cronológica) que se tornará elemento de composição estrutural da matéria narrada. Esse último dado é importante para mostrar o papel de destaque que o emprego de diferentes estruturas temporais desempenhará dentro do romance.

García Márquez fornecerá ao relato um ritmo temporal preciso, enunciado a partir do próprio título e em cada um dos cinco capítulos sem título nem extensão regular, em que é apresentado, em diferentes níveis, e por meio de diferentes testemunhas,

⁹⁵ A crônica é um gênero enquadrado dentro das manifestações escritas do jornalismo; é uma expressão que reúne o jornalista e o escritor nas possibilidades que oferece como exercício de “*sobreescritura*” (RAMOS, p. 110) de um evento que foi notícia. Quando o jornalista recria a notícia sob a lente da “romancização”, o discurso jornalístico se mistura com o literário, ficcionalizando, mais uma vez, um fato real, para convertê-lo em um produto artístico resultado da desconstrução, reinvenção e ampliação de uma notícia que, em geral, possui certas limitações determinadas pela modalidade discursiva da qual provém. Assim, por ser uma notícia de atualidade orientada para uma mídia informativa, a brevidade da informação é parte importante de sua configuração.

⁹⁶ “Tenho utilizado uma técnica de reportagem, mas no romance já não fica nada do drama mesmo ou dos personagens, somente o ponto de partida, a estrutura. Os personagens não levam seu nome, nem a descrição feita corresponde ao local. Tudo está transposto poeticamente. (...) Interessa-me e acho que deve interessar aos críticos, (...) a comparação entre a realidade e a obra literária”. (Tradução nossa).

versões e personagens, o percurso de Santiago Nasar depois do fim da celebração pelo casamento de Angela Vicário e Bayardo San Román: a chegada até sua casa para tomar banho e descansar um pouco e depois, sua saída para receber o bispo nas margens do rio que percorre a cidade. Nesse percurso de ida e volta até o cais, às portas de sua própria casa, Santiago Nasar será assassinado pelos irmãos gêmeos Pablo e Pedro Vicário, com o conhecimento e participação tácita de todos os membros da comunidade a que pertencem os protagonistas do livro. A morte será “anunciada” inúmeras vezes, mas igualmente sempre será desestimulada por quase todos os personagens participantes da tragédia, que, por sua atitude, compõem assim uma espécie de coro grego clássico.

Da mesma forma que nos dois primeiros romances analisados, **Crônica** inicia com uma epígrafe:

*La caza de amor
es de altanería.
Gil Vicente⁹⁷*

Os dois versos da epígrafe pertencem ao poema “La caza del amor”, do poeta e dramaturgo português Gil Vicente. A seguir, a transcrição completa desses versos que aparecem inseridos, por sua vez, na sua peça teatral intitulada **A comédia de Rubena** (1521):

Halcón que se atreve
con garza guerrera,
peligros espera.

Halcón que se vuela
con garza a porfía,
cazarla quería
y no la recela.

Mas quien no se vela
de garza guerrera,

⁹⁷ “A caça de amor
é de altanaria”.
Gil Vicente. (Tradução nossa).

peligros espera.

La caza de amor
es de altanería:
trabajos de día,
de noche dolor.

Halcón cazador
con garza tan fiera,
peligros espera.

Esta peça de teatro, dividida em três atos, tem como protagonista uma moça humilde de nome Cismena e a história se desenvolve em torno de sua vida (nascimento, adolescência e juventude) e suas aventuras e dificuldades até se casar com um príncipe, como prêmio a suas virtudes e sua honra. Nesta peça, escrita no século XVI, durante o período denominado Século de Ouro Espanhol (séculos XV a XVII), os transgressores do código de honra são castigados com o objetivo de restaurar a ordem dentro da sociedade em que se desenvolve o motivo gerador da trama. Gil Vicente, autor que escreveu em vários idiomas, é amplamente conhecido nas letras hispânicas por suas obras em espanhol. García Márquez conhecia o grande valor dos seus textos e decidiu incluir um fragmento desse poema como introdução à **Crônica**, oferecendo um marco alusivo que bem orienta o leitor acerca do tema do romance.

A poesia inserida na cena teatral discorre sobre o tema amoroso, considerando-o como uma luta mortal entre seres altivos e soberbos. No poema, essa luta é representada por meio do universo da caça e o autor se vale de características atribuídas a figuras de aves para descrever o assunto sentimental. A epígrafe aparecerá de novo no capítulo terceiro do romance, em uma fala do próprio narrador-personagem, mas para se referir à paixão de Santiago Nasar pela prostituta da vila, María Alejandrina Cervantes, e às consequências que acarretara para ele próprio essa relação amorosa com outro tipo de garça guerreira:

Yo lo previne: *Halcón que se atreve com garza guerrera, peligros espera*. Pero él no me oyó, aturdido por los silbos quiméricos de María Alejandrina Cervantes.⁹⁸
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 87).

QUEM É O FALCÃO? QUEM É A GARÇA?

Quem é o falcão e quem a garça mencionados no poema e no romance?

O falcão e a garça são os protagonistas da referida obra vicentina. Já no romance é mais difícil estabelecer com clareza a posição e o papel dos personagens masculinos, nos mesmos termos do poema. O papel feminino é mais fácil de elucidar; a garça não seria outra senão Angela Vicario, e como vimos anteriormente, numa escala menor, María Alejandrina Cervantes, mas o falcão, como veremos a seguir, pode ser tanto Santiago Nasar, suposto “autor” do crime de honra contra Angela, quanto Bayardo San Román, o marido enganado. De ambos personagens destaca o autor a altivez e soberba.

Santiago Nasar, segundo alguns dos testemunhos de habitantes do povoado, destacava-se pela sua arrogância, que era atribuída a seus ancestrais de origem árabe e, especialmente, herdados de seu pai que também alimentou alguns dos costumes do seu povo mediterrâneo, tais como o idioma e, sobretudo, a arte da caça e da cetraria, isto é, a arte de caçar com auxílio de falcões e açores. O aprendizado da caça pode ter sido estendido para a arte de caçar “presas femininas”, conforme a fama de conquistador e sedutor, igual à do seu pai. O cronista caracteriza assim o personagem:

Había cumplido 21 años la última semana de enero, y era esbelto y pálido, y tenía los párpados árabes y los cabellos rizados de su padre. Era el hijo único de un matrimonio de conveniencia que no tuvo un solo instante de felicidad(...) De ella heredó el instinto. De su padre aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestranza de las aves de presas altas, pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia. Hablaban árabe entre ellos (...) Nunca se les vio armados en el pueblo, y

⁹⁸ Eu avisei-o: “*Falcão que se atreve com garça guerreira, perigos espreita*”. Mas ele não me ouviu, aturdido pelos silvos quiméricos de Maria Alejandrina Cervantes. (p. 33).

la única vez que trajeron sus halcones amaestrados fue para hacer una demostración de altanería en un bazar de caridad.

(...) Por sus méritos propios, Santiago Nasar era alegre y pacífico, y de corazón fácil⁹⁹.

(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 14-15).

Em poucas linhas García Márquez apresenta a personagem principal do romance, Santiago Nasar, uma das duas vítimas do crime de honra, a vítima mortal. Como veremos mais adiante, existe outra vítima neste drama, a de tipo moral, Angela Vicario, que sofrerá a “morte social” e é por isso que decide se afastar da vila. Do começo até o fim do relato sempre se falará dele, Santiago Nassar, “em sua ausência”, através da voz dos outros personagens e numa versão sempre fragmentada, em que aparece com uma identidade deslocada, sempre em construção através dos outros e, sobretudo, da visão da amizade, portanto subjetiva, do cronista-narrador-personagem. Cabe destacar que o personagem-narrador, o próprio Gabo, mesmo sem se autonegar, é tanto juiz quanto parte e testemunha do sumário sobre a “morte e paixão” de Santiago, assim como também se pode ressaltar que quem narra é um amigo da vítima mortal, e um primo da vítima “social”. Ele e Angela Vicário são primos.

A anterior descrição de Santiago, filtrada pela subjetividade do narrador, contrasta com outros depoimentos sobre o mesmo personagem:

Divina Flor se le adelantó para abrirle la puerta, tratando de no dejarse alcanzar por entre las *jaulas de pájaros dormidos* del comedor, por entre los *muebles de mimbre* y las *macetas de helechos* colgados de la sala, pero cuando quitó la tranca de la

⁹⁹ Tinha feito 21 anos na última semana de Janeiro, e era esbelto e pálido, e tinha as pálpebras árabes e os cabelos crespos do pai. Era o filho único de um casamento de conveniência que não teve um só instante de felicidade (...) Dela herdara o instinto. Do pai aprendera desde pequeno o domínio das armas de fogo, o amor aos cavalos e a maestria das aves de presa de alto voo, mas dele aprendera também as boas artes da coragem e da prudência. Falavam árabe entre ambos (...) Jamais ninguém os viu armados na vila, e a única vez que trouxeram para a rua os seus falcões amestrados foi para fazerem uma demonstração de altanaria numa quermesse de caridade. (...) Pelos seus méritos próprios, Santiago Nasar era alegre e pacífico, e de coração fácil. (p. 5-6). As citações de **Crônica** aparecerão dentro da análise em seu idioma original espanhol e como referência em nota de rodapé, na tradução ao português de Fernando Assis Pacheco, na edição de *O jornal* do ano 1982.

puerta no pudo evitar otra vez la mano de *gavilán carnicero*¹⁰⁰.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 22).

Vemos aqui a Divina Flor, uma empregada da família Nassar, sob uma metáfora de passarinho e seu entorno vegetal de gaiolas e plantas, sendo perseguida pelo apetite carnal insaciável de Santiago Nasar. (Os grifos são nossos).

E mais adiante, para ressaltar seu caráter altivo, de novo com metáforas de aves de rapina:

Pertenecían a dos mundos divergentes. Nadie los vio nunca juntos, y mucho menos solos. Santiago Nasar era demasiado *altivo* para fijarse en ella. “Tu prima la boba”, me decía, cuando tenía que mencionarla. Además, como decíamos entonces, él era un *gavilán pollero*. Andaba solo, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes...¹⁰¹
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 117-118).

Tanto no caso de Santiago quanto no de seu pai Ibrahim, o autor usa símiles de aves de rapina (falcões, gaviões, etc.), consideradas astutas e violentas para obter suas presas, as presas femininas, também representadas por aves (garças, passarinhos, etc.) com o intuito claro de valorizar e remarcar suas características de personalidade. Em contraponto, Angela será comparada muitas vezes com aves de corpo alongado, bico fino e pontudo, especialmente com as garças e outras aves aquáticas. Entre aves, serão dois adversários poderosos em similares condições nas artes da caça e do amor. Contudo, ao longo da narrativa veremos como outras “presas” têm atributos de outras espécies animais, é o caso de Divina Flor e sua vinculação com os coelhos.

A valoração dos personagens protagonistas pode dar a entender que a luta amorosa é entre iguais, os dois são animais da mesma espécie, são aves; mesmo sendo de

¹⁰⁰ Divina Flor foi à frente dele abrir a porta, tentando não se deixar alcançar por entre as *gaiolas de pássaros adormecidos* na sala de jantar, por entre os *móveis de vime* e os *vasos de fetos* suspensos da sala, mas quanto tirou a tranca da porta não pôde evitar outra vez a mão do *gavião carnicero*. (p. 9).

¹⁰¹ Pertenciam a dois mundos divergentes. Nunca ninguém os viu juntos, e muito menos sozinhos. Santiago Nasar era *orgulhoso* demais para reparar nela. “A parva de tua prima”, dizia-me, quando tinha que mencioná-la. Além disso, como então dizíamos, era um gavião frangueiro. Andava sozinho, tal qual o pai, comendo o grelo a quanta donzela sem rumo começava a despontar por esses montes... (p. 44).

diferente tipo e contexto, os dois são simbolizados por aves com espírito combativo. Os dois personagens aparecem cercados por alusões ao universo dos pássaros: os galos, as gaiolas, as presas de cetraria, os cantos dos pássaros, o ruído das aves, os perus, as andorinhas, as galinhas, etc. Em contraste com as figuras de pássaros, está a figura central dos irmãos executores do crime, criadores de porcos, magarefes:

Tenía en el frente una terraza ocupada casi por completo con macetas de flores y un patio grande con gallinas sueltas y árboles frutales. En el fondo del patio, los gemelos tenían un criadero de cerdos, con su “piedra de sacrificios” y su mesa de destazar...¹⁰².
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 55).

Pena que na tradução se perca a palavra-chave desse fragmento: “a pedra dos sacrifícios”.

Também não devemos esquecer que “casar” e “caçar” são palavras homófonas em espanhol, o que constitui um jogo de palavras bem pensado dentro do romance.

De forma similar, Angela destaca para o primo-narrador-personagem que seu pretendente e futuro esposo, Bayardo San Román, era uma pessoa bastante arrogante, com quem será obrigada a se casar por pressão de sua família:

Ella me confesó que había logrado impresionarla, pero por razones contrarias al amor. “Yo detestaba a los hombres altaneros, y nunca había visto uno con tantas ínfulas”, me dijo, evocando aquel día.¹⁰³
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 41-42).

Podemos desde agora equiparar as características de Santiago Nasar com as de Ana em **Lavoura arcaica**, como sendo sujeitos passivos da narração, dado que eles

¹⁰² Tinha na frente um terraço ocupado quase todo por vasos de flores, e um grande quintal com galinhas à solta e árvores de fruto. Ao fundo do quintal, os gêmeos tinham uma criação de porcos, com a sua pedra da matança e a sua mesa de desmanchar... (p. 21).

¹⁰³ Ela confessou-me que tinha conseguido impresioná-la, mas por motivos contrários ao amor. “Eu detestava os homens orgulhosos, e nunca vira nenhum com tanta presunção”, disse-me rememorando aquele dia. (p. 17).

somente serão lembrados através dos depoimentos dos outros. Eles não oferecem sua voz diretamente, mas sim através dos outros personagens: no caso de Ana, sempre através da voz narrativa monológica de André; e no caso de **Crônica**, o personagem de Santiago falará através dos testemunhos dos outros personagens, mas permeados pelo trabalho cronístico e aglutinante do narrador-personagem.

