

Infância, oralidade e morte em *Campo geral* e *Terra Sonâmbula*

Maria Schtine Viana *

ORCID iD

<https://orcid.org/0000-0002-6272-4448>

RESUMO

Por meio deste artigo pretende-se estabelecer uma relação entre infância, oralidade e morte a partir das narrativas *Campo geral* (1956), do escritor brasileiro João Guimarães Rosa e *Terra sonâmbula* (1992), do autor moçambicano Mia Couto, com o objetivo demonstrar como o entrecruzamento desses elementos contribui para a constituição de uma linguagem peculiar nas duas narrativas.

PALAVRAS-CHAVE

Édouard Glissant, infância, oralidade, linguagem.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to establish a relationship between childhood, orality and death from the narratives *Campo geral* (1956), by the Brazilian writer João Guimarães Rosa and *Terra sonâmbula* (1992), by the Mozambican author Mia Couto, with the objective of demonstrating how the intersection of these elements contributes to the constitution of a peculiar language in the two narratives.

KEYWORDS

Édouard Glissant, childhood, orality, language.

Huduku, kureketa ne kufa mumabhukhu *Campo geral* ne *Terra Sonambula*¹

CHIGWAGEWA

Basa iri rinotswaka kubatanidza nyaya yakaringana ne huduku, kureketa ne kufa burikidze ne nhorondo inowoneka mumabhukhu *Campo geral* (1956), re munyori weku bhaziri unozvi Joao Guimaraes Rosa ne *Terra Sonambula* (1992), rakanyorwha na Mia Couto, munyori weku M'sambiki, uyezve, basa iri rine chinangwa chekupangidzira kubatana, kana kuti, kuyanana kezvitsidzo zvinobatsira pakuwumba mutawuro wakanaka munhorondo mbiri idzi.

MAZVI-EPAKATI

Édouard Glissant, huduku, kureketa, mutawuro.

Introdução

No conjunto de sua obra, o escritor antilhano Édouard Glissant apresenta valiosas contribuições a respeito das consequências do processo de formação cultural sofrido

* Doutoranda no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Membro do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT – NOVA FCSH). Bolseira de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). E-mail: mariaviana8@uol.com.br

¹O resumo foi traduzido para uma língua moçambicana por Leonardo Mascarenhas, aluno Mestrado em PL2 da Universidade de Santiago, Cabo Verde.

pelos povos submetidos ao sistema colonial implementado pelos europeus. Esse projeto literário não se restringe, então, ao âmbito apenas da literatura, mas abarca também aspectos geográficos, históricos e sociais.

Nesse sentido, na concepção de sua vasta produção literária e teórica Édouard Glissant e outros autores antilhanos, como Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, incorporaram conscientemente elementos da tradição oral –, como a importância da repetição, a modalização do discurso, a presença do maravilhoso e do sobrenatural, a história dentro da história, a participação do narrador como *paroleur* –, na criação de suas obras literárias.

Esse projeto de escritura levou à consagração do termo *oraliturelle*. Palavra valise que comporta o oral e o literário, demonstrando que na produção dos escritores antilhanos esses dois elementos são indissociáveis. Dentro desse processo, o narrador é considerado um contador de histórias que tem a capacidade inclusive de rir de si mesmo, ao usar uma linguagem ambígua, em que, paradoxalmente, a veracidade da narrativa é transmitida de maneira a obscurecer o que é revelado, informando e formando o coletivo, por meio do mistério do verbo e da hipnose da voz. Dessa maneira, de forma quase mágica, ocorreria uma oposição ao sistema escravocrata, à ideologia colonial e à desumanização, posto que esses narradores, donos de uma dignidade secreta, permitiam aos ouvintes uma (re)apropriação da memória oral coletiva.

Guardadas as devidas diferenças, já que esse arcabouço teórico reflete a realidade imposta pelo projeto de colonização francês, vários conceitos utilizados pelos escritores antilhanos Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant são verificáveis também na produção de escritores de outras nacionalidades que utilizaram e ainda lançam mão de elementos da tradição oral para urdir suas obras, caso do brasileiro João Guimarães Rosa e do moçambicano Mia Couto. Portanto, é a partir desse arcabouço teórico que neste artigo estabelecerei uma relação entre infância, morte e oralidade nas narrativas *Campo geral* e *Terra sonâmbula*.

