



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

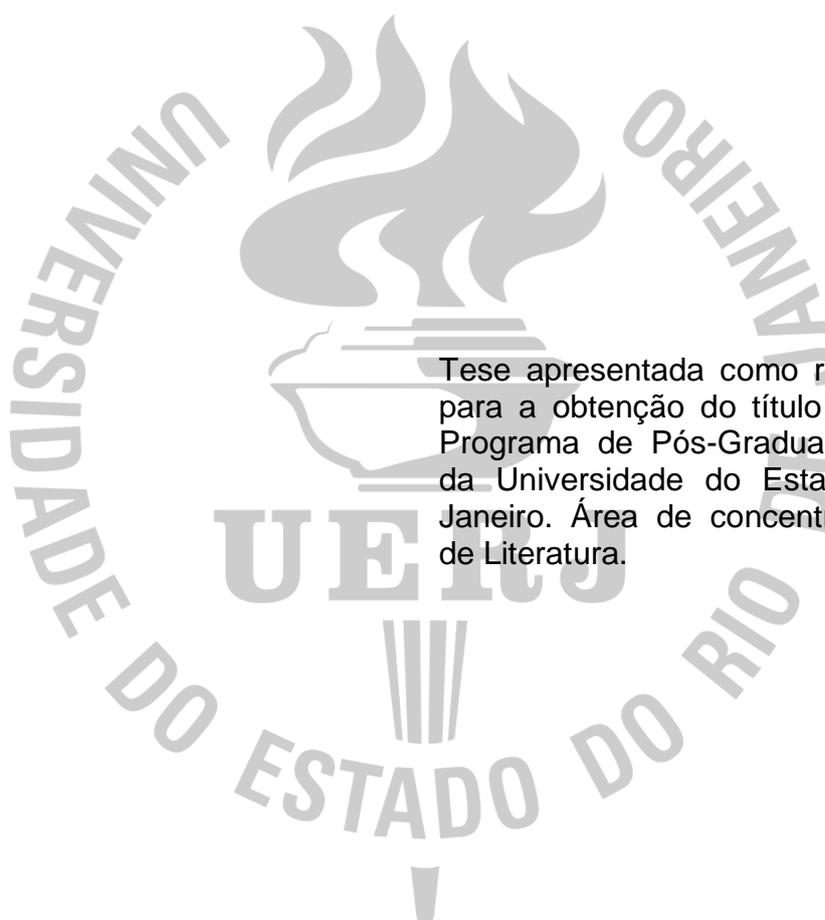
Alberto Freitas dos Santos

As narrativas da terra-personagem em “Vidas secas”, “Terra sonâmbula” e “A jangada de pedra”

Rio de Janeiro
2020

Alberto Freitas dos Santos

**As narrativas da terra-personagem em “Vidas secas”, “Terra sonâmbula” e “A
jangada de pedra”**



Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S237

Santos, Alberto Freitas dos.

As narrativas da terra-personagem em “Vidas secas”, “Terra sonâmbula” e “A jangada de pedra” / Alberto Freitas dos Santos. – 2020.

183 f. : il.

Orientadora: Cláudia Maria de Souza Amorim

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Vidas secas – Teses. 2. Couto, Mia, 1955-. Terra sonâmbula – Teses. 3. Saramago, José, 1922-2010. Jangada de pedra – Teses. 4. Literatura comparada – Moçambicana e brasileira - Teses. 5. Literatura comparada – Brasileira e moçambicana – Teses. 6. Literatura comparada – Portuguesa e moçambicana – Teses. 7. Literatura comparada – Moçambicana e portuguesa – Teses. 8. Literatura comparada – Brasileira e portuguesa – Teses. 9. Literatura comparada – Portuguesa e brasileira - Teses. 10. Brasil, Nordeste – Condições sociais – Teses. 11. África – Condições sociais – Teses. 12. Ibérica, Península Ibérica (Espanha e Portugal) – Condições sociais - Teses. 13. Cinema e literatura - Teses. I. Amorim, Cláudia Maria de Souza. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Alberto Freitas dos Santos

**As narrativas da terra-personagem em “Vidas secas”, “Terra sonâmbula” e “A
jangada de pedra”**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 24 de setembro de 2020.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Maria Helena Sansão Fontes
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Ceila Maria Ferreira
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dra. Renata Flávia da Silva
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dra. Gumercinda Nascimento Gonda
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus irmãos, Rita e Carlos, *in memoriam*, por me mostrarem que o estudo é o único caminho possível, aos meus alunos – os que foram, os que são e os que serão – pois o meu desejo é inspirá-los sempre.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de luz e de vida.

A São Jorge, meu amigo, defensor, confidente e protetor.

Às minhas irmãs e cunhada, Ana Lídia, mulheres da minha vida.

Aos sobrinhos, o amor mais puro que tenho.

Aos amigos Luciano Fraga, Pauline Nogueira, Bia Feliciano, Magda Tiburcio, Fred Cavalcante e Juliana Vieira pela paciência, por compreenderem as ausências, pelas confidências e pelo companheirismo.

À UERJ, por resistir.

À professora, minha orientadora, Cláudia Amorim que inspirou, dedicou-se, iluminou, abraçou, compreendeu e que sempre esteve perto, quando deveríamos estar distantes.

[...] é, portanto, a vontade dos homens que segura as estrelas.

José Saramago

RESUMO

SANTOS, Alberto Freitas dos. *As narrativas da terra-personagem em “Vidas secas”, “Terra sonâmbula” e “A jangada de pedra”*. 2020. 183 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta tese busca demonstrar em três narrativas das literaturas brasileira, moçambicana e portuguesa, a saber: *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra*, a presença da terra, considerada nesta análise como personagem das referidas narrativas, e seu modo de atuação determinante e definitivo para os destinos das outras personagens desses romances. Pelo viés comparatista, os três romances apresentam a intrínseca relação do sujeito no espaço que habita e/ou percorre, moldando a vida e comportamento do sujeito que sofre influências sociais e políticas do meio em que está inserido. Será observado também o caráter transitório que a terra tornada personagem apresenta na medida em que se pode atribuir à sua “vontade” os caminhos a serem percorridos pelas personagens. Na obra *Vidas secas*, por exemplo, o enfoque é o sertão nordestino, a terra árida que influencia não só o *modus vivendi* dos seres que nela “subexistem”, bem como o narrador onisciente criado pelo autor brasileiro. Em relação à *Terra sonâmbula*, é relevante demonstrar que a literatura em África configura-se como tentativa de manter sua cultura viva, em movimento como a própria terra apresentada pelo escritor moçambicano. Já em *A jangada de pedra*, são as relações políticas, sociais e históricas decorrentes do súbito deslocamento iniciado pela Península Ibérica e o modo como tal movimentação transforma o cotidiano das personagens saramaguianas que são destacados neste estudo. As possibilidades de intersecção entre as produções de Graciliano Ramos, José Saramago e Mia Couto contribuem para o alargamento da dinâmica comunicativa que há entre Brasil, Portugal e Moçambique. Adotando-se ainda a perspectiva comparatista, a tese tece um breve diálogo entre essas narrativas e a sua realização cinematográfica, privilegiando a imagem da terra. Como aparato teórico para a análise dos romances, além da fortuna crítica relativa a cada uma das obras e autores, essa investigação partiu dos pressupostos teóricos dedicados aos estudos da Geopoética e de nomes como Benjamin Abdala Júnior, Eduardo Lourenço, Zygmunt Bauman, Michel Collot, Umberto Eco, Letícia Malard, Ana Paula Arnaut, Sonia Brayner, Christian Metz, entre outros. Além disso, entrevistas concedidas pelos próprios autores contribuíram para o enriquecimento do presente estudo.

Palavras-chave: Comparatismo. Terra. Graciliano Ramos. José Saramago. Mia Couto. Geopoética. Literatura e cinema.

ABSTRACT

SANTOS, Alberto Freitas dos. *The narratives of the land-character in "Vidas secas", "Terra sonâmbula" and "A jangada de pedra"*. 2020. 183 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This thesis aims to present in three narratives of Brazilian, Mozambican and Portuguese literature, namely, *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* and *A jangada de pedra*, the presence of the land, considered in this analysis as one of the characters of the above titles, and its determined and definitive role on the other character's destiny from those novels. From a comparative perspective, the three fictions show the intrinsic relationship of the subject in its space of living and/or its path, shaping the life and behavior of the subject who suffers social and political influence by the surrounding circumstances. *Vidas secas*, for example, focus on the northeast, the barren land which affects the *modus vivendi* of the inhabitants, and the omniscient narrator's life created by the Brazilian author. In *Terra sonâmbula*, it is necessary to mention that literature in Africa is an effort to keep history alive. In *A jangada de pedra*, there are the political, social, and historical relations resulting from the sudden displacement initiated by the Iberian Peninsula and how this movement transforms the daily lives of the Saramaguian characters that this study highlights. The possibilities of intercourse among Graciliano Ramos, José Saramago, and Mia Couto's work contributes to further communicative dynamic expansion among Brazil, Portugal, and Mozambique. As an additional comparative perspective, this thesis dialogs briefly among the narratives and its cinematographic work, prioritizing the land image. As a theoretical apparatus for analyzing a novel, in addition to the critical fortune related to each of the works and authors, this investigation started from theoretical premises dedicated to the studies of Geopoetics and names like Benjamin Abdala Júnior, Eduardo Lourenço, Zygmunt Bauman, Michel Collot, Umberto Eco, Letícia Malard, Ana Paula Arnaut, Sonia Brayner, Christian Metz, among others. Besides, interviews made with the authors contributed to enrich the present study.

Keywords: Comparatism. Land. Graciliano Ramos. José Saramago. Mia Couto. Geopoetic. Literature and cinema.

RÉSUMÉ

SANTOS, Freitas dos Santos. *Les récits de la terre-personnage dans "Vidas secas", "Terra sonâmbula" et "A jangada de pedra"*. 2020. 183 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Cette thèse fait référence à trois récits des littératures brésilienne, mozambicaine et portugaise, à savoir: *Vidas Secas*, *Terra sonâmbula* et *A jangada de pedra*, et bien la présence de la terre, considérée dans cette analyse comme un personnage dans les récits précités, et son mode d'action décisif et définitif pour les destinées des autres personnages de ces romans. Dans une perspective comparative, les trois romans présentent la relation intrinsèque du sujet dans l'espace qu'il habite et/ou traverse, façonnant la vie et le comportement du même qui subit les influences sociales et politiques de l'environnement dans lequel il est inséré. On voit aussi le caractère éphémère que la terre devient un personnage, car on peut attribuer à sa "volonté" les chemins à emprunter par les personnages. Dans l'œuvre *Vidas secas*, par exemple, l'accent est mis sur l'arrière-pays nord-est, la terre aride qui influence non seulement le modus vivendi des êtres qui y "sous-existent", ainsi que le narrateur omniscient créé par l'auteur brésilien. Dans *Terra sonâmbula*, il est pertinent de démontrer que la littérature en Afrique est configurée comme une tentative de maintenir vivante sa culture, en mouvement comme la terre elle-même présentée par l'écrivain mozambicain. Dans *A jangada de pedra*, il y a les relations politiques, sociales et historiques résultant du déplacement soudain initié par la péninsule ibérique et la manière dont ce mouvement transforme le quotidien des personnages saramaguayens qui sont mis en évidence dans cette étude. Les possibilités de contact entre les textes de Graciliano Ramos, José Saramago et Mia Couto contribuent à l'élargissement de la dynamique de communication qui existe entre le Brésil, le Portugal et le Mozambique. Adoptant la perspective comparative, la thèse tisse un bref dialogue entre ces récits et leur réalisation cinématographique, privilégiant l'image de la terre. L'appareil théorique pour l'analyse des romans, en plus de la richesse critique liée à chacun des ouvrages et auteurs, cette recherche est partie des hypothèses théoriques dédiées aux études de la géopoétique et des noms comme Benjamin Abdala Júnior, Eduardo Lourenço, Zygmunt Bauman, Michel Collot, Umberto Eco, Leticia Malard, Ana Paula Arnaut, Sonia Brayner, Christian Metz, entre autres. Par ailleurs, des entretiens donnés par les auteurs eux-mêmes ont contribué à l'enrichissement de la présente étude.

Mots-clés: Comparatisme. Terre. Graciliano Ramos. José Saramago. Mia Couto. Géopoétique. Littérature et cinéma.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Retirantes.	27
Figura 2 -	À esquerda, sinha Vitória (Maria Ribeiro) com o menino mais novo (Gilvan Lima) no colo. Atrás e à direita, Fabiano (Átila lório) e o menino mais velho (Genivaldo Lima).	89
Figura 3 -	À frente, Tuahir (Aladino Jasse). Atrás, Muidinga (Nick Lauro Tresa).....	91
Figura 4 -	Joana Carda (Ana Padrão).....	92
Figura 5 -	Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e o sertão	94
Figura 6 -	O velho Tuahir, o menino Muidinga, o machimbombo queimado e a estrada morta.....	94
Figura 7 -	A rachadura de Pireneus.....	95
Figura 8 -	De pé, Fabiano; no chão, o menino mais velho.....	97
Figura 9 -	Terra sonâmbula (2007).....	98
Figura 10 -	Terra sonâmbula (2007).....	98
Figura 11 -	Terra sonâmbula (2007).....	98
Figura 12 -	Terra sonâmbula (2007).....	98
Figura 13 -	A jangada de Pedra (2002).....	99
Figura 14 -	A jangada de Pedra (2002).....	100
Figura 15 -	As mãos de José Anaiço (Gabiano Diego).....	103
Figura 16 -	Fabiano Mirando as arribações.....	106
Figura 17 -	Terra Sonâmbula (2007).....	107
Figura 18 -	Tuahir e Muidinga no machimbombo, navegando pelo rio Mãe - água	107
Figura 19 -	A ilha Ibérica parada entre América do Sul e África.....	109

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	TERRA SECA.....	19
2	TERRA INSONE.....	42
3	TERRA NAVEGANTE.....	62
4	A TERRA SOB AS LENTES DO CINEMA.....	86
5	A TERRA E OS HOMENS: ARIDEZ, CONFLITO E RUPTURA.....	111
6	TERRA – PERSONAGEM: A CONDUÇÃO DAS NARRATIVAS.....	136
	CONCLUSÃO.....	167
	REFERÊNCIAS.....	175

INTRODUÇÃO

Fabiano seguiu-a com a vista e espantou-se:[...] aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente.¹

Graciliano Ramos

-- Pai, a terra não envelhece. É por que?

-- É porque trabalha deitada. Quando cansa ela já está em sua esteira, quieta no sonho dela. Aprendi muito da terra. É o que você devia fazer.²

Mia Couto

A estrada sobe, desce, e logo sobe outra vez, e vai subindo sempre, e quando baixa é apenas para repousar-se um pouco [...]³

José Saramago

A história da humanidade sempre mostrou o homem suscetível à paisagem que o circunda. Definindo suas características físicas e modos de fala diferenciada, o local onde está fixado, ainda que momentaneamente, pois a movência sobre os territórios também é uma peculiaridade do homem através do tempo, o torna distinto do outro.

Além disso, o pertencimento do ser humano a uma determinada faixa de terra está condicionado à posse da terra, conquistada, geralmente, através de conflitos em que sempre os mais fragilizados saíam em desvantagem: eram violentamente assassinados e, os que sobreviviam, eram expulsos.

As questões relacionadas à conquista e posse da terra em Portugal, por exemplo, trazem à memória a formação do Estado português após a Guerra de Reconquista. Desde então, a fatia de terra que apresenta mais celeumas é a região

¹ RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 88 ed. São Paulo: Record, 2003, p.13.

² COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995, p.57.

³ SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. 5 ed. Lisboa: Editora Caminho, 1986, p.178.

do Alentejo. Foi durante o período da ditadura salazarista, em meados do século XX, que a busca por melhores condições de sobrevivência neste território ganhou contornos de luta pela terra e contra o regime de Salazar.

A fome que aterrorizava os agricultores alentejanos era provocada pelos baixíssimos salários que recebiam e as manifestações decorrentes deste cenário eram duramente reprimidas pelos aparelhos do Estado Novo. A localidade de Baleizão viu, num grupo de quinze mulheres que tentava negociação pacífica para as reivindicações dos trabalhadores rurais da região, Catarina Eufémia ser alvejada por três disparos no peito, feitos pelo tenente da Guarda Nacional Republicana, sem que houvesse qualquer emoção com o fato de ela estar com seu filho de oito meses ainda no colo.

No Brasil, entre setembro de 1995 e abril do ano seguinte, a batalha por um pedaço de chão ganhou um novo capítulo, quiçá o mais cruel de que se tem notícia: o massacre de Eldorado de Carajás, no Estado do Pará, na região Norte brasileira. Próximo das 16 horas, do dia 17 de abril de 1996, trabalhadores rurais foram cercados por policiais de Parauapebas/PA e de Marabá/PA. Quem atacou primeiro é uma informação incerta. Fato é que os trabalhadores rurais estavam munidos de paus e pedras, enquanto os policiais portavam armas de fogo e bombas de gás lacrimogêneo. Cinquenta e seis agricultores ficaram feridos e dezenove perderam suas vidas.

Revisando a história recente de Moçambique, deparamo-nos com as décadas de 60 e 70 do século passado, época em que os conflitos decorrentes da colonização – que envolviam também a posse da terra – encontraram correspondência na Luta Armada de Libertação Nacional e foram marcados pelo confronto entre a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e as Forças Armadas de Portugal, ou seja: colônia *versus* metrópole.

Dentre os conflitos mais marcantes e violentos está o denominado “Massacre de Mueda”. Os macondes, grupo étnico bantu que vive no nordeste de Moçambique, em 16 de junho de 1960, reivindicavam, em uma reunião, melhores preços de compra para os produtos agrícolas produzidos e *uhulu*⁴ para a terra.

⁴*Uhulu* (em xi-maconde, *Uhuru*, em ki-swahili) quer dizer “liberdade”. Fonte: CAHEN, Michel. *16 de junho de 1960. Massacre de Mueda, Moçambique*. www.esquerda.net/dossier, 2019. Disponível em:

Aproximadamente cinco mil pessoas juntaram-se diante do prédio onde ocorria o encontro. O representante do governo, no entanto, falou apenas do aumento do valor da compra para o algodão. Os representantes da União Nacional Africana de Moçambique presentes reclamaram e foram presos perante a multidão, que protestou com violência. Em contrapartida, os policiais dispararam à queima roupa fazendo um grande número de vítimas.

Tais recortes históricos revelam que não apenas a língua portuguesa une Portugal, Brasil e Moçambique. Reconhecer-se como parte de uma nação confunde-se com a propriedade da terra ocupada. Lutar pela terra e por sua liberdade é condição para que o homem faça parte dela.

Certamente, campos de estudo relacionados à terra, como a Geografia, por exemplo, não apresentam elementos suficientes para lançar olhos sobre este prisma. A Literatura desafia a desvendar o nosso existir na terra – sim, “terra” com inicial minúscula, pois esta tese não se refere ao planeta Terra –, chamando a atenção para a organização espacial e para a compreensão do papel do homem sobre o chão ocupado.

É neste ponto que encontramos um entrelaçamento entre *Vidas secas* (1938), do brasileiro Graciliano Ramos, *Terra sonâmbula* (1992), do moçambicano Mia Couto, e *A jangada de pedra* (1986), do português José Saramago. Nas três obras, a terra surge como personagem e influencia os rumos das vidas dos transeuntes apresentados nas narrativas.

A presente pesquisa identifica e explicita aspectos que aproximam tais obras através de perspectivas comparatistas de leitura e análise, comprovando que a terra está presente, nos textos ficcionais em questão, como elemento determinante para as trajetórias dos seres que nela circulam, correlacionando-os e observando que eles estão suscetíveis às suas vontades.

Apreciamos, neste estudo, o caráter histórico que envolve a constituição identitária da população do Nordeste do Brasil, vitimada pela seca e pela exclusão social, magistralmente ilustrada por Graciliano Ramos; o caráter da cultura

moçambicana pautada pela afirmação da oralidade e da tradição cujos defensores teimam em resistir às reviravoltas durante e após o duro processo de independência vivido pelo país africano, desenhado por Mia Couto em sua trama, assim como o da nação portuguesa, recém-incorporada à União Europeia, à época do lançamento do romance de José Saramago.

A obra *Vidas secas*, que enfoca o sertão do Brasil, apresenta uma terra árida que estabelece não só o *modus vivendi* de Fabiano, de sinha Vitória, do menino mais velho, do menino mais novo e da cachorra Baleia, mas também o posicionamento assumido pelo narrador onisciente criado por Ramos com a singularidade de sua escrita.

Já a literatura em África, especificamente em Moçambique, através das linhas demarcadas pelo autor de *Terra sonâmbula*, configura-se como tentativa de manter sua cultura viva, superando as consequências das lutas pela liberdade da terra. A marcha delirante da paisagem faz com que Moçambique, ferido pela guerra, ansiando por um tempo de paz, desfile diante dos olhos de Tuahir, Muidinga e dos leitores da obra.

Por sua vez, o deslocamento súbito iniciado, segundo sua vontade, pela Península Ibérica, aponta para as relações políticas, sociais e históricas que transformam o cotidiano das personagens principais de *A jangada de pedra*, tirando-os da zona de conforto e lançando-os numa viagem de buscas e autoconhecimento.

Sendo assim, esses romances integrantes das literaturas produzidas no Brasil, em Moçambique e em Portugal confluem para a noção de que as identidades culturais estão relacionadas à terra, ao espaço e, ao contrário do que parece, apresentam-se em constante movimento: mantêm-se em curso, não são rígidas; mas moventes, mutáveis, e os cenários dinâmicos estrategicamente criados por Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago confirmam esta afirmativa.

A proposta constante desta empreitada demonstra os pontos coincidentes entre três dos mais significativos exemplares das literaturas brasileira, moçambicana e portuguesa, tomando como objeto para análise o elemento terra e o modo de atuação determinante e definitivo para os destinos das personagens de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra*.

A estratégia utilizada é a análise comparatista das obras baseada na leitura dos mais distintos teóricos que dedicaram seus estudos a esmiuçar as obras dos respectivos escritores. Tal perspectiva contribuiu, de modo definitivo, com a caminhada que levou às conclusões alcançadas e expostas aqui.

A respeito dos estudos comparativos, salienta-se que este termo possui a ideia de pluralidade e que, logo, esses estudos se dão através da investigação de duas ou mais literaturas, justificando, pois, a utilização das obras relacionadas, uma vez que, através do tempo, as literaturas de Brasil, Moçambique e Portugal encontram-se dispostas e abertas a tais interpelações tanto no que diz respeito às temáticas apresentadas quanto pela importância que possuem para o universo da lusofonia.

A análise combinada dos romances *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* demonstra que a terra surge nas descrições de Ramos como “planície” e “areia”, pelas palavras de Couto representada como “paisagem” e “estrada” e como “ilha navegante” em Saramago, configurando-se como elemento mutante, atuando de modo a empurrar as personagens que nela habitam para uma busca, para um destino de errâncias, encontros e desencontros.

Isto se deu a partir da observação comportamental do ser enquanto componente de um contexto que sofre influências sociais, políticas e filosóficas, refletindo os momentos históricos pelos quais passam Brasil, Moçambique e Portugal.

Neste sentido amplo, pode-se considerar a coexistência de diferentes termos que acabam por auxiliar o estabelecimento do percurso teórico utilizado e, por assim dizer, a ser percorrido. Comparar é, portanto, relacionar questões que aproximam e/ou afastam essas obras, suas perspectivas e questionamentos, suas convergências e divergências em relação aos estilos literários que as caracterizam.

Como esta análise consiste em cotejar as obras produzidas por Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago, observando, especificamente, o tratamento dado à terra e suas especificidades em cada uma delas, conciliamos também as contribuições de críticos e teóricos da literatura e das obras dos autores a serem estudadas. Esta estratégia atende à perspectiva de se empreender uma abordagem

que faça dialogar texto ficcional e texto teórico. Este tipo de caminho torna-se de grande valia por revelar várias e possíveis nuances que inevitavelmente enriquecem o exame literário de Brasil, Moçambique e Portugal.

É preciso considerar que relacionar o material investigado com outras áreas de conhecimento, além de impor ao estudo um caráter multidisciplinar, serviu também como instrumento comprobatório para as conclusões e afirmativas alcançadas. Foi necessário, por exemplo, contextualizar historicamente as obras selecionadas de acordo com os respectivos anos de publicação. Torna-se ainda aqui importante o nosso entendimento da condição dos excluídos sociais de *Vidas secas*, que, para efeito deste estudo, foram denominados como “retirados” e não “retirantes”, como são comumente conhecidos; dos refugiados da guerra civil moçambicana, de *Terra sonâmbula*, bem como dos ecléticos viajantes, em busca de autorreconhecimento, de *A jangada de pedra*.

A comparação entre obras contemporâneas, pelo recorte sempre atual encontrado nas tramas de que sinha Vitória e Fabiano, o menino mais velho, o menino mais novo, de *Vidas Secas*, Tuahir, Muidinga e Kindzu, de *Terra sonâmbula*; Joaquim Sassa, Pedro Orce, Joana Carda, Maria Guavaira e José Anaiço, de *A jangada de pedra*, são protagonistas, exige uma postura intertextual e intercultural evidenciada pela busca de elementos comuns e igualmente determinantes para os rumos desta pesquisa.

Em um de seus inúmeros estudos, o filósofo e escritor italiano Umberto Eco (2009, p.132) afirma que “quando se põem a migrar de um texto para o outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertam da história que as criou.” Partindo desse pressuposto, e ampliando o nosso olhar comparatista, faremos uma breve análise das obras ficcionais e de sua realização cinematográfica, pensando na migração das personagens dos romances em tela para as personagens criadas para figurar nos roteiros de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra*, sem perder de vista a perspectiva da terra. Para tal, entram em cena questionamentos extratextos que corroboram a aproximação não só entre as obras, mas entre as artes.