O SOBREVIVO DAS CRENÇAS ANTIGAS

Em **Crônica de uma morte anunciada**, os personagens principais do romance são apresentados por meio de uma breve descrição “literária” de sua árvore genealógica. Já vimos no trecho acima citado a história familiar de Santiago. O narrador também nos apresenta, de maneira similar, a história de Bayardo San Román. Mas no que se refere ao “alter ego” de Santiago, Angela, é importante destacar, sobretudo aquilo que tem a ver com sua criação:

Angela Vicario era la hija menor de una familia de recursos escasos. Su padre, Poncio Vicario, era orfebre de pobres, y la vista se le acabó de tanto hacer primores de oro para *mantener el honor* de la casa. Purísima del Carmen, su madre, había sido maestra de escuela hasta que se casó para siempre. Su aspecto manso y un tanto afligido disimulaba muy bien el rigor de su carácter. “Parecía una monja”, recuerda Mercedes. (...) Los hermanos [os gêmeos Pablo e Pedro Vicario] fueron criados para ser hombres. Ellas habían sido educadas para casarse. Sabían bordar en bastidor, coser a máquina, tejer encaje de bolillo, lavar y planchar, hacer flores artificiales y dulces de fantasía, y redactar esquelas de compromiso. A diferencia de las muchachas de la época, que habían descuidado el culto de la muerte, las cuatro eran maestras en la ciencia antigua de velar a los enfermos, confortar a los moribundos y amortajar a los muertos¹⁰⁴.
(GARCÍA MÁRQUEZ, p. 1981, 43-44).

¹⁰⁴ Angela Vicario era a filha mais nova de uma família de poucos recursos. O pai, Poncio Vicario, era ourives de pobres, e a vista acabara-se-lhe de tanto fazer primores de ouro para *manter a honra* da casa. Purísima del Carmen, a mãe, tinha sido professora primária antes de casar para sempre. O seu aspecto manso e um tanto aflito dissimulava bastante bem o rigor do caráter. “Parecia uma freira”, lembra Mercedes. (...) Os irmãos foram criados para serem homens. Elas tinham sido criadas para casar. Sabiam bordar com bastidor, coser à máquina, fazer renda de bilros, lavar e engomar, fazer flores artificiais e doces de fantasia, e redigir participações. Diferentemente das raparigas da época, que tinham descuidado o culto da morte, as quatro eram mestras da ciência antiga de velar os doentes, confortar os moribundos e amortilhar os mortos. (p. 17).

Conforme essa descrição, as três irmãs, tirando uma irmã que morreu de febre e por quem todos guardavam “luto rigoroso, lúgubre”, ganham na narrativa uma alusão que recria perfeitamente um referencial da mitologia clássica: as moiras da mitologia grega. A ciência antiga de que fala o romance permite considerar aí a inclusão, feita aos poucos, de elementos da mitologia tradicional.

Na mitologia grega, as Moiras (Cloto, Láquesis e Átropos) estavam representadas por três irmãs lúgubres, geralmente com vestes pretas que determinavam o destino dos homens mortais. Do mesmo modo, eram responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida dos seres humanos. Esta alusão vincula poderosamente as costureiras irmãs Vicario com as divindades fiandeiras, tecedoras do destino. Já dentro da mitologia romana o nome mudou para as Parcas (Nona, Décima e Morta). Em consequência e em ordem de idade, Angela viria a ser Átropos a deusa que corta o fio da vida e determina o modo de morrer dos homens¹⁰⁵.

Definitivamente, serão a palavra e o gesto de Angela que decidirão sobre a vida de Santiago Nasar. Ela dirigirá a vingança contra ele, mesmo sem ter provado ou comprovado sua culpabilidade, num ato de cobrança pela honra perdida de toda a família Vicario, pela qual o seu pai Poncio lutou a vida toda.

ROMANCE E MITOLOGIA

Em análise anterior, desenvolvemos uma leitura de duas obras – **Lavoura arcaica** e **Terra sonâmbula** – observando as suas correlações com a mitologia. Também

¹⁰⁵ É importante assinalar também a transcendência dos nomes dentro dos romances de Gabo. No caso de **Crônica**, o vínculo foi amplamente analisado em vários trabalhos acadêmicos e críticos, em especial por Liliana Giraldo Aristizábal no seu trabalho de dissertação de mestrado intitulado **La farsa del honor y los sueños de libertad**, defendida na Pontificia Universidad Javeriana em 2013. Para o caso dos Vicario, a estudiosa assinala a vinculação do sobrenome com a Igreja Católica, pelo lado masculino (Pedro, Pablo e Poncio) e os nomes femininos da família com aspectos de pureza e beatitude (Pura, Purísima e Angela). Leia-se também o trabalho de Marcela Del-Río: “El epígrafe revelador clave para acercarse a la parábola de la **Crónica de una muerte anunciada**”.

tentaremos estabelecer correlações entre o romance do escritor colombiano e algumas propostas do campo da mitologia. Tal como nos capítulos anteriores, tomaremos por base conceitos dos teóricos utilizados nessas análises aqui já desenvolvidas por julgarmos que são eles pertinentes também para a leitura analítica do romance agora em questão.

A estrutura dos três textos por nós selecionados evidencia um trabalho de reconstrução das propostas míticas ao longo do desenvolvimento da narração, de uma maneira ora mais ora menos direta.

A presença de personagens arquetípicos, como por exemplo, os fundadores, os heróis (se houver), os guerreiros ou os precursores (os ancestrais) atestam a presença, às vezes nebulosa, dos elementos míticos. Mas, os temas centrais presentes nos três textos permitem vincular com maior clareza o papel da mitologia às respectivas estruturas narrativas e demonstrar também que o legado mitológico sobrevive na literatura atual: o grande tema primordial da literatura mitológica é aquele que se ocupa do ciclo vital do ser humano, o percurso que há entre a vida e a morte do homem. Este grande tema permeia as literaturas em maior ou menor medida: o momento da morte de uma personagem e a narração do ciclo vital completo de uma personagem.

Como já mencionamos, em **Lavoura arcaica** a aparição do tempo mitológico é dada por meio da irrupção do tempo histórico, que quebra e destrói o tempo anterior, mítico e fabuloso, bucólico e arcaico. Em **Terra sonâmbula**, acontecerá mais ou menos o caso contrário: o tempo histórico se verá interrompido brevemente pela irrupção do tempo mítico como estratégia regenerativa diante da guerra civil de Moçambique. Agora, de forma similar, em **Crônica** acontecerá a suspensão aparente do tempo histórico: mas qual a especificidade dessa suspensão aparente?

A passagem contrária ao tempo real, ou seja, o retorno ao tempo mítico será dado pelo fato de uma comunidade ficar ancorada num tempo anterior, o da morte de um de seus membros. A história da comunidade caribenha é um patrimônio comum e a história de Santiago Nasar faz parte da história da comunidade. O episódio tocou tão fundo a comunidade que passou a formar parte do seu patrimônio cultural. O relato da morte de Santiago passará a ser contado inúmeras vezes e com inúmeras vozes já que o presente histórico ficou estagnado na melancolia e nostalgia provocadas pela tragédia vivida por todos.

Gabriel García Márquez quebra o tempo concreto da narração ao transformar a história de Santiago Nasar em um eterno retorno do momento de sua morte, (à maneira do mito de Lázaro, ressuscitado por Jesús) que, em termos de Mircea Eliade, será reconhecido como o “ato de assassinato primordial” (ELIADE, 1992, p. 25-26), em que todos os personagens relembram sua participação e tentam voltar atrás, a um passado somente recuperável através da memória. Do mesmo modo que sucede em **Lavoura arcaica** e **Terra sonâmbula**, uma narração circular, fechada em si mesma, que retorna e retorna a um passado remoto ou próximo, será utilizada em **Crônica**. Com algumas diferenças: se essa atmosfera do tempo circular, detido num momento específico em **Terra sonâmbula**, outorga à narração uma aparência de sonho (de personagens sonâmbulas), em **Crônica** é caracterizada por uma atmosfera de tipo melancólico, pela culpa eterna dos participantes ativos e passivos no crime de Santiago Nassar. Em palavras de Liliana Giraldo:

“El crimen de honor y la indagación que realiza el cronista sobre él no se narran en forma lineal. La narrativa del tiempo de los sucesos se hace de modo inverso: primero se narra la reconstrucción judicial del crimen, después la autopsia y por último la muerte real, de modo que el libro termina incrustado en el eterno presente de aguas estancadas, intestinos al aire y el muerto consciente de su muerte”¹⁰⁶.
(GIRALDO, 2013, p. 25)

¹⁰⁶ O crime de honra e a pesquisa que realiza o cronista sobre ele, não são narrados em forma linear. A narrativa do tempo dos acontecimentos se faz de modo inverso: primeiro, narra-se a reconstrução judiciária do crime, depois a autópsia e por último, a morte real, de maneira que o livro termina incrustado no eterno presente de águas estancadas, intestinos à mostra e o morto ciente de sua morte. (Tradução nossa).

Já apontamos que Mircea Eliade discorre sobre a irreversibilidade dos acontecimentos (ELIADE, 1992, p. 75), e examinamos já o efeito de tal irreversibilidade em cada um dos romances anteriores: em **Lavoura arcaica** essa irreversibilidade é causada pela quebra e destruição do tempo histórico, enquanto em **Terra sonâmbula** é provocada pela distorção e interrupção desse mesmo tempo. Em **Crônica**, a pequena comunidade “arcaica”, alienada¹⁰⁷, fechada nos seus princípios conservadores e machistas de honra e vingança¹⁰⁸, terá o tempo ancorado num fato histórico que será repetido e repetido, e portanto, representificado, na voz das personagens e na voz do narrador-personagem como homenagem à memória do amigo sacrificado e que, igualmente, servirá para ressuscitar o personagem uma e outra vez dentro da narrativa. Se em **Terra** ocorre a anulação da história mais próxima, em **Crônica** acontecerá a repetição do momento histórico quase três décadas depois.

A metáfora do povo esquecido e arcaico é importante para os três autores, para criar uma atmosfera nebulosa no que toca à localização geográfica e histórica, apresentando o tema num local cerrado, rígido, quase de outra época, mesmo que, em alguns momentos da narrativa, seja possível sua localização histórica graças a alguns “sinais” ou “dados” que a caracterizam. Nos três povoados dos três romances, acontece uma situação similar. Em **Lavoura arcaica** o povo nem sequer tem nome, tal e como acontece em **Crônica**. Já em **Terra sonâmbula** o povo tem nome, mas as pessoas fazem parte de povos que foram destruídos e desaparecidos pela guerra e, inclusive, o nome de cada um deles é invenção do autor, mas tais dados podem servir de referência na leitura da geografia local de cada país.

¹⁰⁷ Willy Oscar Muñoz opina que em **Crônica** “cria-se uma sociedade alienada, em que não é possível um assomo de comunicação, em que, tanto a mulher, quanto o homem, estão presos em diferentes esferas, condicionados por uma longa tradição que os obriga a permanecer fiéis a seu rol outorgado, quer como opressor, quer como oprimido”. (Tradução nossa). In: “Sexualidad y religión: **Crônica de una muerte anunciada**”. Inti: Revista de Literatura Hispánica, Nº 16-17, p. 105.

¹⁰⁸ Segundo Liliana Giraldo, por todas estas características, **Crônica** também pode ser catalogado como romance que registra uma história inserida na sociedade pré-moderna. (cfr. p. 35)

De novo, segundo os termos de Eliade, a anulação do tempo histórico permitirá a aparição de um tempo transhistórico, quer dizer, de um tempo mítico como estratégia narrativa de recuperação de parte importante da história da comunidade. A culpa dos personagens em **Crônica de uma morte anunciada** permitirá a recuperação da história, e a escrita do narrador-personagem a atualizará no próprio relato, sendo a sua leitura o que finalmente permitirá trazê-la ao presente.

Os cinco capítulos de **Crônica** concentrarão a visão da morte através de pelo menos cinco pontos de vista diferentes. No primeiro capítulo o narrador nos apresenta, com dados específicos, o percurso da morte de Santiago Nasar. No segundo capítulo, ocorre uma volta de seis meses no tempo, para se apresentar os antecedentes da tragédia: a chegada à vila sem nome específico de Bayardo San Román, sua rápida paixão por Angela e o pedido de matrimônio para, posteriormente, descrever a celebração da boda, apesar da rejeição da noiva:

Era Angela Vicario quien no quería casarse con él. (...) Angela Vicario no olvidó nunca el horror de la noche en que sus padres y sus hermanas mayores con sus maridos, reunidos en la sala de la casa, le impusieron la obligación de casarse con un hombre que apenas había visto. (...) Angela Vicario se atrevió apenas a insinuar el inconveniente de la falta de amor, pero su madre lo demolió con una sola frase:
- También el amor se aprende¹⁰⁹.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 48).

A ordem social refletida em **Crônica** estabelece uma clara organização de tipo patriarcal, ordem que García Márquez utilizará na construção da maioria de seus textos:

en esta estructura patriarcal podemos observar una rígida estructura de clases marcada por la riqueza donde la familia es el centro de poder que determina la conducta de sus

¹⁰⁹ Era Angela Vicario que não queria casar com ele. (...) Angela Vicario jamais esqueceu o horror da noite em que os pais e as irmãs mais velhas com os respectivos maridos, reunidos na saleta da casa, lhe impuseram a obrigação de casar com um homem que praticamente ainda não vira”. p. 19

integrantes en torno al *honor virgo*, asignando roles y conductas dependiendo del género¹¹⁰.
(GIRALDO, 2013, p. 39).

Construção social que aparecerá de forma análoga em **Lavoura arcaica**.

De novo, tanto em **Lavoura arcaica** quanto em **Crônica de uma morte anunciada**, a narrativa privilegia um grupo minoritário de árabes em território americano, que não parecem estar completamente integrados socialmente. Com a diferença pontual de que em **Lavoura arcaica** não existe discriminação por raça, enquanto em **Crônica** o preconceito é evidente.

García Márquez, descendente de árabes tal como o protagonista do seu relato, descreve a partir das ideias preconceituosas dos assassinos (e da maior parte da vila) o que poderia acontecer se os árabes respondessem ao crime com represálias. García Márquez se serve desse cenário possível para descrever como foi a chegada desse povo do mediterrâneo a América e sua inserção no caribe colombiano, apresentando-os como uma minoria coesa, mas também como uma microcomunidade fechada, com seus costumes e atividades rotineiras:

El temor de los gemelos respondía al estado de ánimo de la calle. No se descartaba una represalia de los árabes, pero nadie, salvo los hermanos Vicario, había pensado en el veneno. Se suponía más bien que aguardaban la noche para echar gasolina por la claraboya e incendiar a los prisioneros dentro del calabozo. Pero aún esa era una suposición demasiado fácil. Los árabes constituían una comunidad de inmigrantes pacíficos que se establecieron a principios de siglo en los pueblos del Caribe, aún en los más remotos y pobres, y allí se quedaron vendiendo trapos de colores y baratijas de feria. Eran unidos, laboriosos y católicos. Se casaban entre ellos, importaban su trigo, *criaban corderos* en los patios y cultivaban el orégano y la berenjena, y su única pasión tormentosa eran los juegos de barajas. Los mayores siguieron hablando el árabe rural que trajeron de su tierra, y lo conservaron intacto en familia hasta la segunda generación, pero los de la tercera, con la excepción de Santiago Nassar, les

¹¹⁰ “Nesta estrutura patriarcal podemos observar uma rígida hierarquização de classes marcada pela riqueza em que a família é o centro de poder que determina a conduta de seus integrantes, tudo girará em volta do conceito de *honor virgo*, conferindo papéis e comportamentos dependendo do gênero no qual o indivíduo se insere”. (Tradução nossa).

oían a sus padres en árabe y les contestaban en castellano. De modo que no era concebible que fuera a alterar de pronto su espíritu pastoral para vengar una muerte cuyos culpables podíamos ser todos. En cambio nadie pensó en una represalia de la familia de Plácida Linero, que fueron gentes de poder y de guerra hasta que se les acabó la fortuna, y que habían engendrado más de dos matones de cantina preservados por la sal de su nombre¹¹¹.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 106).