A aproximação aqui proposta corresponde a uma das teses estabelecidas por Édouard Glissant quando defende que a creolização ocorrida na Nova América, e a creolização que ganha as outras Américas, é a mesma que opera no mundo inteiro. Isso quer dizer que atualmente as culturas do mundo inteiro são colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente por meio de trocas e de confrontos irremissíveis das guerras sem piedade, mas também por meio de avanços das trocas que se dão através da consciência e da esperança (Glissant, 1996).

De acordo com Patrick Chamoiseau, o grande desafio dos escritores dos países formados a partir da experiência traumática da colonização que desejam incorporar os saberes da tradição em suas narrativas é perceber que

a transição do oral para o escrito requer uma área de mistério criativo. Porque não se trata, de apenas passar do oral para escrito como se passa de um país para outro; nem se trata de transcrever a palavra como se fala, o que não teria grande interesse; trata-se de considerar uma criação artística capaz de mobilizar a totalidade que nos é oferecida, tanto do ponto de vista da oralidade como da escrita. (Chamoiseau, 1994, p.157-8, tradução nossa)

Portanto, essa passagem do oral para o escrito exige um intenso trabalho criativo, pois não se trata apenas de transcrever as histórias recolhidas da tradição oral, mas produzir um texto literário que mobilize os diferentes aspectos oferecidos justamente pela peculiaridade do processo de colonização, tanto do ponto de vista da oralidade, como da escrita. Para que isso ocorra, é preciso estar aberto às oposições e aos paradoxos conservados por essa amplitude de sentidos, que favorecem, inclusive, a criação de neologismos.

Entre as feridas mais drásticas desse processo a que foram submetidos os povos colonizados está justamente o afastamento dos povos originários de sua língua. E, nesse campo, a situação atinge um patamar mais substancial. No caso de Moçambique, recorte que nos interessa neste artigo, o processo é ainda mais complexo, devido às feridas ainda latentes decorrentes das guerras pela independência, como sintetiza Mendonça:

A ficção narrativa [...] produzida nas duas últimas décadas pode ser lida à luz dessa herança e, no quadro da tendência geral do romance africano, torna-se o instrumento formal da reinvenção de uma cultura, de uma nova comunidade nacional, face à perda que a colonização representou. (2020, p. 71).

No caso brasileiro, é preciso também ter em conta que as línguas de diferentes etnias, tanto ameríndias como africanas, se entrelaçaram à língua dominante do colonizador português e soma-se a isso o fato de que a própria a Língua Portuguesa comporta também assimilações adquiridas de outras línguas durante o seu processo formativo.

A obra do escritor brasileiro João Guimarães Rosa indubitavelmente situa-se na vanguarda da narrativa contemporânea, mas paradoxalmente essa obra tão agudamente alinhada com a modernidade nutre-se de velhas tradições como as gestas dos cavaleiros feudais. Por exemplo, o tema central do romance a "A dama guerreira", recolhido em

Pernambuco por Pereira da Costa, por volta de 1848, que narra as aventuras de uma jovem donzela que vai à guerra, tema comum na cultura de vários povos, está presente no romance *Grande sertão: veredas*. Nessa obra, Diadorim é uma jovem que se veste de homem e vai lutar como tal para vingar a morte do pai, Joca Ramiro. Então, alguns elementos da cultura medieval permanecem vivos na cultura brasileira, principalmente na cultura popular, e a matriz portuguesa, nesse caso, é inegável.

O termo romance aqui usado diz respeito a poemas em versos, geralmente rimados, cantados com o acompanhamento de um instrumento. “O motivo do romance geralmente era simples: uma história de amor, as façanhas de um herói em uma guerra, as aventuras vividas durante a navegação. Nessas narrativas sempre há muita ação e densidade dramática. Pouco se sabe sobre as origens dessa forma de canção lírico-narrativa. Alguns estudiosos acreditam que essa maneira de contar uma história por meio de versos cantados teve início no século XIV, possivelmente na Espanha. Os temas desses romances podem ter sido escritos originalmente como contos, que passaram a ser cantados pelo povo em forma de versos rimados, pois dessa maneira seria mais fácil decorá-los.