Dito isto, fica definido que o *corpus* teórico que serviu de base para as análises aqui propostas contou com os estudos que tratam do exercício

comparatista na literatura, bem como das produções que se dedicaram a tratar, de modo analítico, das obras selecionadas para a realização deste projeto. Nomes como Eduardo Lourenço, Alfredo Bosi, Inocência Mata, Benjamin Abdala Junior, Maria Alzira Seixo, Michel Collot, entre outros, fazem parte do referencial teórico desta abordagem, ao qual acrescentamos a obra de Christian Metz sobre cinema.

Para colaborar com o alcance das respostas para as perguntas surgidas ao longo da pesquisa, decidiu-se fazer uma abordagem individual de cada uma das obras, levando-se em consideração a linguagem adotada por cada autor em seus escritos.

O estilo adotado pelo autor ao dar forma literária a um enredo será considerado em sua especificidade. Assim, no primeiro capítulo, foi feita a análise do livro *Vidas secas* com o olhar atento para o modo árido, seco e rígido como a terra é tratada. Já em *Terra sonâmbula*, objeto de investigação do segundo capítulo, observa-se o traço lírico adotado pelo escritor para abordar a terra moçambicana por onde Tuahir, Muidinga e Kindzu delineiam suas trajetórias de refugiados. No terceiro capítulo, observamos em *A jangada de pedra* a escrita peculiar que José Saramago impõe às suas narrativas, compostas de longos períodos sintáticos e, por conseguinte, longos parágrafos e ampla utilização do discurso indireto livre, que contribuem para o caráter filosófico observado nos capítulos que compõem o livro.

O quarto capítulo é o resultado da análise dos três romances já mencionados e das suas respectivas versões para o cinema. É a constatação de que a terra, tal qual é apresentada nas obras literárias, é capaz de manter sua significação nas adaptações cinematográficas.

O quinto capítulo entrelaça as trajetórias das personagens principais das três obras demonstrando de que modo a terra influi e contribui para *performances* das vidas de Fabiano e família, Joaquim Sassa, Pedro Orce, Joana Carda, Maria Guavaira e José Anaiço; Tuahir, Muidinga e Kindzu. Os cenários – a terra – que ajudam a contar as narrativas lançam as personagens numa busca incessante pela descoberta, pelo encontro com as histórias de seus países, com suas raízes e com aquilo que um dia desejam/podem se tornar.

O sexto capítulo apresenta os aspectos que aproximam e afastam as três obras estudadas levando em consideração as paisagens, os cenários e elementos que os compõem. Ora movente, mutante, pensante; ora rígida, fixa, endurecida, a terra será discutida também pelo viés da geopoética, considerando que o mundo consiste numa unidade harmônica entre o pensamento e a terra, e de teorias que ratificam todas as afirmações e conclusões apresentadas.

Cabe destacar que reconhecer as características dos autores estudados de acordo com as premissas aqui delimitadas tornou-se de extrema importância, uma vez que, para o alcance dos objetivos estabelecidos, necessitamos traçar os perfis dos escritores, reconhecendo suas histórias, as peculiaridades de seus estilos literários e, obviamente, localizando os romances no tempo com a finalidade de investigar os aspectos históricos que induziram os rumos tomados pelas narrativas.

A busca por melhores condições de vida, a fuga dos conflitos civis e a investida ao interior da península para encontrar explicações a respeito do insólito movimento de ruptura da terra são as motivações elaboradas por Ramos, Couto e Saramago, e o que impulsionou a investigação interpretativa das obras.

Acreditamos que a contribuição desta tese poderá ser o alargamento da dinâmica comunicativa que há entre Brasil, Moçambique e Portugal. Se, em determinado momento da história literária de língua portuguesa, a metrópole impôs os parâmetros e referenciais, percebemos que na atualidade, com maturidade e relevância, as literaturas desses países adquiriram a possibilidade de dialogarem entre si.

1 TERRA SECA

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto com o de sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam.⁵

Graciliano Ramos

A criação do espaço literário, à luz da ideia de toponálise de Gaston Bachelard (1993), relaciona-se aos locais mais íntimos de nossas vidas. No entanto, o professor Oziris Borges Filho (2008, p.01), no artigo *Espaço e literatura: introdução à toponálise*⁶, prefere a “conceituação clássica da teoria literária” (2008, p.01) que conserva “o conceito de espaço (literário) como um conjunto amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza.” (2008, p.01). A licença poética pode, servindo-se de um aspecto único e próprio do texto ficcional, entretanto, lançar-nos num mundo exclusivamente carregado de metáforas e adjetivações que vinculam literatura e representatividade.

São empregados no discurso literário elementos impregnados de subjetividade que, para além de darem conta das angústias e dos questionamentos da saga humana pela superfície daquele ambiente imaginado, acabam por criar imagens que sugerem muitas leituras do cenário representado.

Deste modo,

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. (ECO, 1994, p. 131)

Tal afirmativa, ao que nos parece, é necessária para que o leitor possa observar e analisar os espaços literários como modelos ficcionais projetados na

⁵ RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 88 ed. São Paulo: Record, 2003, p.13.

⁶ BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. Anais (on line) USP – São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf
Acesso em: janeiro de 2020.

realidade. Essa observação, apoiada nas referências de que trata Umberto Eco na citação acima, é importante para que tenhamos a noção da relevância da elaboração de cenários, ambiente e paisagens nos textos literários.

Apesar do domínio que a dimensão espacial exerce sobre a própria organização discursiva, o que define como tal dominação se dá são os elementos extratextos. A criação espacial e da paisagem leva em consideração as condições histórico-sociais e as filiações ideológicas dos sujeitos discursivos – escritor x leitor -, ou seja, a escrita será sempre marcada por atritos estruturais, pois sua intenção primordial é encontrar brechas para que as ideologias que nos interpelam manifestem-se, propondo distintas tomadas de posição diante do texto literário.

De fato, a produção literária, que se atém a dar conta de um espaço físico que servirá como base para o desenrolar de um enredo, consiste num processo capaz de encurtar distâncias, afirmando a capacidade de marcar tal espaço de modo socioideológico e histórico.

Olhando para trás, o fazer literário através do tempo nos apresenta escolas literárias que se dedicaram a transformar espaços geográficos em lugares onde personagens e sujeitos poéticos pudessem encontrar confiança e aconchego para suas frustrações e dilemas. Seja em prosa ou em verso, a paisagem despertou a atenção de seus admiradores árcades, foi confidente de sentimentos e sensações de heróis e heroínas românticos, imprimiu o detalhe fotográfico na prosa realista, ou foi objeto de decomposição na arte moderna, por exemplo.

A literatura apresenta-se de modo tão rico e diverso que é preciso também observar que perpassam pela construção do espaço geográfico em seu âmbito, fatores extrínsecos – língua, geografia e política – e fatores intrínsecos – estilo, motivação e temática – ao autor, uma vez que no caminho que a obra percorre desde seu criador ao seu imaginado leitor, persistem marcas dos dois tipos de horizontes: o externo e o interno. Portanto,

A paisagem se distingue, assim, da extensão objetiva, geométrica ou geográfica. É um espaço percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo. O horizonte, que é constitutivo da paisagem, revela bem sua dupla dimensão: é uma linha imaginária (não a encontramos representada em mapa algum), cujo traçado depende, ao mesmo tempo, de fatores

objetivos (o relevo, as construções eventuais) e do ponto de vista de um sujeito (COLLOT, 2013, p.51).

Para efeitos da análise proposta neste capítulo, devemos encaminhar o olhar analítico necessário a este feito para a terra sertaneja do Nordeste do Brasil, atentando para a seguinte definição trazida por Meinig: a paisagem é “composta não apenas por aquilo que está à frente dos nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes”⁷ (MEINIG, 2002, p. 35). Por isso, consiste em erro grave considerar, numa análise artística, a terra sertaneja apenas do ponto de vista clássico da geografia, já que ela nunca será definida somente pelo clima, pelo relevo ou pela vegetação. O que lhe confere aspecto original que a caracteriza é a predominância da dinâmica natural que submete o humano às suas forças naturais.

O sertão constitui-se em uma terra comumente notada pelo desejo de dominação. O desbravamento do sertão vem, ao longo do tempo, sendo bandeira levantada por expansionistas, desde os tempos coloniais, e atualmente por políticos e empresários. De certo, a seca nunca representou um problema para a camada mais abastada da sociedade nordestina, que soube lucrar com os projetos dos governos que objetivavam, em tese, combatê-la.

O mesmo não se pode dizer da grande maioria formadora da população da região sertaneja. Os mais pobres têm de dividir a água com o gado das grandes fazendas, já que os açudes, comuns no sertão, estão localizados no interior dos latifúndios, além da falta dos gêneros alimentícios básicos e do subemprego/desemprego.

Inúmeros estudiosos e intelectuais debruçaram-se a propor definições sobre o sertão, ainda que marcadas por aporias. Assim o consideram Euclides da Cunha, em *Os sertões*, e o professor Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro*, nesta ordem:

É uma paisagem impressionadora.
As condições estruturais da terra lá se vinculam à violência máxima dos agentes exteriores para o desenho de relevos estupendos. O regime torrencial dos climas excessivos, sobrevindo, de súbito, depois das

⁷ In: MEINIG, Donald W. O olho que observa: dez versões da mesma cena. *Revista Espaço e Cultura*, UERJ, Rio de Janeiro, 2003, pp 35-46. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/viewFile/7762/5610>. Acesso em: 14 de julho de 2020.

insolações demoradas e embatendo naqueles pendores expôs há muito, arrebatando-lhes para longe todos os elementos degradados, as séries mais antigas daqueles últimos rebentos das montanhas: todas as variedades cristalinas, e os quartzitos ásperos, e as filades e calcários, revezando-se ou entrelaçando-se, repontando duramente a cada passo, malcobertos por uma flora tolhiça – dispondo-se em cenários em que ressalta, predominantemente, o aspecto atormentado das paisagens. (CUNHA, 2016, p.28)

Começam pela orla descontínua ainda úmida do agreste prosseguem com as enormes extensões semi-áridas das caatingas. Mais além, penetrando já o Brasil central, se elevam em planalto como campos cerrados que se estendem por milhares de léguas quadradas.[...] A vegetação comum, porém, é pobre, formada de pastos naturais ralos e secos e de arbustos enfezados que exprimem seus troncos e ramos tortuosos, em seu enfolhamento maciço e duro, a pobreza das terras e a irregularidade do regime de chuvas. (RIBEIRO, 1995, p. 339-340)

A definição da faixa de terra caracterizada como sertão significou a projeção de suas inspirações – tanto de Euclides da Cunha, quanto de Darcy Ribeiro, que programaram análises que a história tratou de modos distintos, apesar da mesma finalidade – provando que o sertão não pode ser compreendido exclusivamente como a materialidade da superfície terrestre, mas como um espaço simbólico-geográfico marcado ideologicamente. É na elaboração do discurso e nas influências que esse sofre que se qualifica a construção da imagem, transformando a adjetivação sertaneja numa atribuição simbólica.

A visão subjetiva da terra sertaneja também encontrou espaço em versos, seja nas letras de músicas que dão conta do cotidiano, seja na literatura de cordel, tipologia textual tão característica da região; o que ajuda a enriquecer a noção sobre aquele pedaço de terra e que podem ser exemplificados nos sintagmas utilizados por Luiz Gonzaga em *Sertão sofredor*. “Ah, meu sertão véio sofrêdô! Terrazinha pesada da gota! Terra mole, vote[...]”⁸ e por Patativa do Assaré, em *Eu e o sertão*⁹

Sertão, arguém te canto,

Eu sempre tenho cantado

⁸GONZAGA, Luiz. *Sertão sofredor*. Rio de Janeiro: Victor, 1958. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1565380>. Acesso em: 17 de novembro de 2018.

⁹ In: FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003, p. 111. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=YcbdCgAAQBAJ&pg=PA111&lpg=PA111&dq>. Acesso em: 20 de outubro de 2018.

E ainda cantando to,
 Pruquê, meu torrão amado,
 Munto te prezo, te quero
 E vejo qui os teu mistéro
 Ninguém sabe decifrá
 A tua beleza é tanta,
 Qui o poeta canta, canta,
 E inda fica o qui canta [...]

Nota-se que ao tornarem explícitos os sertões de que foram testemunhas todos os autores citados trataram da terra a partir das próprias impressões, definindo-o de modo autônomo, apoiados na ideia de que a noção geográfica da terra sertaneja está também determinada por uma condição, estabelecida pelo ambiente e nas suas influencias na vida dos sertanejos, que vai além da simples materialidade terrestre delimitada e cartografada.

De fato, supor que apenas se pode definir a terra sertaneja a partir de um dado opositor – o litoral – implicaria impor um pensamento negativo e subordinado, uma vez que o pensamento social brasileiro o trata como um referente da condição do sertanejo. Trata-se de um erro denunciado e corrigido pela literatura, pois, “enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... o sertão está em toda parte” (ROSA, 2006, p.8).

O sertão de Quebrângulo, Alagoas, viu nascer Graciliano Ramos de Oliveira e a prosa deste escritor sertanejo traz à tona toda a movência que caracteriza aquela terra¹⁰. Habilidade com as palavras, o mestre Graciliano foi responsável por traduzir, em expressões e sintagmas oracionais econômicos e diretos, a aridez e rigidez comuns à região da qual se origina.

¹⁰ Para atender às necessidades deste estudo, o termo “terra” surgirá constantemente ao longo do corpo textual. Neste capítulo, em observância ao campo semântico a ele atribuído por Graciliano Ramos em “Vidas secas”, todos os sintagmas utilizados por ele para caracterizar a terra sertaneja, bem como aquilo que esteja sobre ela – plantas, pedras, poeira – deverão ser associados à palavra “terra”, como por exemplo: “juazeiros”, “planície”, “lama seca”, “mandacarus”, “pedras”, “cascalho”, “sertão”, “seca”, etc.

Constantemente, estudiosos de sua obra e vida corroboram que não é possível desvincular aquela, desta. Para além de meros relatos biográficos contidos em suas obras, suas personagens, para muitos, traduzem certa angústia, certa incapacidade de expressar otimismo e alegria. Um *ser-tão* duro e amargo como o próprio ambiente que o cerca. Como observa Carpeaux (1977, p. 25):

A maestria singular do romancista Graciliano Ramos reside no seu estilo. Para salvar esta frase da apreciação “lugar-comum” é apenas preciso definir o que é estilo: escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal: pessoal no caso “à maneira de Graciliano Ramos”. Estilo é escolha entre o que deve perecer e o que deve sobreviver. Vamos ver o que Graciliano Ramos escolhe (CARPEAUX, 1977, p.25).

Graciliano Ramos escreveu uma obra-prima da literatura brasileira, as suas *Vidas secas* (1938). Este clássico da literatura de língua portuguesa cristaliza a imagem de sua terra e a eleva à categoria de protagonista num universo literário no qual também vivem Fabiano, sinha Vitória, o menino mais novo, o menino mais velho e a cachorra Baleia.

Neste romance, brilha a composição poética de Ramos, onde o lirismo costumeiro utilizado por grandes romancistas da sua geração – Rachel de Queiróz, Jorge Amado e José Lins do Rego – se alia à objetividade, à sisudez que tanto colaboram para que o leitor possa desfrutar de uma prosa moderna na seleção de palavras e nas articulações sintáticas, sem “distrair-se” com adjetivações desnecessárias.

Há na narrativa um proposital clima tenso entre a terra e o ser, capaz de moldar personalidades e transfigurar as qualidades do homem. A *secura* da terra – presente até no título da obra – transpassa limites poético-literários como jamais feito e imaginado: com o precioso auxílio da linguagem adotada, aquela terra produz a corrosão das almas de Fabiano e dos seus. A rusticidade do sertão contamina todo o enredo.

O universo ficcional de *Vidas secas* resume-se ao grande sertão. As criaturas moventes que nele perambulam têm seus destinos moldados pelo fardo da inevitabilidade da má sorte, reproduzindo em seus estados de alma a *secura* da

terra que as envolve, tanto que, por vezes, é possível admitir que o narrador atribui a Fabiano as mesmas características que dá à terra: “Um mormaço levantava-se da terra queimada”. (RAMOS, 2003, p.41) “Pela cara vermelha e queimada o suor corria [...]” (RAMOS, 2003, p. 111).

A opção pela *secura* no uso da linguagem utilizada pelo autor é fundamental. Assim como a terra, ela exerce um efeito importante na configuração daquela gente. A aridez da caatinga, a vermelhidão do rosto, as rachaduras nos pés e no chão *irmanam terra e personas*.

O linguajar, ou a negação dele, também é traço pertinente da constituição de Fabiano, sinha Vitória e dos dois filhos que praticamente se comunicam através de gestos e grunhidos pela incapacidade de proferir frases, tornando o não uso da linguagem verbalizada responsável pelas atitudes das personagens durante toda a narrativa.

A luta pelas palavras apodera-se, insistentemente, das personagens. No capítulo “Inverno”, à beira do fogo em círculo espalhando luz, clareando clareira à percepção, o tema do falar desponta e subtrai. Todo o capítulo desenha a tensão entre o silêncio e a ânsia do dizer mais. Metáforas de luz e sombra tecem a mensagem poética, configurando a escuridão absorvente que vem e vai, palidamente é iluminada pela claridade bruxelante da fogueira (NASCIMENTO, 1980, p. 43).

A derrota nesta batalha é constante. Seus filhos não possuem nomes, Fabiano é manipulado pelo patrão, pelo dono da venda e é subjugado pelo soldado amarelo; tudo como consequência da incapacidade de articulação da linguagem que os reduz também à categoria de bichos, sem que consigam, ainda que minimamente, se impor, nem discutir quando a situação o exige.

A análise sistemática de *Vidas secas* conflui para uma conclusão: é necessário revelar o caráter humanizado num plano discursivo em que a supressão das individualidades e o colapso dos valores do ser humano insistem em nos apresentar personagens animalizados: “— Você é bicho, Fabiano!” (RAMOS, 2003, p. 18), tornando terra, personagens e linguagem um único elemento na psicologia do romance.

A terra, que castiga e empurra o homem aos seus desenganos, é a mesma que vai abrigar a mais bela das capacidades humanas: sonhar. No sonho de morte

da cachorra Baleia, por exemplo, a terra metamorfoseia-se num paraíso inalcançável no mundo real.

Graciliano Ramos expôs sua arte em contos e romances, dentre os quais se destacam: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938), e dois livros de memórias *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953, obra póstuma). Certamente, ele contribuiu para que o sertão se transformasse numa das categorias centrais da construção do Brasil, mesmo que configurando como o símbolo de uma nação ainda em transformação. Havia, como herança e reflexo dos questionamentos propostos pelos artistas da geração de 1922, que antecedeu à sua geração, a necessidade de preenchimento de lacunas a respeito da condição da origem do brasileiro nato. A terra sertaneja, queimada pelo sol, deveria abrigar a gênese do homem brasileiro, convergindo para a unificação do território nacional.

Assim, o escritor alagoano descreve a terra:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes [...]
A folhagem dos juazeiros apareceu ao longe, através dos galhos pelados da
catinga rala.[...]
Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se.[...]
A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso, salpicado de manchas
brancas que eram ossadas (RAMOS, 2003. p. 9-10).

A mobilidade cênica imposta a elementos tradicionalmente estáticos trazem a percepção de que se trata de uma terra que se move e corrobora a ideia de que as demais personagens da obra vivam numa trajetória cíclica. “Em *Vidas secas* os capítulos são verdadeiros quadros que se justapõem, sem necessariamente se sucederem” (MALARD, 1976, p. 82). Esta estratégia contribui para que, numa ótica ampla, as personagens assumam destinos aos quais estão fadados e também assumam a impossibilidade de sair deles.

Discursar sobre o sertão e sobre o sertanejo é levar a critério as condições histórico-sociais do sujeito-escritor. Neste sentido, *Vidas secas*, por seu discurso realista e pelas peculiaridades de suas linhas, faz com que Graciliano seja um mistério a ser decifrado. “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que

sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só¹¹”, dizia, flertando com o estilo pessoano de ser.

Quando avançamos na leitura de *Vidas secas* é comum a associação entre Fabiano e sua família com a pintura *Retirantes*, produzida pelo artista Cândido Portinari (1944)¹²

Figura 1 - *Retirantes*



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2733/detalhes>

Insta observar que, apesar de as figuras humanas formarem o plano principal da tela, a terra retratada, em expressivos tons de marrom que se confundem com os membros inferiores das pessoas, semelhantes às ossadas de animais, está morta. Esta imagem, associada ao texto de Ramos, dá o tom da figura a ser materializada como sendo o homem do sertão, um ser já consagrado na literatura brasileira pela obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênico do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

¹¹ Em: MORAES, Dênis de. *O velho graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 1ed São Paulo: Boitempo, 2012, p.15.

¹² PORTINARI, João Cândido. *Retirantes*. Óleo sobre tela, 180 cm x 190 cm. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1944. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2733/detalhes>. Acesso em: 03 de março de 2019.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos (CUNHA, 2016, p.116).

É uma apresentação centrada na tensão homem x meio, com o olhar mais de investigador do que de literato. Contudo, isso não diminui o valor de sua descrição, comprovando que a terra sertaneja forja o melhor do povo brasileiro. Inteligentemente, o autor passa da característica primordial do sertanejo às demais como se estas não importassem, condicionando a valorização da terra sertaneja ao tipo humano que ali subsiste através de certa idealização sentimental exaltando seus “desatributos” físicos, mas destacando sempre sua generosidade e pureza.

Na busca pela valorização citada no parágrafo anterior, mas desta vez em observação às manifestações artísticas que pudessem traduzir/representar um pouco desse sertão que paira no imaginário cultural brasileiro e que, desde o lançamento do romance *Vidas secas*, ganhou um novo referencial, decidimos lançar nossos olhares para sua versão cinematográfica: o filme homônimo, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, de 1963. O resultado desta análise poderá ser verificado no capítulo 4 deste estudo.

O sertão se faz por dentro e por fora. Ao elaborar a personagem Fabiano, Graciliano faz surgir a metáfora homem-sertão, pois, a todo instante, Fabiano e seu *habitat* misturam-se, tornam-se um a imagem do outro, estabelecendo que os limites do homem são também os limites da terra sertaneja.

A dolorosa feição da seca transfigura-se na imagem a ser retratada do homem sertanejo, hereditariamente falando:

A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e os outros antepassados mais antigos haviam-se acostumados a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário (RAMOS, 2003, p. 17).

E seguindo o movimento dos “retirados”, dos expurgados pela terra, Fabiano conduz os seus a uma nova empreitada. Obedecendo à força do sangue sertanejo, é agarrado pelo primeiro braço de terra capaz de dar-lhe um fio de esperança. “Agora, Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali” (RAMOS, 2003, p. 19).

A criação de tipos humanos é realizada, didaticamente, com observância aos aspectos físicos e psicológicos. Tais elementos, por sua vez, são representados através do olhar de quem observa a terra propriamente dita, o que desafia o narrador a insistir na associação constante entre Fabiano “vermelho, queimado” (RAMOS, 2003, p. 18) e aquela terra “de um vermelho indeciso” (RAMOS, 2003, p. 9).

Outra participação provocante do narrador de *Vidas secas* ocorre quando permite que Fabiano tenha voz. A personagem prioritariamente dedica-se conversar consigo mesmo e, subitamente, solta a voz: “— Você é um bicho, Fabiano!” (RAMOS, 2003, p.18).

É comum entre os estudiosos da literatura, atribuir o nome de zoomorfização ao fato de o narrador, a todo instante, atribuir à personagem aspectos animais. Entretanto, em se tratando especificamente da estrutura narrativa de *Vidas secas*, não se pode considerar que tal fenômeno ocorra sem a interferência da terra na qual se fixara. É a terra quem o define como um bicho e também como um vegetal característico da região.

-- Um bicho, Fabiano.

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. [...] Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xique-xiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas (RAMOS, 2003, p. 18-19).

“Das personagens Fabiano, sinha Vitória e o soldado amarelo, o autor focaliza com insistência os pés, que se transformam em elemento básico de configuração humana [...]” (MALARD, 1976, p.119). No caso de Fabiano, insistentemente, o narrador trata de fazer a associação entre as rachaduras de seus pés com as da terra onde pisa.

Para além dos atributos físicos, Fabiano pode ser gente também. Neste sentido, ele apresenta-se mergulhado em seus pensamentos. Ao ouvir-se, dá conta de sua falência como pai de família incapaz de proporcionar condições dignas de vida aos seus ao constatar que “não passa de um bicho sem morada” (MALARD,

1976, p. 122) e que não possui qualquer pedaço de chão, ao contrário, é possuído e engolido por ele.

Mesmo sendo retratado de maneira tão seca, ele se mostra capaz de manifestar gestos de carinho, ainda que estes sejam direcionados à cachorra Baleia e não aos filhos, talvez por enxergar-se mais próximos aos animais do que aos homens.

Ao observar as condições históricas do homem sertanejo, consideradas as relações sociais entre sujeitos miseráveis, como Fabiano, e mais abastados, como Seu Tomás da bolandeira, nota-se que há, de acordo com a visão abordada por Graciliano Ramos em *Vidas secas*, uma atmosfera de admiração e submissão do primeiro para com o segundo.