Mais adiante, no terceiro capítulo, Gabo mostra o ponto de vista “legal” do assassinato: o sumário judicial, a defesa dos assassinos e culpados - os irmãos Vicario -, para passar posteriormente, no capítulo seguinte, o quarto, à cena da autópsia médica feita no corpo e a descrição longa e detalhada dos danos causados em Santiago que levaram à sua morte. Igualmente, o narrador-personagem dá conta da vida “atual” dos personagens principais da narrativa, aqueles que sobreviveram e superaram a tragédia, apresentando a vida afastada da segunda vítima propiciatória da vingança, Angela e o marido enganado. Os dois sobreviventes do trio trágico: Bayardo San Román e Angela Vicario retomarão sua vida conjunta de casal, trinta anos depois do crime. E no último capítulo, presenciaremos, numa narrativa crua e descarnada, a tão esperada cena atualizada da morte de Santiago Nasar, o sacrifício por vingança de toda a vila, finalizando o romance, como começou, com a narração da morte do personagem principal.

¹¹¹ O temor dos gémeos correspondia ao estado de alma da rua. Não se descartava uma represália dos árabes, mas ninguém, a não ser os irmãos Vicario, pensara no veneno. Imaginava-se, isso sim, que aguardassem a noite para derramar gasolina pela clarabóia e pegar fogo aos presos dentro do calabouço. Mas mesmo essa era uma suposição demasiado fácil. Os árabes constituíam uma comunidade de imigrantes pacíficos que se fixaram em começos do século nas terras das Caraíbas, até nas mais remotas e pobres, e ali ficaram vendendo panos garridos e quinquilharias de feira. Eram unidos, laboriosos e católicos. Casavam-se entre si, importavam seu trigo, criavam cordeiros nos quintais e cultivavam o orégano e a berinjela, e a sua única paixão tormentosa eram os jogos de cartas. Os mais velhos continuavam a falar o árabe rural trazido da sua terra, e conservaram-no intacto em família até à segunda geração, mas os da terceira, com exceção de Santiago Nasar, ouviam os pais falar em árabe e respondiam-lhes em castelhano. De maneira que não era concebível que fossem modificar de um momento para o outro o seu espírito pastoril para vingarem uma morte, cujos culpados podíamos ser todos nós. Em compensação ninguém pensou numa represália por parte da família de Plácida Linero, que fora gente de poder e de guerra até se lhe acabar a fortuna, e tinha engendrado mais de um rufião de taberna conservador pelo sal do seu nome. (p. 39-40).

A narração do personagem “Gabo” é feita como um informe policial misturado com dados biográficos e históricos do personagem principal e mediante a vinculação dos outros personagens com a história sagrada de sua comunidade. Observa-se aí um fato já mencionado no capítulo anterior de nossa análise de **Terra sonâmbula**, e que reforça o conceito exposto por Mircea Eliade em **Mito e realidade (1972)**: a palavra como veículo disseminador do mito e como um meio para tentar explicar a história. Mas com uma diferença: em **Crônica**, como já vimos, parte-se de uma história verdadeira que se converte numa história com ressonâncias míticas claramente estabelecidas pelo significado comunitário e social do acontecimento¹¹². Da mesma forma que nas análises anteriores, podemos procurar na **Crônica de uma morte anunciada** os três elementos constitutivos de uma narrativa de tipo mítico: a presença de elementos míticos, a importância da palavra para preservar o mito e, por último, a implementação do rito como elemento atualizador do mito.

A PAIXÃO, MORTE E RESSURREIÇÃO DE SANTIAGO NASAR

A reconfiguração de valores universais, gestos e ritos antigos em **Crônica de uma morte anunciada** permitirá observar o substrato da narrativa mitológica presente na estrutura interna do relato. Como já dissemos, o mito constitui uma entidade viva, ainda evidente nas camadas mais profundas dos relatos atuais. E, como entidade viva, precisa da saída do tempo histórico para permitir o ingresso no tempo mítico através da evocação do acontecimento primeiro. Ao rememorar o crime e repeti-lo várias vezes no romance, acontece o que já expusera Mircea Eliade:

“não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas de sua reiteração. (...) O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez*”.
(ELIADE, 1992, p. 18).

¹¹² Na opinião de Guillermo Raffo Ramos, os “elementos míticos (a tragédia, o fátum), se desconstruirão no contexto moderno do Caribe colombiano e se integrarão finalmente na ideologia dominante da vila”. (Tradução nossa). In: RAFFO, G. **Reescritura, archivo y perversión en Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez**. Tese defendida na Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2014.

Com Santiago Nasar acontece algo similar: o narrador-personagem procura recordar o amigo e torná-lo presente através da escrita e da leitura feita através dos depoimentos dos outros personagens, convertendo a história de Santiago Nasar em um mito histórico de que todos os habitantes da vila deverão se lembrar para sempre.

E para que isso seja realizado, o personagem de Santiago é transformado numa espécie de figura religiosa cujo sacrifício acabou por afetar a toda uma comunidade. Santiago, com sua morte horrenda, sofrerá, sob o olhar comunitário, a transformação de uma *divindade assassinada*, segundo os termos de Eliade:

“Algo de muito importante para a existência humana surge em decorrência de sua morte. (...) Assassinada *in illo tempore*, a divindade sobrevive nos ritos mediante os quais o assassinio é periodicamente reatualizado. (...) A divindade assassinada *jamaiz* é esquecida, embora possam ser esquecidos alguns detalhes de seu mito (...) a morte da divindade modifica radicalmente o modo de ser do homem”.
(ELIADE, 1992, p. 72-73).

É o que acontece com Santiago Nasar, na visão dos seus vizinhos. O crime foi tão atroz, as circunstâncias tão inéditas e as conclusões tão vagas que ficou gravado na memória como a história de um homem condenado (com a presunção de sua inocência) a morrer pela indiferença, a culpa e a negligência de todo o povoado. Segundo Marcela Del-Río, e na opinião de muitos outros críticos: “o autor *intelectual/moral* do crime de Santiago Nasar é: a vila inteira. Neste ponto se inscreve a referência alegórica que aponta diretamente à crucificação de Jesus”. (Tradução nossa). (DEL-RIO, 1993, p. 84). A vila, ao longo do tempo, santificou a figura de *São-Tiago* e o transformou em um mito. Eis então a presença da mitologia na figura completa do protagonista “ausente” do romance.

Como vimos, no caso de **Lavoura arcaica**, a “deusa” assassinada e digna de recordação era Ana, enquanto aqui a deidade assassinada é Santiago Nasar. Para oferecer uma ressonância mítica maior e ainda mais longínqua e menos corriqueira ao episódio, o autor trocou as origens verdadeiras do personagem real (italiano) e as reconverteu em ascendência árabe com profundos rasgos arcaicos mediterrâneos. Da mesma forma, Eliade fala que as sociedades primitivas se detiveram no estágio da caça e da colheita e, tanto em **Lavoura arcaica**, quanto em **Crônica de uma morte anunciada**, a caça e a colheita são as atividades fundamentais desenvolvidas pelos personagens principais, quer dizer que os autores dotaram de características arcaicas cada uma de suas criaturas.

A crítica Marta Getellá também nos pode ajudar a compreender melhor o processo de instauração do universo mítico na construção interna do romance. Na sua tese de Licenciatura ela detecta vários elementos que configurarão a formação do mito na obra. Por um lado, ressalta que o relato aparece sem autor conhecido. Sabemos que é um personagem que esteve perto dos acontecimentos, mas não sabemos quem é ele com exatidão; simula uma pesquisa sobre o episódio da morte de Santiago Nasar e recolhe os depoimentos dos outros. Mas nunca o autor se assume como tal, nem se identifica na narração. É o leitor quem supõe que o autor do livro é Gabriel García Márquez, mas o autor brinca com essa ideia e jamais a confirma.

Outro elemento que a pesquisadora aponta em sua análise, ao comparar as diferentes versões do acontecido é a atmosfera de imprecisão que impera no relato. O narrador-personagem oferece dados exatos de algumas das informações, mas ao contrastá-los com outros testemunhos surgem as ambiguidades e as contradições. Ninguém sabe com precisão se chovia naquela segunda-feira de fevereiro, por exemplo:

Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa de mar que llegaba a través de los platanales, como era de pensar que lo fuera un buen *febrero* de aquella época. Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba

cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño¹¹³.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 10-11).

O efeito de se colocar duas versões contraditórias num mesmo parágrafo pode ser, entre outros, o de mostrar que nada do que foi dito pode ser demonstrado e que tudo o que for dito poderá ser passível de ser reinterpretado pelos outros personagens. Cada qual possui uma versão diferente, até mesmo o narrador pode estar oferecendo dados “verídicos” ou não. Até a versão do próprio Santiago é apresentada com desconfiança:

Las muchas personas que encontró desde que salió de su casa a las 6:05 hasta que fue destazado como un cerdo una hora después, lo recordaban un poco soñoliento pero de buen humor, y a todas les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso. Nadie estaba seguro de si se refería al estado del tiempo¹¹⁴.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 10).

Para demonstrar as incertezas imperantes na vila em relação ao crime e como prova da pesquisa detalhada, o narrador mostra inclusive a opinião dos assassinos, e a opinião de todos os que entrevista para o “relatório” sobre a situação do clima no momento do assassinato:

No estaba lloviendo”, recordaba Pablo Vicario. “Al contrario – recordaba Pedro-: había viento de mar y todavía las estrellas se podían contar con el dedo¹¹⁵.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 83).

¹¹³ Muita gente coincidia na recordação de que era uma manhã radiante com uma brisa marinha que chegava por entre os bananais, como era de admitir que assim fosse num bom Fevereiro daquela época. Mas a maioria estava de acordo em que fazia um tempo fúnebre, com um céu turvo e baixo e um cheiro intenso a águas paradas, e que no preciso instante da desgraça caía uma chuva miúda como a que Santiago Nasar vira no bosque do sonho. (p. 5).

¹¹⁴ E mais ainda: as muitas pessoas, com quem se encontrou desde que saiu de casa às 6:05 até ser despedaçado como um porco uma hora depois, recordavam-no um bocado sonolento mas de bom humor, e a todas comentou de modo fortuito que fazia um dia lindo. Ninguém tinha a certeza de ele se referir ao estado do tempo. (p. 5).

¹¹⁵ “Não chovia”, recordava Pablo Vicario. “Pelo contrário”, recordava Pedro “soprava vento do mar e as estrelas ainda se podiam contar com o dedo. (p. 32).

Os únicos dados que inspiram segurança quanto à “veracidade” do relato são os que aparecem no processo a respeito da saída de Santiago de casa e do momento de sua execução; os demais serão sempre contraditórios ou subjetivos, vindos de cada personagem. García Márquez estabelece paralelismos e confrontos entre os diversos testemunhos para dar a entender que não são de todo confiáveis. Desde o começo, o autor se posiciona como um cronista que procura a verdade, mas encontra verdades “variadas”, o que confere uma atmosfera de imprecisão ao relato pela ambiguidade dos testemunhos oferecidos por cada depoimento. Conclui-se que não existe uma verdade só, única e explícita, e o narrador precisa insistir nesse fato.

Os dados explícitos da narração são expostos para outorgar verossimilhança ao relato e conquistar a confiança do leitor que encontrará na narrativa algum grau de veracidade. Alguns desses dados são: o crime ocorreu numa segunda-feira de fevereiro; Santiago vestia terno de linho branco por ocasião da visita do bispo; tinha vinte e um anos cumpridos fazia uma semana; e era um caçador esperto que aprendera a arte com o pai, só para mencionar alguns deles.

Igualmente, Getellá destaca o tom trágico sugestivo durante o transcurso todo do romance. Sabemos do final trágico de Santiago, pois seu destino fatal já aparece traçado desde o princípio.

E, finalmente, a crítica Marta Getella desenha o personagem de Santiago Nasar como um protótipo do homem latino-americano, sensual, alegre e desprevenido, um indivíduo que encarna perfeitamente a mistura de várias culturas (a árabe, a hispânica, a latino-americana) na figura de um certo tipo de Don Juan americanizado e tal como o arquétipo original, lendário.

Da mesma forma, tanto Getellá como a maioria de estudiosos da obra destacam a caracterização do povo como a de um coro grego que insere o relato dentro do

campo significativo do mito “porque vem a construir esse “monstro das mil bocas”, que contando a história uma e outra vez, em infinidade de versões diferentes, cria, recria, tira e agrega os detalhes dos fatos, até que ela vem a ser uma invenção nova, anônima e universal”. (GETELLÁ, 1992, p. 101).

Constatada a presença do mito como tal, onde está o rito? Com a recriação do evento agora mitificado pelos habitantes da vila colombiana, é instaurado o tempo transhistórico¹¹⁶: o tempo presente da narração dá passagem para um tempo anterior em que o tempo também é sacralizado com a presença do rito da invocação do sofrimento e da morte de Santiago. A mitificação de Santiago Nasar está presente até no seu nome próprio. O nome Santiago evoca o santo patrono de Espanha, o apóstolo que morre decapitado, mas também no seu sobrenome evoca a experiência mística do Nazareno, de Jesus sacrificado na cruz pelos pecados de todos os homens. Identificamos assim o símbolo mitológico dentro da própria história de Santiago Nasar.