Assim, os cantadores espanhóis perpetuaram não apenas muitas façanhas de seus reis e heróis, mas as aventuras de homens comuns como soldados e guerreiros. Da Espanha, o romance foi levado para Portugal, e os portugueses não apenas copiaram os versos espanhóis, como criaram outras histórias, inspiradas nos heróis e personagens locais. Durante a Idade Média, quando a ordem social e política se baseava nas atividades guerreiras e os chefes de família tinham que obedecer às ordens do senhor feudal, os romances eram muito usados para exaltar os feitos heroicos dos que partiam para a guerra. Portanto, não é de se estranhar que o tema da jovem que se veste de homem apareça em várias culturas. Em alguns lugares do Brasil o romance “A dama guerreira” é conhecida pelo título ‘O romance da donzela que foi a guerra’”. (Viana, 2016, p. 16).

Outro exemplo é o trecho do mesmo romance “A dama guerreira”, referido na novela *Uma história de amor (Festa de Manuelzão)*, narrada por Joana Xaviel, a contadora de histórias. A despeito do tratamento literário dado pelo narrador ao tema central da jovem disfarçada de homem que vai à guerra, temos os seguintes versos inspirados romance popular:

pai, ô minha Mãe, ô!
estou passado de amor...
Os olhos de Dom varão
é de mulher, de homem não! (Rosa, 1994, p. 561.)

Entretanto, como bem observa Arroyo (1984), essa quadra teria sido recriada pelo escritor e “revela nos vocativos do primeiro verso e na discordância proposital entre

‘olhos’ e ‘mulher’, muito do torneio fraseológico de João Guimarães Rosa na fala de suas personagens.” (p. 34).

Infância e morte em *Campo geral*

Não é novidade que João Guimarães Rosa indubitavelmente revolucionou a literatura brasileira, tanto no nível temático como linguístico, justamente porque toda a sua obra está intrinsicamente ligada ao universo do sertão, seja por retratar personagens inspiradas naquele *locus*, seja pela maneira como parte da linguagem dos habitantes locais para criar seu estilo tão peculiar. Na composição narrativa do escritor brasileiro há uma presença explícita de gêneros orais, como a inclusão de ditados, aboios, poemas orais, cantigas, rezas, causos, os quais às vezes transcreve na íntegra e às vezes modifica substancialmente para dar vazão à sua urdidura ficcional.

Do ponto de vista gramatical, só para ficar em alguns exemplos, Rosa aproveita procedimentos de prefixação e sufixação comuns na fala; usa a pontuação em desacordo com o padrão normativo; constrói orações contrariando as conexões da lógica linguística, para dessa forma criar uma língua própria com uma expressividade brutal.

O autor e as personagens nunca são completamente distintos. Usam a mesma língua, a ponto que volta e meia aquela passa a palavra a estas sem que se note qualquer mudança de plano. Tal praxe não somente não conduz à limitação do registro das notações, mas, por um milagre de arte, confere-lhe amplitude raras vezes atingida em qualquer literatura. (Rónai, 2020, p. 50).

A infância, por sua vez, tem papel preponderante em toda a obra rosiana. Basta lembrar que o primeiro encontro entre os protagonistas de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo e Diadorim, se deu quando eram crianças. A infância é recorrente também em contos como: “A menina de lá”, “Audaz navegante” e “Nenhum, Nenhuma”, só para ficar em alguns exemplos. Entretanto, certamente é na novela *Campo geral*, primeira narrativa do ciclo *Corpo de baile*, conjunto de sete narrativas, que a infância tem papel preponderante.

Em *Campo geral*, grande parte do narrado ocorre no espaço da casa, onde Miguilim, mora na companhia da mãe, do pai e dos irmãos. Trata-se, portanto, de uma estrutura familiar bastante comum no Brasil do sertão mineiro, pois além de outros membros da família nuclear, também ocupam o mesmo espaço, a tia-avó de Miguilim, a vó Izidra, e o Tio Terez, irmão do pai do menino-protagonista.

Narrados na terceira pessoa, todos os conflitos familiares são vividos a partir do ponto de vista de Miguilim, que, como toda criança, nutre curiosidade aguçada pelo que o cerca. A ação transcorre por um período aproximado de dois anos, mas lampejos de memória trazem reminiscências da primeira infância.