No mundo de Fabiano, Seu Tomás da bolandeira - “remediado” e “cortês” fazendo uso da sua caracterização no romance – e o soldado amarelo são a transfiguração do homem branco para com os quais devia obediência. No caso do soldado, essa relação é ainda mais conflitante, porque o vaqueiro via no oficial a figura do governo. E mesmo tendo sido levado injustamente à cadeia pelo soldado, Fabiano deixa escapar que “apanhar do governo não é desfeita” (RAMOS, 2003, p. 33), contudo “governo, coisa distante e perfeita, não podia errar” (IBIDEM, IBIDEM, p. 33-34), logo o soldado amarelo jamais poderia ser governo. Assim sendo, podemos pensar no seguinte esquema:

Fabiano	—————→	sertanejo, analfabeto, não homem
Seu Tomás	—————→	o outro positivo, letrado, cortês
Soldado amarelo	—————→	o outro negativo, injusto, desgoverno

O cerne deste capítulo é a comprovação de que a terra é a grande personagem de *Vidas secas*. Para corroborar esta premissa e durante a elaboração das proposições aqui apresentadas, observamos o quão importante seria a análise

mais consistente e aprofundada de Fabiano, uma vez que ele é o próprio reflexo do sertão que o envolve e o define.

A extensão territorial do sertão apresentada por Graciliano é composta por valores não restritivos e transmitem conteúdos expressivos humanos. O principal deles é a mobilidade. Não é Fabiano e sua família que circulam sobre a terra, é o sertão que se movimenta e, com movimentos cíclicos, mantém os transeuntes, ávidos por novos horizontes, praticamente no mesmo lugar. Este é o fio condutor da narrativa de *Vidas secas*: a busca por novos horizontes inalcançáveis porque a terra árida, rude e seca não lhes permitirá.

A intimidade do meio físico com Fabiano revela e reflete traços de sua personalidade e de seu comportamento. Se Fabiano se mostra forte e resistente, é porque a terra o molda assim; se ele se mostra rude e seco, é porque a terra o criou assim e quando se enche de esperança ao reparar numa nuvem que crescera e encobrirá o monte de terra ao longe, se vê obrigado a abrir cicatrizes, com as unhas, na terra do fundo de um rio seco na tentativa de saciar sua sede.

No mesmo nível de sobrevivência encontra-se sinha Vitória. A mulher de Fabiano, batizada pelo sugestivo nome de Vitória, que sugere certo otimismo do autor, tem sua trama caminhando em sentido oposto. “O aspecto físico de sinha Vitória se compõe em suas variáveis, tendo como ponto de partida o fenômeno da seca, que marcará em seu corpo situações opostas – gordura/magreza” (MALARD, 1976, p. 125). Contudo, não é o físico que chama a atenção em sua atuação na trama. Sinha Vitória é feita de atitudes. Seu gestual denuncia uma mulher muito semelhante ao seu companheiro de jornada. Cambaleante e desengonçada, tem sua feminilidade quase que completamente ignorada pelo fato de a terra quase não permitir que se faça a distinção entre um e outra.

Também no trato com os seus, sinha Vitória se assemelha a Fabiano. Expressa-se por sons guturais e resmungos, trata os filhos a cascudos e a cachorra Baleia a pontapés. No capítulo de sua apresentação, a impaciência costumeira que a marca durante toda a narrativa apenas é interrompida em “diálogos” com a paisagem circundante.

Um mormaço levantava-se da terra queimada. Estremeceu lembrando-se da seca, o rosto moreno desbotou, os olhos pretos arregalaram-se. Diligenciou afastar a recordação temendo que ela virasse realidade. [...] Chegou à porta, olhou as folhas amarelas das catingueiras. Suspirou. Deus não havia de permitir outra desgraça. Agitou a cabeça e procurou ocupações para entreter-se (RAMOS, 2003, p.41-43).

No caminho percorrido por Ramos para a construção da personagem sinha Vitória percebemos uma mulher duplamente oprimida: vitimada e silenciada pela paisagem angustiante e opressora que a circunda e subordinada às decisões do marido que é quem define a hora de ficar e de partir, corroborando com as características da sociedade patriarcal nordestina.

Das personagens que compõem o romance de Ramos, possivelmente, sinha Vitória é a que possui a relação mais aproximada com a terra. Frequentemente, a personagem encontra-se sentada, agachada, “queimando o assento no chão” (RAMOS, 2003, p.11) e de pés descalços.

“Ora, o drama de *Vidas secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem.” (CANDIDO, 2006, p. 66). A terra da caatinga visceralmente ressecada induz seus filhos à reza, ao clamor pelo fim do seu martírio. A chuva é sinônimo de mudança e, como um belo exemplar da mulher nordestina, sinha Vitória não foge à sina. Neste ínterim, ela traz consigo sua religiosidade como representação da esperança de chuva. “A vida na fazenda se tornara difícil. Sinha Vitória benzia-se tremendo, manejava o rosário, mexia os beiços rezando rezas desesperadas” (RAMOS, 2003, p.116). A reza é a manifestação constante da tentativa de sobrevivência para o povo sertanejo.

Sinha Vitória é uma daquelas personagens iconográficas da literatura de língua portuguesa. Sua *performance*, bem como a de Fabiano, como já apresentado, é também condicionada pela *vontade* da terra onde pisa com seus “pés de papagaio” (IBIDEM, IBIDEM, p.43). Capaz de interpretar como ninguém os sinais que o sertão lhe apresenta, sinha Vitória consegue adaptar-se com facilidade aonde quer que vá.

Dois adultos, duas crianças e, não menos parte da família, a cachorra Baleia. Estes são os retirados da terra sertaneja de *Vidas secas*. A concepção de infância está submetida às relações existentes entre sociedade e cultura. As crianças são

sujeitos historicamente constituídos pelas contradições presentes nas sociedades em que estão inseridas. Entretanto, é no ambiente familiar que encontramos elementos capazes de trazer diferentes características para tal concepção. Contudo, existem traços inerentes a esses serezinhos que por vezes transcendem a família e o ambiente: são livres, sonham, imaginam.

Apesar da cultura ocidental não considerar as diferenças entre adultos e crianças até o século XVI, elas sempre estiveram ali. Mais uma vez, o contexto em que as crianças estão inseridas pode desfazer a distância existente entre homens e crianças. Comumente vemos nos noticiários crianças que são obrigadas a colaborar ou assumir o sustento de irmãos menores e até mesmo da família com um todo, mostrando uma realidade bem distinta do que se imagina ser a infância.

O romance *Vidas secas* deve ser observado como expoente de sua época por apresentar valores de consciência social, política e ideológica. Nela, seu criador corrobora o fato de que o meio define os modos de ser dos indivíduos. E não estão ausentes das preocupações do autor as condições de vida das crianças. Para Silva (1998)¹³, Graciliano assume dimensão universalizante por conta de uma articulação ao mesmo tempo crítica e humanista ao tratar de assuntos de grande gravidade.

Por sua vez, a reflexão impressa por Ramos com as personagens o menino mais novo e o menino mais velho não as afasta do que de fato elas são: crianças. Mesmo diante do descaso com que são tratadas, fruto das condições adversas de sobrevivência impostas pela aspereza da terra sertaneja, elas brincam, engendram, encontram satisfação em pequenos detalhes.

A prática da homogeneização e da universalização das experiências vividas pelas personagens na obra é comprovada pelo fato de não possuírem (os filhos) nomes – fator que identifica e particulariza os sujeitos. Em contrapartida, a particularização é efetivada com a construção de capítulos dedicados a cada uma dessas personagens.

O capítulo intitulado *O menino mais novo* traz um narrador ocupado em descrever uma personagem preocupada apenas em ser criança e encantada pela

¹³ SILVA, Maurício. Entre o poder e o silêncio: uma abordagem sociolinguística de *Vidas Secas*. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 113-128, 1998.

figura de Fabiano vaqueiro, que “metido nos couros, de perneiras gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo” (RAMOS, 2003, p.47), em detrimento da figura maltratada pelo sertão como já visto neste estudo. Por instantes, Ramos deixa de lado a aspereza da vida sertaneja daquela criança para dar o que deveria possuir de direito: momentos lúdicos ao fazer bonecos de lama à beira do lago seco e de travessuras ao tentar impressionar o irmão mais velho e a cachorra Baleia.

Como as demais personagens, o menino mais novo possui relação muito próxima com os bichos e com a terra. Essa é sempre lugar de refúgio, transmitindo-lhe sinais e confabulando de seus sentimentos.

Dormiu e sonhou. Um pé-de-vento cobria de poeira a folhagem das imburanas [...] Os juazeiros do fim do pátio estavam escuros, destoavam das outras árvores. Por que seria? (RAMOS, 2003, p. 49)
Baixou a cabeça, tornou a olhar a poça escura que o gado esvaziara. Uns riachos miúdos marejavam na areia como artérias abertas de animais (RAMOS, 2003, p. 52).

Os excertos acima apresentam, no primeiro, por exemplo, a terra que vela o sono do menino e que, através dos juazeiros, sugere que algo do que planejava não daria certo; na segunda passagem, observa-se que sua traquinagem havia-lhe causado vergonha e não admiração, conforme objetivara e que a terra parecia chorar com o menino.

Se o menino mais novo está para o pai, o menino mais velho, em capítulo a ele dedicado, está para a mãe, sinha Vitória. Como o narrador propositadamente não apresenta a idade precisa das crianças, as características apresentadas dão conta de uma criança envolta em muitos questionamentos acerca da condição do que poderia ser considerado inferno/não inferno.

Curioso, ao interpelar a mãe sobre como e o que seria o inferno, além de receber silêncio como resposta, ainda ganha um “cocorote” (RAMOS, 2003, p. 54). Tendo insistido o menino, “sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras” (RAMOS, 2003, p. 54). Facilmente, o inferno poderia ser apresentado ao inquiridor como sendo algo semelhante ao ambiente em que vivem. A falência do discurso que caracteriza a relação de sinha Vitória com os filhos a impede de estabelecer tal analogia e, deste modo, satisfazer a curiosidade do filho.

Entretanto, há uma linha discursiva a ser seguida, proposta pelo narrador desde o primeiro capítulo da obra. A terra sertaneja determina os seres que ali vivem e o texto faz comparações entre a aridez do ambiente representado e a situação da infância retratada, aparente tanto no modo como são tratados pelo pai, quanto no modo como são confundidas com o cenário imposto pela terra sertaneja, como podemos observar nas passagens a seguir:

-- Anda, excomungado.

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário. [...]

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. (RAMOS, 2003, p.10)

O menino mais velho, passada a vertigem que o derrubara, encolhido sobre as folhas secas, a cabeça encostada a uma raiz, adormecia, acordava. E quando abria os olhos, distinguia vagamente um monte próximo, algumas pedras, um carro de bois [...] Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. (RAMOS, 2003,p.12)

Vemos que se trata de uma narrativa capaz de fazer homem virar bicho e bicho virar homem. No caminho inverso à rudeza do pai, Baleia tinha sentimentos críticos, era “séria, desaprovava tudo aquilo” (RAMOS, 2003, p. 52). Assim como seus parceiros de jornada, Baleia é capaz de compreender e interpretar as situações a sua volta e por isso, apesar da dramaticidade contida no relato de sua morte, que será efetivada por seu dono mesmo que não possa “morder Fabiano: tinha nascido perto dele” (RAMOS, 2003, p. 89), o narrador revela o sertão mais singelo, possível apenas no sonho proposto em seu sono de morte.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme, as crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (RAMOS, 2003, p.91).

Contudo, excetuando o capítulo derradeiro da personagem, em todos os momentos em que se apresenta para a narrativa, Baleia também está sujeita à condição de secura imposta pela terra, mas reage como os filhos de Fabiano porque “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer, não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo.” (IBIDEM, IBIDEM, p. 85-86). Contudo, em sua descrição, assemelhava-se a Fabiano como se a mesma genética dominasse seus corpos. Enquanto Baleia era

“arqueada, as costelas à mostra” (IBIDEM, IBIDEM, p. 11), Fabiano surgia “cambaio” e com “a cabeça inclinada, o espinhaço curto” (IBIDEM, IBIDEM, p.17).

Além de servir como uma espécie de espelho para a caracterização de Fabiano, refletindo sua estrutura física esdrúxula e confirmando que, no sertão, todos são inevitavelmente afligidos por aquele ambiente, a personagem, vivaz e consciente, demonstra um aparente domínio, pautado na resistência e no conhecimento que possui do espaço habitado.

Baleia também representa a possibilidade de humanização de Fabiano e sinha Vitória que se compadecem do seu sofrimento na hora da morte, aspecto não demonstrado quando da morte do papagaio, e é através de sua trajetória na narrativa que os filhos do casal têm a possibilidade de desfrutar do frescor de uma infância que insiste em se perder em meio à hostilidade do sertão.

A passagem de Baleia pela narrativa transcende sua morte como pode ser observado no capítulo intitulado *O mundo coberto de penas*. Em seu início, “sinha Vitória, colocada [...] em identidade com Baleia, já que, como esta não consegue associar as ideias, ganha nova dimensão.” (NASCIMENTO, 1980, p. 50), marca sua presença afetiva e demonstrando que a distância entre ela e aqueles humanos é meramente contextual.

Esta espécie de anulação da distância entre o homem sertanejo e o animal persiste na narrativa como uma condição imposta pelo sertão. Nas palavras de Ramos, Baleia “era como uma pessoa da família, sabida como gente”(RAMOS, 2003, p. 34). E no arremate de sua permanência física entre os humanos, a cachorra delira com preás: símbolo de sustentação da vida e consolo para o desamparo do sertanejo diante do mundo.

Também no capítulo *O mundo coberto de penas*, a lembrança da pequena cadela insiste em invadir os pensamentos de Fabiano, novamente como possibilidade e tentativa de humanização do vaqueiro que se demonstra arrependido por ter sacrificado o animal de estimação, companheiro de retirada:

Desejou ver aquilo de perto, levantou-se, botou o aió a tiracolo, foi buscar o chapéu de couro e a espingarda de pederneira. Desceu o copiar, atravessou o pátio, avizinhou-se da ladeira pensando na cachorra Baleia. Coitadinha. Tinham-lhe aparecido aquelas coisas horríveis na boca, o pelo

caíra e ele precisava matá-la. Teria procedido bem? [...] Pobre da Baleia. Sacudiu a cabeça para afastá-la do espírito. (RAMOS, 2003, p. 109)

Sua presença quase que constante ao longo da narrativa sugere que o escritor alagoano tenha optado por criar uma personagem dotada de tamanha complexidade que afasta a razão humana como única possibilidade de desvendar o entendimento daquele mundo hostil e potencialmente limitado que é a terra sertaneja.

Também podemos considerar que a concepção dada à Baleia contribui para a visão rude e primitiva do sertanejo que surge “como reflexo da hostilidade do mundo físico e da injustiça humana¹⁴”, como o próprio autor afirma, e é fruto de uma pesquisa psicológica e, até então, não havia figurado nas obras que se dedicaram a retratar o homem sertanejo, o que o diferenciou dos demais escritores regionalistas da época.

Nesse romance, pode-se dizer que a terra, (re)criada com o auxílio da memória do romancista, é a grande personagem da obra. A objetividade com que é apresentada desde o título – a terra é, de fato, uma daquelas *Vidas secas* - torna-a cheia de personalidade e faz com que Fabiano, sinha Vitória, o menino mais novo, o menino mais velho e a cachorra Baleia sejam extensões, prolongamentos do sertão, ao ponto de confundirem-se com ele.

Outro aspecto que caracteriza a narrativa de Graciliano aqui investigada é em relação à apresentação das personagens ao leitor. O primeiro capítulo da obra começa com “Na planície avermelhada os juazeiro alargavam duas manchas verdes.” (RAMOS, 2003, p. 9) a primeira imagem a ser concretizada pelos leitores é a da terra e não a dos seus transeuntes.

De acordo com a ensaísta Leticia Malard, em seu *Ensaio de literatura brasileira – ideologia e realidade em Graciliano Ramos* (1976), considerar *Vidas secas* como um romance desmontável é lugar-comum entre os críticos da área. Fato é que seus capítulos foram realmente publicados individualmente seguindo

¹⁴ *In*: Uma palestra com Graciliano Ramos: “Vidas secas”. Entrevista concedida a Brito Broca. *Sibila: revista de poesia e crítica literária*. 2014, Ano 20, ISSN 1806-289X. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/uma-palestra-com-graciliano-ramos-vidas-secas/11117>. Acesso em dezembro de 2019.

uma cronologia¹⁵ informada, através de carta, por Ramos a José Condé em 1944, a saber:

1. *Baleia* – 04 de março de 1937
2. *Sinha Vitória* – 18 de junho de 1937
3. *Cadeia* – 21 de junho de 1937
4. *O menino mais novo* – 26 de junho de 1937
5. *O menino mais velho* – 08 de julho de 1937
6. *Inverno* – 14 de julho de 1937
7. *Mudança* – 16 de julho de 1937
8. *Festa* – 22 de julho de 1937
9. *Contas* – 29 de julho de 1937
10. *Fabiano* – 22 de agosto de 1937
11. *O mundo coberto de penas* – 27 de agosto de 1937
12. *O soldado amarelo* – 06 de setembro de 1937
13. *Fuga* – 06 de outubro de 1937

Ao confrontar a ordem de publicação dos textos com a ordem como foram organizados na publicação do romance *Vidas secas*, pode-se perceber que elas são distintas, ressaltando que esta diferença na ordenação dos capítulos em nada diminui a presença e a influência da terra para os rumos da narrativa, com exceção para a tríade *O menino mais novo*, *O menino mais velho* e *Inverno* que permaneceu agrupada.

Corroborando a tese defendida no presente estudo, confirma-se que a personagem *terra* está presente em todos os capítulos. Ainda que os capítulos tenham sido publicados separadamente e agrupados em ordem distinta da publicação, há um todo formado com uma linha capaz de indicar um início, um meio e um fim. A terra sertaneja é a personagem capaz de unificar os capítulos no emaranhado que dá vida à narrativa *Vidas secas*, como pode ser observado nos trechos¹⁶ a seguir:

¹⁵ MALARD, Letícia. *Ensaio de literatura brasileira – ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Editora Italiana Ltda, 1976. Vol 1.

¹⁶ Todos os excertos estão contidos em: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 88 ed. Rio/São Paulo: Record, 2003.

Capítulo <i>Mudança</i>	<p>“A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.”(p. 09)</p> <p>“Tinham deixado os caminhos cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés.” (p. 10)</p>
Capítulo <i>Fabiano</i>	<p>“Ele, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra.”(p.19)</p> <p>“Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia.” (p. 19)</p> <p>“Um vagabundo empurrado pela seca.” (p.19)</p> <p>“Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra.” (p. 19)</p>
Capítulo <i>Cadeia</i>	<p>“Naquela viagem arrastada, em tempo de seca braba, quando estavam todos morrendo de fome, a cadelinha tinha trazido para eles um preá.” (p. 34-35)</p>
Capítulo <i>Sinha Vitória</i>	<p>“Um mormaço levantava-se da terra queimada. Estremeceu lembrando-se da seca, o rosto moreno desbotou, os olhos pretos arregalaram-se.” (p. 41)</p> <p>“Chegou à porta, olhou as folhas amarelas das catingueiras. Suspirou. Deus não havia de permitir outra desgraça.” (p. 43)</p>
Capítulo <i>O menino mais novo</i>	<p>“Baixou a cabeça, tornou a olhar a poça escura que o gado esvaziara. Uns riachos miúdos marejavam na areia como artérias abertas de animais.” (p. 52)</p> <p>“Saltaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira.” (p. 53)</p>
Capítulo <i>O menino mais velho</i>	<p>“Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro.” (p.56)</p> <p>“Além havia uma serra distante e azulada, uma monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato,</p>

	impenetráveis bancos de macambira – e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente.” (p. 56)
Capítulo <i>Inverno</i>	“A catinga amarelecera, avermelhara-se, o gado principiava a emagrecer e horríveis visões de pesadelo tinham agitado o sono das pessoas.” (p. 65)
Capítulo <i>Festa</i>	“Fabiano, sinhá Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade. Eram três horas, fazia grande calor, redemoinhos espalhavam por cima das árvores amarelas de poeira e folhas secas.” (p. 71)
Capítulo <i>Baleia</i>	“Encaminhou-se aos juazeiros. Sob a raiz de um deles havia uma barroca macia e funda. Gostava de espojar-se ali: cobria-se de poeira, evitava as moscas e os mosquitos, e quando se levantava, tinha folhas secas e gravetos colados às feridas, era um bicho diferente dos outros.” (p. 88)
Capítulo <i>Contas</i>	“Espalhou a vista pelos quatro cantos. Além dos telhados, que lhe reduziam o horizonte, a campina se estendia, seca e dura. Lembrou-se da marcha penosa que fazia através dela, com a família, todos esmolambados e famintos.” (p. 95)
Capítulo <i>O soldado amarelo</i>	“Fabiano meteu-se na vereda que ia desembocar na lagoa seca, torrada, coberta de catingueiras e capões do mato [...]. Espiava o chão como de costume, decifrando rastos.” (p. 99)
Capítulo <i>O mundo coberto de penas</i>	“O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo.” (p. 108)
Capítulo <i>Fuga</i>	“Fabiano espiava a catinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros, torrados.” (p. 116)

Em cada uma destas passagens, de modo discreto ou intenso, a terra sertaneja se faz presente. Este traço comum a todos os capítulos da obra os une, formando o cenário derradeiro no qual o complexo contexto social, político e ideológico de *Vidas secas* se desenvolve.

A trajetória da família de Fabiano é definitivamente determinada pelo sertão nordestino. Num movimento circular, as pontas deste novelo são unidas: o capítulo *Mudança* apresenta todos em movimento e após onze capítulos tentando manter-se viva, a família, no último capítulo denominado *Fuga*, é expurgada pela terra e posta novamente em movimento, novamente num destino de errâncias e incertezas. Estes retirados “chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (RAMOS, 2003, p. 126).

2 TERRA INSONE

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

Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante.¹⁷

Mia Couto

O conjunto artístico-literário de Graciliano Ramos marcou época na literatura de língua portuguesa. Seja pelos temas abordados ou pela diversidade no uso da língua trazida pelos colonizadores; ora flertando com o poético, ora com a aridez das formas sintáticas diretas e significados precisos, fato é que sua habilidade para engendrar narrativas que colocam em discussão o homem e seu meio solidificou seu nome na história da literatura brasileira.

Ele, ao lado de Mia Couto e José Saramago são, reconhecidamente, expoentes das literaturas do idioma português e levando-se em consideração a vasta produção artística de que são criadores é possível estabelecer similaridades contextuais e situacionais com bases sociais e antropológicas. A respeito da obra de Graciliano Ramos, aponta Benjamin Abdalla Júnior (1981):

O processo de elaboração da escrita nos romances de Graciliano Ramos [...] coloca-nos diante de uma posição semelhante do sujeito dos procedimentos enunciativos em relação às situações diegéticas problemáticas de cada romance. A codificação estilística intensifica ideologicamente as suas respostas inserindo-as num contexto analítico onde as marcas de subjetividade desse sujeito são confrontadas com a objetividade da situação de que participa. (ABDALLA JUNIOR, 1981, p. 37)

Com isso, a todo instante, este sujeito confunde-se com o contexto, quase sempre rude, doloroso e ardente que a seca impõe. O seu sertão tem força, tem vontade, tem, por fim, personalidade do mesmo modo que a terra moçambicana desenhada pelo estilo de Mia Couto em *Terra sonâmbula* e que a Península Ibérica no romance *A jangada de pedra*, de José Saramago.

¹⁷ COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995, p.165.

Seguindo o caminho de análise apresentado no capítulo anterior que apresentou o sertão ilustrado de diversas formas nas artes, é igualmente proveitoso que o mesmo seja aplicado neste capítulo em relação à nação moçambicana.

Neste sentido, a literatura moçambicana escreve a terra desde os poetas que reivindicavam a moçambicanidade. No poema *Grito negro* (1982), do poeta moçambicano José Craverinha (1922-2003), observa-se que o poeta não se utiliza da descrição da paisagem como recurso para representar sua terra natal. Em seus versos, trata da terra como produtora das riquezas do país. O carvão arrancado do chão é a metáfora do moçambicano nativo vilipendiado pelas estruturas colonialistas e que usa a palavra como arma de ironia, mostrando-se sujeito de uma fala acusatória dessas estruturas.

A imagem do homem que é o tesouro de Moçambique é a tradução da dominação dos negros pelos brancos, em que o sujeito colonizado assume-se como parte constituinte da terra: “Eu sou o carvão/E tu arrancas-me brutalmente do chão”¹⁸. É ele que enriquece e serve ao colonizador, mas que é ao mesmo tempo capaz de fazer arder tudo o que esmaga.

Em comparação com as literaturas brasileira e portuguesa, percebemos que essa prática de retratar a terra ocorre de maneira similar. Como visto no capítulo 1 e como poderá ser observado no capítulo 3 deste estudo, a diversidade de textos e escritores que se dedicaram a tratar da terra moçambicana como cenário que motiva suas manifestações artísticas é rica.

Ao vasculhar a produção literária de Mia Couto, percebemos que ele, em diversas oportunidades, é na ficção um dos que mais contribui para trazer à cena literária as paisagens de seu país, sempre caracterizadas pelo onírico e pelo fantástico, como nos romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002) e “*O último vôo do flamingo*” (2000), por exemplo:

A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência. A bordo do barco que me leva à Ilha Luar-do-Chão não é senão a morte que vai me ditando suas ordens. Por motivo de

¹⁸ Disponível em: CRAVEIRINHA, José. *Gritonegro*. In: *Xibugo*. Maputo: INLD, 1980. Disponível em: <https://www.contioutra.com/5-poemas-extraordinarios-do-mocambicano-jose-craveirinha/> Acesso em: 10 de abril de 2019

falecimento, abandono a cidade e faço viagem: vou ao enterro do meu Avô Dito Mariano.