Da mesma forma que nas obras anteriores, o mito, ao ser transfigurado em palavra, realizará a “representificação” da história sagrada, quer dizer, o tempo mítico será trazido ao presente estagnado. A palavra e o rito se unem aqui de forma que possa ser contado o sacrifício ritual a que foi submetido o protagonista da narrativa. A história da morte de Santiago Nasar não só ajuda a aliviar as culpas dos habitantes da vila; também é objeto de fascínio por conta do grau desmesurado do crime e pelas circunstâncias em que a morte aconteceu. Ocorre a participação do povo inteiro no sacrifício ritual de Santiago, e sua sobrevivência permanece na memória coletiva. Segundo George Bataille no seu texto **O erotismo**, “no sacrifício, não há somente desnudamento, há imolação da vítima (...) A vítima morre, enquanto os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Este elemento é o que se pode chamar, com os historiadores das religiões, de *sagrado*.” (BATAILLE, 1987, p. 16-17). Complementando o anterior, Eliade agrega: “As hierofanias sacralizam o

¹¹⁶ Segundo a opinião da crítica Marta Getella o mito em **Crônica de uma morte anunciada** surge “desde o momento em que se adverte que se está tratando um assunto do passado. Está se reconstruindo como foi a história, com elementos extraídos da memória de um povo. (...) O mito vai-se criando. (GETELLÁ, 1995, p. 48).

cosmos, os ritos sacralizam a vida. Esta sacralização pode também ser obtida de maneira indireta, isto é, pela transformação da vida num ritual”. (ELIADE, 2008, p. 374)

O rito é a morte (re)vivida, que, por sua vez, constitui-se na ressurreição de Santiago Nasar para ser assassinado de novo na lembrança de todo um povo e nas sucessivas mortes que sofreu logo a partir da primeira morte física. Em cada capítulo, o tempo circula sobre esse mesmo motivo. Dando rodeios, sempre volta ao mesmo lugar, à circunstância do crime e à participação de todos nessa história. Fala-se da morte em plural, com o pronome *nosotros*, porque fomos todos, não somente os irmãos Vicario, os autores da morte material:

“Fue como si *hubiéramos vuelto a matarlo* después de muerto”, me dijo el antiguo párroco en su retiro de Calafell¹¹⁷.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 95).

O rito sacrificial de sangue cumpre-se ao longo de todo o relato, com a reiterada rememoração da tragédia com inúmeros testemunhos e inúmeros detalhes, e com a autópsia, que, de novo, é mais uma carnificina sofrida pelo corpo.

Fue una masacre, consumada en el local de la escuela pública con la ayuda del boticario que tomó las notas, y un estudiante de primer año de medicina que estaba aquí de vacaciones. Solo dispusieron de algunos instrumentos de cirugía menor, y el resto fueron hierros de artesanos. Pero al margen de los destrozos en el cuerpo, el informe del padre Amador parecía correcto, y el instructor lo incorporó al sumario como una pieza útil. (...)

El informe dice: “Parecía un estigma del Crucificado”¹¹⁸.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 98-99).

¹¹⁷ “Foi como se tivéssemos voltado a matá-lo depois de morto”, disse-me o antigo pároco no seu retiro de Calafell. (p. 37).

¹¹⁸ Foi um massacre, consumado nas instalações da escola com a ajuda do boticário que tirou os apontamentos, e de um estudante do primeiro ano de Medicina que estava cá de férias. Dispuseram tão-só de uns instrumentos de pequena cirurgia, e o resto foram ferros de artesãos. Mas, excetuando os destroços no corpo, o relatório do padre Amador parecia correto, e o juiz instrutor apensou-o aos outros como uma peça útil. (...) O relatório diz: “Parecia um estigma do Crucificado”. (p. 38).

Para descrever o sacrifício de Santiago, voltaremos ao que já dissemos no caso de Ana, a personagem sacrificada em **Lavoura arcaica**. Tanto Ana como Santiago concentram em si próprios tanto as características do pecado como as da salvação, através da figura de bode expiatório. Os dois são configurados como exemplos de sacrifícios rituais de sangue. Em contraponto, Ana (figura feminina) será relacionada com deidades vegetais aproximando-a das tradições ancestrais da lavoura e da colheita, enquanto Santiago (figura masculina) será relacionado com deidades animais (as aves de rapina), aproximando-o, por sua vez, das tradições ancestrais da caça e da cetraria. De novo, não se associam com os deuses primordiais, os criadores, mas sim, com os deuses provedores, porque asseguram a fertilidade dos campos, a opulência das safras e garantem de igual forma as presas de caça, o alimento e o abrigo.

Da mesma forma, a figura dotada de autoridade será a que execute o rito, no caso de **Lavoura arcaica**, será a figura paterna, o patriarca, enquanto em **Crônica de uma morte anunciada** serão duas personagens que, unidas, representarão a figura da Igreja Cristã. A família Vicario leva em seu nome o peso da autoridade conferida pela igreja para recuperar a honra e a virtude. Cada um dos seus representantes possui uma característica ou bem religiosa ou bem hierarquizada pela religião. Pela linha masculina, o pai, Pôncio Vicario, será a figura de autoridade cega cuja justiça será delegada aos seus subalternos, os gêmeos Pablo e Pedro, nomes de figuras fundamentais no cristianismo. Por linha materna, os nomes das mulheres representam uma imagem de santidade que está em um processo gradativo de decadência: de Purísima, a avó a Pura, a mãe, e dela a simplesmente Angela, a filha desonrada, apesar de possuir um nome com significado religioso, é o mensageiro divino, um anjo.

Da mesma forma que em **Lavoura arcaica**, em **Crônica** a presença do rito vem depois de uma celebração. Imediatamente após esse acontecimento central, seja uma festa como em **Lavoura**, ou no caso de **Crônica**, a celebração do matrimônio

entre Angela e Bayardo, nos dois romances o ato final do festejo culminará num rito sacrificial.

O fio que une as duas comemorações será o cheiro das flores, estabelecido pelo próprio morto, como terrível premonição do que está por acontecer:

En la iglesia estimó que había puesto adornos florales por un valor igual al de catorce entierros de primera clase. Esa precisión había de perseguirme durante muchos años pues Santiago Nasar me había dicho a menudo que el olor de las flores encerradas tenía para él una relación inmediata con la muerte, y aquel día me lo repitió al entrar en el templo. “No quiero flores en mi entierro”, me dijo, sin pensar que yo había de ocuparme al día siguiente de que no las hubiera¹¹⁹. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 58).

Em **Lavoura arcaica**, a celebração pela colheita e o retorno do filho pródigo é o ato central que precede o sacrifício ritual de Ana. No caso de **Crônica**, será a festa de casamento de Angela e Bayardo o predecessor do sacrifício ritual de Santiago. Durante todo o relato, a atmosfera festiva ainda continua latente, junto com o acontecimento religioso do começo da semana, a chegada do bispo. Estes dois temas vão pairar permanentemente na narrativa, como antessala da morte de Santiago e funcionarão como contraponto ao fato trágico já conhecido por todos. Mas ao contrário do acontecido em **Lavoura arcaica** com o sacrifício, no romance **Crônica de uma morte anunciada** não acontece uma mudança de ciclo, e sim a construção de um ciclo mítico sem fim aparente: a morte tantas vezes contada e repetida.

¹¹⁹ Na igreja calculou que tinham colocado ornamentações florais de valor igual ao de catorze enterros de primeira classe. Essa precisão haveria de perseguir-me durante muitos anos, pois Santiago Nasar dissera-me amiúde que o cheiro das flores em recinto fechado tinha para ele uma relação imediata com a morte, e naquele dia repetiu-mo ao entrar ao templo. “Não quero flores no meu enterro”, disse-me, sem imaginar que no dia seguinte eu haveria de ocupar-me de que não as houvesse. (p. 22).

A FATALIDADE NOS TORNA INVISÍVEIS.

O sacrifício da morte tornou Santiago Nasar invisível àqueles que queriam ajudá-lo, adverti-lo do perigo iminente de morte que corria. Mas para aqueles que queriam presenciar e participar do espetáculo da caça e morte foi como ver um touro no meio de uma praça. A sentença de morte e a aparente invisibilidade de Santiago não tem desculpa. Todos o viram passar e todos sabiam o que estava prestes a acontecer. Apenas uma pessoa de sua raça, seu futuro sogro, Nahir Miguel, pai da sua noiva Flora, avisou Santiago, quando já era tarde demais.

Siguió hablando en árabe a Santiago Nasar. “Desde el primer momento comprendí que no tenía la menor idea de lo que le estaba diciendo”, me dijo. Entonces le preguntó en secreto si sabía que los hermanos Vicario lo buscaban para matarlo. “Se puso pálido, y perdió de tal modo el dominio, que no era posible creer que estaba fingiendo”, me dijo. Coincidió en que su actitud no era tanto de miedo como de turbación¹²⁰. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 148).

Já informado, Santiago Nasar corre para sua casa. E no caminho, o povo inteiro já está preparado para o sacrifício e espetáculo do touro na corrida:

La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles. Todos lo vieron salir, y todos comprendieron que ya sabía que lo iban a matar, y estaba tan azorado que no encontraba el camino de su casa. Dicen que alguien gritó desde un balcón: “Por ahí no, turco, por el puerto viejo”¹²¹. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 149).

¹²⁰ Continuou falando em árabe a Santiago Nasar. “Desde o primeiro momento percebi que não fazia a menor ideia do que eu lhe dizia”, disse-me. Então perguntou-lhe em segredo se sabia que os irmãos Vicario andavam à procura dele para matá-lo. “Empalideceu, e perdeu de tal maneira o domínio de si que não era possível pensar que estivesse a fingir”, disse-me. Coincidiu em afirmar que a sua atitude não era tanto de medo como de perturbação. (p. 56).

¹²¹ As pessoas tinham-se postado na praça como num dia de cortejo. Toda a gente o viu sair, e toda a gente pensou que ele já sabia que iam matá-lo, e estava tão atordoado que não achava o caminho para casa. Dizem que alguém gritou de uma varanda. –“Por aí não, turco, pelo porto velho”. (p. 56).

O coro – o público - começa a gritar e a atordoar a presa, preparando-a para os caçadores que vêm atrás dele:

De todos lados empezaron a gritarle, y Santiago Nasar dio varias vueltas al revés y al derecho, deslumbrado por tantas voces a la vez.¹²²
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 149).

A vítima quer se proteger em sua casa, mas o infortúnio e as interpretações erradas fazem com que sua mãe acredite que ele já está a salvo dentro de casa, o que será sua condenação definitiva:

Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y en seguida se volvió para enfrentarse a manos limpias con sus enemigos¹²³.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 152).

Então, acontece a carnificina, cheia de imagens evidentemente taurinas, como quem está ante uma arena de touros, não perante um ser humano:

Santiago Nasar se torció con los brazos cruzados sobre el vientre después de la tercera cuchillada, soltó un quejido de *becerro*, y trató de darles la espalda. Pablo Vicario, que estaba a su izquierda con el cuchillo curvo, le asestó entonces la única cuchillada en el *lomo*, y un chorro de sangre a alta presión le empapó la camisa¹²⁴.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 153).

¹²² “De todos os lados começaram a gritar-lhe, e Santiago Nasar deu várias voltas do avesso e do direito, deslumbrado por tantas vozes simultâneas”. p. 56

¹²³ “Santiago Nasar precisava de uns segundos, poucos, para entrar, quando se fechou a porta. Ainda conseguiu bater várias vezes com os punhos, e logo a seguir voltou-se para enfrentar de mãos limpas os seus inimigos”. p. 57

¹²⁴ “Santiago Nasar torceu-se com os braços cruzados sobre o ventre depois da terceira facada, soltou um gemido de *bezerro*, e tentou virar-se de costas. Pablo Vicario, postado à sua esquerda com a faca recurva, assestou-lhe então a única facada no *lombo*, e um jacto de sangue a alta pressão encharcou-lhe a camisa”. p. 57 [As letras em itálico são minhas].

E logo depois os açougueiros terminam sua vingança no momento em que Santiago por fim entra pela última vez em sua casa, ferido mortalmente.

Tres veces herido de muerte, Santiago Nasar les dio otra vez el frente, y se apoyó de espaldas contra la puerta de su madre, sin la menor resistencia (...) Entonces ambos siguieron acuchillándolo contra la puerta con golpes alternos y fáciles, flotando en el remanso deslumbrante que encontraron del otro lado del miedo. No oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen. (...) Tratando de acabar para siempre, Pedro Vicario le buscó el corazón, pero se lo buscó casi en su axila, donde lo tienen los cerdos. (...) Desesperado, Pablo Vicario le dio un tajo horizontal en el vientre, y los intestinos completos afloraron con una explosión¹²⁵. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 154).

A TRÍADE DE VÍTIMAS

Mas no romance existem mais duas vítimas do escárnio público, da morte moral. O texto se inspira em pressupostos da comunidade com profundas tradições patriarcais, isto é, masculinas. Daí a morte “moral” do marido ofendido, Bayardo San Román:

Para la inmensa mayoría sólo hubo una víctima: Bayardo San Román. Suponían que los otros protagonistas de la tragedia habían cumplido con dignidad, y hasta con cierta grandeza, la parte de favor que la vida les tenía señalada. Santiago Nasar había expiado la injuria, los hermanos Vicario habían probado su condición de hombres y la hermana burlada estaba otra vez en posesión de su honor. El único que lo había perdido todo era Bayardo San Román¹²⁶. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 110).

¹²⁵ Três vezes ferido de morte, Santiago Nasar enfrentou-os novamente, e apoiou-se de costas contra a porta da mãe, sem a menor resistência (...) Os dois continuaram a esfaqueá-lo de encontro à porta, com golpes alternados e fáceis, flutuando no remanso deslumbrante que encontraram do outro lado do medo. Não ouviram os gritos da vila inteira espantada com o seu próprio crime. (...) Tentando acabar de uma vez por todas, Pedro Vicario procurou o coração, mas procurou-o quase na axila, onde o têm os porcos. (...) Desesperado, Pablo Vicario deu-lhe um talho horizontal no ventre, e os intestinos afloraram com uma explosão. (p. 58-59).

¹²⁶ Para a imensa maioria só houve uma vítima: Bayardo San Román. Pensava-se que os demais protagonistas da tragédia tinham cumprido com dignidade, e até mesmo com uma certa grandeza, o papel de relevo que a vida tinha assinalado para cada um deles. Santiago Nasar expiara a injúria, os irmãos Vicario tinham provado a sua condição de homens, e a irmã enganada estava novamente de posse de sua honra. Só Bayardo San Román tudo perdera. (p. 40-41).

Tanto assim que, para sua família, ele merece o trato reservado aos mortos em vida, exercido pelo lado feminino da casa; a elas é reservado esse tratamento. Do mesmo modo que as Moiras vêm para levá-lo com elas e cumprem, elas também, com o rito cerimonial funerário:

Vinieron en un buque de carga, cerradas de luto hasta el cuello por la desgracia de Bayardo San Román, y con los cabellos sueltos de dolor. Antes de pisar tierra firme se quitaron los zapatos y atravesaron las calles hasta la colina caminando descalzas en el polvo ardiente del medio día, arrancándose mechones de raíz y llorando con gritos tan desgarradores que parecían de júbilo¹²⁷.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 111-112).