Nessas aturcidas lembranças são frequentes as experiências de quase morte, ocorridas não apenas onde agora vive no tempo em que transcorre a narrativa, mas também por meio de recordações recorrentes do local onde nascera, um lugarejo denominado Pau-Roxo. Lembra-se, por exemplo, que, bem pequeno, fora ferido por uma pedra atirada por um menino maior. Em um ritual místico, é banhado com sangue de tatu, para ser livrado da morte.

Isso leva-me a pensar em outros estados de quase morte enfrentados por Miguilim, em que aspectos da tradição popular são retomados. Um deles ocorre quando, engasgado com um ossinho de frango, sente que vai morrer e roda o prato na mesa, uma simpatia que certamente aprendera com os mais velhos

[...] mais de repente ele já estava em pé em cima do banco, como se levantou, não pediu ajuda a Pai e Mãe, só num relance ainda tinha rodado o prato na mesa – por simpatia em que alguma vez tinha ouvido falar – e, em pé, no banco, sem saber de seus olhos para ver – só o acima! Se benzia, bramado: -- Em nome do Padre, do filho e do Espírito Santo!... — (ele mesmo estava escutando a voz, a força; e uma coragem de fim, varando tudo, feito relâmpagos). (Rosa, 2001, pp. 45-46).

Em outra passagem, Miguilim acredita que está muito doente, fica acamado por vários dias. Finalmente, é examinado por Seo Deogracias, que fora enviado ao local pelos donos das terras cultivadas por seo Berno, pai de Miguilim, para cobrá-lo pelo arrendamento das terras. Homem de muitos ofícios, Seo Deogracias é também curandeiro e prescreve algumas ervas para livrar o menino de uma suposta icterícia.

Seo Deogracias em momento algum atesta que Miguilim está realmente acometido por essa enfermidade. Todavia, o menino, impressionado com o que dissera o curandeiro, fica irrequieto e angustiado, certo de que está muito doente. Chega a fazer um pacto com Deus, determinando o prazo de dez dias para curar-se de vez ou morrer. Esmera-se em comportar-se bem neste período e se despede de todos da família em pensamento. No décimo dia, a família recebe a visita de outro curandeiro, seo Aristeu, que, com suas palavras benfazejas, tira Miguilim daquele suposto estado de doença.

Quando seo Aristeu consegue demovê-lo da ideia de que está prestes a morrer. A maneira como utiliza versos para tirar Miguilim daquela melancolia, é um bom exemplo de

como o escritor inclui na narrativa elementos, certamente inspirados na tradição oral, mas utilizados de uma forma bastante criativa e peculiar:

– Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:
... Eu vou e vou e vou e volto!
Porque se eu for
Porque se eu for
Porque se eu for
hei de voltar...
E isto se canta bem ligeiro, em tirado de quadrilha. (Rosa, 2001, pp. 45-46).

Se a percepção da morte pelo pequeno Miguilim até então era apenas imaginada, algumas páginas depois de sua suposta cura, seu irmão predileto, Dito, padece durante dias com dores atrozes, em decorrência de um corte no pé, que o levará à morte prematura. O desaparecimento desse irmãozinho provoca em Miguilim dor tão profunda que algum tempo depois ele adocece verdadeiramente.

Os versos entoados por Seo Aristeu na primeira visita parecem sinalizar que a volta ali indicada é a dele própria, pois é novamente por meio de sua alegria e de um favo de mel, que desta feita traz consigo, que o curandeiro entoa novos versos encantatórios, contribuindo para que a saúde do menino seja restabelecida. Depois dessa cura, sempre que pensava em Seo Aristeu vinha em Miguilim a vontade de contar uma história: “Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de Seo Aristeu. (Rosa, 2001, p. 115)

Portanto, no decorrer da narrativa fica claro que são as experiências de quase morte que fazem do menino Miguilim contador de histórias. Por certo, fora preciso beber um golinho de velhice para que pudesse dar conta do narrável. Entretanto, além dessas experiências de quase morte, vivenciadas por Miguilim em *Campo geral* mortes reais acometem o núcleo familiar. Primeiro a morte do pequeno Dito, depois o crime passional, praticado pelo pai do protagonista ao matar Luisaltino, um vaqueiro que se envolve amorosamente com sua esposa, para, em seguida, cometer suicídio.