Cruzo o rio, é já quase noite. Vejo esse poente como o desbotar do último sol. A voz antiga do Avô parece dizer-me: depois deste poente não haverá mais dia. E o gesto gasto de Mariano aponta o horizonte: ali onde se afunda o astro é o mpela djambo, o umbigo celeste. A cicatriz tão longe de uma ferida tão de dentro: a ausente permanência de quem morreu. No Avô Mariano confirmo: morto amado nunca mais para de morrer (COUTO, 2002, p. 09).

Foi num súbito: acordei em sobressalto. É que no meu rosto senti o quente bafo das infernezas. Olhei para o lado e quase desfaleci: ali mesmo, onde estava a terra, não havia nada senão um imenso abismo. Já não havia paisagem, nem sequer chão. Estávamos na margem de um infinito buraco. [...]

Como a inteira paisagem, a casa, a vila, a estrada, tudo engolido pelo vácuo. Que se passara? Um homem faz um grande buraco, sim. Muitos homens fazem um buraco enorme. Uma cova daquela dimensão, porém, aquilo era obra da sobrenatureza.

Chamamos o italiano que se inacreditou: o país inteiro desaparecera? Sim, a nação fora todo engolida nesse vácuo. [...] Faltava gente que amava a terra (COUTO, 2005, p. 214-216).

Nas passagens acima, retiradas, respectivamente, dos romances mencionados em parágrafo anterior a elas, percebemos a paisagem moçambicana enlutada pela iminente morte do avô do narrador, Marianinho, no primeiro excerto e, no segundo, a destruição da paisagem vista pelo narrador em primeira pessoa descontente com os rumos da guerra civil que planta nas terras as minas que tanto mataram e mutilaram milhares de pessoas.

Ao discorrer sobre a terra moçambicana como organismo vivo, conflituoso e cheio de história para contar, Couto nos permite “refletir sobre a nação moçambicana como espaço de uma identidade em trânsito, de cruzamento entre a tradição e uma modernidade tardia e periférica” (MACÊDO, 2013, p. 347). Por isso, “a recorrência à terra e seus desdobramentos encontram-se na denominação de um grande número de seus romances: *Terra sonâmbula*, *Contos do nascer da terra* (1997), *A varanda do franjipani* (1996), *Na berma de uma estrada* (1999), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (MACÊDO, 2013, p. 347)¹⁹.

Dois fatores marcam boa parte da produção das letras contemporâneas em Moçambique: as transformações consequentes do advento de independência do país e os males causados pelos conflitos da guerra civil pós-colonial. Estes fatos

¹⁹ Em: CAVACAS, Fernanda. CHAVES, Rita. MACÊDO, Tânia (org.) *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

históricos entrecruzam-se na literatura em muitos momentos com as tentativas de compreensão do que é “ser moçambicano”. A literatura passa a representar o seu tempo histórico e a afirmação da identidade moçambicana passa a vincular-se à alteridade.

E, portanto, ser moçambicano é incorporar o espírito de incertezas e incompletudes que caracterizam uma terra que é marcada pela “insatisfação com o presente mal construído devido a uma herança do passado mal vivido.” (BAHULE, 2003, p.18) sem que se deixe abater pelas dificuldades de afirmação vividas ao longo da história, como expresso nas linhas escritas por Paulina Chiziane em *O canto dos escravos*²⁰: “Deixo-te uma pátria livre/ do colonialismo/ Deixo-te como herança a coragem/ Deixo-te como herança a força para lutar e vencer/ Deixo-te o orgulho de existir”

A ficção de Paulina Chiziane, primeira mulher contadora de histórias a se destacar nas letras moçambicanas, e de Mia Couto possuem temáticas muito próximas no que diz respeito à apresentação de elementos que permitem pensar a identidade nacional moçambicana através de um nacionalismo impregnado de perspectivas trazidas pela independência e a consequente frustração em relação ao que se deu de fato após declarada a independência do país em 1975.

A biografia de Mia Couto registra que foi ainda na adolescência que o escritor moçambicano deixou-se influenciar pelos ideais de libertação do seu país. Aos dezesseis anos, foi estudar em Maputo e um ano depois entrou para a clandestinidade por engajamento nos movimentos de libertação. Em 1974, ingressou formalmente para a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), após a realização de alguns trabalhos para o movimento estudantil. Com apenas vinte anos, vivenciou de modo ativo a independência de sua terra, reconhecida por ele como o grande sonho de sua vida, conforme declarou em entrevista a Marta Lança publicada em 2014 no jornal *Rede de Angola*²¹.

²⁰ Disponível em: CHIZIANE, Paulina. *O canto do escravos*. Maputo: Matiko e Arte, 2017. Disponível em: <https://www.wattpad.com/579553053-paulina-chiziane-frases-o-canto-dos-escravos>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

²¹ Disponível em: COUTO, Mia. *A biodiversidade é um conceito abstrato, entrevista a Mia Couto*. Entrevista concedida a Marta Lança. Jornal Rede Angola, 2014. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-independencia-foi-o-grande-sonho-da-minha-vida-entrevista-a-mia-couto> Acesso em: 22 de abril de 2019.

Antônio Emílio Leite Couto, o Mia Couto, nascido moçambicano branco à “Beira” do Oceano Índico, é, para a literatura de Moçambique, o exímio contador de histórias porque consegue aliar a cultura de matriz banta – caracterizada pela oralidade – com a intertextualidade mantida com os autores pelos quais possui predileção. Ele é o autor de *Terra sonâmbula*, obra aclamada como um dos melhores livros africanos do século XX pelo júri criado na Feira do Livro do Zimbábue, em 1992, ano do seu lançamento. Dividido entre a biologia e a literatura, tem a consciência de que seu fazer literário está em consonância com a história que está sendo construída.

O transito entre terras, mundos e tempos diversos condiciona as curvas de seu percurso e atua sobre as trilhas literárias, por onde se perde e se encontra a palavra apta a representar a pluralidade de espaços e experiências. E desse lugar em movimento, o escritor parece ver o seu país, o continente africano, o planeta, tudo a requerer a atenção e o cuidado com que também o seu olhar de biólogo espreita e examina (CAVACAS, 2013, p. 13).

Portanto, a busca pela palavra exata capaz de levar ao pedaço de papel aquilo que está em seus pensamentos é outro ponto relevante de sua trajetória literária. Consagrado como adepto da utilização de uma linguagem rica em lirismos, sem se derramar em excessos, não se furta aos neologismos oportunos, às recriações verbais e às inovações sintáticas que faz sua linguagem “miacouteada” roçar as de Guimarães Rosa e Luandino Vieira.

Mesmo que a crítica de Pires Laranjeira considere ser esse traço como sendo de “escritores colonizados, terceiro-mundistas, que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador” (LARANJEIRA, 1995, p. 314)²², não se pode desconsiderar o enriquecimento linguístico que esta prática traz para o português e que, além dos novos termos, Mia Couto, ao utilizar vocábulos dos dialetos locais como prova de resistência e sobrevivência, comprova a valorização da cultura local em sua obra.

De certo, nota-se que tal inventividade serve ao seu fazer literário, que valoriza as marcas da oralidade nas narrativas, tornando-se necessidade na valorização da cultura africana.

²² In: SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na obra de Mia Couto*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 314.

Para além de suas considerações a respeito das estratégias discursivas do autor moçambicano, é Pires Laranjeiras quem vai localizar a obra miacoutiana, iniciada em 1983 com a publicação dos poemas de *Raiz de orvalho*, na história das letras de Moçambique, considerando *Terra sonâmbula* como marco final do período designado pelo crítico de período do pós-independência.

Propor qualquer estudo sobre as obras de Mia Couto e não considerar o seu desejo pela libertação de Moçambique e a sua contribuição para tal evento é negar que seus escritos estejam correlacionados à história vivenciada pelos moçambicanos nos últimos 70 anos. O escritor reconhece que as guerras trouxeram consequências significativas para a literatura e para a cultura local. A guerra civil imposta pela RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana – contra a FRELIMO, por exemplo, foi marcada pela destruição de escolas e morte de professores; era a prioridade durante as invasões às aldeias. Ao mesmo tempo, os conflitos figuravam na produção poética e ficcional dos escritores que tornavam suas obras exercícios de resistência contra as mazelas deixadas pelos conflitos.

Terra sonâmbula, *A varanda do Frangipani* (1996), *O último voo do flamingo* (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002) e *A confissão da leoa* (2012) são exemplos da ficção miacoutiana que dão conta do cenário de guerra instalado em terras moçambicanas. Dentre estes títulos, destaca-se o romance *Terra sonâmbula*, cujo processo de escrita se deu no período que antecedeu ao Acordo Geral da Paz²³. Sobre isso, é o próprio Mia Couto que esclarece ao jornalista Estevan Muniz:

Foi praticamente ao mesmo tempo. Comecei a escrever dois anos antes [do Acordo]. E a escrita dele foi a única que me deu dores de parto. Posso dizer que sofri para escrevê-lo. Os outros não, eu não tenho aquela coisa do grande escritor que diz que sofre muito, eu não sofro nada, tenho grande prazer. Mas aquilo foi uma coisa dolorosa. Acontecia como uma espécie de visitação. Compulsivamente, eu era tirado da cama. O movimento foi muito traumático, porque muitas pessoas presentes na minha vida haviam morrido. Até agora, não consigo fazer luto desses amigos e colegas que foram mortos na guerra. Naquele tempo, eu contrariei esse princípio meu e já havia sinais de que a paz estava sendo negociada. Publiquei o livro um ou dois meses depois do Acordo. Hoje, quando olho pra trás, vejo que o livro tem, sem que eu me percebesse à altura em que o escrevi, uma

²³ Acordo assinado pelo então presidente da República de Moçambique e pelo presidente da RENAMO, num encontro intermediado pelo governo italiano, em 04 de outubro de 1992, na cidade de Roma que selou a paz em Moçambique. Disponível em: ACORDO GERAL DE PAZ DE MOÇAMBIQUE. Disponível em: http://www.ipris.org/files/6/07_Documento_Acordo_Geral.pdf. Acesso em: 03 de fevereiro de 2020.

proposta de reconciliação da escrita e a oralidade, a grande reconciliação dos mundos em Moçambique. Esse menino, que de repente se apercebe saber ler e escrever e, por isso, lê os cadernos, tem acesso à modernidade. E o avô que segue como ele ao longo dessa estrada, tem ligação com a memória, com as histórias, com as lendas, as raízes mais antigas desse país.²⁴

Além de ser um memorial sobre a guerra civil moçambicana, outros aspectos fazem de *Terra sonâmbula* a obra consagrada que é, e que suscita importantes problematizações dentre os estudiosos da área. Há nela uma dupla narrativa: a trajetória do velho Tuahir, acompanhado pelo miúdo Muidinga dentro de um ônibus queimado à beira da estrada morta e a narrativa de Kindzu contida nos cadernos encontrados pelo menino nos arredores do veículo, ao lado de um cadáver.

Dois enredos para um só plano: desenhar, através da ruptura dos limites entre o fantasioso e o real, a personagem principal do romance que é a terra moçambicana maculada pelo homem.

“Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada.” (COUTO, 1995, p. 9). A primeira imagem que a terra²⁵ adormecida traz de si própria é a da morte. Um caminho que, aparentemente leva a lugar algum, mas que ainda assim é capaz de aconchegar dois cambaleantes sobreviventes que abrigam num só cenário a terra moçambicana ancestral, na pele enrugada do velho Tuahir, e a esperança no olhar atento do menino Muidinga, inseridos ambos no ambiente insalubre que se tornou o país durante a guerra.

Há no primeiro capítulo, intitulado *A estrada morta*, um ambiente de pessimismo que se confirma no ritmo fúnebre imposto pelo narrador. Suas impressões sobre a terra são as mais devastadoras possíveis e os seres que nela se encontram seguem “dando o vindo por não indo, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda sua terra” (COUTO, 1995, .p 9). A

²⁴ Disponível em: COUTO, Mia. Mia Couto e a paz. Entrevista concedida a Eduardo Muniz, *Revista do Brasil*, ed 72, 20 de junho de 2012. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/72/entrevista>. Acesso em: 22 de abril de 2019.

²⁵ O vigor com que a terra moçambicana é apresentada no romance de Mia Couto pode ser conferido no filme de mesmo nome, da diretora Teresa Prata. A produção luso-moçambicana de 2007 traduz com aproximada fidelidade as mazelas vividas por aquela terra devastada, bem como as agruras que afligem a relação de carinho e amizade entre o velho Tuahir e o menino Muidinga. As feridas da guerra incidem sobre a vida dos moçambicanos e, ao serem retratadas no filme, transportam seus espectadores de volta às páginas do livro. A análise mais aprofundada da versão cinematográfica, comparada ao original literário, pode ser conferida no capítulo 4 deste estudo.

construção dessas imagens foi o retrato do momento histórico pelo qual atravessa a nação moçambicana: “para falar de paz, é preciso falar da guerra” disse o autor na aludida entrevista²⁶ a Estevan Muniz.

Também encontramos, no capítulo citado, práticas narrativas notadas em *Vidas secas* e apresentadas no capítulo 1, como o fato de o narrador fazer com que as personagens se misturem ao ambiente, confundindo-se com ele, como pode ser verificado na passagem: “Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada [...] Avançam descalços, suas vestes têm a cor do caminho. [...] Os dois caminheiros condiziam com a estrada, murchos e desesperançados.” (COUTO, 1995, p. 9-10). Além disso, há o uso recorrente da palavra “planície” para tratar a terra – “Olha a planície, tudo parece desmaiado.” (COUTO, 1995, p. 10), de modo similar ao que fez Graciliano Ramos em *Mudança*, o primeiro capítulo de *Vidas secas*.

Tuhair entrecruza sua vida à de Muidinga ao encontrar o menor num campo de refugiados. O pequeno teve sua vida salva pelo ancião que o ensinou a nascer novamente. Agora, vagando por uma terra aparentemente sem horizontes, buscam abrigo em meio ao que a guerra proporcionara ao redor: um cenário acinzentado, sem vida.

As personagens de Mia Couto, em *Terra sonâmbula*, são forçadas pelo que, talvez, possamos considerar como sendo o mais antigo e traumático dos deslocamentos. Como pode ser observado também em *Vidas secas*, mesmo sendo por razão distinta, a movência é imposta na narrativa de Mia Couto pela necessidade de sobrevivência. Contudo, não é possível ignorar que, em ambas as obras, são deslocamentos movidos pela esperança, pois deseja-se que “além da curva, existe, deve existir, tem de existir uma terra hospitaleira em que se fixar” (BAUMAN, 1998, p.92).

Refugiados de guerra, o velho e o menino caminham por uma terra morta, destroçada. Ávidos por uma terra em que pudessem se fixar, sua relação com o espaço talvez não se diferencie muito do Moçambique dos tempos coloniais, em que os povos colonizados reivindicavam, entre outras coisas, a liberdade da terra. Como

²⁶ Disponível em: COUTO, Mia. Mia Couto e a paz. Entrevista concedida a Eduardo Muniz, *Revista do Brasil*, ed 72, 20 de junho de 2012. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/72/entrevista>. Acesso em: 22 de abril de 2019.

observou Fanon (2010, p. 61), “para o povo colonizado, o valor mais essencial, porque mais concreto, é primeiro a terra: a terra que deve garantir o pão e, é claro, a dignidade”. Nesses tempos destroçados, o velho Tuahir não parece distinguir o Moçambique independente do Moçambique ainda colonial. Em conversa com Muidinga revela esperançoso que espera o fim da guerra para ver a estrada cheia de gente, como nos velhos tempos.

-- Para de chorar!
 -- É que me dói uma tristeza...
 -- Chorando assim, você vai chamar os espíritos. Ou se cala ou lhe rebento a tristeza à porrada.
 -- Nós nunca mais vamos sair daqui.
 -- Vamos com certeza. Qualquer coisa vai acontecer qualquer dia. E essa guerra vai acabar. A estrada já vai-se encher de gente, caminhões. Como antigamente (COUTO, 1995, p. 14).

Como se pode observar, no pensamento do mais velho, o primeiro traço que as coisas vão se modificar, para melhor, que seja dito, vem da estrada, da terra. Cabe a ela modificar o destino daqueles sujeitos e, enfim, voltar a viver.

A terra escolhe a noite para movimentar-se. Uma das epígrafes da edição de *Terra sonâmbula* do ano de 1995, da Editora Nova Fronteira, apresenta a crença dos habitantes da fictícia Matimati, que diz que a terra era sonâmbula porque se transformava enquanto os homens dormiam e sonhavam. Esta alegoria traduz bem o sentido daquilo que pode ser observado no decorrer da narrativa: Tuahir e Muidinga só se dão conta de que a terra se transmutara na manhã seguinte de cada noite.

O primeiro traço de que a terra mudava suas feições durante a noite foi percebido por Muidinga ao notar que o djambalaueiro roubara o lugar da pequena palmeira nos arredores do ônibus queimado, sendo contudo incapaz de roubar o lugar do embondeiro²⁷ – árvore típica da região árida da África Austral.

O processo metonímico faz referência a uma terra que, na prática, esqueceu-se de como se sonha. O “sonambular” da terra indica a busca de Muidinga e Tuahir

²⁷ Podendo durar aproximadamente 6 mil anos, o embondeiro, imbondeiro ou baobá é a árvore mais simbólica do continente africano. Envoltas em diversas lendas, a planta pode abrigar a alma dos mortos, uma vez que o corpo seja sepultado no seu interior, durante todo seu tempo de existência. Curiosamente, tudo no embondeiro serve para a sobrevivência do ser humano. Fonte: EMBONDEIRO: A ÁRVORE SAGRADA. www.bercodomundo.com, 2015. Acesso em: 19/08/2020.

pela possibilidade de entendimento do contexto sofrido e duro no qual se inserem. Para isso, Mia Couto constrói uma narrativa que flerta com o surreal, com o onírico, na medida em que promove a invasão do universo sensorial, misturando realidade palpável com o devaneio, o sonho, as fantasias, os mitos e as memórias das personagens, fazendo com que esses mundos, aparentemente distintos e figurando em lados opostos da percepção humana, se neutralizem e se evidenciem no mesmo instante. A terra proporciona a correspondência entre o ser e o lugar que ele ocupa.

A ficção de Mia Couto apresenta características denunciatórias do descompasso social por meio de uma prosa poética valorativa de um exercício importante revigorar na ficção a imagem de uma nação em equilíbrio, trazendo à tona as vozes dos mais velhos no “antigamente” da história de Moçambique. Na atualidade, o ato de contar histórias e ouvi-las constantemente não mais ocorre em volta das fogueiras, mas nas águas dos rios criados pela memória da ficção. No presente, a sabedoria reside nas entrelinhas das narrativas, veiculando uma sabedoria que pode ser lida em diferentes sentidos. (OLIVEIRA, 2010, p. 189).

É o que ocorre em *Terra sonâmbula*, pois ao lançar a terra moçambicana à categoria de personagem, ele conjuga sua – da terra – herança oral com os relatos de guerra. É neste ponto que se constata a importância dos cadernos de Kindzu para o complexo narrativo da obra.

É através dos registros contidos nestes cadernos que tanto leitor intratextual quanto o extratextual têm contato com a guerra civil, além do universo memorial e tradicional da oralidade da cultura moçambicana que permeia as *performances* das personagens, há também concomitantemente uma lógica social e geográfica.

A terra é uma dessas personagens porque vive das histórias que contam sobre ela. É a capacidade de fabular a narrativa da própria existência que faz com que ela se mova no mesmo compasso que Tuahir e Muidinga, na busca por fixarem-se. E, em suas andanças, a terra sonhadora, Tuahir e Muidinga chegam a lugares que misturam esperança e abandono:

De novo, a morna monotonia se instala. Para distrair o tempo, tiram o banco para fora do autocarro e colocam-no no meio da estrada [...]. Muidinga repara que a paisagem está mudando as suas feições. A terra continua seca, mas já existem nos ralos capins sobras de cacimbo. Aquelas gotinhas são, para Muidinga, um quase prenúncio de verdes. Era como se a terra esperasse por aldeias, habitações para abrigar futuros e felicidades. [...]

Ao fim da tarde chegam, enfim, a uns antigos terrenos de machamba. Tudo fora abandonado, as culturas se tinham perdido, castanhamente. A terra toda se despira, esperando o beijo do arado (COUTO, 1995, p. 60-62).

Observando o excerto acima, podemos notar que o narrador trata a paisagem de modo a atribuir-lhe caracteres que a humanizam. No entanto, são as características psicológicas que nos possibilitam considerar a terra como uma das personagens centrais da obra, uma vez que é ela quem suscita sentimentos no(s) narrador(es) e nas demais personagens. Em *Terra sonâmbula*, a terra é, muitas vezes, mais gente do que a própria gente que nela sobrevive.

No percurso da análise para a elaboração deste capítulo, percebeu-se que tanto o narrador que conta sobre as movimentações de Tuhair e Muidinga, quanto Kindzu em seus cadernos, e as demais personagens são responsáveis por fazer da terra a personagem primordial da narrativa. Ao dar vida ao inanimado, o narrador imprime vida à terra ao mesmo tempo em que parece descrever os personagens como sujeitos à mercê das vontades do solo sonhante moçambicano, juntando tais elementos da narrativa – espaço e personagens – num plano de plurissignificação e embate.

De fato, o espaço de *Terra sonâmbula* é disforme e transitório. Por isso, é condição de sobrevivência, especialmente para Tuhair e Muidinga, que as personagens interajam a fim de integrarem-se àquela indefinição. Elas parecem aceitar a condição dependente em que se encontram em relação àquele ambiente instável, incerto.

Alguns estudiosos dessa narrativa consideram o tempo da obra um elemento em descompasso com a contagem cronológica tradicional. É um tempo diluído, irresoluto e incontável. Há apenas registros de noites e dias fora de uma sequência lógica e natural. Novamente, a terra com suas alternâncias e movências é a responsável por tal fenômeno, uma vez que a passagem – e não contagem – do tempo só pode ser admitida quando as personagens se dão conta das transformações causadas pelos movimentos que ela produz. O jogo entre sonho e realidade que ilustra uma terra e, conseqüentemente, uma cultura que sonambulantemente vagueia, determina a instauração de um tempo diluído e assimétrico.

Tal constatação foi possível considerando outro ponto de análise importante para as conclusões aqui apresentadas: os olhares com os quais Tuhair e Muidinga observam o contexto ao redor.

Terra sonâmbula é um romance sensorialmente voltado para o sentido da visão e nem sempre o que os olhos veem é destruição, como na passagem em que, no início da narrativa, o mais novo direciona seu olhar crítico e desesperançado para machimbombo queimado e amaldiçoado, e o mais velho consegue enxergar esperança e possibilidades para o mesmo veículo. A estrada é feita de miragens também. O miúdo e o velho lançam seus respectivos olhos sobre a terra, sobre a paisagem ao redor, buscando leituras que possibilitem o entendimento e a aceitação – ou não – do que está diante.

Atentar para as diferenças físicas entre as personagens – Muidinga é uma criança que acabou de iniciar sua jornada pela vida e Tuhair um idoso que já se aproxima do final dela – significa concluir que eles possuem planos ópticos distintos. O universo se constrói ao olho humano porque é através das distintas possibilidades de olhar que a natureza se mostra movimentando-se a todo instante, como se duplicasse superficialmente as coisas. Ao confrontar tal proposição com a negativa inicial de Tuahir de admitir que a terra ao redor se movimenta e dialoga com eles é possível considerar que o olhar contemplativo (olhar receptivo) do velho passará a ser questionador (olhar ativo) no instante em que ele confessa ao menino (e aos leitores) que já havia notado suas transformações:

-- 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 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, sonambulante. Siqueleto ardendo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhoto, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada.

-- É miúdo, estamos a viajar. Nesse machimbombo parado nós não paramos de viajar (COUTO, 1995, p. 165).

A passagem acima revela o olhar de espectador crítico de Tuahir, confirmado pelas intervenções feitas pelo narrador, sugerindo ainda que o velho e o menino estavam a mercê das movimentações cíclicas, tal como ocorre com *Vidas secas* e com a trupe de Joaquim Sassa e companhia, em *A jangada de pedra*.

Sonhar é permanecer com os olhos da alma abertos enquanto se está dormindo. E, nesta condição, os olhos permanecem imersos num mundo de conhecimentos e estão dispostos a acolher tais saberes. Ao sonambular, a terra moçambicana conduz Muidinga e Tuahir aonde bem entende e o leitor vai junto. Prender o olhar na paisagem que se move e que ora se apresenta esperançosa, ora doente significa estar consciente de que todos são vítimas da degradação causada pela guerra.

Como já registrado neste capítulo, *Terra sonâmbula* é uma narrativa cujo enredo surge bipartido: de um lado ele nos apresenta a coexistência da terra, de Tuahir e Muidinga e do outro as desventuras de Kindzu. E ainda que esses enredos confluem na mesma direção, entrelaçando os caminhos das personagens citadas, a terra surge de modo distinto.

No primeiro, o que se observa é um apreço do narrador pela descrição física da terra e dos elementos que estão em sua superfície: as árvores, os rios, a estrada, os matagais, os bichos, os espíritos, os homens. No segundo, destacam-se aspectos mais subjetivos que configuram um novo compasso, um novo ritmo rumo ao desconhecido e, contraditoriamente, à relativa inércia das personagens. Nessa efetivação de contrastes – real x irreal, movimento x inércia, velho x novo, vida x morte – reside a articulação narrativa característica da obra de Mia Couto.