Mas, acima de qualquer preconceito machista, talvez a segunda morte, o segundo crime mais importante do relato seja a morte “moral” de Angela Vicario. Mesmo sendo rejeitada pelo marido e depois, pela família, a sociedade não perdoa a transgressão de Angela às rígidas normas tradicionais da comunidade:

En cambio, el hecho de que Angela Vicario se atreviera a ponerse el velo y los azahares sin ser virgen, había de ser interpretado después como una profanación de los símbolos de la pureza. Mi madre fue la única que apreció como un acto de valor el que hubiera jugado sus cartas marcadas hasta las últimas consecuencias¹²⁸.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 57).

E a condenação é sofrida primeiramente pelo lado feminino da casa, diretamente por sua mãe:

¹²⁷ Vieram num barco de carga, de luto cerrado até o pescoço pela desgraça de Bayardo San Román, e com os cabelos soltos em sinal de dor. Antes de pisarem terra firme tiraram os sapatos e atravessaram as ruas até à colina, caminhando descalças sobre o pó ardente do meio-dia, arrancando punhados de cabelo e chorando com gritos tão lacinantes que mais pareciam de júbilo. (p. 42).

¹²⁸ Em compensação, o fato de Angela Vicario se atrever a pôr o véu e as flores de laranjeira sem ser virgem, havia de ser interpretado mais tarde como uma profanação dos símbolos da pureza. Minha mãe foi a única pessoa que apreciou como um ato de coragem que ela tivesse jogado as suas cartas viciadas até às últimas consequências. (p. 22).

[Pura Vicario] Había hecho más que lo posible para que Angela Vicario se muriera en vida, pero la misma hija le malogró los propósitos, porque nunca hizo ningún misterio de su desventura. Al contrario. A todo el que quiso oírla se la contaba con sus pormenores, salvo el secreto que nunca se había de aclarar: quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio, porque nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar¹²⁹.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 117).

Mesmo assim, Angela descobre com esta rejeição, sua verdadeira liberdade¹³⁰. Graças aos ofícios com que foi formada e com a esperança que fariam dela uma boa esposa, sua família, sua mãe, concederam-lhe a liberdade de se sustentar por si própria. Estando presa numa sociedade que permitia escassa mobilidade social para a mulher, possível apenas através do matrimônio, Angela afastou-se de sua família, de sua comunidade, e nesse processo de autodescoberta descobriu também o amor por Bayardo San Román:

Dueña por primera vez de su destino, Angela Vicario descubrió entonces que el odio y el amor son pasiones recíprocas. (...) Se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él, y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión¹³¹.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 122).

Mesmo dona de seu arbítrio, Angela ainda possui marcas ancestrais de sua comunidade. Declara-se propriedade de seu marido e o procura para se realizar como mulher, junto a ele, mesmo que seja 27 anos depois do matrimônio religioso.

¹²⁹ Tinha feito mais do que o possível para Angela Vicario morrer em vida, mas a filha malogrou-lhe essa intenção, já que nunca fez o mínimo mistério da sua desventura. Longe disso: contava-a a quem quisesse ouvi-la até ao pormenor, menos aquele que nunca haveria de ser aclarado: quem foi, como e quando, o verdadeiro causador da sua desonra, pois ninguém acreditou que tivesse sido realmente Santiago Nasar. (p. 44)

¹³⁰ “Daí que possa se dizer que Angela talvez vislumbre na possível desonra uma emancipação: repudiada e devolvida a casa de seus pais, já não pode ser obrigada a se casar. Não é um ato de amor por outro homem, senão um ato de amor próprio. Aproveita a situação criada para ser, além de repudiada, exilada da comunidade. E em seu desterro encontra a paz de ser a dona do seu destino”. (Tradução nossa). In: Giraldo, L., p. 83.

¹³¹ Dona pela primeira vez do seu destino, Angela Vicario descobriu então que o ódio e o amor são paixões recíprocas. (...) Tornou-se lúcida, imperiosa, senhora da sua vontade, e voltou a ser virgem só para ele, e não reconheceu outra autoridade senão a sua, nem mais servidão que a da sua obsessão. (p. 46).

Ao contrário de Ana em **Lavoura arcaica**, a personagem Angela é mostrada com ambiguidade. Mesmo que seu destino tenha sido determinado em algum momento da narrativa pela voz e a autoridade dos outros, Angela retoma seus laços e converte a tragédia na possibilidade de reconstrução de sua vida, longe da vila onde foi rejeitada.

É a honra de Angela que alavanca a narrativa, mas é nela própria que recai a decisão de impor o sacrifício sobre alguém, e ela decide que será Santiago Nasar o culpado, mesmo sem ter a certeza (que também é incerteza nossa, de nós, leitores, e dos outros personagens) de ser verdadeira a acusação, aliás, nunca desvendada. Eis aqui o espírito da garça guerreira, soberba e altaneira, desgovernado e liberado, que caçará também se for preciso, para sua defesa¹³²:

Las amigas de Angela Vicario que habían sido cómplices en el engaño siguieron contando durante mucho tiempo que ella las había hecho partícipes de su secreto desde antes de la boda, pero no les había revelado ningún nombre. En el sumario declararon: “Nos dijo el milagro pero no el santo”. Angela Vicario, por su parte, se mantuvo en su sitio. Cuando el juez instructor le preguntó con su estilo lateral si sabía quién era el difunto Santiago Nasar, ella le contestó impasible:

- Fue mi autor¹³³.

(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 130-131).

¹³² Segundo Giraldo, “Angela representa dentro do sistema de crenças do romance a mulher que se verá excluída e marginalizada da sociedade. É pobre e é mulher, está confinada ao lar em que se lhe vigia e em que o seu corpo e sua personalidade são escravizados. Mas, como diz o autor, ninguém contou com sua honestidade. E aparece como vítima e como carrasco do que gera o código de honra dentro da sociedade na qual se encontra, na medida em que é submetida pelos costumes, mas ao mesmo tempo, tira vantagem deles”. (Tradução nossa). (p. 82-83).

¹³³ As amigas de Angela Vicario, que tinham sido suas cúmplices no embuste, continuaram durante muito tempo a contar que ela as fizera partícipes do seu segredo desde antes do casamento, mas não lhes revelara nenhum nome. Nos autos declararam: “Disse-nos o milagre, mas não o santo”. Angela Vicario, essa, ficou sempre na sua. Quando o juiz instrutor lhe perguntou, usando do seu estilo tangencial, se sabia quem era o defunto Santiago Nasar, ela respondeu impassível:

- Foi o autor do *meu crime*. (p. 49).

O ESPELHO ROTO DA MEMÓRIA

Como já vimos, enquanto em **Terra sonâmbula** os personagens almejam esquecer a guerra que impera, em **Crônica de uma morte anunciada** a proposta narrativa é a reconstrução do fato trágico através da palavra e, com ela, da memória. Eis o último elemento com implicações de caráter mitológico que analisaremos.

A memória, para o narrador-personagem, significa “saber” como foi que aconteceu um crime tão anunciado e qual foi a motivação principal da vila para permitir que esse crime acontecesse. Eliade, em **Mito e realidade**, explica a importância de se recuperar o saber dentro das premissas de incursão no tempo mitológico. Segundo ele: ‘saber’ significa aprender o mito central (o homicídio da divindade e suas consequências) e esforçar-se por jamais esquecê-lo. “O verdadeiro sacrilégio é o *esquecimento* do ato divino”. (ELIADE, 1972, p. 78). E acrescenta: “(...) o sacrilégio de *não haver lembrado* é logicamente expiado mediante o *lembrar com especial intensidade*. E, devido ao seu significado original, o sacrifício de sangue constitui “um lembrete” particularmente intenso desse gênero”. (ELIADE, 1972, p. 78)

García Márquez explica assim sua reconstrução dos fatos (dada através da distância temporal e “emocional”) em fragmentos quebradiços:

...cuando volví a este *pueblo olvidado* tratando de recomponer com tantas *astillas dispersas el espejo roto de la memoria*¹³⁴.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 13).

A memória não é infalível e cada pedaço de memória dos participantes e a inclusão de outros documentos (o sumário, a autópsia) da recriação constituirão o material

¹³⁴ ...quando voltei a esta terra esquecida, tentando reconstituir com tantos estilhaços dispersos o espelho quebrado da memória. (p. 6). (Os grifos são nossos).

literário para recompor a história, mesmo fragmentada. Por isso, para o narrador-personagem será fundamental reunir os depoimentos num só grande relatório da morte do amigo Santiago Nasar.

O narrador-personagem se baseia no sumário para apresentar sua comunidade como uma sociedade cheia de preconceitos, em que o valor da honra e da sua profanação pode levar até a vingança. Também por isso, a honra pode ser tomada como valor suficiente para sugerir clemência ou presunção de inocência em relação a um crime. Os irmãos Vicario sabem disso e recorrem a esse valor da honra para justificar seu crime:

- Lo matamos a consciencia – dijo Pedro Vicario-, pero somos inocentes.
 - Tal vez ante Dios – dijo el padre Amador.
 - Ante Dios y ante los hombres – dijo Pablo Vicario-. Fue un asunto de honor¹³⁵.
 (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 67).

E mais adiante esse mesmo argumento de defesa da honra será o recurso usado pela defesa no rápido julgamento em que serão absolvidos pelo crime.

É o que o narrador apresenta no começo do capítulo terceiro:

El abogado sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor, que fue admitida por el tribunal de conciencia, y los gemelos declararon al final del juicio que hubieran vuelto a hacerlo mil veces por los mismos motivos. Fueron ellos quienes vislumbraron el recurso de la defensa desde que se rindieron ante *su* iglesia pocos minutos después del crimen¹³⁶.
 (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 66).

¹³⁵ - Matámo-lo em consciência – disse Pedro Vicario -, mas estamos inocentes.

- Diante de Deus talvez – disse o padre Amador.

- Diante de Deus e dos homens – disse Pablo Vicario. – Foi um caso de honra. (p. 26).

¹³⁶ O advogado sustentou a tese do homicídio em legítima defesa da honra, admitida pelo tribunal da consciência, e os gêmeos declararam, no final do julgamento, que teriam voltado mil vezes a fazer quanto fizeram pelos mesmos motivos. Foram eles que vislumbraram o recurso da defesa, ao renderem-se diante da *sua* igreja, poucos minutos depois do crime. (p. 26).

Aparece então o sumário incompleto, perdido e recuperado em fragmentos, que será nomeado como documento com valor jurídico que outorgará ao texto traços de verossimilhança, e será também o subtexto que mostrará a vila como um lugar arcaico, ancorado em velhos valores patriarcais e conservadores:

En el folio 416, de su puño y letra y con la tinta roja del boticario, escribió una nota marginal: *Dadme un prejuicio y moveré el mundo*. Debajo de esa paráfrasis de desaliento, con un trazo feliz de la misma tinta de sangre, dibujó un corazón atravesado por una flecha. Para él, como para los amigos más cercanos de Santiago Nasar, **[incluído ele próprio]** el propio comportamiento de éste en las últimas horas fue una prueba terminante de su inocencia¹³⁷.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 131).

O próprio Santiago Nasar, a vítima, conhecia as normas de sua vila e os prejuízos decorrentes da desobediência a tais normas referentes à honra e à virtude, que permeavam todas as relações comunitárias:

La mañana de su muerte, en efecto, Santiago Nasar no había tenido un instante de duda, a pesar de que sabía muy bien cuál hubiera sido el precio de la injuria que le imputaban. Conocía la índole mojigata de su mundo, y debía saber que la naturaleza simple de los gemelos no era capaz de resistir al escarnio¹³⁸.
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 131-132).

Quanto ao juiz, o narrador-personagem não informa seu nome, mas sim a vinculação que o juiz mantinha com ele próprio e com o autor do texto (Gabriel García Márquez). Por outro lado, o autor recorre aos intertextos tantas vezes

¹³⁷ Nas folhas quatrocentos e dezesseis, de seu próprio punho e com a tinta encarnada do boticário, redigiu uma nota à margem: “Dai-me um preconceito e moverei o mundo”. Sob essa paráfrase de desalento, com um traço feliz feito com a mesma tinta de sangue, desenhou um coração trespassado por uma flecha. Para ele, como para os amigos mais chegados de Santiago Nasar, o próprio comportamento deste nas últimas horas foi uma prova de sua inocência. (p. 49-50).

¹³⁸ Na manhã da morte, de fato, Santiago Nasar não tivera um instante de dúvida, apesar de saber perfeitamente qual teria sido o preço da injúria que lhe imputavam. Conhecia a índole hipócrita do seu mundo, e devia saber que o feitio simplório dos gêmeos não era capaz de resistir ao escárnio. (p. 50).

rememorados, e ameniza as fronteiras de gênero que permeiam seu romance, com as crônicas jornalísticas e o romance policial.

El nombre del juez no apareció en ninguno, pero es evidente que era un hombre abrasado por la fiebre de la literatura. Sin duda había leído a los clásicos españoles, y algunos latinos, y conocía muy bien a Nietzsche, que era el autor de moda entre los magistrados de su tiempo.(...) Estaba tan perplejo con el enigma que le había tocado en suerte, que muchas veces incurrió en distracciones líricas contrarias al rigor de su oficio. Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 129-130).

Trata-se aqui, em definitivo, de uma alusão ao processo criativo do próprio García Márquez, sendo o juiz mas também um alter ego do autor.

Embora o destino trágico de Santiago Nasar seja previsível do começo ao fim da narrativa, no texto subjaz a nostalgia pelo amigo da infância e da adolescência, o amigo perdido. Permanece sua reconfiguração com ressonâncias míticas e religiosas e ocorre a perda também da tranquilidade de toda uma comunidade que carrega o sentimento de culpa enraizado em todos os seus habitantes-testemunhas. Poucas páginas após o início do relato, o próprio narrador-personagem se introduz dentro da história e conta sua localização exata no momento imediatamente posterior à morte:

Yo estaba reponiéndome de la parranda de la boda em el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes, y apenas si desperté con el alboroto de las campanas tocando a rebato, porque pensé que las habían soltado en honor del obispo¹³⁹. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 11).

¹³⁹ Eu estava a recompor-me da pândega do casamento no regaço apostólico de Maria Alejandrina Cervantes, e quase não acordei com o barulho dos sinos tocando a rebato, porque pensei que os tinham desatado em honra do bispo. (p. 5).

Vinculado subjetivamente com a história a contar, e localizado o narrador dentro do acontecimento principal, passará então a comentar e a justificar suas motivações e as de todos para não esquecer os fatos que pretende relatar:

Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tanto hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad. Muchos se quedaron sin saberlo¹⁴⁰.