Infância e morte em *Terra sonâmbula*

Por seu turno, toda a trama de *Terra sonâmbula* se dá em torno da aprendizagem a partir da morte. Não apenas porque o pequeno Muidinga fora retirado da cova comum,

onde seria sepultado ainda com vida, graças à intervenção do velho Tuahir, mas pelo cenário de morte que é o próprio país devastado pelas guerras.

O romance *Terra sonâmbula* é construído em dois tempos, aspecto bem demarcado já no índice como um indicador de leitura. Em onze capítulos retrata-se a viagem do velho Tuahir e do miúdo Muidinga; em outros onze, acompanha-se o percurso de Kindzu, nos cadernos por ele escritos. O tempo narrativo, relatado nos cadernos, contextualiza fatos ocorridos durante a guerra de independência; enquanto o tempo transcorrido durante a perambulação de Muidinga e Tuahir, ocorre durante a guerra civil.

A luta pela independência de Moçambique foi liderada pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), criada em 1962. A data fixada para a independência foi 25 de junho de 1975. Após essa data, uma frente provisória foi instituída, tendo Samora Machel, dirigente da Frelimo, como presidente. Entretanto, facções de colonos portugueses de extrema-direita e soldados europeus e africanos organizam-se em grupos armados com o objetivo de impedir a vitória da Frelimo. Originalmente chamado Mozambique National Resistance (MNR), o principal partido de oposição, Resistência Nacional Moçambicana (Remano), apoiado pelos países segregacionistas que fazem fronteira com Moçambique, apesar de já ter protagonizado ataques no interior do país no ano de 1978, só passou a ser considerado uma ameaça importante na década de 1980. O objetivo da Remano seria desestruturar o processo de construção nacional conduzido pela Frelimo, que então já havia adotado a teoria marxista-leninista como referencial condutor de sua política interna e externa. Essa sangrenta guerra civil perduraria até 1992. (Visentini, 2012).

No primeiro plano narrativo, há capítulos curtos como “A lição de Siqueleto”, “O fazedor de rios”, “As idosas profanadoras”, que podem ser lidos como contos, histórias dentro da história. Procedimento verificável também nos cadernos de Tuahir, pois além da própria trajetória do autor dos registros desde a infância até sua partida de casa, acompanha-se a vida de outras personagens, como a história de Farida, mulher por quem kindzu se apaixona, e a trajetória do seu indiano, Surendra.

Por meio das leituras, sempre noturnas, compartilhadas em voz alta por Muidinga com o velho Tuahir, conheceremos a família de Kindzu, “nome que se dá às palmeritas mindinhas” (Couto, 2012, p. 23). Recebera este nome porque o pai pescador gostava de beber sura, o vinho extraído dessas palmeiras. Esse pai, que vestira fato e calçara sapatos no dia da Independência do país e nomeia o filho que está para nascer de Vinticinco de Junho, em homenagem à data histórica, perde paulatinamente o juízo devido à pobreza que assola a família durante a guerra civil.

Ao imaginar que Junhito poderia ser morto pelos bandos, o pai veste-o com penas, para que se assemelhasse a uma galinha, e mantém-no preso no galinheiro, de onde, certa noite, desaparece. No final do romance, em sonho, Kindzu vê Junhito cercado pelo colono Romão Pinto, Assane, Antoninho e os milicianos, que intentam tirar-lhe a vida. Uma alegoria do que acontecera com o próprio processo de independência do país. Ao se ver trajado como um guerreiro naparama, vem a Kindzu a ideia de que precisa de um pouco de infância e canta as cantigas de embalar que aprendera com a mãe, a última ponte de Junhito com a família:

Enquanto eu cantava ele se foi vertendo toda gente, completamente Junhito: A seu lado, como se chamada por meu canto, minha mãe apareceu segurando uma criança em seu colo. Chamei mas eles nem pareciam ouvir. Junhito colocou a mão aberta sobre o peito e depois fechou as duas em concha. Me agradecia. Acenei uma despedida e ele, segurando minha mãe pelo braço, desapareceu nas infinitas folhagens. (Couto, 2012, pp. 339-330).