É na caminhada de Tuahir e Muidinga que a personagem terra ganha suas feições e os projeta oniricamente – sonambular enquanto se dorme – ao mesmo destino de errâncias e desencontros em que se encontra Moçambique durante o período em que perdurou a guerra civil. É a terra quem proporciona a experimentação do concreto, da vivência histórica e que representa os atributos da nação, da casa, do abrigo. O espaço mutante ali existente é o próprio espaço da pátria que se destece e, ao mesmo tempo, se esvai: “Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias?” (COUTO, 1995, p.121).

Para a pesquisadora Ana Mafalda Leite, o romance de Mia Couto “metaforiza a terra como personagem, deixa-nos acompanhar o movimento andarilho de uma terra em estado de sonho e pesadelo” (LEITE, 2013, p.184).²⁸ Ao constatar que o destino das demais personagens – em se tratando da *performance* de Tuahir e Muidinga – está ao sabor das andanças da terra, conclui-se que tal aspecto da obra vai além do que ser uma simples metáfora. Determina mesmo o desenrolar da narrativa que, fora dos cadernos de Kindzu, está inevitavelmente condicionada às andanças da terra.

Uma vez mais Tuahir decide explorar os matos vizinhos. A estrada não traz ninguém. Enquanto a guerra não terminasse era mesmo melhor que nenhuma pessoa estradeasse por ali. O velho sempre repetia:

-- *Alguma coisa, algum dia, há de acontecer. Mas não aqui*, emendava baixinho.

De fato, a única coisa que acontece é a consecutiva mudança da paisagem. Mas só Muidinga vê essas mudanças. Tuahir diz que são miragens, frutos do desejo de seu companheiro. Quem sabe essas visões eram resultado de tanto se confiarem ao mesmo refúgio. Por isso ele queria uma vez mais partir, tentar descobrir nem sabia o que, uma réstia de esperança, uma saída daquele cerco.

-- *Você quer sair, não é?*

-- *Quero, tio. Esta estrada está morta.*

-- *Esta estrada está morta!? Mas não entende que isso é muito bom, esta estrada estar morta é que nos dá segurança?*

-- *Mas nós, desta maneira, não vamos a lado nenhum...*

-- *Isso quer dizer também aqui não chega ninguém* (COUTO, 1995, p. 77).

Nos cadernos de Kindzu, encontra-se na sua narrativa outro aspecto da terra. Kindzu em seus escritos expõe uma espécie de construção psicológica da paisagem. Neste caso, o que importa não é sua movimentação e sim o modo como ela se mostra para Kindzu e as pessoas que o cercam, especialmente para Taímo, seu pai:

Agora, eu via meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia [...] A vida, amigos, já não me admite. Estou condenado a uma terra perpétua, como a baleia que esfalece na praia. Se um dia me arriscar num outro lugar, hei de levar comigo a estrada que não deixo sair de mim. (COUTO, 1995, p. 26-27)

A passagem acima ilustra certa melancolia que permeia toda a saga de Kindzu por uma terra maculada pela guerra. A insistência da presença da morte é

²⁸ *In*: Em: CAVACAS, Fernanda. CHAVES, Rita. MACÊDO, Tânia (org.) *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 184.

percebida durante a maior parte dos cadernos lidos por Muidinga e não poderia ser diferente, uma vez que “a guerra crescia e tirava dali a maior parte dos habitantes” (COUTO, 1995, p. 25) e os escritos retratavam os encontros e desencontros proporcionados pela luta armada entre os integrantes da FRELIMO e da RENAMO.

Outro aspecto relevante presente no excerto acima é o fato da recusa da personagem em abandonar a terra – representada na passagem pelos termos “praia” e “estrada”. Ainda que tenha de abandoná-la, como o faz através da morte, ela está sempre com ele, do mesmo modo que estará nas veias da mãe de Kindzu, ao comer “terra vermelha para segurar os sangues dentro do corpo” (COUTO, 1995, p. 25). Deste modo, se o velho Taímo leva a terra na alma, a esposa leva no corpo.

O relato de Kindzu em seus cadernos mostra um pouco mais sobre a guerra e suas consequências nas relações com a gente moçambicana. A insanidade das batalhas sangrentas de que são testemunhas faz com que Junhito vire uma ave, que o velho Taímo passe a acompanhar o filho após a morte, e com que um grupo de idosos pareça “estar perdido também. Já não eram sábios, mas crianças desorientadas. Mais do que ninguém, eles sofriam a visão da terra em agonia.” (COUTO, 1995, p. 35).

A guerra é a mola propulsora das narrativas que se entrelaçam em *Terra sonâmbula*. A realidade dos conflitos e o universo fantasioso criado pelo autor sustentam as relações entre as transformações ocorridas pela terra e a leitura dos cadernos, pois como relata o narrador, a terra apenas se transforma após as leituras dos escritos de Kindzu: a voz do menino Muidinga embala os sonhos da terra sonhante.

Além da relação que as personagens mantêm com a terra, há de se destacar também a esperança depositada no mar:

[...] nós, os da costa, éramos habitantes não de um continente mas de um oceano. Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico. Era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, romances antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão porque demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras (COUTO, 1995, p. 29).

Para Kindzu, assim como para Farida, para Surendra e sua esposa, o mar simboliza a possibilidade de reconstruir a própria história, e todos os caminhos percorridos por essas personagens e pela terra que guia Tuahir e Muidinga levam ao Índico:

Tuahir mira e admira. Há dias que não se arredam do machimbombo. No entanto, a paisagem em volta vai negando a aparente imobilidade da estrada. Agora, por exemplo, se desenrola à sua frente um imenso pantanal. O mar se escutava vizinho, o mostrar que aquelas águas lhe pertenciam. O velho se dirige ao miúdo:
 -- Quer ver o mar, não é?
 -- Muito tio.
 -- Então vamos embora [...]
 -- Quer ver o mar por causa de quê?
 O jovem não sabe explicar. Mas era como se o mar, com seus infinitos, lhe desse um alívio de sair daquele mundo. [...] A paisagem chegara ao mar. A estrada, agora, só se tapeteia de areia branca (COUTO, 1995, p. 211-233).

A terra moçambicana consiste num território multifacetado, seja chão adentro, seja mar afora. E nem a colonização portuguesa teve forças para, no plano cultural, destruir as culturas das comunidades locais que compõem o híbrido mosaico de que é feita a nação de Mia Couto. Em *Terra sonâmbula* esse mosaico se faz presente e as histórias se entrecruzam e partem necessariamente do interior para o litoral, mostrando que a terra é constituída de dentro para fora, ao mesmo tempo em que mostram o fascínio que as personagens sentem em relação ao mar.

No conjunto dos seus escritos, Mia Couto, desvenda os traços constituintes da face da sua terra natal. Nesse romance, como em outros do autor, a terra torna-se personagem tentando dar conta das dramáticas mudanças históricas atravessadas ao longo dos últimos 70 anos. Através de uma linguagem particularizada por neologismos, por termos oriundos dos dialetos locais mesclados com o uso poético e elegante da língua portuguesa, o autor acena para o embate entre a utopia e o sofrimento no solo de Moçambique.

Esfacelando o tempo, sonhando em movimento, descobrindo e redescobrimo-se, a *Terra sonâmbula* transita entre o onírico e o factual, seguindo o destino pelo qual está fadada a transitar.

Em *Terra sonâmbula*, a construção narrativa é marcada por uma complexidade que, entre outras coisas, aponta para a caracterização da terra como personagem principal da narrativa. É através da percepção que as personagens têm

de sua trajetória que o “real” – fundamentado nos relatos das batalhas dos *Cadernos de Kindzu* – se alinha com o ficcional. Afinal, os *Cadernos* são lidos como uma história, plena de outras histórias, que afinal desembocam na vida dos personagens que leem o relato.

A leitura de Muidinga é dupla, uma vez que lê a terra destroçada em que se encontra ao lado de Tuahir e as suas constantes movimentações, como também lê a guerra através dos relatos de Kindzu. No romance, as cenas da guerra não constituem uma imitação da realidade. O autor interpreta os acontecimentos e os transpõe para a literatura, imprimindo na obra a ideia de que a terra, o chão, a estrada, a paisagem, a areia da praia, o matagal, ou seja, a terra e tudo que dela deriva são muito mais que elementos meramente simbólicos naquele contexto.

Terra sonâmbula também se configura como um romance de travessias. Além de toda movimentação física, há também uma busca incessante por soluções para os conflitos interpessoais instaurados, motivando as personagens a travessias pessoais. Num plano mais direto das relações entre as personagens, temos as conturbadas relações entre Muidinga x Tuahir e Kindzu x Taímo. No caso dos dois primeiros, nota-se um início conturbado:

O miúdo, em si, se intriga: quem seria o autor dos escritos? O homem de camisa sangüentada, estendido ao lado da mala, seria o tal Kindzu? A voz de Tuahir o surpreende:

-- Aposto você está a pensar nessa porcaria dos cadernos.
 -- Como sabe?
 -- Você, agora, nem faz outra coisa. Já me chateia. [...]
 -- Tuahir, não se zanga se lhe chamar de tio...
 -- Que queres, diga lá?
 -- Me conte sobre a minha vida. Quem eu era, antes do senhor me apanhar?
 -- Tio, tio, tio! Essa palavra só me desgosta...
 -- Conte, lhe peço.
 -- Você nem tem estória nenhuma. Lhe apanhei no campo, ganhei pena de lhe ver aranhaçar, com pernas que já nem conhecia andamento...
 -- Mas o senhor me conhecia, sabia quem eu era?
 -- Nada. Você nunca me foi visto. Agora, acabou-se a conversa. Apague essa fogueira (COUTO, 1995, p. 41-42).

Endurecido como a terra, o velho mostra-se uma personagem em pleno compasso com o ambiente que o espreita. A guerra o marcara implacavelmente e o pequeno Muidinga, apesar de salvo por ele, é quem sente o endurecimento que tais marcas impuseram à personalidade do velho. Contudo, a convivência com o menino e, especialmente, as mudanças proporcionadas pelo caminhar da terra provocam o

amolecimento do coração de Tuahir que, com o desenlaçar da narrativa, mostra-se mais terno com o miúdo:

-- Tio, vamos fazer um jogo. Vamos fazer de conta que eu sou Kindzu e o senhor é meu pai!
 -- Seu pai?
 -- Sim, o velho Taímo.
 Tuahir negou. O tal Taímo era um falecido. E com falecidos nunca é bom brincar. [...]
 O miúdo entende os cuidados do velho. Decide argumentar, escolhe idéias. [...]
 -- Certo, pai?
 Pai? Tuahir sacode a cabeça. E fica cismado. Depois de um tempo, porém, sua voz se abre em fresta de riso.
 -- Certo, Kindzu! (COUTO, 1995, p. 186)

No jogo proposto pelo garoto, ele e o seu companheiro de viagem, transmutam-se na dupla Kindzu e Taímo, que, por sua vez, têm uma relação não menos atribulada, apesar da cumplicidade:

Qualquer que fosse minha escolha uma coisa era certa: eu tinha que sair dali, aquele mundo já me estava me matando. A primeira vez que duvidei no assunto nem dormi. Meu pai me surgiu no sonho, perguntando:
 -- Queres sair da terra?
 -- Pai, eu já não aguento aqui. Fecho os olhos e só vejo mortos, vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos.
 -- Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...
 -- Mas, pai...
 -- Nunca mais me chames de pai, a partir de agora serei teu inimigo. (COUTO, 1995, p. 34)

Sempre presente na obra, o sonho é o universo das possibilidades que a realidade lhes nega. O diálogo transcrito ocorre após a morte do velho Taímo. Nele, pode-se observar que o desejo do filho não deve suplantar o desejo do pai: o primeiro pretende renegar a terra e tudo de ruim que ela oferece; o segundo defende a insistência da tentativa de sobreviver em meio ao caos.

A desgastada relação os dois encontra desfecho em meio à terra dos refugiados. Kindzu se rende:

-- O que aprendeste debaixo da casca desse mundo? (o espírito de Taímo para Kindzu)
 -- Eu quero voltar, estou cansado. Eu agora sei quem és, me ajude a voltar...
 -- O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?
 -- Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.
 -- E alguém vai ler isso?
 -- Talvez.

-- É bom assim: ensinar alguém a sonhar.
 -- Mas pai, o que passa com essa nossa terra?
 -- Você não sabe filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda a procurar.
 -- A procurar o quê, pai?
 É que a vida não gosta de sofrer. A terra anda a procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos. (COUTO, 1995, p.219)

Portanto, os sonhos da terra sintetizam os sonhos de toda aquela nação. E nas palavras do velho Taímo, o sonho da terra é a busca pela construção de um plano onde aquilo que se objetiva de fato se funda com o que é sonhado.

Considerando uma percepção mais aprofundada das relações interpessoais apresentadas nos parágrafos anteriores, é possível notar que o escritor moçambicano propõe duas possibilidades de caracterização da terra como personagem da obra. Em se tratando do contexto no qual perambulam Muidinga e Tuahir, pode-se notar que o que prevalece são as características materiais, para não dizer físicas, da terra; e no caso da narrativa da personagem Kindzu, são os traços “psicológicos” da terra que se destacam. Deste modo, tem-se a completa configuração da terra enquanto personagem.

Para efeitos deste estudo, é importante ressaltar que o objetivo não é a personificação do elemento terra, não é torná-la de fato humana, uma vez que a própria narrativa não permite tal propósito. O que se propõe nesta análise é considerar a terra como uma entidade narrativa que possui aspectos objetivos e subjetivos que, única e exclusivamente, por conta do modo como foi concebida pelo autor, em suas estratégias discursivas, permitem considerá-la como a personagem protagonista da obra já que ela é a detentora dos destinos das demais personagens.

Distanciando-se daquilo que possa ter influenciado o homem Mia Couto a escrever as linhas de *Terra sonâmbula*, entretanto sem desconsiderar totalmente tais influências, o que está sendo problematizado no decorrer deste capítulo é o resultado alcançado, o conglomerado narrativo que se tornou a obra, desde o primeiro capítulo, atravessando os cadernos de Kindzu, até o desfecho do enredo:

Eu sentia que a noite chegava ao fim. Qualquer coisa me dizia que me devia apressar antes que aquele sonho se extinguisse. Porque me surgiam agora alucinadas visões de uma estrada por onde eu seguia. Mas aquela era uma muito estranha picada: não estava imóvel, esperando a viagem dos homens. Ela se deslocava, seguindo de paisagem em paisagem. A estrada

me descaminhou. O destino o que é senão um embriagado conduzido por um cego? (COUTO, 1995, p. 244-245)

A passagem pertence ao *Último caderno de Kindzu – as páginas da terra* e nele podemos comprovar como a terra se prepara para o derradeiro reencontro das andanças de Muidinga com as de Kindzu. A estrada é o local onde aquelas realidades ficcionais serão neutralizadas e unificadas.

Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que não nascia do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas da terra. (COUTO, 1995, p. 245)

Com este desfecho, pode-se confirmar a ideia de que, para além da trajetória das ricas personagens do romance, *Terra sonâmbula* é uma narrativa da terra, sobre a terra e para a terra moçambicana.

3 TERRA NAVEGANTE

“porque do cais europeu nos desprendemos, mas novamente fendendo ondas do Atlântico, que almirante no guia que porto nos espera [...] Tem a força da sua idade, a pedra não podia ir mais longe, mas a península, ou lá o que seja, deu a impressão de alcançar ainda com mais vigor sobre o mar grosso.”²⁹

José Saramago

A literatura portuguesa, através dos séculos, registrou as terras lusitanas em seus escritos. Desde os fins da Idade Média, com Fernão Lopes, até os dias atuais, muitos foram os autores que olharam para a paisagem e para aquilo que estava debaixo de seus pés e transpuseram suas impressões para as páginas dos livros.

Como se sabe, a literatura produzida em Portugal serviu, pelo menos durante um tempo, de parâmetro para as literaturas de Brasil e Moçambique, e outras nações da África, podendo ser considerada como uma herança cultural deixada pelos portugueses nas terras colonizadas. Contudo, devemos destacar que, apesar dessa ligação histórica, na atualidade, os horizontes literários estão cada vez mais alargados e independentes entre si.

Cotejar as semelhanças existentes entre as obras que dão evidência à terra, elaboradas por Ramos, Couto e Saramago, significa estar sensível ao fato de que mesmo possuindo referenciais culturais, sociais, geográficos e políticos distintos, os cenários onde se desenrolam as narrativas aproximam estas nações, na medida em que nelas se encontram as tentativas de transformações de suas realidades, guardadas as diferentes razões que apresentam.

De certo modo, também encontramos tais similiaridades nas obras cinematográficas produzidas a partir dos romances investigados neste estudo. A análise mais cuidadosa dos filmes *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* – a ser conferida no próximo capítulo – nos fez constatar a força imposta à

²⁹ SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. 5 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1991. pp. 93-94

terra e suas tentativas de transformações daqueles cenários e realidades. Neles, a terra também é personagem primordial para seus respectivos roteiros.

Escrever sobre e para uma coletividade identificada como pertencente a uma determinada terra significou para os três autores estar em contato constante com as tradições de seus povos. Por isso, é possível reconhecer a presença de Graciliano Ramos em *Vidas secas*, de Mia Couto em *Terra sonâmbula* e de José Saramago em *A jangada de pedra*, a partir do momento em que os escritores são profundos conhecedores de suas terras, críticos desses espaços e das relações que ali se estabelecem.

Tomemos como exemplo desse percorrer a terra, o romance *Viagens na minha terra* (1846) do escritor português Almeida Garrett. Nele, o narrador-viajante inquieta-se com a viagem empreendida entre Lisboa e Santarém, rumo a uma zona interior do país, passando por Alhandra, Vila Nova da Rainha, Vila Franca de Xira, Azambuja e Cartaxo até chegar ao destino final – o Vale de Santarém – e regressando a Lisboa.

Durante os dez primeiros capítulos, o tom da narrativa pode fazer parecer com que o autor-narrador esteja apenas descrevendo os caminhos pelos quais atravessou até chegar ao seu destino. Entretanto, a viagem vai configurando-se como algo mais do que uma simples apreciação do trajeto geográfico. As personagens que encontra pelo caminho, os lugares da viagem, os incidentes do percurso constituem as motivações das epifanias vividas e do exercício da crítica irônica e política³⁰, obrigando-o a redefinir o espaço nacional. No romance, ele assume o tom irônico³¹ ao retratar a beleza da paisagem e a natureza histórica, cultural e literária de Portugal.

³⁰ Cf. DAVID, Sérgio Nazar. *Viagens na minha terra: uma obra política*. In: GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Saraiva de Bolso- Edição Especial).

³¹ A ironia romântica garrettiana em *Viagens na minha terra* se dá na medida em que procura, através da função utópica da linguagem, camuflar o cerceamento dos seus desejos e liberdades provocado pela sociedade portuguesa da época. Além disso, a obra se estabelece sobre elementos do passado ao passo que orienta-nos em direção ao futuro. Nesta narrativa, Garrett busca traduzir o mundo contraditório em que viveu, propondo ao leitor uma viagem pela obra e por suas reflexões. Quanto a isso, afirma Eduardo Lourenço em *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português* (1978): “sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, Portugal se interroga, ou melhor, que Portugal se converteem permanente interpelação para todos nós (LOURENÇO, 1992, pp. 80-81). Sobre a pena irônica de Almeida Garrett em *Viagens na minha terra*, resgatamos as palavras da pesquisadora Ofélia Paiva Monteiro, no seu *O essencial sobre Almeida Garrett* (2001): “O narrador/Garrett transmite-nos, com ironia frequentemente amarga, uma visão desiludida da

Nesse romance garrettiano, a charneca ribatejana e o Vale de Santarém surgem, aparentemente, como espaço de pureza primordial, a natureza é paradisíaca, espontânea e harmoniosa, sendo ideal para a existência humana, isolando-a dos interesses mesquinhos e materiais da sociedade corrompida. O Vale de Santarém, como descrição abaixo sugere, é o retrato do paraíso em terras portuguesas:

Cá estamos num dos mais lindos e deliciosos sítios da terra: o Vale de Santarém, pátria dos rouxinóis e das madressilvas, cintadas faias belas e de loureiros viçosos. Disto é que não tem Paris, nem França, tem terra alguma do ocidente senão a nossa terra, e vale bem por tantas coisas que nos faltam [...]

O Vale de Santarém é um desses lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está numa harmonia suavíssima e perfeita: não há ali nada grandioso nem sublime, mas há como uma simetria de cores, de tons, de disposição em tudo quanto se vê e se sente, que não parece senão que a paz, a saúde, o sossego do espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. As paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe. Imagine-se por aqui o Éden que o primeiro homem habitou com sua inocência e com a virgindade do seu coração. (GARRETT, 1992, p. 58)

Nesta passagem, no entanto, percebemos a narrativa de Garrett revelando uma simulação de ambientes e cenários lusitanos, impregnada de ironia, que valoriza o lúdico e o fingimento. *Viagens na minha terra* nos fornece a visão de um Portugal folclórico e ingênuo, representado pelo Vale do Santarém, abrigo da “menina dos rouxinóis”, imagem esta insustentável diante das condições históricas.

Na verdade,

a obra não deixa de lhe chamar a atenção para as vias salvíficas, bem românticas, capazes de esconjuram a mesquinhez anímica de que Portugal padece. Uma é o contato com a natureza, que pode recordar no homem deteriorado as suas “primitivas e inatas ideias” – Deus e a alteridade: dois espaços de eleição ocasionam a evocação desses efeitos salutares –, a charneca ribatejana (cap. III) e o Vale de Santarém (cap. X), mais “sentidos” do que plasticamente representados; outra regeneradora é o contacto com a salubridade do “povo-povo”, guardador do tesouro das tradições da “nossa boa terra” – a expressão positiva que fecha as *Viagens* (cap. XLIX); um filão de energia redentora está ainda no passo nacional: é na macrosequência da visita a Santarém que mais se insinua o sortilégio positivo a actuante da memória do que já fomos (caps. XXVI-XXXI) (MONTEIRO, 2001, p. 81)

actualidade portuguesa, mergulhada numa vida “maçuda e grossa” que não atende os valores nem tradições [...], tem apatia para as coisas do espírito [...], só brada por “contos do réis”, gosta do rocambolesco e do melodramático. É que o país vive – diz ele (cap. XII) – o reinado do “barão”; tão daninha espécie [...] (MONTEIRO, 2001, p. 77)

Deste modo, falar da própria terra, que se converteu em interesse estético oitocentista, como afirma Eduardo Lourenço (1992), consiste num processo de (re)afirmação da própria identidade, que está em constante transformação. Tais mudanças tornam-se hoje perceptíveis na medida em o que indivíduo passa a substituir os antigos paradigmas de nacionalidade por uma versão mais fragmentária dele próprio. O ser é cidadão do mundo, pertencendo a múltiplos contextos culturais e globalizados.

Interessante notar que, desde o século XIX, há no imaginário português uma espécie de conflito no que diz respeito à relação Portugal x Europa já debatido e explorado por pensadores e escritores portugueses.

Esta questão foi exemplificada, por exemplo, pelo romântico Camilo Castelo Branco como podemos observar no diálogo entre D. Tomásia Leonor e D. Teodora, esposa do protagonista do romance *A queda dum anjo* (1866), Calisto Elói:

-- Agora tenho a honra de a conhecer, mas eu não sou a pessoa que V. Exa. procura. Bem vê que sou uma mulher de idade, e por desgraça estou aqui nesta casa da prima do senhor morgado como despenseira e aia da fidalga.
 -- E que é da tal fidalga?
 -- Anda a viajar pela Europa.
 -- Onde é a Europa? -- perguntou D. Teodora, colérica.
 -- A Europa é este mundo por onde anda a gente, minha senhora. -- respondeu prontamente a viúva, sorrindo da ignorância da outra. (BRANCO, s/d, 237-238)

Neste diálogo, a Europa é designada a partir do ponto de vista de quem está em outro lugar, um lugar de não pertencimento, ainda que as personagens estejam em Lisboa. A ironia que também caracteriza a obra camiliana ganha tom satírico quando a interiorana D. Teodora manifesta desconhecimento em relação ao velho continente, deixando vir à tona uma espécie de ressentimento que Eduardo Lourenço define como “um labirinto das nossas relações efetivas ou fantasmagóricas com a Europa [...] olhada assim como lugar de perdição da nossa alma e da nossa identidade” (LOUREÇO, 1994, p. 36).

No presente recorte da narrativa de Camilo Castelo Branco, D. Tomásia só considera Portugal parte do continente europeu quando se refere ao chão onde pisa.

De outro modo, a Europa – “uma Europa a que, nesse sentido, não pertencemos” (LOURENÇO, 1994, p. 25) – e Portugal são lugares diferenciados e opostos.

A jangada de pedra, publicada mais de um século depois do romance camiliano, materializa este ideal de espaços distintos, separando totalmente a Península Ibérica do restante do continente, sem que haja arrependimento ou saudosismo em relação ao que se deixa para trás. Como observa o próprio autor, “esse romance [A jangada de pedra] em que afastamos a Península Ibérica da Europa, não precisaria dizê-lo, é o efeito último de um ressentimento histórico”. (SARAMAGO, 1989, p. 32)³². Saramago considera também que:

Não somos [Portugal], e a Península Ibérica em geral não é, um país europeu. Não por estarem ali os Pirineus, não é pela nossa aventura atlântica, que [não] devemos ver-nos europeus. Parece-me que não temos nada a ver com a Europa. Fomos, e penso que ainda somos um país do Terceiro Mundo, num sentido não geopolítico, mas geocultural. Quase me apetece dizer que quando houve a deriva dos continentes, esta parte do Pirineus ficou agarrada à Europa por engano. (SARAMAGO, 2010, p. 418)³³

A ruptura contida na obra *A jangada de pedra* está em alinhamento com as palavras irônicas de Camilo Castelo Branco n’*A queda dum anjo*: fazer de Portugal um lugar à parte da Europa. Neste compasso, a história da península que se desgarra do continente reflete aquilo que é consenso entre os estudiosos da literatura produzida pelo escritor ibérico: ele é autor de seu tempo e seus escritos traduzem todas as suas preocupações e seu estar no mundo.