(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 126).

De igual forma, o povo, para se justificar, culpa a fatalidade, o destino, mas é a falta de solidariedade do próprio povo para tentar salvar um membro da comunidade a verdadeira culpada e a verdadeira motivação do sentimento compartilhado de fatalidade e do constante retrocesso procurando respostas que não aparecerão:

Pero la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son *estancos sagrados* a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama¹⁴¹.

(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 127).

Amparam-se no *sagrado* do acontecimento para não intervir a tempo, mas também ficam com a dúvida no coração sobre o fato de que talvez poderiam ter feito mais alguma coisa para salvá-lo, com algum tipo de intervenção, desta vez, de tipo humana, não divina. Esta é uma marca da sociedade que protagoniza o drama,

¹⁴⁰ Durante anos não conseguimos falar de outra coisa. O nosso comportamento diário, até então dominado por tantos hábitos lineares, começara subitamente a girar à volta de uma mesma ansiedade comum. Surpreendiam-nos os galos do amanhecer, quando tentávamos ordenar os inúmeros acontecimentos fortuitos encadeados que tinham tornado possível o absurdo, e era evidente que o não fazíamos por um empenho de esclarecer mistérios, mas porque nenhum de nós podia continuar a viver sem saber exatamente qual o lugar e a missão que lhe designara a fatalidade. (p. 48)

¹⁴¹ Mas a maioria das pessoas que teriam podido fazer alguma coisa para impedir o crime e, no entanto, não o fizeram, consolaram-se com o pretexto de que os assuntos de honra são arquivos sagrados a que só têm acesso os donos do drama. (p. 48).

apresentada como uma sociedade arcaica, porque opera ainda regida por desígnios antiquados: o destino, a fatalidade, um deus longínquo que controla os fios e decide quem vive e quem morre. Em **Crônica** já não existe aquele mundo mítico de Macondo, que domina as obras anteriores a **Crônica de uma morte anunciada** e que é próprio da tendência mágico-realista que se desenvolve desde **Cem anos de solidão** até **O outono do patriarca**. Agora só ficam vestígios que são mencionados pelo narrador.

O resultado: uma vila fantasma, melancólica e estagnada desde e por causa do acontecido:

Doce días después del crimen, el instructor del sumario se encontró con un pueblo en carne viva (...) tuvo que pedir tropas de refuerzo para encauzar a la muchedumbre que se precipitaba a declarar sin ser llamada, ansiosa de exhibir su propia importancia en el drama¹⁴².
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 128).

Para recuperar a memória, em **Crônica** fomenta-se um diálogo com os diversos elementos intertextuais (cartas, testemunhos diretos, o sumário, a autópsia, etc.), mas não entre os personagens. Somente existe o diálogo entre cada um dos personagens e o narrador, mas não há intercâmbio entre eles diretamente; quer dizer, as fontes não são contrastadas entre si, mas os seus testemunhos serão contrastados pelo leitor que descobre assim uma série de informações contraditórias.

Apesar do desejo de desentranhar a verdade, o narrador-personagem falha na sua empresa. O seu fracasso é não poder proporcionar uma explicação “lógica” da história, deixando a ferida mais aberta por ter propiciado ainda mais incertezas sobre o acontecido.

¹⁴² Doze dias depois do crime, o juiz instrutor se deparou com uma vila em carne viva. (...) teve que pedir tropa de reforço para dominar a multidão que acorria a fazer declarações sem ser convocada, ansiosa por exibir a sua própria importância no drama. (p. 48).

Os narradores de **Crônica de uma morte anunciada** e de **Lavoura arcaica** compartilham a preocupação e o desejo de elaborar um luto. Contar sua história, será o primeiro passo para conseguir sair do círculo fechado da melancolia sem fim.

Da mesma forma, André, de **Lavoura arcaica**, Kindzu, de **Terra sonâmbula** e o narrador-personagem de **Crônica**, os três fazendo uso da primeira pessoa, marcam o relato, o que permite aos seus narradores-protagonistas dirigir, organizar e recuperar o universo ficcional da forma estruturada por eles mesmos.

Igualmente, é através do poder mágico da recordação que o amigo morto poderá ser reivindicado, mas também, de certa maneira, recuperado. É por isso que o narrador-personagem pode homenagear a memória do morto, para não esquecê-lo, da mesma forma que acontece com os narradores de **Lavoura Arcaica** e **Terra sonâmbula**, mas como vimos, por motivações diferenciadas.

O importante para o narrador André, de **Lavoura arcaica**, é reviver na memória o tempo mítico, arcádico, enquanto para os narradores Muidinga e Kindzu a importância da memória radica na recuperação de sua história pessoal e coletiva. Em **Crônica de uma morte anunciada** se dá um ponto intermediário: o narrador-personagem utilizará a memória coletiva para a recordação pessoal, e também terá de preservar a memória do sacrificado dentro do coletivo social na qual ele estava inserido, mesmo sabendo que a reconstrução estará permeada pelo crisol da culpa. Em palavras de Guillermo Raffo, **Crónica de una muerte anunciada** “é uma sorte de coleção de memórias individuais, que por sua vez conformam uma memória coletiva, em que o assassinato de Santiago Nasar ficou armazenado como uma ferida simbólica que exige cura”. (Tradução nossa). (RAFFO, 2014, p. 5-6).

CONCLUSÕES

O estudo dos três romances a partir da consideração do 'mito' permitiu-nos realizar um exercício crítico e comparativo instigante. As descobertas expostas em cada um dos capítulos aqui desenvolvidos, cada um deles dedicado separadamente a cada uma das três obras selecionadas, trazem resultados interessantes que abrem inclusive a perspectiva para futuras pesquisas.

Como observamos neste trabalho, a análise nos levou a construir pontes entre criações literárias diversas, ao permitir estabelecer ligações, conexões e diálogos que resultaram em contrapontos e trocas mútuas cheias de novas interpretações. Discutir e comparar três obras narrativas, em aparência tão diferentes na sua natureza, permite encontrar novas alternativas de estudo das obras examinadas.

O vínculo entre os romances foi estabelecido por meio de categorias que pertencem ao campo da mitologia na sua relação com a narrativa, mediante propostas teóricas apresentadas sobretudo pelos teóricos Northrop Frye, Mircea Eliade e Roland Barthes, entre outros. Seguindo essa orientação foram usados em nosso trabalho conceitos teóricos básicos para detectar a presença de três elementos que configuram uma narrativa de tipo mitológico. Esses elementos são: o mito, o rito e a palavra. Tais pressupostos forneceram-nos um marco teórico que deu unidade ao trabalho de análise e tornou evidente o forte elo existente entre os três textos.

O exame minucioso de cada romance, apontando para suas especificidades e o diálogo constante com as outras narrativas estudadas, iluminou os achados de cada capítulo, em que foram reveladas tanto conexões como diferenças entre as obras analisadas.

Assim, em **Lavoura arcaica** Raduan Nassar retrata a desapareição do mundo primordial, o fim da infância e o começo da maturidade. André enfrenta a perda do seu mundo arcádico, vítima dos preceitos do modelo arquetípico de sociedade que melhor conhece, sua própria família. Junto com outras mitologias aí representadas – como é o caso do retorno do filho pródigo e o paraíso perdido, entre outras -, André nos conta sua própria experiência e seu papel na narrativa. Igualmente, reconhecemos a função do elemento ritual no romance, sobretudo, no que tange à importância dada à lavoura considerada como um ato essencial de regeneração da vida, e vista como um ato sacralizado pelo patriarca da família, Lôhana, em contraponto com o desenlace trágico provocado por André. O desenlace começa com outro sacrifício ritual de sangue, um bode expiatório: neste caso Ana será sacrificada, numa tentativa desesperada do pai por deter o caos que está por vir.

Sendo a palavra o nexo mais forte e inegável entre mito e literatura, o autor vale-se dela para pôr na boca do protagonista a narração completa do romance. E o mito é expresso por meio da memória e a recitação. André recria a saga familiar através de suas recordações, as reatualiza e as torna “vivas” novamente, por meio de suas memórias. Seu temor de ingressar dentro da História, linear e irrepetível, evidencia-se no estabelecimento de uma narrativa de tipo circular, sem fim, e para a qual sempre consegue retornar, além de também dominar o tempo a seu capricho. O discurso de André é a verbalização do seu sofrimento, embora seja fruto do desdobramento do discurso paterno, em um espelhamento invertido das tradições e imaginários culturais adquiridos por meio dos ensinamentos do pai. Ele não quer nem pode esquecer.

De maneira similar, em **Terra sonâmbula** Kindzu não quer esquecer seu passado. Aqui, opera-se de forma distinta o mito da regeneração e o retorno às origens. Moçambique toda, uma só terra sonâmbula, perambula sem destino preciso junto com seus habitantes. Kindzu procura recuperar esse seu passado primordial para sair do “caos presente” e do estado catatônico. Se André rememora meticulosa e exaustivamente, sua memória é individual e a memória de sua família é revelada por

meio de sua voz narrativa. Em **Terra sonâmbula**, Kindzu tenta recuperar a memória coletiva de todo um povo inserindo cada pequeno testemunho que lhe é contado e o agrupa com seu próprio depoimento num caderno de anotações. Quando Muidinga, passado já um tempo, recupera esse caderno, junto com ele recupera boa parte das memórias ancestrais de Moçambique, sua própria memória e sua identidade perdidas na guerra. Podemos nos adiantar um pouco aqui e asseverar que, nos três romances, nos deparamos com uma dupla função das personagens literárias: são tanto narradores quanto personagens. Como narradores, retomam as memórias dos personagens incluindo suas próprias recordações e as transformam e recriam.

Como em **Lavoura arcaica**, a apresentação de numerosos gestos rituais, em **Terra sonâmbula**, permeia a narrativa toda, enriquece-a e dota-a de valores universais. Em **Terra sonâmbula** a agricultura, o trabalho com a terra, já constitui o elemento sagrado, mas a terra está queimada. Por isso, os ritos que envolvem a reconexão com a terra e a reintegração dos homens com a terra têm um papel relevante. Os mortos serão tomados como sementes que germinarão num futuro próximo. É a relação espelhada entre agricultura e morte, como formas de regeneração.

Da mesma forma que na obra de Raduan Nassar, Mia Couto libera a ficção do tempo linear ao dominar o material histórico e alternar duas realidades diferentes, numa narrativa pendular. A narrativa “escrita” de Kindzu é atualizada por meio da “leitura em voz alta” de Muidinga, num retorno quase mágico do “passado perdido” ao “presente dissolvido”.

Couto realiza a recriação do sucesso histórico, não apenas da perspectiva do historiador, mas de uma perspectiva múltipla, de um eixo polifônico que oferece diversos pontos de vista, representados nas vozes paralelas de Muidinga e Kindzu. A voz desse último é revelada pelo menino quando encontra os cadernos que ele escreveu, instaurando assim dentro do romance uma narrativa paralela de dois instantes quase contemporâneos da história, recriando juntos uma “pequena história”, complementar e contraposta à História Oficial.

Como vimos, em **Terra sonâmbula** a experiência da rememoração é oferecida em dois níveis claramente perceptíveis: Kindzu, que representa o passado reconstituído no presente e Muidinga que, por sua vez, simboliza o presente prestes a ser regenerado, com vistas a um futuro mais promissor. Cada narrador opera como um recuperador da memória, com diferenças. Kindzu é a memória absoluta, aquele que domina o conhecimento e o divulga para sua perpetuação, enquanto Muidinga é aquele que precisa rememorar e reatualizar seu passado esquecido. O primeiro é memória, enquanto o segundo é recordação. O resultado também é uma narrativa transhistórica, em que os relatos em passado e em presente interagem, construindo as bases da restauração das tradições do imaginário moçambicano e a valorização de alguns dos seus rituais, como por exemplo, as queimadas e as oferendas para a regeneração cíclica da natureza.

Encerramos nossa análise com o romance colombiano no último capítulo. O mítico é característica essencial do realismo mágico em Gabriel García Márquez, e como tal também aparece em **Crônica de uma morte anunciada**. O realismo mágico assenta suas bases na construção de uma realidade permeada de elementos mágicos e míticos, em que o fantástico, o imaginário, se confunde com o real, mediante duas visões que aí ocorrem simultaneamente: o mítico e o histórico, elementos e imaginários que também podem ser evidenciados na obra literária de Mia Couto.

De forma similar aos dois romances anteriormente analisados, **Crônica** insere na ficção elementos próprios da narrativa mitológica. O mito cristão do Nazareno, brincando com o nome do protagonista, e também o sacrifício ritual de sangue por crimes de honra são uma manifestação disso, do mesmo modo que a defesa da honra é observada nos outros dois romances. Por outro lado, o significado da recuperação da memória para a comunidade é similar ao que acontece em **Terra sonâmbula**. Um narrador testemunha tenta recolher os diferentes testemunhos de toda uma povoação que presenciou o assassinato de Santiago Nasar. Mas,

paradoxalmente, todas as versões serão, tanto complementares quanto contraditórias sobre o crime, perpetuando nos espectadores, direta ou indiretamente, um estado melancólico cheio de culpa e tribulação por causa da ausência de solidariedade.

O personagem que narra foi testemunha presencial dos acontecimentos e, ao oferecer uma variedade de versões, tenta iluminar as causas e consequências que levaram à morte do amigo, missão que parece falida no fim do romance, já que o crime foi premeditado, anunciado e advertido, mas nunca foi evitado.

Nos três romances a história é narrada dentro do espaço de uma comunidade arcaica, fechada, desconhecida, mas tradicional e conservadora, patriarcal: povos sem nome ou com nomes inventados pelos autores. As histórias são contadas através de três parábolas, que poderiam ser considerados como narrativas mitológicas: a do filho pródigo, no caso de André em **Lavoura arcaica**, a do guerreiro, no caso de **Terra sonâmbula**, e a parábola de Lázaro, no caso de **Crônica de uma morte anunciada**. Todas as três “mitologias” também serão estruturadas dentro da narrativa sob o grande tema do “Mito do eterno retorno”. E as três apresentam sacrifícios rituais (de sangue): Ana (o bode expiatório), Santiago Nassar (o Lázaro-Nazareno) e o povo moçambicano. Os protagonistas são aqueles que preservam a palavra e a memória, com a presença de quatro narradores: André em **Lavoura arcaica**, Muidinga e Kindzu em **Terra sonâmbula** e o narrador sem nome de **Crônica de uma morte anunciada**.