A metáfora da estrada morta, lugar onde menino e velho encontram abrigo nos destroços de um machimbombo que fora incendiado, sintetiza não só a situação das duas personagens, mas de um país. É pelo caminhar que o andarilho sente a terra e comunga com ela, mas Miudinga e Tuahir não caminham e quando o fazem é para andar em círculos, voltando sempre para os destroços do autocarro. Quase nunca saem da estrada, encaçados em um meio de transporte que já não pode circular. A estrada esteriliza a terra. “Ela pertence ao mundo da ordem, do tempo cronológico, da otimização, da racionalização, pertence ao mundo além-mar” (Damato, 1995, p. 229).

As trilhas, por sua vez, são caminhos naturais: “resultam da acumulação, da repetição dos passos ao longo dos anos, das marcas, deixadas por aqueles que as percorrem num processo silencioso e repetitivo de apropriação.” (Damato, 1995, p. 224). É quando ousam percorrê-las que Muidinga e Tuahir se encontram com outras personagens, como o velho aldeão Siqueleto, que os prende em uma armadilha, com a intenção de os semear para repovoar sua aldeia. Apesar da idade avançada e do cansaço que só lhe permitia abrir um olho de cada vez, Siqueleto tinha uma certeza: a única maneira de ganhar a guerra era ficar vivo, sente-se árvore e acredita que se semeasse o velho e o menino povoaria sua região deserta.

Tuahir tenta persuadi-lo contando-lhe uma história, mas não consegue demovê-lo da ideia. Muidinga risca no chão o nome do aldeão e “O velho desdentado se levanta e roda em volta da palavra. Está arregalado. Joelha-se, limpa em volta dos rabiscos. Ficou ali

gatinhoso, sorrindo para o chão coma boca desprovida de brancos.” (Couto, 2012, p. 111). Decide, então, libertar seus prisioneiros.

Portanto, é a partir da percepção de que a palavra narrada pode ser preservada por meio da escrita que Siqueleto resolve libertar os prisioneiros, não sem antes exigir que Muidinga grave o nome próprio, “Siqueleto”, no tronco de uma árvore, para que ela seja a parteira de outros homens e a aldeia seja repovoada.

Ainda que o poder da palavra escrita tenha determinado a liberdade do velho e do menino, na sequência, temos a intervenção do maravilhoso, do sobrenatural: Sequeleto enfia o dedo nos ouvidos e se esvai em sangue, definhando até tornar-se uma semente. Uma semente regada com seu sangue semeará uma aldeia imaginada. Uma alegoria que explicita a ideia de que a construção da nação moçambicana se deu por meio de uma independência conquistada com muito sangue.

Considerações finais

De acordo com Agamben (1999), “Onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra”. O exemplo dado pelo filósofo para ilustrar tal estado é justamente o caso “daqueles que regressaram à vida depois de uma morte aparente”. Claro que não morreram nem se libertaram do fato de que não são imortais, libertaram-se da representação da morte e dessa experiência trouxeram “muitas histórias” (p. 29). Isso leva-me a pensar não apenas na morte de Dito, o sabido portador da palavra, “que já sabia, mas não sabia antes que sabia” (Rosa, 2001, p. 142); mas nos estados de quase morte enfrentados por Miguilim, que ocorrem por quatro vezes na curta existência de um protagonista de apenas oito anos, duas das quais recapituladas pela memória.

Somente no final de *Campo geral* saberemos que o menino Miguilim era míope e ao ter a visão ampliada –, graças aos óculos do doutor José Lourenço, que detectara sua miopia e o levará dali para a cidade para estudar –, tem uma outra percepção de tudo que o cerca. Simbolicamente, ao passar a ver o mundo filtrado por lentes, se despede também daquela infância, quando, por não enxergar o mundo como os adultos da família, podia reconstituir a realidade à sua maneira. O criador de histórias que fora, será levado dali para dominar a palavra escrita, partirá da oralidade para o mundo escrito e retornará ao ciclo *Corpo de baile*, na última narrativa “Buriti”, como veterinário.

Um procedimento importante da tradição oral é a acumulação. Entenda-se por acumulação a apropriação da realidade imediata por meio da repetição. Acumular e

repetir são processos de uma poética de duração, elementos caros ao pensamento de Édouard Glissant. Esse recurso é utilizado por uma comunidade para impedir a intervenção, às vezes fatal, de outra cultura, cujo poder advém de uma dominação mais ampla (econômica ou política). Portanto, a acumulação seria a forma encontrada por determinada comunidade para garantir a sobrevivência de seu próprio espaço cultural. (Damato, 1996)

A história dentro da história é uma marca da acumulação. Como vimos, esse recurso é bastante observável em *Terra sonâmbula*. Muitos destinos se entrecruzam dentro da trama. Não apenas por meio dos fatos contadas pelos poucos transeuntes que circulam pela estrada-morta e pelas trilhas por onde o menino e o velho circulam, mas também nas páginas lidas por Muidinga nos cadernos escritos por Kindzu.