Profundo conhecedor da história do país em que nasceu, este escritor nascido em 16 de novembro de 1922, na aldeia de Azinhaga, província do Ribatejo, tendo vivido a maior parte da vida em Lisboa, tornou-se o mais importante escritor de língua portuguesa do século XX.

Toda literatura crítica que tenta dar conta da produção artística do autor converge para a ideia de que as perspectivas ficcionais de sua obra são fruto de uma análise crítico-filosófica do espaço e do tempo em que vive, elaboradas num estilo peculiar que caracteriza a estrutura de seus romances – ausência de

³² In: ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008. pp. 79-80.

³³ In: SARAMAGO, José. O descobridor do macondo português. Entrevista a Araújo Neto, publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1983. Disponível em AGUILERA, Fernando Gómez.(sel. e org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 418

pontuação, personagens inominados, polifonias, um narrador profundamente marcado e sempre característico, e a constante necessidade de intervenção do leitor, por exemplo. Tudo isso faz surgir o escritor, o historiador, o filósofo, o político e o intelectual no mesmo ser.

A partir da publicação de *Terra do pecado* (1947), José Saramago traçou uma trajetória profissional tão versátil quanto sua produção literária: foi diretor literário em uma editora, jornalista, tradutor ao passo que escreveu poemas, crônicas, peças teatrais, ensaios e romances. Tamanha pluralidade rendeu-lhe diversos prêmios, dentre os quais, o Prêmio Camões de 1995 e o Prêmio Nobel de Literatura de 1998.

Mesmo diante das potenciais discussões que o homem e o artista José Saramago suscitam, é o seu romance que toma a cena neste estudo por ser um construto literário absolutamente lúcido e original, ilustrando um fundo cultural extenso e talentoso, voltado para uma proposta entre a arte em si e a pesquisa, o questionamento e o diálogo: reinventando os conceitos de passado, de contemporâneo e as projeções para o futuro.

Em sua carreira, o autor foi responsável por um estilo que invariavelmente hesitava entre a ficção, como representação do mundo, e a verdade. Neste contexto, ele brinca com o homem e um tempo quase sempre diluído e cíclico, desenhando uma gente que se perde e se recria ao final de cada narrativa como um produto do jogo intenso de metáforas que tecem a prosa do autor.

Outro aspecto inquietante caracterizador de grande parte dos romances deste autor ibérico são as viagens empreendidas pela grande maioria de suas personagens. Sejam viagens físicas ou psicológicas, chama a atenção o fato de que tais movimentações são primordiais para o desenrolar dos enredos para os quais foram criados.

Encaradas como simbólicas, estas movências se dão de maneira e por motivações distintas: através de terras distantes, por sobre uma terra que se movimenta, em busca de um amor, em busca de respostas, em busca de salvação ou de regeneração e até mesmo quando motivam o sujeito a deslocar-se à procura de si mesmo.

Os deslocamentos ficcionais levam “o escritor a trocar cenários para entender melhor os homens e o mundo” (CARVALHAL, 1999, p. 183). Sobre deslocamentos e fronteiras, Guimarães observa que “deslocar as fronteiras não significa apagar os limites, mas multiplicar suas figuras, ‘complicar, [...] espessar, em desfazer a linearidade, dobrar’.” (GUIMARÃES, 2010, p.64). As complicações decorrentes das movimentações das personagens que desconsideram os limites territoriais e da Península Ibérica que desfaz sua “emenda” com a Europa, alargando o conceito do que é ser ibérico são a essência do enredo de *A jangada de pedra*.

Nessa obra, Saramago faz sua literatura flertar com a filosofia, como pode ser percebido nesse fragmento:

O vento vem do mar, uma parte dele é sopro natural, a outra parte, mínima, será de estar-se deslocando a península sobre as águas, não é mais do que um bafejo, bem o sabemos, e contudo nunca houve um furacão como este desde que o mundo é mundo. Pedro Orce mede a dimensão do oceano e nesse momento acha-o pequeno, porque ao inspirar fundo se lhe dilatam os pulmões tanto que neles poderiam entrar de golfão todos os abismos líquidos e ainda sobrar espaço para a jangada que com os seus esporões de pedra vai abrindo caminho contra as vagas. Pedro Orce não sabe se é homem, se peixe (SARAMAGO, 1991, p. 192).

Assim como o ser humano e seu estar no mundo, Portugal sempre esteve em destaque na vasta coletânea de textos que compõem as escrituras deixadas pelo esposo da jornalista espanhola Pilar del Río, comprovando o *status* de escritor e cidadão preocupado com a história, com o presente e com o futuro de seu país. Seus textos e as incursões realizadas por suas personagens, nessa obra em particular, nas entranhas da Península transformada em ilha buscam responder, ainda que de forma indireta, ao questionamento: afinal, o que é ser português?

A figura do homem português desbravador foi objeto de crítica nos textos literários lusitanos desde Camilo Castelo Branco, Eça de Queiróz, Fernando Pessoa, Lobo Antunes e entre outros nomes, além do próprio José Saramago que reconheceu no cidadão conterrâneo uma cisma incômoda em projetar para o futuro aquilo que deveria fazer no presente.

Na análise da pesquisadora Maria Alzira Seixo,

O romance de José Saramago é, assim, uma construção literária extremamente lúcida e original, que assenta sobre um fundo cultural

extenso e num talentoso manuseio das potencialidades da língua portuguesa, fiel a um cânone romanesco tradicional [...]. José Saramago reinventa de facto o romance; mas o seu romance, praticando sobre o passado, sobre projeções do futuro (*A jangada de pedra* é uma utopia simultaneamente histórica e fabular), de algum modo arrisca a própria invenção do mundo (SEIXO, 1999, p. 47-48).

Inevitavelmente, estas considerações trazem à lembrança a imagem da balsa luso-espanhola estacionando entre a América do Sul e a África. Tendo Portugal como o comandante dessa nau de pedra, a Península Ibérica separada da Europa, instala-se entre os territórios dos continentes que abrigaram parte daquilo que Portugal fora no passado e que ajudaram a configurar aquilo que o país é no presente.

A partir do momento em que Joana Carda desperta a terra com uma vara de negrilho, Portugal encarna o espírito aventureiro e empreendedor de meio milênio atrás e encontra novamente o caminho do mar. Por mares já dantes navegados, *A jangada de pedra* reacende a chama do navegador português, que alude aos velhos tempos e encontrava-se adormecido pelas desventuras vividas nos últimos cinco séculos.

O romance lançado em 1986 conta a saga da Península Ibérica que se desprende da Europa, rachando os Pirineus que compõem a fronteira no sul da França e no norte da Espanha, em direção ao mar aberto. Nela, fatos inusitados, aliados a este movimento, tratam de reunir cinco pessoas: os portugueses José Anaiço, Joaquim Sassa e Joana Carda; o andaluz Pedro Orce e a galega Maria Guavaira.

As consequências desta viagem vão além daquelas que implicarão na nova configuração geográfica da região. A narrativa pende para duas vertentes: as questões políticas decorrentes deste afastamento e as andanças promovidas pelo entrelaçamento dos caminhos das cinco protagonistas da trama. Ambas são consequências diretas da iniciativa tomada pela península de se afastar do velho continente.

Considerando o panorama político, econômico e social que envolve a nação portuguesa à época do lançamento da obra, temos a incorporação de Portugal e

Espanha à União Europeia após longo período de negociações e a reordenação da sociedade portuguesa após os eventos relacionados à Revolução dos Cravos e o fim da ditadura salazarista, cerca de doze anos antes.

Contudo, de acordo com parte da proposta deste estudo, o que importa é averiguarmos as possíveis razões que levaram ao abandono do continente europeu por parte da península e, neste sentido, o deslocamento encontra motivações na sempre conturbada relação entre Portugal e Europa como registra o próprio criador d'*A jangada*:

[*A jangada de pedra*] é consequência de um ressentimento histórico. E tinha de ser escrita por um português, não por um espanhol, pois os espanhóis conheceram outros horizontes. Esse português afirma aos europeus: já que vocês não nos querem, então vamos embora. Mas não faria nenhum sentido descolar a Espanha da Península; teríamos de ir juntos. Essa ideia de sairmos da Europa no momento em que se está criando uma comunidade europeia seria, dito dessa maneira, uma simplificação. A coisa é mais complexa. Espanha e Portugal têm mais possibilidades de diálogo do que a Europa: com a América Latina, com os países de África. Quando a Península Ibérica se distancia, nessa ilha, rumo ao Atlântico Sul, é como se fosse uma espécie de rebocador da Europa para o Sul, rumo a tudo o que o Sul implica, de confronto com o Norte, com a dualidade entre riqueza e pobreza, superioridade e inferioridade. Essa "jangada de pedra" é uma metáfora que tenta expressar uma ideia: a do transiberismo³⁴, que não é um iberismo como o do século XIX e até mesmo do XX, da unidade política, que não seria mais do que uma outra fonte de conflitos. É a ideia de alguma coisa que nos pertence em comum: uma maneira própria de viver e de sentir, diferente da Europa, e que deveria nos aproximar. Não estou falando de união, mas de unidade, a unidade ibérica, que deveríamos levar conosco nessa "jangada de pedra", nessa proposta de diálogo e de encontro.³⁵

Além de expor sua insatisfação pelo modo como a parte central e norte da Europa tratou, historicamente, os peninsulares países da parte sul do continente, Saramago trata de apresentar também a justificativa para o encontro entre os cinco viajantes que conduzem o enredo de sua narrativa. A união entre Orce, Anaíço, Sassa, Guavaira e Carda representa o desejo de unidade entre os povos da Península Ibérica que confabulam de um modo de vida diferente dos demais povos europeus.

³⁴ Para José Saramago, o conceito de transiberismo *vai além do iberismo tradicional, englobando os países de tradição ibérica na América e na África. Caso se conseguisse sua penetração entre os pensadores e os políticos, ele poderia chegar a ser a grande criação de uma época; mas para isso, teríamos de ter uma visão especial e decidida.* MALVEOLO, C. José Saramago: "Hay que construir una iberidad cultural común". *Diário de Córdoba*, Córdoba, 27 de outubro de 1994. In: AGUILERA, Fernando Gómez (sel. e org.). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 394.

³⁵ In: AGUILERA, Fernando Gómez. (sel. e org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 395

A admiração que José Saramago possui pela diversidade cultural que une Espanha e Portugal e que, ao mesmo tempo, os distingue do restante da Europa é bem conhecida, ao ponto de desejar a união destes dois em detrimento à incorporação de ambos à Comunidade Europeia. Com *A jangada de pedra*, suas ideias foram colocadas em prática, fazendo a terra navegante reconhecer o vasto território de afinidades e relações históricas com os povos ultramarinos.

Vizinhos excêntricos, Portugal e Espanha viram distanciarem-se do restante da Europa muito antes do romance saramaguiano. Seja por ingerência política ou econômica, eles passaram, apenas, a guardar as lembranças do tempo em que despertavam a cobiça das nações irmãs. Pendendo para o sul da região, a Península Ibérica sempre possuiu ligação maior com os países latino-americanos e africanos.

“O simples facto de espontaneamente não nos sentirmos Europeus, quero dizer Europeus por inteiro, sublinha bem nossa bastardia europeia”(LOURENÇO, 1994, p. 145). Isso explica o destino final da jangada ibérica ao término da narrativa e também o conceito de transiberismo: “O futuro do futuro está no sul”³⁶.

Mas, antes de ajeitar-se entre a América do Sul e a África, a península deve unir seus povos e, para isso, entrelaça os destinos de cinco personagens destacadas do restante das populações portuguesa e espanhola por fatos tão insólitos quanto a própria movimentação da terra. Reunidos, todos passam a ser guiados pelo incansável cão Constante em busca das razões pelas quais a Península Ibérica decidiu se separar da Europa.

“Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cérbere começaram a ladrar” (SARAMAGO, 1998, p. 09). Foi com tais palavras que a portuguesa Joana Carda surgiu para a narrativa, logo nas primeiras linhas do primeiro capítulo da obra, o que nos induz a pensar ser ela a responsável por provocar a fenda no Pirineus e, após confirmada a inexistência de fatores críveis para o evento, o próprio narrador corrobora tal teoria:

³⁶SARAMAGO, José. La isla ibérica: entrevista con José Saramago. Entrevista a Jordi Costa, *Quimera*, Barcelona, n. 50, 1986. In: AGUILERA, Fernando Gómez.(sel. e org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 393.

De efeitos e causas muito aqui se tem falado, sempre com extremos de ponderação, observando a lógica, respeitando o bom senso, reservando o juízo, pois a todos é patente que de uma betesga ninguém seria capaz de retirar um rossio. Aceitar-se-á, portanto, como natural e legítima, a dúvida de ter sido aquele risco no chão, feito por Joana Carda com a vara de negrilho, causa directa de estarem rachando os Pirinéus, que é o que tem sido insinuado desde o princípio (SARAMAGO, 1998, p. 31).

José Saramago é o escritor das personagens femininas fortes, detentoras dos destinos das outras personagens. É através das histórias dessas mulheres que narrativas como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Memorial do convento* (1982) e *História do cerco de Lisboa* (1989), por exemplo, se desenvolvem. Como podemos verificar na passagem acima, novamente a mulher desafiadora, intrigante e instintiva, agora na pele de Joana Carda, é quem desperta a terra – elemento também do gênero feminino – para o início da empreitada mar adentro.

O universo feminino se completa com a presença de Maria Guavaira. Responsável por desfiar uma meia de lã interminável, a personagem carrega consigo a marca da união, em contrapartida a Joana Carda que seria a responsável pela divisão dos Pirineus, uma vez que é por conta daquele fato e da ajuda do cão Constante é que todas as protagonistas da narrativa se reúnem para peregrinar sobre a terra flutuante. A solitária moradora da região rural da Galiza é também apresentada no primeiro capítulo:

E agora esta mulher, Maria Guavaira lhe chamam [...] que subiu ao sótão da casa e encontrou um pé-de-meia velho, dos antigos e verdadeiros que serviram para guardar dinheiro [...]. Passou uma hora e outra e outra, e o longo fio de lá azul não para de cair, porém o pé-de-meia parece não diminuir de tamanho [...]. A esta casa silenciosa não chega o rumor das ondas do mar, de passarem aves a sombra não escurece a janela, cães haverá mas não ladram, a terra, se tremeu, não treme (SARAMAGO, 1998, p.18).

A caracterização da personagem está significativamente relacionada ao ambiente em que vive. A adjetivação dada ao seu lar é responsável pela imagem que o leitor deverá construir para dar vida à Maria Guavaira. É relevante destacar que o recorte ilustrado no parágrafo anterior desvela uma solidão que não é representada pela ausência do outro, mas trata-se de um isolamento do mundo exterior como se apenas aquele universo importasse até a chegada dos companheiros de viagem. Até aquele instante, ela se basta.

As observações sobre Joana Carda e Maria Guavaira revelam que ambas representam uma mistura daquilo que pode ser considerado o melhor da condição humana, sem que sejam, porém, previsíveis. Atuando em pé de equivalência com as personagens masculinas da narrativa, Joana e Maria são livres, conscientes de seus lugares e não pertencem a ninguém, como mostram ao relacionarem-se com Pedro Orce, ao mesmo tempo em que as relações Joana x José e Maria x Joaquim se firmam, e não se importam de serem mães de filhos de pais incertos.

O narrador demonstra que há certa simultaneidade entre os eventos que envolvem as personagens e o movimento da península. Interligando os fatos, as personagens são apresentadas, como no caso de Joaquim Sassa, sequencialmente ao aparecimento de Joana Carda:

Por estes mesmos dias, talvez antes, talvez depois de ter Joana Carda riscado o chão com a vara de negrilho, andava um homem a passear na praia, era isto ao entardecer, quando o rumor das ondas mal se ouve, breve e contido como um suspiro sem causa, e esse homem, que mais tarde dirá chamar-se Joaquim Sassa, ia caminhando acima da linha da maré que distingue as areias secas da areia molhada, e de vez em quando baixava-se para apanhar uma concha, uma pinça de caranguejo, um fio de alga verde, não é raro gastar-nos assim o tempo, este passeante solitário se estava gastando assim. Como não levava bolsos nem saca para guardar os achados, devolvia à água os restos mortos quando tinha as mãos cheias deles, ao mar o que ao mar pertence, a terra que fique com a terra. Mas toda a regra leva as suas exceções, e uma pedra que adiante se via, fora do alcance das marés, levantou-a Joaquim Sassa, e era pesada, larga como um disco, irregular, fosse ela das outras, maneirinhas, de contorno liso, daquelas que cabem folgadas entre o polegar e o indicador, [...] Joaquim Sassa atirou a pedra, contava que ela caísse distante poucos passos, pouco mais que a seus pés, cada um de nós tem obrigação de conhecer as próprias forças, nem havia ali testemunhas que se rissem do frustrado discóbolo, ele é que estava preparado para rir-se de si mesmo, mas não veio a ser como cuidava, escura e pesada a pedra subiu ao ar, desceu e bateu na água de chapa, com o choque tomou a subir, em grande voo ou salto, e outra vez baixou, e subiu, enfim afundou-se ao largo, se a brancura que acabámos de ver, distante, não é só a franja de espuma de ter-se quebrado a vaga. Como foi isto, pensou perplexo Joaquim Sassa, como foi que eu, de tão poucas forças naturais, lancei tão longe pedra tão pesada (SARAMAGO, 1991, p. 12-13).

O português solitário e entediado Joaquim Sassa caminha por um cenário deserto e melancólico e, ao lançar aquela pesada pedra ao mar, impulsiona o navegar da jangada ibérica, promovendo as movimentações que conduzem o enredo da obra.

Nesta empreitada, cruza seu caminho com o do “professor da terra, o nome dele é José Anaiço, há uns dias que para onde quer que ele vá, vai um bando de estorninhos” (SARAMAGO, 1991, p. 58) e juntos, encontram o homem de Orce, Espanha. Pedro Orce, o farmacêutico, é a personagem que possui a relação mais íntima com a terra: “Pus os pés no chão e a terra tremeu” (SARAMAGO, 1991, p. 15), no exato instante em que Joaquim lançou a pedra ao mar – “Por isto é que, tendo-se falado primeiro de Joaquim Sassa, só agora se irá falar de Pedro Orce, quando lançar Joaquim uma pedra ao mar e levantar-se Pedro da cadeira foi tudo obra de um instante único” (SARAMAGO, 1991, p.14).

Deste modo, nasce o pentagrama que conduz o leitor a navegar com a Península Ibérica. A alegoria deste encontro se justifica nas palavras do próprio José Saramago: “as vidas não começam quando as pessoas nascem, se assim fosse, cada dia era um dia ganho, as vidas principiam mais tarde, quantas vezes tarde demais” (IBIDEM, 1991, p.18). Nesse sentido, as vidas daquelas pessoas e da nova terra iniciaram-se no exato instante em que os fenômenos se alinharam.

A separação da Península Ibérica do continente europeu é um fato que rompe a lógica das coisas e que, além de estabelecer caos e incertezas, traz à luz questões políticas, filosóficas e antropológicas que fazem nascer uma nova personagem.

Intuitiva, ciente de seu lugar num contexto fundamentalmente voltado para eliminar as distâncias ideológicas que teimam em apartar as nações que habitam o mesmo espaço e independente como todas as personagens femininas que figuram da literatura de José Saramago, a Península Ibérica possivelmente é a personagem principal de *A jangada de pedra*.

Sobre o rol das personagens saramaguianas, Salma Ferraz (2012), no texto de apresentação do livro *Dicionário das personagens da obra de José Saramago* diz que “certos lugares presentes em alguns romances [...] transcendem seu papel de mero local em que os fatos acontecem e chegam a comportar-se como personagens importantes para o desenvolvimento do enredo”(FERRAZ, 2012, p.30). Embora a autora tenha se furtado a incluir a península em seus estudos como sendo uma das personagens do autor, não se pode negar tal *status* à ilha navegante.

Também não é prudente considerar que seja um simples caso de personificação ou até mesmo uma simples estratégia discursiva do autor. Como se sabe, José Saramago está longe de ser um escrito previsível e simplório. De fato, trata-se de uma personagem atraente, que a todo instante testa seus limites e sua capacidade – “a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças” (SARAMAGO, 1991, p.45) – definindo os rumos da narrativa como um todo, incluindo os das demais personagens.

Além disso, como também se passa em *Vidas secas* e em *Terra sonâmbula*, o narrador de *A jangada de pedra* descreve as paisagens que vão surgindo ao longo da viagem de modo a confabular com o estado emocional das demais personagens:

Na estação própria, chovendo, alguma verdura se espalhará por estes campos cor de cinza, agora as margens baixas são cultivadas a duras penas, ressecam e morrem as plantas, depois renascem e vivem, o homem é que ainda não conseguiu aprender como se repetem os ciclos, com ele é uma vez para nunca mais. Pedro Orce faz um gesto que abrange a mísera aldeia, A casa onde nasci já não existe,[...] Joaquim Sassa e José Anaiço olhavam a paisagem lívida (SARAMAGO, 1991, p. 86).

Nesta passagem, é possível observar que o discurso saudosista de Pedro Orce reflete a paisagem acinzentada e enfadonha ao passo que essa é observada por José Anaiço e Joaquim Sassa tomados pelo clima nostálgico daquele cenário.

O enredo que entrelaça as vidas de Joana Carda, Maria Guavaira, José Anaiço, Joaquim Sassa e Pedro Orce possui marcações muito precisas, exemplificadas por Seixo (1999):

No movimento da península, motivo central da enfabulação, integram-se outros dele decorrentes: a viagem das personagens, buscando-se entre si e buscando depois a razão do seu encontro – a falha dos Pirineus; a viagem de Roque Lozano, o andaluz incrédulo que vai de burro até a fronteira, para verificar com seus olhos a veracidade do fenômeno [...]; a viagem do navegador solitário, pequeno quadro alegórico e exemplar sobre a problemática da solidão e da sobrevivência (SEIXO, 1999, p. 45).

Estas pistas deixam as atuações das personagens bem definidas e confirmam que suas *performances* são fruto da ruptura da península, além de nos auxiliar na compreensão do papel que elas exercem no desenvolvimento do enredo proposto por Saramago.

Sobre Roque Lozano, homem simples que apenas acredita no que seus olhos vêem, o texto de Saramago aponta:

Mas a televisão mostrou para todo o mundo os Pirinéus a racharem-se como uma melancia, argumentamos (José Anaiço e Joaquim Sassa), usando uma metáfora ao alcance da compreensão rústica. Não me fio na televisão, enquanto não vir com os meus próprios olhos, estes que a terra há-de comer, não me fio, responde Roque Lozano sem desmontar. Então que vai fazer, Deixei a família a tratar da vida e vou ver se é verdade. (SARAMAGO, 1991, p.71).

Sua fala resume dois fatores pontuais da narrativa. Primeiramente, representa o deslocamento do indivíduo, do seu continente, comumente representado pela família. Ao deixar seus familiares para seguir em busca da verdade, Roque Lozano personifica o mesmo desejo da Península Ibérica. Num segundo plano, sua atitude representa algo que parece ser uma marca comum a todas as personagens principais de *A jangada de pedra*: o desprendimento. Elas não se furtam em seguir o desejo de se lançarem em andanças e *navegações*.

O caminho de Lozano se abre no início da narrativa, quando se encontra com Joaquim Sassa e com José Anaiço e se fecha com o reencontro dos três, mais Joana Carda, Maria Guavaira, Pedro Orce e o cão Constante. Na ocasião, o homem de Orce morre e Lozano auxilia no enterro do corpo do velho farmacêutico. Suas aparições refletem as complexidades existentes entre verdade e fantasia, um dos pontos primordiais da obra.

A jangada de pedra trata sobre uma questão incômoda para a literatura contemporânea: o isolamento do ser que traça sua trajetória a procura de autoconhecimento, aceitação e completude. Assim, José Saramago põe suas personagens em meio à desordem, ao caos, às incertezas, às imperfeições. Contudo, a única personagem que se vê solitária em sua jornada é a Península Ibérica que, ao provocar portugueses e espanhóis a vagarem por cima de si, ela rompe com as fronteiras até então existentes e transforma-se numa solitária ilha navegante.

A problemática da solidão e da sobrevivência é ilustrada através da alegoria do navegador solitário. Através desta historieta, José Saramago trata da ausência de quem parte, da imensidão do mar como metáfora para o isolamento do homem

contemporâneo e de abandono. Mas também trata de esperança. Por colapso total do motor de seu barco, o navegador fica à deriva por dias. Em meio à calmaria incapaz de mover as velas da pequena embarcação, repentinamente, é encontrado e salvo pela península navegante.

Um monte sólido avança em sua direção, levando-o ao encontro do que, pelas descrições do narrador, parece ser a foz do misterioso e fascinante rio Tejo com o mar Atlântico:

Do horizonte avança uma massa imensa e escura. Quando se aproximar mais ver-se-ão as casas ao longo das praias, os faróis como dedos brancos levantados, uma delgada linha de espuma, e para lá da larga embocadura de um rio uma grande cidade construída sobre colinas, uma ponte vermelha, que liga as duas margens [...]