De igual forma, são narrativas que apresentam o mundo transgredido, o mundo das proibições que levará à violência e a temas universais como a morte e o amor, que estão presentes nas três obras: a perda da honra (que pode ser considerada como tema importante nos três romances), o incesto, (em **Lavoura**), a guerra (**Terra sonâmbula**) e a consequência nas três: a morte e o caos. Assim, tanto em **Lavoura arcaica** como em **Crônica de uma morte anunciada** vemos a importância de reviver uma e outra vez a morte do ser querido, num movimento pendular que

organiza estruturalmente a narrativa. Pelo contrário, em **Terra sonâmbula** é a comunidade que quer esquecer, que quer ficar no território dos sonâmbulos, num espaço intermediário entre os mortos e os vivos: só Muidinga e Kindzu tentam reconstruir a memória.

Nos três romances acontece a mudança de arquétipos e a conversão do tempo mítico em tempo histórico (ou ao contrário) e pode se considerar também que o espaço é levado do profano (a terra queimada, a terra cultivada, a terra perdida), até o transcendental. Com isso, o relato vincula-se com as tradições, com os ciclos vitais, isto é, com o Cosmo, com a transcendência, não com a história no sentido tradicional. Para isso, o narrador acentua o retorno ao tempo mitológico estabelecendo a narração circular, a renúncia ao tempo histórico, linear, nas três obras. Igualmente, apresenta-nos a história de um ciclo vital, tanto em Moçambique, quanto na Colômbia e no Brasil.

Enquanto Raduan Nassar delimita seu romance com títulos “de vaivém” (“A partida” e “O retorno”), justamente por desenhar o movimento de vaivém na obra compõe o romance como um todo fechado, circular, ao passo que Gabriel García Márquez consegue resultados similares aos de Nassar, mas com técnica diversa: não dá títulos aos capítulos, mas mostra que a ordem pode ser aleatória. O resultado é o mesmo: uma narrativa circular, fechada sobre si, mesmo se for lida em ordem diferente àquela prevista pela sequência linear do texto.

Na maior parte do romance de García Márquez, percorre-se o tempo de modo inverso. Da mesma forma que em **Lavoura arcaica**, em **Terra sonâmbula** os tempos serão percorridos de forma paralela, de acordo com a estrutura em paralelo da organização do texto, isto é o tempo presente da narração de André, em contraponto com a história que conta em passado; enquanto em **Terra sonâmbula** será o tempo presente de Muidinga e Tuahir em presente narrativo, em contraponto com os “Cadernos de Kindzu”, escritos em um “passado próximo”. São relatos

transhistóricos porque brincam com a dissolução do tempo histórico. O narrador trará para o presente da narração os tempos passados, os presentificará através da leitura e da memória dos personagens. A organização da narrativa será dada pela voz do seu protagonista, no caso de André em **Lavoura arcaica**, e de Kindzu em **Terra sonâmbula**. Já o narrador de **Crônica** não será protagonista, mas sua participação na história estará marcada pela vinculação com o personagem principal. Os três narradores, nos três romances, usam a primeira pessoa que permitirá estabelecer uma forte emotividade, e conferir seu ponto de vista subjetivo ao relato. Por sua vez, essa primeira pessoa rege e organiza o mundo ficcional à sua maneira.

As três narrativas apresentam um discurso e um espaço multicultural: laços comunitários que se evidenciam à medida que avança o relato. A comunidade inteira é renovada através da palavra, do mito reconstituído e do ritual realizado a partir dos elementos anteriores. São três comunidades em que a renovação provém da destruição inicial, do caos primigênio e anterior à reconstrução.

Nos três romances aqui examinados a ficção promove essa reconstrução. E quando uma sociedade transforma aquilo que vive ou viveu – sua realidade - em um produto artístico está criando e consolidando as bases de sua cultura e identidade.

REFERÊNCIAS¹⁴³

Textos literários:

COUTO, M. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Crónica de una muerte anunciada**. Bogotá: Oveja Negra, 1981.

NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

Textos de e sobre Lavoura Arcaica

ABATI, H. M. F. **Da Lavoura Arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar**. 1999. 188 f. (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários). UFPR, Curitiba, 1999. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24282/D%20-%20ABATI,%20HUGO%20MARCELO%20FUZETI.pdf?sequence=1>. Acesso em: Junho de 2017.

ALMEIDA-ABI, F. R. de. A imagem do pai em Lavoura Arcaica. In: **Revista Criação e Crítica**, No. 2, 2009, p. 44-53

ANDRADE, C. V. S.; MENEZES, C. da C. Lavoura Arcaica: tradição, desejo e religião. In: **Revista Fórum Identidades**, Ano 3, Vol. 5, jan-jun 2009, p. 123-136.

AZEVEDO, Estevão. **O corpo erótico das palavras: um estudo da obra de Raduan Nassar**. 2015. 210 f. (Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira). USP, São Paulo, 2015.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, Número 2, Especial Raduan Nassar, 1996. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

COELHO, V. de O. P. A Lavoura Arcaica e a semente do mal. Uma análise da obra de Raduan Nassar. In: **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**. Rememoração e reminiscência. No. 16, UFSM, jul./dez. 2010. Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo. João Luis Pereira Ourique e Rosani Úrsula Ketzer Umbach (Organizadores). Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num16/art_03.php>. Acesso em: 11 de Novembro de 2016.

DELMASCHIO, A. **Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar**. 2000. 160 f. (Dissertação de mestrado em Letras), UFES, Vitória, 2000.

¹⁴³ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

EVANGELISTA, L. L.; PAULA, D. de. Entre a tradição e a prodigalidade: estudo dos gêneros em *Lavoura Arcaica*. In: **SOLETRAS**, Ano VII, No. 14, São Gonçalo: UERJ, jul./dez. 2007, p. 120-128.

FRANÇA, L. G. A intersubjetividade no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. In: **Revista Iconelettras**, UEG – UNU, São Luís de Montes Belos, Volume 6, julho de 2010.

GIMENES, T. R. P. O trágico em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. In: **Anais do Seta**, Vol. 2, 2008. p. 235-240.

GONÇALVES, E. *Lavoura Arcaica*: análise de personagens na literatura e no cinema. In: VI Congresso Nacional de História da Mídia – GT, História da Mídia Audiovisual. Umesp, maio 13-16 de 2008, Niterói, RJ.

IANNI, O. *Lavoura Arcaica*. In: **Ensaios de Sociologia e Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 88-94.

JARDIM, C. F. da S. **O hibridismo cultural em *Lavoura arcaica* e *Dois Irmãos: Representações do imigrante libanês no Brasil***. 2012. 119 f. (Dissertação de mestrado em Letras e Linguística). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012.

Disponível em:

<<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2428/1/CRISTIANE%20FERNANDES%20DA%20SILVA%20JARDIM.pdf>>. Acesso em: dezembro de 2016.

JESUS, A. C. de. **Literatura e Filosofia: Alteridade e dialogismo poético nas obras *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar**. 2011. 187 f. (Dissertação de Mestrado em Letras), USP, São Paulo, 2011.

KILANOWSKI, P.L. **As caretas do duplo: um estudo de alguns casos do duplo na literatura brasileira contemporânea**. 1997. (Mestrado em Teoria Literária), Universidade de Brasília, Brasília, 1997.

LAVOUR'ARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. 163 minutos.

LIMA, T. L. **O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar**. 2006. 141 f. (Dissertação de mestrado em Letras), UFMG, Belo Horizonte, 2006.

Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-6SJH6N/dissertacao_thayse_leal_2006.pdf?sequence=1>. Acesso em: Dezembro de 2016.

LOTITO, D. P. **Expressividade e sentido: um estudo estilístico das metáforas de *Lavoura Arcaica***. 2008. 126 f. (Dissertação de mestrado em Filologia e Língua Portuguesa), USP, São Paulo, 2008.

MOOD, R. *Lavoura Arcaica e a sobrevivência estética de Luiz Fernando Carvalho*. Ensaio elaborado para a cadeia Cinema e Literatura da UFPE. Disponível em:

<<http://unstonsdeazul.blogspot.com.br/2012/07/ensaio-lavoura-arcaica-e-sobrevivencia.html>>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

PELLEGRINI, T. Raduan Nassar: masculino e feminino, contemporâneo. In: **Brasil/Brazil Revista de Literatura Brasileira**, Ano 10, No. 17, 1997, Porto Alegre, p. -26.

RAMOS, M. do N. A palavra poética em *The sound and the fury* e *Lavoura Arcaica*: ser, primeiro o significante. In: **Revista de Linguas Modernas**, No. 11, jul./dez. 2009. Costa Rica, p. 121-127.

REICHMANN, B. T. (Org.). **Relendo Lavoura Arcaica**. Curitiba: B. T. Reichmann, 2007.

RODRIGUES, A. L. **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Edusp, 2006.

PINHEIRO, T. O trágico em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. In: **Anais do Seta**, Vol. 2, 2008, p. 235-240.

SANSEVERINO, A. M. Uma estética do extremo. In: **Nau Literária**, No. 1, Porto Alegre, Lisboa, jul./dez. 2005, p. 186-196.

SEDLMAYER, S. **Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

SENA, A. G. de F. **A Terra, a Semente e o Cordeiro: a busca do Eu em Lavoura Arcaica**. 2002. 92 f. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira), Universidade Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

SILVA, R. C. A. da. **Raduan Nassar: o cultivo do novo na tra(d)ição textual**. 1991. 118 f. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira), Universidade Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

SILVA, C. F. da.; SANTANA, J. A. As relações híbridas entre Cristianismo e Islamismo em *Lavoura Arcaica*. Disponível em: <<http://www.sbpnet.org.br/livro/63ra/conpeex/mestrado/trabalhos-mestrado/mestrado-crstiane-fernandes.pdf>>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

TEIXEIRA, R. P. **Uma lavoura de insuspeitos frutos**. São Paulo: Annablume, 2002.

VIEIRA, M. H. B. O percurso inicial da revolta em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. In: **Terra Roxa e outras terras**, Revista de Estudos Literários, UEL, Volume 11 (2007), p. 103-112.

Textos de e sobre Terra Sonâmbula

BACH, C. B. "Sonhos de esperança em uma **Terra Sonâmbula**". In: Revista **Nau Literária**. Porto Alegre, UFRGS, Vol. 4, número 1, jan/jun de 2008.

Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5808/3413>>. Acesso em: 14 abril 2018.

CAMPOS, J. S. **As representações da guerra civil e a construção da nação moçambicana nos romances de Mia Couto (1992-2000)**. 2009. 174 f. (Dissertação de Mestrado em História), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CATROGA, F. Memória e história. In: **Pesavento**. Sandra Jatahy (Org.), p. 43-69. Porto Alegre: Editora de Universidade, 2001.

CONCATO, C. A estrutura narrativa em **Terra sonâmbula**, de Mia Couto. In: **Cadernos de pós-graduação em Letras**, São Paulo, vol. 17, n. 2, p. 72-84, jul./dez. 2017.

COUTO, M. **A varanda do Frangipani**. Lisboa: Caminho, 1996.

_____. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. Lisboa: Caminho, 2002.

_____. **O outro pé da sereia**. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. O coração de Moçambique. Entrevista concedida a Irineo Netto. Caderno G, *Gazeta do povo*. Publicada em 25 de junho de 2006.

Disponível em:

<<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=l&id=575902&tit=Ocoracao-de-mocambique>>. Acesso em: 25 de janeiro 2018.

FONSECA, C. **Nas entrelinhas do espaço: o grotesco e o sagrado em Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. 2010. 168 f. (Dissertação de Mestrado em Letras). Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-84HHWT/disserta_o_final_suziane_carla_fonseca_09.06.10.pdf?sequence=1>.

Acesso em: 11 de novembro de 2016.

FROELICH, N. S. G. **História e tradição em Terra sonâmbula, de Mia Couto**. 2011. 93 f. (Dissertação de mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2011.

Disponível em:

<<http://portal.unemat.br/media/files/NEILA-SALETE-GHELLER-FROEHLICH.pdf>>.

Acesso em: dezembro de 2017.

HAMPÂTÉ BÂ, A. **A tradição viva**. Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

JARDIM, J. P. **Moçambique, Terra queimada**. Lisboa: Intervenção, 1976.

LEITE, A. M. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, J. M. Junhito ou a estória de Moçambique independente. Contribuição para uma leitura de Terra Sonâmbula, de Mia Couto. In: **Miscelânea**, Assis, v. 15, p. 187-200, jan./jun. 2014.

Disponível em:

<<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/10-junhito-ou-a-estoria-de-mocambique-independente---joao-marques-lobes.pdf>>

Acesso em: 11 de novembro de 2016.

MAPERA, M. J. Ch. **Realismo e lirismo em Terra Sonâmbula, de Mia Couto e Chuva Braba, de Manuel Lopes.** 2014. 333 p. (Tese de Doutorado em Letras), Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

MARZO, L. F. da R.; PORTO, M. L. T. O despertar do leitor em **Terra sonâmbula**. In: **Revista Línguas & Letras**, Cascavel, vol. 14, n. 27, Número especial de 2013.

Disponível em:

<<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/9023>>. Acesso em: dezembro de 2016.

MATA, I. A alquímia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. In: **Scripta, Revista de pós-graduação em Letras e do Cespuc**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 262-268, 1998.

MONTEIRO, L.R.; NENEVÉ, M.N. O outro pé da sereia, de Mia Couto: a desconstrução da visão eurocêntrica sobre Moçambique. **Polifonia**, Cuiabá, MT, v.19, n.26, p.52-62, ago./dez., 2012.

MORAES, A. M. R. **O inconsciente teórico.** Investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto. 2007. 175 p. (Tese de Doutorado em Letras), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MORAIS, M. P. A. A invenção da verdade: identidade, história e linguagem em Terra Sonâmbula, de Mia Couto. In: **Revista Travessias**, Cascavel, Unioeste, Vol. 4, número 1, 2010, p. 192-203. Disponível em:

<<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/3590/2849>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

NETO, J. de S. **Terra sonâmbula à luz da ancestralidade.** 2013. 74 f. (Dissertação de mestrado em Letras). PUC GOIÁS, Goiânia, 2013.

NETTO, I. **O coração do Moçambique.** Entrevista concedida por Mia Couto, in: Caderno G, Gazeto do povo. Publicada em 25 de junho de 2006.

Disponível em:

<<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=575902&tit-ocoracao-de-mocambique>>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

PAIANI, F. R. M. **A escrita da história de Moçambique no romance Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. 2013. 108 f. (Dissertação de Mestrado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PARDINI, A. B. **Terra sonâmbula, homens de sonho: a utopia no romance Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. São Paulo, 2010.

PERUZZO, L. D. **De armas e de palavras: um estudo comparado da temática da guerra em Terra Sonâmbula, de Mia Couto e Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane**. 2010. 189 f. (Tese de Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PIRES, M. do C. M. Viagens, narrações e identidade em **Terra sonâmbula**, de Mia Couto. In: **Revista Navegações**, Porto Alegre, vol. 2, n. 2, p. 154-159, jul./dez. 2009.