Os conhecimentos de Tuahir são oriundos da tradição oral; já o menino salvo por ele perdeu a memória de tudo, não sabe quem são seus pais ou de onde vem, mas rapidamente recupera a capacidade de ler e pode compartilhar com o velho companheiro de estrada as histórias registradas nos cadernos, encontrados junto ao corpo de Kindzu, nas proximidades dos destroços do machimbombo.

Se, de acordo com Lyotard (1993), o rastro indeterminado de “uma infância persiste mesmo na idade adulta” (p. 102), e se a morte é o limite, e por excelência aquilo que tentamos adiar, no romance *Terra sonâmbula*, o circuito se fecha quando o velho Tuahir, à beira da morte, pede que Muidinga o coloque em um barco e o empurre para o mar, pois não quer morrer na terra estéril, mas cercado pelas águas, embalado por infinitas fantasias, acreditando que: “Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo” (Couto, 2012, p. 317).

Nessa embarcação está gravado “Taímo”, nome do pai pescador de Kindzu. Muidinga percebe a coincidência, e o leitor recebe um sinal de que, finalmente, as duas histórias se cruzarão, como o delta de um rio. E no epílogo do caderno, o círculo se fecha, como se voltássemos para a cena inicial, quando alvejado nas proximidades do machimbombo, Kindzu avista um miúdo com seus cadernos nas mãos e grita por Gaspar, nome do filho perdido de Farida, que ele procurara por tanto tempo:

E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. As folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os meus escritos se vão transformando em páginas de terra.” (Couto, 2012, p. 331).

As palavras do livro tornando-se sementes, como também se pretendia semente o velho Sequeleto, um guardião da palavra narrada.

Referências

- Agamben, Giorgio. (2008). *Infância e história*. Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- _____. (1999). *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia.
- Arroyo, L.(s./d.) *A cultura popular em Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro/Instituto nacional do Livro / Fundação nacional Pró-memória.
- Chamoiseau, Patrick. (1994). Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral a l' écrit. In: Chamoiseau, Patrick (Org.) *Écrire la “parole de nuit”*. Paris: Éditions Gallimard.
- Couto, Mia. (2012). *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho.
- Costa, F. A. Pereira da. (2004). *Folk-lore pernambucano: Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: Companhia Editora Pernambuco.
- Damato, Diva Barbaro. (1996). *Edouard Glissant: poética e política*. São Paulo: Capes/Anna Blume.
- Glissant, Édouard (1997). *Le discours antillais*. Paris: Gallimard.
- _____. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- Mendonça, Fátima. (2020). *Panorama (muito geral) da ficção narrativa moçambicana*. In: Queiroz, Mirna (org.). *Travessias imaginárias: literaturas de língua portuguesa em nova perspectiva*. São Paulo: SESC.
- Rosa, João Guimarães. (2001). *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (1994). *Ficção completa*, vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar.
- Rónai, Paulo. (2001). *Rodando os segredos de Guimarães Rosa*. In Rosa, João Guimarães (Org.). *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Viana, Maria. (2016). *Asa da palavra: literatura oral em verso e prosa*. São Paulo: Melhoramentos.
- Visentini, Fagundes Paulo. (2012). *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: UNESP.

Recebido em: 01/05/2023

Aceito em: 17/06/2023

Para citar este texto (ABNT): VIANA, Maria Shtine. Infância, oralidade e morte em *Campo geral* e *Terra sonâmbula*. *Njinga & Sepé: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras*. São Francisco do Conde (BA), vol.3, nº2, p.107-119, jul./dez. 2023.

Para citar este texto (APA): Viana, Maria Shtine. (jul./dez.2023). Infância, oralidade e morte em *Campo geral* e *Terra sonâmbula*. *Njinga & Sepé: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras*. São Francisco do Conde (BA), 3 (2): 107-119.