Levou tempo a compreender que o salvara uma ilha inteira, a antiga península que navegara ao seu encontro e lhe abrira os braços de um rio. [...] Isto é Lisboa (SARAMAGO, 1991, pp-229-230).

A cidade que está abandonada em virtude da previsão de colisão com os Açores lembra os cenários urbanos caóticos de *Ensaio sobre a cegueira*: ruas desertas, veículos abandonados e silêncios ensurdecadores que revelam a predileção do autor pela instauração do caos que precede a reorganização da vida em sociedade nos seus romances.

O encantamento proposto pela literatura se dá na medida em que a obra de arte, que é o texto literário, nos presenteia com vazios e, ele próprio, nos oferece condições de preenchimento desses espaços. Se, no mundo não-ficcional, o homem se mostra descontente com seu destino e impossibilitado de reorganizá-lo, é através da literatura que a reordenação da vida encontra sentido e torna-se possível.

A sede por descobertas do homem português alimentou os sonhos de tornar Portugal a grande nação ocidental, porém esbarrou em decisões historicamente equivocadas e crises internas. Tal desconcerto provocou uma espécie de ressaca que perdurou durante significativas décadas. Enquanto permanecia saudoso dos tempos em que dominava os mares, Portugal viu algumas nações europeias tornarem-se aquilo que gostaria de ter se tornado. Os fatores que culminaram no celebrado 25 de abril sugeririam uma espécie de ressignificação dos caminhos há muito abandonados.

Para que os ideais da Revolução dos Cravos fizessem sentido, seria necessário o rompimento, a liberdade e a autonomia. A saída era lançar-se ao mar mais uma vez e Saramago tornou essa possibilidade real e possível naquele universo delineado em *A jangada de pedra*.

Então, a Península Ibérica moveu-se [...] Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido (SARAMAGO, 1991, p. 45).

Deste modo, o impulso impetrado pela Península Ibérica revela uma das questões abordadas na ficção saramaguiana. As viagens possuem o signo da revisitação, da redescoberta e do reencontro. É possível observar na passagem acima que o mar é novamente desconhecido porque a própria jangada não se reconhece mais, como se o ingresso de Portugal e Espanha na União Europeia significasse a negação do passado glorioso que ambos tiveram e que esperam, de algum modo, visitar: “A península separa-se porque nunca esteve ligada à Europa” (PEDROSA, 1986, p. 24).

No entanto, a alegoria do barco de pedra encontrado por Pedro Orce, virado ao contrário, com sua popa³⁷ apontando ao mar, nos revela a impossibilidade de reviver aquele momento histórico. Encalhado na praia e petrificado, é impossível tornar a flutuar:

Crendo que a pouquíssima luz o enganava foi dando a volta às pedras, tacteando e apalpando, e assim deixou de ter dúvidas, este lado, alto e aguçado, é a proa, este outro, rombo, a popa, o mastro inconfundível, e o leme só poderia ser, por exemplo, espadela de gigante se isto não fosse, verdadeiramente, onde está, um barco de pedra. [...] Pedro Orce sentou-se no fundo do barco, na posição em que está não vê mais que o céu e o mar distante, se esta nave balouçasse um pouco julgaria que ia navegando, e então, quanto Podem imaginações, representou-se-lhe uma ideia absurda que seria ser verdadeiramente navegante este barco petrificado, aos pontos de ser ele que consigo arrastava a península a reboque, não se pode confiar nos delírios da fantasia, claro que não seria impossível acontecer, outras acrobacias se têm visto mais difíceis, mas dá-se o caso irônico de ter o barco a popa voltada para o mar, nenhuma embarcação que se respeite navegaria alguma vez às arrecuas.(SARAMAGO, 1991, p. 193-194)

³⁷ Parte posterior da embarcação, em que fica o leme. . In: Villar, Mauro de Salles (Ed. Resp.) *Dicionário Houaiss Conciso*. São Paulo: Moderna, 2011, p. 741.

Pedro Orce cogita a possibilidade de ser aquela jangada encalhada a responsável por rebocar a grande nau rochosa que flutua sob seus pés. Contudo, o próprio trata de diluir tal suposição, pois não há embarcação capaz de navegar ao contrário, ou seja, o caminho seguido pela Península Ibérica é para onde a proa, geograficamente Portugal, aponta, sem olhar para trás. Não como negativa do passado vivido, mas como necessidade não repetir as decisões erradas tomadas em tempos de outrora.

Na mesma direção, caminha o episódio da passagem da grande barca de pedra por Gibraltar. A horda de pessoas que segue em direção à costa para assistir à passagem do grande rochedo carrega o olhar de quem é desprezado pelos habitantes da pequena península. Desde 1704, o lugarejo ao sul da Espanha deixou de fazer parte do território espanhol que, em 1713, foi cedido à Grã-Bretanha como parte do pagamento da Guerra de Sucessão Espanhola, através do Tratado de Utrecht. Porém, a Espanha nunca deixou de reivindicar o território, algo que é extremamente rejeitado pela população local.

Observar o evento de separação e distanciamento entre a parte espanhola da Península Ibérica e o ponto de discórdia com os ingleses é um ato de desdém e ressentimento:

Dois Cavalos apontou finalmente em direção ao sul, já vai por estradas frequentadas, para estes lados não parece haver falta de combustíveis, gasolina, gásóleo, mas aos poucos foi obrigado a reduzir o esperto andamento, à sua frente avança, devagar, uma fila que não acaba, outros automóveis, camionetas de carga e de carreira, motos, bicicletas, mobiletes, vespas, carroças puxadas a muares, burros montados, mas não vai Roque Lozano em nenhum deles, e gente por seu pé, muita [...] não precisam chamar-se Pedro Orce para terem o mesmo pensamento e desejo de ver passar Gibraltar ao longe desgarrado, basta ser espanhol, e aqui há muitos [...] de toda a parte parece terem despachado delegações, estas pessoas têm sido muito pacientes, desde mil setecentos e quatro, deitem-lhe as contas, se Gibraltar não for para nós, que nos fazemos ao mar, não seja também para os ingleses (SARAMAGO, 1991, p. 87-88).

Portugal e Espanha possuem suas pendências históricas não resolvidas. Estar preso a questões do passado é empecilho para seguir em frente, na indefinição dos dias, em busca de uma verdade que os espera e a Península Ibérica tem ciência disso. A despedida de Gibraltar e a imagem do barco petrificado pelo

tempo, encajado numa praia, de costas para o mar, representam o desejo da jangada rochosa ibérica de seguir adiante sempre.

Outrossim, a odisséia da Península Ibérica suscita a necessidade de lançar um novo olhar para a narrativa de José Saramago. O discurso literário proposto por ele nesta obra indica, metonimicamente, que o desejo da terra é o desejo do autor. E recordando o conceito de leitor ideal de Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), o autor português deseja que o leitor de *A jangada de pedra* o reconheça naquelas linhas e entenda que a separação ali desenhada não vai além de uma imensa desilusão, como o próprio escritor comenta:

Ora, coincidindo mais ou menos com espirituais desventuras, e provavelmente também como efeito reflexo da desilusão sofrida ao querer chegar a um entendimento mais sensível do pequeno e desde agora frustrado universo ibérico, viram-se-me os melancólicos olhos para a América latina, onde, apesar da cúpula magnífica da língua do império econômico, continua a falar-se e a escrever-se o português e o castelhano. [...] Quero dizer, enfim, que esta Península, que tanta dificuldade terá de ser europeia corre o risco de perder, na América Latina, não o mero espelho onde poderia rever alguns de seus traços, mas o resto plural e o próprio para cuja formação os povos ibéricos levaram quanto então possuíram de espiritualmente bom e mau, e que é, esse rosto, assim o penso, a mais superior justificação do seu lugar no mundo. Admitiria que a América Latina quisesse esquecer-se de nós porém, se me autorizam a profecia, antevejo que não iremos muito longe na vida se escolhermos caminhos e soluções que nos levam a esquecer-nos dela.(SARAMAGO, 1988, p.32)³⁸

Eis, então, as motivações que levaram a ilha ibérica a tomar a direção que tomou. O desejo do autor é a necessidade da terra em manter a face pluralizada que a caracterizou através do tempo.

A ruptura dos Pirineus é o que instaura o caráter impulsivo e instintivo da terra ibérica e que a distingue da terra sertaneja e da terra moçambicana, abordadas nos capítulos 1 e 2, respectivamente, dessa tese. Tal constatação sugere também que em *A jangada de pedra*, a terra tornada personagem possui mais as feições do seu criador do que aquelas retratadas em *Vidas secas* e em *Terra sonâmbula*.

“Ao mar o que ao mar pertence” (SARAMAGO, 1991, p.12) e ao dar as costas para a Europa, a Península Ibérica, transmutada na embarcação capitaneada por Portugal, tenta encontrar soluções para seus conflitos existenciais revisitando o mar,

³⁸ SARAMAGO, José.O (meu) iberismo. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VIII, n. 330, p.32, de 31 de out. a 7 de nov. de 1988. In: GOMES, Hélder. *Para sempre Ibéria*. REVISTA IPOTESI, Juiz de Fora, v.15, n.1, p.p120-121, jan/jun 2011.

um caminho de glórias e conquistas. Deste modo, a personagem Pedro Orce torna-se representativo dessa, à medida que simboliza a ambiguidade entre o passado e “a promessa de um futuro mais feliz e, Para tudo dizer em poucas palavras, a esperança de um rejuvenescimento da humanidade” (SARAMAGO, 1991, p.169), na fala do primeiro-ministro português, que se define a partir da navegação proposta pela península.

Nostálgico, Pedro alimenta a viagem, sua e de seus companheiros, pelo interior de Espanha e Portugal com idas ao passado como se não pudesse negar e, ao mesmo tempo, não permitir que se esqueçam das origens e dos feitos do povo ibérico, o que provoca nos portugueses as mesmas recordações, como podemos notar na passagem em que o andaluz conta os fatos ocorridos da batalha de Villalar e, no meio da narração, o português José Anaiço o interrompe e cita a célebre batalha de Alcácer-Quibir. Assim, verifica-se a predisposição em repassar os relatos dessas memórias e o orgulho dos fatos históricos vivenciados pelos países que compõem a península.

A respeito dos cenários que se desdobram diante dos olhares questionadores dos passageiros daquela jangada, devemos nos recordar das palavras de Michel Collot na obra *Poética e filosofia da paisagem* (2013), a respeito do pensamento-paisagem:

Se a paisagem suscita um tão grande interesse por parte das ciências humanas, é porque não apenas dá a ver mas também a pensar: “A paisagem tem ideias e faz pensar” escreveu Balzac. Essas “ideias” constituem o objeto de diversas construções sociais e expressões culturais, mas eu gostaria de mostrar que sua possibilidade está inscrita na própria percepção da paisagem. Por definição, a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador (COLLOT, 2013, p. 17).

As paisagens que se abrem frente aos olhares das personagens de *A jangada de pedra* são provocações feitas pela própria península. É a ilha movente quem provoca a investigação, o questionamento e sabe que cada um daqueles cinco olhares será responsável por decidir o melhor caminho para se encontrar a verdade da essência da vida. Um ser não é totalmente construído apenas em si; ele necessita do outro. Durante a narrativa, percebemos que cada personagem leva um pouco do outro consigo:

Chegaram a Lisboa ao cair da tarde, na hora em que a suavidade do céu infunde nas almas um doce pungimento, agora se vê como tinha razão aquele admirável entendedor de sensações e impressões que afirmou ser a paisagem um estado de alma, o que ele não soube foi dizer-nos como seriam as vistas nos tempos em que não havia no mundo mais que pitecantropos, com pouca alma ainda, e, além de pouca, confusa. Passados tantos milênios, e graças aos aperfeiçoamentos, já pode Pedro Orce reconhecer na melancolia aparente da cidade a imagem fiel da sua própria tristeza íntima. Habitara-se à companhia destes portugueses que o tinham ido procurar às inóspitas paragens onde nascera e vivia (SARAMAGO, 1991, p. 109).

Outro fator intrínseco à obra e provocado pela terra navegante é a possibilidade de questionar, filosoficamente, o pertencer ao universo tendo como ponto de partida ele próprio. Retomando a recente citação de Michel Collot, “a paisagem tem ideias e faz pensar”:

Durou um mês este movimento. Visto da península, o universo transformava-se pouco a pouco. Todos os dias o sol nascia num ponto diferente do horizonte, e a lua, e as estrelas era preciso procurá-las no céu, não bastava já o seu movimento próprio, de translação em torno do centro do sistema da Via Láctea, agora havia este outro movimento que fazia do espaço um delírio de luzeiros instáveis, como se o universo estivesse a ser reorganizado numa ponta à outra, talvez por se achar que o primeiro não dera resultado (SARAMAGO, 1991, p.301).

Pelas palavras de José Saramago, a península com seu movimento promoveu uma reorganização das coisas, como se isso a tivesse transformado no centro de todo o universo. Também, ao motivar o encontro entre Pedro Orce, José Anaiço, Joaquim Sassa, Maria Guavaira e Joana Carda, a Península Ibérica obriga o homem a reacender seus questionamentos e a buscar em si próprio as respostas para satisfazê-los. *Descobrir o outro é descobrir a si mesmo*³⁹ e, assim, a ilha ibérica revive a vontade humana que, durante séculos, moveu portugueses e espanhóis, para confrontar “o quem sou eu? E o que és tu?”

A ruptura e a navegação da península são um acontecimento tão improvável quanto aqueles que assomam as personagens, mas tão significativo que, alheio à vontade dos homens, para as pretensões da obra *A jangada de pedra*, é capaz de unir um escriturário, um professor, um farmacêutico, uma viúva, uma professora separada do marido e um cão, pois não devemos nos esquecer dele, uma vez que “o cão é uma espécie de plataforma em que os sentimentos humanos se encontram.

³⁹Clarín, Buenos Aires, 29 de março de 1994. In: AGUILERA, Fernando Gómez.(sel. e org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 146.

O cão se aproxima dos homens para interrogá-los sobre como é essa história de ser humano”⁴⁰.

A repartição dos Pirineus leva a Península Ibérica a uma viagem utópica, num plano global em contraponto com o plano identitário que a diferencia do restante da Europa. Nadando a braçadas largas de “setecentos e cinquenta metros por hora, mais ou menos dezoito quilômetros por dia” (SARAMAGO, 1991, p. 48) a ilha vai reconstruindo identidades ao longo do percurso e do tempo. Com isso, os viajantes, incluindo a ex-península europeia, são postos entre o passado e o futuro igualmente romantizado e idealizado e, diferentemente do autor que se define: “sou tão pessimista que acho que a humanidade não tem remédio”⁴¹, Pedro Orce, ao visitar as serras de Venta Micena, reconhece que todos viverão um novo e bom tempo que está por vir, como o discurso do feiticeiro no campo de refugiados, episódio de *Terra sonâmbula*, ou nos monólogos internos de Fabiano em *Vidas secas* que também almeja melhores tempos para suas andanças.

A terra assume o protagonismo do enredo deste romance de José Saramago, bem como o faz nas linhas engendradas por Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, e por Mia Couto, em *Terra sonâmbula*. Vejamos as passagens de *A jangada de pedra* abaixo:

Se os fados tivessem querido que a península se imobilizasse de vez naquela posição, as consequências do facto, sociais e políticas, culturais e económicas, sem olvidar a vertente psicológica, a que nem sempre damos a devida atenção, as consequências, íamos dizendo, em sua multiplicidade e efeitos, teriam sido drásticas, radicais, numa única palavra, cósmicas. Baste lembrar, por exemplo, que a célebre cidade do Porto se veria despojada, sem qualquer possibilidade de recurso lógico e topográfico, do seu mais querido título de capital do norte, e se a referência, aos olhos de alguns cosmopolitas, pecar por provincianismo e vista curta, imaginem então esses o que seria achar-se de súbito Milão ao sul da Itália, na Calábria, e os calabreses prosperando no comércio e indústria do norte, transformações não de todo impossíveis, se tivermos em conta o que aconteceu à Península Ibérica.

Mas foi, como dissemos, um minuto só. **Caía a península, mas a rotação não se interrompeu**⁴². Porém, antes de prosseguirmos, convirá explicar que significado é que devemos atribuir, neste contexto, ao verbo cair,

⁴⁰ SARAMAGO, José. José Saramago narra el ocaso de una civilización: lanuestra, Entrevista a Ana Tagarro *Planeta Humano*, Madri, n. 35, janeiro de 2001. In: AGUILERA, Fernando Gómez.(sel. e org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 151.

⁴¹ SARAMAGO, José. Discurso direto: as palavras do viajante. *Visão*, Lisboa, 09 de outubro de 1998. In: AGUILERA, Fernando Gómez.(sel. e org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 139;

⁴² Grifo nosso;

certamente não o seu sentido imediato, o da queda dos graves, que, à letra, estaria dizendo-nos que a península começara a afundar-se. Ora, se durante tantos dias de navegação, não poucas vezes atribulada e **com risco iminente de catástrofe, tal calamidade não se produziu**⁴³ nem outra de calibre semelhante, seria do infortúnio o cúmulo rematar-se agora a odisseia em submersão completa. (SARAMAGO, 1991, 315-316)

A península parou o seu movimento de rotação⁴⁴, desce agora a prumo, em direção ao sul, entre a África e a América Central, como deveria ter dito o conselheiro do presidente, e a sua forma, inesperadamente para quem ainda tiver nos olhos e no mapa a antiga posição, parece gêmea dos dois continentes que a ladeiam [...] **Desce a península, mas desce devagar**⁴⁵ (SARAMAGO, 1998, p.323).

Nestes cenários, é possível notar que a terra também passa pelo mesmo processo de reconstrução e reconhecimento que as demais personagens. As fendas abertas quando da separação da Europa incitam sentimentos catastróficos, mas também sugerem um alto grau de consciência de quem sabe o que quer e para onde vai.

Seja na voz do narrador ou das demais personagens, a terra ibérica ganha vida e suas atitudes são significativas a ponto de transgredir a realidade – ao se atirar ao mar, rompendo com os Pirineus – e ao estacionar entre a América e a África – numa parada estrategicamente provocativa, suscitando questionamentos a respeito do modo como a história está sendo narrada. O leitor deve aceitar que há um sentido próprio e específico para a necessidade de revisitar o passado e para a construção do futuro da agora, por assim dizer, ilha ibérica.

No limiar do olhar investigativo, não contemplativo, imposto sobre *A Jangada de Pedra*, deparamos com palavras e expressões que nos auxiliam a reconhecer os dons que a terra flutuante possui. Ao longo da narrativa, é possível perceber que ela produz manifestações territoriais singulares, impõe circunstâncias que necessitam de sua presença e faz com que todos que estão sobre sua casca rochosa estejam suscetíveis a sua vontade.

A condução da narração e as viagens das personagens têm subserviência em relação às movimentações da península, mas não são menos necessárias para a compreensão do enredo criado por José Saramago. As paisagens por onde passam sempre dizem algo relevante para o conjunto narrativo. Por isso, o uso de termos

⁴³ Grifo nosso;

⁴⁴ Grifo nosso;

⁴⁵ Grifo nosso

que sugerem movimento, tais como: “se rachasse”, “for se afastando”, “se desloca”, “avançar”, “tem se deslocado”, “desliza”, “girando e rodando”, quase sempre acompanhados pelo pronome reflexivo, nos leva a concluir que suas ações são tão relevantes quanto os cenários descritos em si.

A jangada de pedra, contextualmente, é um romance preso a um determinado fato na história recente de Portugal e Espanha. Para José Saramago

trata-se de uma metáfora política e cultural, uma vez que [ele] alimenta a convicção de que se é verdade que a Península Ibérica, portanto, Portugal e Espanha, se diferem do continente europeu por razões geológicas, físicas e culturais, [...] temos outras raízes em outro lugar do mundo.⁴⁶

Tal consideração soa como explicação para o surgimento da narrativa. Essa inquietação provoca sentimento de não-pertencimento ao continente europeu é a verdade perseguida por Pedro, José, Joaquim, Joana e Maria pelos caminhos da península.

O autor continua:

Como eu considero que a Europa está muito fatigada, além de não saber exatamente o que é, nem quem é e nem para que serve, então eu penso que nós, os peninsulares, deveríamos reatar, o máximo possível, a aproximação com estes povos da América Latina. Inclusive também com aqueles que habitam a África. Não é um livro contra a Europa.⁴⁷

De fato, a terra ibérica busca o mar no intuito de poder se sentir aquilo que é: uma caracterização contrária à Europa, estando, portanto, mais próxima dos povos surgidos como resultado das andanças e conquistas dos ibéricos pelo mundo. A Península Ibérica, antiga e moderna, tem a face do novo mundo.

⁴⁶ José Saramago: *na rota da latinidade*. Folha de São Paulo. São Paulo, 2 de dezembro de 1986. Entrevista a Angela Pimenta. In.: AGUILERA, Fernando Gómez.(sel. e org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.283-284

⁴⁷ José Saramago: *na rota da latinidade*. Folha de São Paulo. São Paulo, 2 de dezembro de 1986. Entrevista a Angela Pimenta. In.: AGUILERA, Fernando Gómez.(sel. e org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.284.

4 A TERRA SOB AS LENTES DO CINEMA

Fabiano suspirou, sentiu um peso enorme por dentro. [...] Olhou a planície torrada, o morro onde os preás saltavam, confessou às catingueiras e aos alastrados que o animal tivera hidrofobia, ameaçara as crianças. Matara-o por isso.⁴⁸

Graciliano Ramos

Muidinga olha a paisagem e pensa. Morreu um homem que sonhava, a terra está triste como uma viúva.⁴⁹

Mia Couto

A paisagem tem-se modificado, ficaram para trás montanhas e montes, as últimas ondulações vão desmaiando, e o que começa a aparecer diante dos olhos é uma planície que parece não ter fim [...]⁵⁰

José Saramago

Ao longo desta pesquisa, percebemos que as narrativas tratadas nos capítulos anteriores sempre suscitaram estudos e discussões que abordavam as mais variadas temáticas. Nesta tese, entendemos que as referidas narrativas apresentam a terra como uma outra personagem, sempre a dizer da vidas das pessoas que a percorrem, seja por sobrevivência, por utopias de um mundo melhor ou pelo desejo de que se torne uma outra terra. Portanto, existem, nos textos do autor brasileiro, do moçambicano e do português, indícios de que tal personagem tem sempre algo mais a demonstrar.

Ainda no decorrer deste estudo, as obras e suas relações com uma expressão artística diferenciada suscitou novos caminhos de investigação. As versões fílmicas das histórias criadas por Graciliano Ramos, por Mia Couto e por

⁴⁸ RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 88 ed. São Paulo: Record, 2003, p.114.

⁴⁹ COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995, p.109.

⁵⁰ SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. 5 ed. Lisboa: Editora Caminho, 1986, p.273.

José Saramago propuseram transformar as imagens subjetivas atribuídas às terras sertaneja, moçambicana e ibérica em algo mais, por assim dizer, objetivo e concreto.

Sempre que a poderosa indústria cinematográfica anuncia que uma obra literária será transmutada para as telas da sétima arte, o anúncio dessa produção arranca mais calafrios do que suspiros de “até que enfim”. Sejam de fãs dos autores em questão, de leitores ou de críticos literários ou de cinema, as reações deixam claro que possivelmente jamais tal prática encontrará consenso.

O cinematógrafo, a famosa invenção dos irmãos Lumière⁵¹, trouxe um modo inovador de contar histórias. E o que poderia ser um concorrente direto dos folhetins e livros recheados de personagens e histórias a serem representadas tornou-se de certo modo parceiro das boas histórias, pois o cinema soube conciliar os mercados, fazendo cinéfilos e leitores compartilharem das mesmas paixões.

Insta salientar, ainda que de modo breve, que existem distinções significativas em relação à linguagem de ambas as manifestações artísticas – cinema e literatura – o que nos faz observar que há inúmeros e diferentes modos de ver como a terra for representada na sétima arte, comparando-se as versões literárias e cinematográficas.

A linguagem do cinema consiste numa prática de imagens prontas, menos sobrecarregadas de sugestões, elipses e suposições. Sinestésica, ela se mostra demasiadamente dependente de uma boa trilha sonora, de um marcante plano fotográfico e de atuações convincentes por parte dos atores em cena, além do trabalho inventivo do diretor e do roteirista. Enfim, o cinema possui uma linguagem construída através da percepção objetiva da realidade e dependente de outros fatores além do texto em si.

Ao olhar para a Literatura, observamos que ela se destaca pelo inesperado, pelo imprevisível, e a elaboração de pessoas, figurinos e lugares é dependente do grande colaborador que é o leitor. Por isso, dada a subjetividade que lhe é inerente,

⁵¹No dia 28 de dezembro de 1895, os irmãos Lumière realizaram em Paris a mais famosa demonstração de seu cinematógrafo. “Sabe-se que os irmãos Lumière não foram os primeiros a fazer uma exibição de filmes pública e paga. [...] Auguste e Louis Lumière, apesar de não terem sido os primeiros na corrida, são os que ficaram mais famosos. Eram negociantes experientes que souberam tornar eu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes.”(MASCARELLO, 2006, p.19)

essas elaborações são diferentes em cada leitura que se faça. Ao longo da vida, somos leitores diferentes de uma mesma obra literária.