PORTAL DO GOVERNO DE MOÇAMBIQUE. 2015. Produceb by INTIC. Disponível em: <<http://www.portaldogoverno.gov.mz>>. Acesso em: 26 de maio de 2018.

RIBEIRO, R. **A experiência histórica e sua narratividade na literatura de Mia Couto e Paulina Chiziane**. 2015. 87 f. (Dissertação de mestrado em Letras), Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.
Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2015/07/dissert_RR.pdf>. Acesso em: dezembro de 2017.

RODRIGUES, K.K.K. **Na demanda da ideia de nação: as viagens pós-coloniais em Mário de Andrade e Mia Couto**. 2014. 282 p. (Tese de Doutorado em Letras). Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

SANGER, M. "Mia Couto, o poeta que escreve histórias". In: **Revista de Cultura**. Fev. De 2009, p. 4-6.

SILVA, R. V. da R. e. "Literatura e história em cena: Terra sonâmbula e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra". São Paulo: **Humanitas**, 2013. p. 157-166.

_____. **Romance e utopia: Quarup, Terra Sonâmbula e Todos os nomes**. 2000. 193 f. (Tese de Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

TEDESCO, M. **Narrativas da moçambicanidade: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional**. 2008. 228 f. (Tese de Doutorado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

TEMPLO CULTURAL DELFOS 25 JUN 2015. Produced by Elfi Kürten Fenske. Fortuna crítica de Mia Couto. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2015/05/mia-couto-fortuna-critica.html>>. Acesso em: 24 de jan. 2017.

VALENTIM, J.V. Entre mapas movediços e águas míticas, alguns jogos de espelho em O outro pé da sereia, de Mia Couto. **Crítica Cultural (Critic)**, Palhoça, SC, v. 6, n. 2, p. 367-392, jul./dez. 2011, p. 367-392.

VIVIAN, I.M.da R. **A poética da memória. Uma leitura fenomenológica do eu em Terra Sonâmbula e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto**. 2014. 187 f. (Tese de Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

Disponível em:

<<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/6808/1/000461224-Texto%2BCompleto-0.pdf>>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

Textos de e sobre *Crónica de una muerte anunciada*

ARISTIZÁBAL, L. G. **Crónica de una muerte anunciada**. La farsa del honor y los sueños de libertad. 2013. 128 f. (Dissertação de mestrado em Literatura). Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

Disponível em:

<<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/13481/GiraldoAristizAbalLiliana2013.pdf;sequence=1>> Acesso em: fevereiro 22 de 2018.

BERGANTES NEWS. Número de Revista toda dedicada a Crónica de una muerte anunciada. Disponível em: <<http://ieselsports.edu.gva.es/Bergantesnews.pdf>>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

BREINER-SANDERS, K. E. La dimensión histórico-cultural de la violencia en **Crónica de una muerte anunciada**. In: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto de 1986, Volumen II, Berlin, Frankfurt and Main, 1989. p. 475-486.

Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs77d1>>. Acesso em: março 4 de 2018.

CARVALHO, M.C.G. de. (et. al). Relaciones entre ficción y periodismo en Crónica de una muerte anunciada, de Gabriel García Márquez. In: **Revista Luciérnaga**, No. 11, Medellín: 2014. p. 46-51. Disponível em:

<http://www.politecnicojic.edu.co/images/downloads/publicaciones/revista-luciernaga/luciernaga-11/pdf/5_muerte_anunciada_espanol.pdf>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

CHOE, S. La verdadera pregunta de Crónica de una muerte anunciada. In: **Journal of Arts and Humanities (JAH)**, Vol. 3, No. 3, Março, 2014.

Disponível em:

<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=47&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj4eyN0NbPAhWGvJAKHQOTBY84KBawCEIwBg&url=http%3A%2F%2Fwww.theartsjournal.org%2Findex.php%2Fsite%2Farticle%2Fdownload%2F373%2F241&usq=AFQjCNHAIR2IRqoPO4YXwR6qlkZ0dNn_yg&bvm=bv.135475266,d.Y2I>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

DEL-RIO, M. El epígrafe revelador clave para acercarse a la parábola de la Crónica de una muerte anunciada. In: **Confluencia**, Greeley, v. 8/9, n. 2, p. 81-99, 1993.

DIAZ-MIGOYO, G. Sub-rosa: la verdad fingida de Crónica de una muerte anunciada. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 535, Jan. 1995, Madrid, p. 39-51.

FLÓREZ, O. El determinismo social del individuo en Crónica de una muerte anunciada. In: **Análisis**, n. 70, Junho/Julho de 2007, Bogotá, p. 245-268.

GARCÍA, M. L. Crónica de una muerte anunciada: un encuentro del cine y la literatura. In: **Quimera**, No. 251, Dez. 2004, Barcelona, p. 26-28.

GETELLÁ, M. V. S. **Elementos de la tragedia griega en Crónica de una muerte anunciada**. 1995. 110 f. (Tese de Licenciatura em Letras), Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1995.

Disponível em: <http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_0508.pdf>. Acesso em: fevereiro 13 de 2018.

GUIER, E. C. de. Formas de lo trágico en Crónica de una muerte anunciada. In: **Kañina**, Vol. 10, No. 1, (Jan./Jun. 1986), San José, p. 33-38.

GULLON, R. **Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar**. Madrid: Taurus, 1970.

IBAÑEZ, A. Las posibilidades de una crónica imposible: acerca de Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez. In: **Revista Espéculo**, No. 40, nov. de 2008/ fevereiro de 2009. Disponível em:

<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/cronigm.html>>.

Acesso em: 12 de agosto de 2018.

KRONFLY, F. C. Aproximaciones críticas a la Crónica de una muerte anunciada. In: **Revista de Extensión Cultural**, No. 11, Set./Dez., 1981, Bogotá, p. 82-86.

MÁRQUEZ, E. G. **La tercera muerte de Santiago Nassar**. Bogotá: Oveja Negra, 1987.

MÁRQUEZ, G. G. El ajeno albedrío: Crónica de una muerte anunciada y su contexto ibérico. In: **Eco**, Bogota, n. 259, p. 27-41, maio 1982.

_____. El cuento del cuento. **El País**, Madrid, 26 de agosto de 1981. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1981/08/26/opinion/367624809_850215.html>. Acesso em: 23 de outubro de 2018.

_____. El cuento después del cuento. **El País**, Madrid, 13 de outubro de 1982. Disponível em:

<https://elpais.com/diario/1982/10/13/opinion/403311604_850215.html>. Acesso em: 23 de outubro de 2018.

_____. Los idus de marzo. **El País**, Madrid, 30 de setembro de 1981. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1981/09/30/opinion/370652412_850215.html>. Acesso em: 1 de agosto de 2018.

MUÑOZ, W. O. Sexualidad y religión: **Crónica de una muerte anunciada**. In: **Inti: Revista de Literatura Hispánica**, Providence College, n. 16-17, p. 95-109, 1983.

NEYRET, Juan Pablo. En el medio: la novela periodística en Hispanoamérica(1). In: **Revista Espéculo**, No. 41. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/novperio.html>>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

POMBO, J. M. Tristes destinos: reflexión sobre Crónica de una muerte anunciada. In: **El Malpensante**, Bogotá, n. 6, p. 92-97, set./out. 1997.

OREJUELA, E. S. **Textualidad y transtextualidad en Crónica de una muerte anunciada**. Cali: Colcultura, 1989.

RAMA, A. La caza literaria es una altanera fatalidad. In: **Crónica de una muerte anunciada**. Barcelona: Círculo de lectores, 1983. p. 7-46. Disponível em: <<http://palabramaldichas.blogspot.com/2008/05/la-caza-literaria-es-una-altanera.html>>. Acesso em: outubro 23 de 2018.

RAMÍREZ, H. M. La reinterpretación paródica del código de honor en Crónica de una muerte anunciada. In: **Hispania**, Texas, v. 73, n. 4, p. 934-942, dez. 1990

RAMOS, D. **La muerte anunciada: Poder, secreto y violencia en Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez**. Bogotá: UNIANDES, 1994.

RAMOS, G. R. **Reescritura, archivo y perversión en Crónica de una muerte anunciada, de Gabriel García Márquez**. 2014. 90 f. (Tese em Licenciatura em Literatura), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014. Disponível em: <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/3949/Raffo_rg.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 de outubro de 2018.

RASSANO, D. **As memórias de Crônica de uma morte anunciada**. 2014. 77 f. (Dissertação de mestrado em Letras). Araraquara, Unesp, 2014.

ROCKENBACH, F. L. **Gabriel García Márquez**. Entre a ficção e a reportagem. 2014. 109 f. (Dissertação de mestrado em Letras). Passo Fundo, Universidade de Passo Fundo, 2014. Disponível em: <<http://tede.upf.br/jspui/bitstream/tede/996/1/2014FabioLuisRockenbach.pdf>>. Acesso em: agosto de 2018.

RODRIGUES, J. de F. **Literatura e jornalismo em Garcia Marquez: uma leitura de crônicas**. 2005. 181 f. (Dissertação de Mestrado em Língua Espanhola e

Literatura Espanhola e Hispano-americana), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ROTH, M. P. Crónica de una muerte anunciada. El anti-Edipo de García Márquez. In: **Revista de los Estudios Colombianos**, Bogotá, n. 6, p. 9-14, 1989.

SIMS, R. Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: la creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez. In: **Hispania**, v. 71, n. 1, Março, 1988. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania--2/html/027e4e7a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

SHUA, A. M. Crónica de una muerte anunciada: el antipolicial absoluto. In: **El país**, abril 2015. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/10/actualidad/1428676100_390567.html>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

SDOTOREVSKY, M. Crónica de una muerte anunciada: la escritura de un texto irreverente. In: **Iberoamericana**, Pittsburg, n. 128-129, p. 1077-1091, Julho/Dez. 1984.

SOSNOWSKY, S. "Lectura sobre la marcha de una obra en marcha". In: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, Año 7, n. 14, p. 119-149, 1981.

TORRE, M. M. C. **Literatura, história e memória em Gabriel García Márquez: Cem anos de solidão, O general em seu labirinto e O outono do patriarca**. 2017. 237 f. (Tese de doutorado em Letras), Belo Horizonte, UFMG, 2017. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-AQVQK5/tese_michelle_m_rcia_cobra_torre.pdf?sequence=1>. Acesso em: agosto de 2018.

Textos de Crítica e de Teoria

ABDALA JUNIOR, B. Fronteiras (múltiplas), identidades (plurais), comunitarismos (culturais) – Travessias. **Revista Olho d'Água**, São José do Rio Preto, 4(2): 1-15, p. 30-40, Jul.-Dez./2012,.

_____. (Org.) **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

A CRÔNICA: TEORIA E HISTÓRIA DO GÊNERO. Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo, v. 46, nos. 1-4, 1-12/1985 (publ. em 10/1987), 220 p.

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

AUERBACH, E. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

BHABHA, H. K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martin Fontes, 1997.

_____. **Teoría y estética de la novela.** Madrid: Taurus, 1989.

BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BATAILLE, G. **O erotismo.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

BARTHES, R. **Mitologías.** México: Siglo XXI, 1999.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Walter Benjamin. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, arte e política.** Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama trágico alemão.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção.** Lisboa: Arcadia, 1980.

BOSI, A. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, A. **Estudo analítico do poema.** São Paulo: Humanitas, 1996.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada.** São Paulo: Ática, 1986.

CHIAMPI, I. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, No. 3, p. 75-86, 1996.

_____. **El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana.** Caracas: Monte Ávila, 1983.

COSON, R. **Romance-reportagem: o gênero.** Brasília: Universidade de Brasília/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

DROIT, R-P.; TONNAC, J-P de. **Fous comme des sages.** Scènes grecques et romaines. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS (EDTL). coord. de Carlos Ceia, Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 2 de novembro de 2018.

ELIADE, M. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **O mito do eterno retorno.** São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** São Paulo: Martin Fontes, 1999.

_____. **Tratado de história das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FANON, F. **Os condenados da terra.** Lisboa: Ulisseia, 1961.

FERREIRA, C. R. **Literatura e jornalismo. Práticas políticas.** São Paulo: Edusp, 2003.

FOUREAUX, J. L. O narrador, a literatura e a história: questões críticas. In: **Romance histórico –recorrências e transformações.** Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2000.

FRYE, N. **Anatomia de la crítica.** Caracas: Monte Ávila, 1991.

_____. **Fábulas de identidade. Estudos de mitologia poética.** São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

GALENO, A. e DE CASTRO, G. (Org.). **Jornalismo e literatura. A sedução da palavra.** São Paulo: Escrituras, 2002.

GOLDMANN, L. **Sociología de la creación literaria.** Buenos Aires, Nueva visión, 1971.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LEITE, A. M. **Literatura e formulações pós-coloniais.** Lisboa: Colibri, 2003.

LEITE, L. Ch. M. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática, 2005.

LIMA, A. A. **O jornalismo como gênero literário.** Rio de Janeiro: Agir, 1960.

LIMA, L. C. **Mímesis e modernidade.** Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.** São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2009.

_____. “Narrar ou descrever”. In: **Ensaaios sobre literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MEDINA, C. **Povo e personagem: sociedade, cultura e mito no romance latino-americano.** São Paulo: Fundação Memorial de América Latina, 2008.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992**. México: F.C.E., 1993.

NITRINI, S. **Literatura comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Edusp, 2000.

PAIXÃO, F. Poema em prosa: Problemática (in)definição. In: **Revista Brasileira**, Ano II, No. 75, Abril-Maio-Junho, 2013. p. 151-162.

PENA, F. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PRATT, M. L. et. al. **Literatura e história – perspectivas e convergências**. Bauru: Edusc, 1999.

POLLMAN, L. La nueva novela hispanoamericana. Un balance definitorio. In: **Revista Chilena de Literatura**, No. 34, Nov. 1989. Santiago de Chile, p. 77-93.

RAMOS, J. **Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX**. México: F.C.E., 1989.

RICOEUR, P. **Historia y narratividad**. Barcelona: Piados, s/d.

RODRÍGUEZ-MONEGAL, E. “La nueva novela latinoamericana”. In: *A/C*, Actas III, 1968, p. 47-63. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_008.pdf. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!: ensaios literários**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SARTESCHI, R. **Ficção e história no domínio do romance: Balada da praia dos cães e Mayombe**. 2005. 242 p. (Tese de Doctorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SODRÉ, M. e FERRARI, M. H. **Técnica de reportagem**. São Paulo: Summus, 1986.

WATT, I. O realismo e a forma romance. In: **A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.