A pesquisadora Linda Catarina Gualda (2010), UNESP, considera que

A principal diferença que se estabelece entre filme e livro diz respeito à linguagem: uma visual e outra literária. George Bluestone (1973:20) descreve que tal disparidade com a diferença entre um meio essencialmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física. Em relação à obra cinematográfica as adesões são sempre mais fáceis e mais simples: já em relação à segunda, tem que haver colaboração da imaginação de quem lê, 'uma colaboração criativa, de cor subjetiva e emocional muito forte, que pode dar ao leitor até uma ilusão de propriedade emotiva daquilo que imaginou (o que dá em propensão para achar as transposições empobrecidas)' (LOPES, 2004)(GUALDA, 2010, p. 211)

E “quando você adapta um romance num roteiro, tem que ser uma experiência visual” (FIELD, 2001, p. 177), pois “a imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica” (MARTIN, 2005, p.27). No entanto, esta transposição está sujeita à experiência decepcionante de que trata a citação longa acima por parte dos leitores, mesmo não deixando de considerar que diretores e roteiristas são, antes de tudo, também leitores da obra literária a ser transformada em obra cinematográfica.

Ainda assim, não se deve considerar que estas manifestações artísticas sejam concorrentes entre si, mesmo não sendo colaborativas, pois é certo que

Cinema e literatura não são a mesma coisa. Em princípio, enquanto o cinema trabalha com meios de representações concretos, a literatura trabalha com abstrações. Apesar das diferenças, apresentam pontos de contato e podemos verificar que tanto o cinema apóia-se na literatura [...] quanto a literatura apóia-se no cinema, recorrendo a processos tipicamente cinematográficos. Cinema e literatura permutam serviços. (OLIVEIRA, 2006, p. 52)

Então, cinema e literatura são manifestações que apresentam similaridades consistentes e distanciamentos incapazes de anular os pontos em que se encontram. Mesmo o texto literário sendo capaz de produzir aquele encantamento único e distinto daquele despertado quando estamos diante de uma representação cinematográfica porque, na verdade, ela expõe o resultado de um olhar sobre o romance que não é o do leitor.

Nos caminhos percorridos ao analisarmos, comparativamente, *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* e suas respectivas versões para o cinema observamos algumas peculiaridades que devem ser destacadas, como o ano de suas estreias. Desde o filme *Vidas secas*, lançado em 1963, até o filme *Terra sonâmbula*, de 2007, tendo o ano de 2002 como o da estreia de *A jangada de pedra* passaram-se 44 anos. Nesse período, a indústria cinematográfica tornou-se outra e estas transformações poderiam, no modo de representação da paisagem, distanciar as versões fílmicas dos textos primeiros.

Como as três narrativas possuem a terra, com seus cenários e paisagens, como elemento determinante e definidor das características físicas e psicológicas das personagens, é importante observar as cenas iniciais de cada filme:

Figura 2 - À esquerda, sinha Vitória (Maria Ribeiro) com o menino mais novo (Gilvan Lima) no colo. Atrás e à direita, Fabiano (Átila Lório) e o menino mais velho (Genivaldo Lima) ainda mais atrás.



Fonte: *Vidas secas* (1963).

A imagem acima, retirada do filme *Vidas secas* (1963), retrata a família de retirantes sertanejos de Graciliano Ramos caminhando no leito de um rio seco, tendo a cachorra Baleia rodeando-os – mesmo não estando na imagem acima – e assim apresentada no livro:

[...] ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do leito de um rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. [...]

Arrastaram-se [...], devagar sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. (RAMOS, 2003, p. 09)

As passagens apresentadas dialogam entre si dadas as semelhanças que possuem. A cena, em preto e branco (as produções em cores exigiam altos custos de filmagem para a época), compõe-se de uma dramaticidade semelhante a que podemos extrair das palavras de Graciliano Ramos. Em ambas, nota-se a imperiosidade da paisagem determinante na condição de vida daquelas figuras, não sendo necessários grandes efeitos tecnológicos, em se tratando do filme, ou uma linguagem mais elaborada, considerando o livro, para dar conta da rudeza das vidas. Por certo, o sertão fala por si.

O cinema brasileiro da década de 1960 do século passado é marcado pelo “apogeu do Cinema Novo e suas correções de rumo em resposta ao golpe militar de 1964” (XAVIER, 2001, p. 11), o que significa dizer que havia um contexto de subdesenvolvimento técnico-econômico refletido nas produções cinematográficas da época. Desta forma, a simplicidade, decorrente deste cenário, e observada na versão para o cinema de *Vidas secas*, viabilizada pelas mãos do diretor e roteirista Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), confabula com o livro de Graciliano Ramos.

Do mesmo modo como ocorre com o filme brasileiro, há também a correlação entre as cenas iniciais de *Terra sonâmbula* no livro e no filme, a conferir, respectivamente:

Naquele lugar a guerra tinha morto a estrada. [...] a paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas [...]
A estrada agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com nenhuma outra. [...]
Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. [...]
Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. (COUTO, 1995, p.09).

Figura 3 - À frente, Tuahir (Aladino Jasse). Atrás, Muidinga (Nick Lauro Teresa).



Fonte: *Terra sonâmbula* (2007)

O texto escrito por Mia Couto transborda melancolias e desesperanças numa estrada morta que invade a obra de Tereza Prata, realizadora do filme homônimo. Sua narrativa exala a inexatidão do futuro que é compartilhada pela terra e pelos homens na cena retratada na Figura 3, com o luxuoso auxílio da trilha sonora que ajuda a compor o clima pesaroso desta passagem.

É possível ter a sensação de que Tuahir e Muidinga estão misturados àquela paisagem sem perspectivas, observada na transcrição do início do primeiro capítulo do livro e também sentida na cena do filme em questão. A solidão do ambiente, a coloração amarronzada dos figurinos das personagens – tons da terra – as sombras da vegetação quase que se confundindo com as dos protagonistas acentuam a imagem de unicidade que possuem.

A adaptação de Tereza Prata, na verdade, é baseada no romance de mesmo nome e do conto *A menina de futuro torcido* (1986), ambos do escritor moçambicano. Porém, o enredo desenvolvido pela diretora claramente privilegia as narrativas constantes em *Terra sonâmbula* e é resultado de uma co-produção luso-moçambicana e assim como a obra de Nelson Pereira dos Santos, por razões obviamente distintas, não desfrutou dos recursos tecnológicos dos quais a indústria cinematográfica atual dispõe. Ressaltamos que tal constatação não surge como juízo de valor a respeito da qualidade da obras.

“De todos os problemas da teoria do filme, um dos mais importantes é o da *impressão de realidade* vivida pelo espectador do filme” (METZ, 1972, p.16). Talvez, quando uma obra fílmica se propõe a representar/recriar algo já cristalizado pelo texto literário, esta querela se acentue. Observando as palavras de Christian Metz em *A significação do cinema* (1972) e analisando as cenas iniciais de *A jangada de pedra*, do diretor George Sluizer (1932-2014), percebemos que pode ter havido a tentativa de amenizar os conflitos anunciados por Metz em sua fala.

A obra de José Saramago constitui-se de um emaranhado de eventos fantasiosos que dispensam a necessidade de explicação. Nos primeiros momentos da película co-produzida por Portugal, Espanha e Holanda, notamos que o diretor da primeira versão de um romance do escritor português para o cinema, afirmação dada por Sluizer em entrevista à jornalista Juliana Monachesi, para o jornal *Folha de São Paulo*, publicada em 01 de setembro de 2002, decidiu pela fidelidade ao texto original do romance que se inicia com a celebre frase: “Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar [...]”(SARAMAGO, 1986, p. 09). Na figura abaixo, vemos a atriz portuguesa Ana Padrão como Joana Carda:

Figura 4 - Joana Carda (Ana Padrão).



Fonte: *A jangada de pedra* (2002)

A terra atijada por Joana Carda, como já o sabemos, é o primeiro dos eventos que antecedem a ruptura completa dos Pireneus e o conseqüente desvencilhar da Península Ibérica, também representados no filme. É um momento de intimidade entre ela e a Península Ibérica. Transformar as descrições de

imagens como essas, imprescindíveis para o enredo do livro de José Saramago, em imagens concretas nas telas de cinema talvez seja o maior desafio desta empreitada porque, como é característica da maioria das obras do escritor, *A jangada de pedra* é composta por um fio que possui inúmeras pontas.

Ignoramos as questões técnicas e das encenações que ditam a maneira como as cenas acima – figuras 2, 3 e 4 – foram retratadas nas obras do cinema para constatar que elas nos tocam pela emoção contida na relação homem x terra que deixam transparecer, como se tivessem fluído do texto literário para o cinematográfico. Ou seja, qualquer questão adversa seria causa para que a terra fosse retratada de modo distante do que se apresenta nos livros.

As personagens-paisagens de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* trazem consigo as qualidades das estratégias discursivas de cada um dos seus autores. Os textos favorecem a construção das imagens e transformam o sertão, a planície moçambicana e a Península Ibérica nas personagens centrais dos seus romances, facilitando o trabalho dos produtores dos respectivos filmes.

Cinema e literatura possuem significativo traço comum: a liberdade. Por isso, ainda que por vezes, o primeiro se inspire na segunda, eles possuem o princípio da independência entre si. De fato, é possível concluir que o olhar daqueles que estão dispostos a levar para as telas o que está escrito nas folhas de um romance é também o de um leitor que coloca o texto escrito à mercê de sua individualidade, de sua íntima relação com a dita obra literária.

Para Ana Paula Arnaut,

Tão antiga quanto as origens do cinema, ou quase tão antiga quanto ela, a questão da adaptação fílmica de obras literárias traz consigo, inevitável e naturalmente, a discussão da primazia, da qualidade, de uma sobre a outra e, em concomitância, a problemática da traição e/ou da fidelidade relativamente ao texto-fonte. Estes últimos aspectos, por sua vez, prendem-se, em regra, com o que pode ser designado como “redução da articulação com o literário” (TORRES, 2000:58), que aqui entendemos como jogo diferencial relativo à determinação e avaliação do rigor do pormenor relativamente à descrição-composição-caracterização de ambientes, de personagens e de ações. (ARNAUT, 2017, p. 206)

No sentido da discussão apresentada por Arnaut, atentamos para as imagens da terra construídas a partir dos romances e levadas ao cinema, reconhecendo a

complexidade da tarefa. Foram selecionadas as seguintes imagens dos filmes *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra*, nesta ordem:

Figura 5 - Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e o sertão.



Fonte: *Vidas secas* (1963)

Figura 6 - O velho Tuahir, o menino Muidinga, o *machimbombo* queimado e a estrada morta.



Fonte: *Terra sonâmbula* (2007)

Figura 7 - A rachadura nos Pireneus.



Fonte: *A jangada de pedra* (2002)

Encontramos as paisagens correspondentes nos textos-fontes, como bem nomeou Arnaut:

Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o sul. Com a fresca da madrugada, andaram bastante, em silêncio, quatro sombras no caminho estreito coberto de seixos miúdos – os meninos à frente, conduzindo trouxas de roupa, sinha Vitória sob o baú de folha pintada e a cabaça de água, Fabiano atrás, de facão de rasto e a faca de ponta, a cuia pendurada por uma correia amarrada ao cinturão, o aió a tiracolo, a espingarda de pederneira num ombro, o saco de matalotagem no outro. (RAMOS, 2003, p. 116-117)

Os dois caminheiros condiziam com a estrada, murchos e desesperançados.

Muidinga e Tuahir param agora frente a um autocarro queimado. [...]

Muidinga [...] olha a planície, tudo parece desmaiado. Naquele território, tão despido de brilho, ter razão é algo que já não dá vontade. (COUTO, 1995, p.10)

A primeira fenda apareceu numa grande laje natural, lisa como a mesa dos ventos, algures nestes Montes Alberes que, no extremo oriental da cordilheira, compassadamente vão baixando para o mar.[...] A fenda, subtil, lembraria a observador humano um risco feito com a ponta aguçada de um lápis muito diferente daquele traço com um pau, em terra dura, ou na poeira solta emacia, ou na lama, se com tais devaneios perdêssemos nós tempo. (SARAMAGO, 1986, p. 19)

Narrar é um ato tanto literário quanto cinematográfico. A complexidade que há quando das tentativas de transição da arte literária para a sétima arte deverá ser dirimida quando se aceita que “certos pormenores e complementos, aparentemente gratuitos, formam, quando inteligentemente utilizados, uma ação unificante” (BASTOS, 1961, p. 172).

Isto posto, notamos no conjunto acima de figuras e das passagens retiradas dos romances que a significação que os cenários possuem nos textos literários permanece nos filmes. O sertão que parece engolir Fabiano e sua família (figura 5), a estrada que emerge morta pela guerra desolada como Muidinga e Tuahir (figura 6) e a ruptura (figura 7) de uma península tornada ilha pronta a cumprir sua missão iberista são imagens cristalizadas pela literatura que, unindo os filmes aos livros, não poderiam ser ignoradas.

Consideramos a linguagem com sendo uma das mais significantes diferenças entre livro e filme, como já afirmamos. Tal distanciamento perpassa pelo meio simbólico de um, enquanto o outro se dedica a trabalhar com a chamada realidade física, visível, uma imagem dada, pronta. Aderir às propostas entregues pelas obras cinematográficas exige menos do espectador do que as empenhadas pelas obras literárias em relação aos leitores.

Contudo, destacamos a precisa elaboração do discurso, no que diz respeito às descrições dos cenários apresentados por Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago. *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* são romances que impressionam também pelas questões sociais, políticas e ideológicas ali abordadas e a potência de suas palavras colabora/determina nossas leituras e também, provavelmente, as ditas questões indicaram os rumos tomados pelas suas versões para o cinema.

No romance brasileiro, a paisagem árida do sertão, bem como os cenários da pequena cidade e as figuras das personagens, são apresentados pelo viés realista do regionalismo nacional da década de 1930 do século XX. Neste período, “o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mau-estar permanente” (BOSI, 2006, p. 392). Esta insatisfação latente ao longo dos 13 capítulos da narrativa foi absorvida pela versão fílmica da obra, como na figura abaixo:

Figura 8 - De pé, Fabiano; no chão, o menino mais velho.



Fonte: *Vidas secas* (1963)

Esta imagem está contida na cena compreendida entre os 10 minutos e 47 segundos e os 11 minutos e 28 segundos do filme. Ela representa o momento em que o menino mais velho, faminto e exausto, cai ao chão arenoso do leito do rio seco. Na passagem, o menino olha o céu sertanejo e, numa espécie de vertigem, desaba em lágrimas, o único líquido capaz de brotar naquele cenário. Ainda na cena dirigida por Nelson Pereira dos Santos, Fabiano grita: “Vamos! Anda condenado do diabo!” (*Vidas secas*, 1963).

A brutalidade do vaqueiro e a fragilidade do filho saíram desta passagem:

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.
 -- Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.
 [...] Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. (RAMOS, 2003, p. 09)

O texto de Ramos é autorreferente. Talvez por isso, o vocabulário de um Fabiano embrutecido pelo sertão, incapaz de compadecer-se com a incapacidade de reação do filho, tenha sido preservado no cinema, marcando de modo irremediável a aproximação entre as duas obras.

Muito se discute a respeito da possibilidade e da valoração das adaptações dos romances para o cinema. “Os literatos alegam a falta de fidelidade ao original ao a sua distância semiótica entre as duas linguagens. Os cinéfilos, por sua vez,

argumentam que deve existir liberdade em qualquer trabalho de criação” (GUALDA, 2010, p. 213). Umberto Eco defende que

A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação. [...] As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida. (ECO, 2003, p. 12)

Ao que nos parece, a liberdade defendida por Eco e empreendida por Nelson Pereira dos Santos para suas *Vidas secas* nos leva de volta ao texto de Ramos em boa parte de seu filme. Ocorre o mesmo, em se tratando do trabalho desenvolvido por Teresa Prata, em *Terra sonâmbula* e por George Sluizer em *A jangada de pedra*.

No caso do filme sobre a narrativa de Mia Couto, é possível tomar como exemplo a pequena passagem abaixo, contida no sexto capítulo do livro, que se desdobrou nas imagens retiradas da versão para o cinema que a seguem:

À volta do machimbombo, Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas quando ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões. (COUTO, 1995, p. 121)

Figura 9 - *Terra sonâmbula*, (2007).



Figura 10 - *Terra sonâmbula*, (2007).



Figura 11 - *Terra sonâmbula*, (2007).



Figura 12 - *Terra sonâmbula*, (2007).



Fonte: *Terra sonâmbula*, (2007)

A terra moçambicana, dormente e sonhante, desfila suas faces ao redor daquele ônibus destruído que guarda as marcas de um tempo de sofrimento e dor, como se não afastasse os “passageiros” daquele cenário onírico. A cada mudança de ambiente proposta por Mia Couto e materializada por Tereza Prata percebemos a paisagem sempre ensolarada, com céu claro e azulado, tendo o autocarro queimado um elemento discordante da ambientação dos lugares onde aporta, como um registro dos conflitos que devem persistir.

Por seu turno, no ímpeto de existir para além dos limites do continente europeu, a Península Ibérica, como já sabemos, rompe os Pireneus. A imagem da rachadura, eternizada pelo escritor português, apresentada na citação: “A fenda engolia torrente de pedra e lama cinzenta como se fosse o rio Irati caindo para o interior de terra ouviam-se os ecos profundos chegou-se a admitir a probabilidade de haver lá em baixo um oco gigantesco, uma caverna, uma goela insaciável” (SARAMAGO, 1986, p. 28), inspirou a versão para o cinema:

Figura 13 - *A jangada de pedra*



Fonte: *A jangada de pedra* (2002)

Figura 14 - *A jangada de pedra*

Fonte: *A jangada de pedra* (2002)

Acreditamos que a ruptura da fronteira entre França e Espanha, que consome o rio Irati, é um prenúncio à retomada da navegação para os povos ibéricos. A partir desta soltura política, social e histórica, a Península Ibérica buscará encontrar-se com sua versão ideal que fica no meio do caminho entre América do Sul e África. Os textos acima traduzem a necessidade de aceitação de que a perspectiva da separação exige tanto de leitores quanto de espectadores, desconsiderando, por seu turno, a ausência de efeitos especiais espetaculares que pudessem trazer imagens mais convincentes para a obra de Sluizer.

É cabível dizer que há sempre, entre uma obra literária e uma obra cinematográfica que dela advém, a possibilidade de colisão entre a imagem que a leitura do texto-base sugere e a que se vê nas telas. Isso ocorre em diversas passagens dos filmes discutidos neste capítulo, como por exemplo, nas *performances* dos atores e suas caracterizações físicas e psicológicas. Contudo, no caso da caatinga sertaneja, da terra moçambicana e da barca ibérica esta proposição deve ser relativizada porque figuram como elementos imutáveis e essenciais para o desenvolvimento das narrativas, tanto dos livros, quanto dos filmes, provando a importância de suas expressividades em cada um desses contextos.

Não cabe a este estudo o estabelecimento de juízos de valor acerca das obras cinematográficas apresentadas. A proposta é lançar luz a respeito do quanto

os cenários apresentados por Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago são marcantes para suas histórias e, como prova dessa força, em que medida tal valor foi captado e traduzido por suas versões para o cinema.

Neste sentido, há o que podemos chamar de fidelidade semântico-imagética que, obviamente, suscetível às particularidades e vivências dos cineastas, tende a fugir das visões construídas pelo imaginário coletivo dos milhares de leitores pelo mundo afora.

Mas a terra está lá. Sua presença não está condicionada aos olhares particularizados e subjetivos dos roteiristas e diretores, e sua representação fílmica é capaz, sim, de fazer brotar “no espectador um *sentimento de realidade* em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva do que aparece na tela” (MARTIN, 2005, p. 28).

Esta “existência objectiva” de que trata Marcel Martin em seu *A linguagem cinematográfica* (2005), no caso de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* já estava estabelecida pelas linhas escritas pelos autores nordestino, moçambicano e português, considerando o universo ficcional criado por eles para contar as suas histórias.

Para Antoine Compagnon (1999),

Na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordem são dadas. [...] A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos outros atos de linguagem reais, fora de literatura. (COMPAGNON, 1999, p. 135)

Tomamos a liberdade aqui de ampliarmos a ideia de ficção da citação acima para incluir a linguagem cinematográfica em seu sentido e, desta forma, concluir que os textos dos autores presentes neste estudo, e aqui retomamos a premissa contida acima, ao explorar “as propriedades referenciais da linguagem” (op.cit.), entregaram de pronto para os realizadores dos respectivos filmes as terras a serem reproduzidas.

A literatura nos convence através de sugestões que são aceitas de modo irresistível. Muitas vezes, são elas que produzem todo o encantamento que lhes é peculiar. Na prática, é uma liberdade imaginativa que se dá como resultado desse acordo de que trata tanto Compagnon, quanto Eco no seu *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994). O cinema também lança mão desta estratégia.

O filme *Vidas secas*, por exemplo, inicia-se com referências claras ao capítulo *Mudança* do texto original. Há na cena, que culmina com sinha Vitória dando fim à vida do papagaio para alimentar a família, um som estridente, incômodo, angustiante, quase insuportável. Este som sugere algo indescritível, indizível e invisível: a fome, que “apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida” (RAMOS, 2003, p. 11). A fome não tem um rosto ou uma forma física.

Provavelmente a grande chaga do sertão que aflige o sertanejo seja a fome e a impossibilidade de dar de comer à família o faça lançar-se sem rumo por um ambiente tão insalubre quanto aquele. A miséria tem sua presença marcada durante quase todos os capítulos de *Vidas secas* porque é inerente à vida naquele lugar. No filme a circularidade, característica significativa do livro, está representada também quando os andarilhos fogem novamente em busca de um novo sítio e aquele inquietante rugido volta a acompanhá-los.

Já no enredo do filme *Terra sonâmbula*, o som que intriga a quem o assiste é o mesmo que interpela Muidinga, interpretado pelo ator Nick Lauro Teresa, e somente ele, é o do mar. No livro, o menino deixa transparecer uma espécie de necessidade de se chegar ao mar e o faz na segunda metade da obra. Com esse som, o filme antecipa esta presença.

Na película que conta a história do pedaço de terra que se desprende da Europa, a estratégia de uma representação simbólico-imagética utilizada deu origem a uma das cenas que, pelo lirismo que a caracteriza, melhor poderia representar a iniciativa da terra ibérica, a conferir abaixo:

Figura 15 - As mãos de José Anaiço (Gabino Diego).



Fonte: *A jangada de pedra*, (2002)

Na imagem, apenas sugerida no livro, José Anaiço, recriado pelo ator espanhol Gabino Diego, toma uma tesoura em suas mãos e a utiliza para recortar o mapa do mundo e assim separar a Península Ibérica do resto da Europa, dando ao evento um caráter definitivo e irremediável. O ato de Anaiço traduz aquilo que só pode ser visto daquela maneira, apresentando a nova configuração do mapa do mundo a partir de então.

Como observado, as versões fílmicas dos romances não se afastaram tanto dos originais que as inspiraram. A terra e as complexas relações que as personagens possuem com ela estão presentes nas matérias-primas e em suas derivações. No entanto, o roteirista estadunidense, Syd Field (2001), aclamado como o grande nome do roteiro cinematográfico, nos alerta:

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. 'Adaptar' significa transpor de um meio para o outro. A *adaptação* é definida como a habilidade de 'fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste' – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação.

Em outras palavras, um romance é um romance [...]. Adaptar um livro para um roteiro significa mudar um (o livro; para outro (o roteiro) e não superpor um ao outro. [...] São duas formas diferentes. [...]

Quando você *adapta* um romance, peça de teatro, artigo ou mesmo uma canção para o roteiro, você está trocando uma forma pela outra. Está escrevendo um roteiro *baseado em outro material*. (FIELD, 2001, p. 174)

As transformações assinaladas por Field, concernentes à transposição de uma obra literária para a cinematográfica, tendem a afastar as versões de suas respectivas histórias-base. Como já assinalamos, o produto final pode causar estranhamento e, até certo ponto, uma espécie de rejeição por parte dos leitores/espectadores mais atentos e exigentes.

De certo modo, as modificações apresentadas nos roteiros dos filmes inspirados em *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* parecem confirmar as afirmações do roteirista americano. O leitor/espectador, e só aquele que teve contato com as duas obras, atento perceberá que, no primeiro título, por exemplo, há um sequenciamento de cenas e acontecimentos que indica a alteração da ordem dos capítulos do livro que, como sabemos, já se mostra num ordenamento distinto, se considerarmos que eles foram lançados de modo independente, em ocasiões distintas, conforme registramos no primeiro capítulo deste estudo.

Em se tratando do roteiro adaptado de *Terra sonâmbula*, o velho Taímo, pai de Kindzu, faz falta, não para o desenvolvimento do filme em si, mas por sua relevância para as narrativas contidas nos *Cadernos de Kindzu*. O misticismo da personagem, sua relação com a terra e com o filho, mesmo depois de sua morte, afastou a personagem Kindzu das tradições e dos mitos de sua terra, uma vez que foi priorizada a busca por Gaspar, filho de Farida.

Em *A jangada de pedra* de Sluizer, sente-se a ausência da participação de Roque Lozano, percebida na medida em que, no livro, ele põe em dúvida o evento da separação, enquanto Pedro Orce, Joaquim Sassa, José Anaiço, Maria Guavaira e Joana Carda o dão como certo e estão atrás de, entre outras questões, explicações para o colapso e suas consequências e não da sua confirmação. No filme, as cinco personagens não são confrontadas a respeito da finalidade de suas andanças sobre a península navegante. Apenas Lozano considera que “para que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e que homem lhes ponha nome” (SARAMAGO, 1986, p. 71).

Cientes de que, ao chegar às salas de projeção, *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* tornaram-se outras, acatamos com maior parcimônia as distinções surgidas no resultado final das transmutações. No entanto, é preciso ressaltar suas semelhanças, aquilo que está arraigado de modo

irreversível nas obras originais, pois elas nos ajudam a corroborar a ideia de que a terra também é a grande estrela dos roteiros de Nelson Pereira dos Santos, Teresa Prata e George Sluizer.

É possível observar, por exemplo, que na transposição do capítulo *O mundo coberto de penas*, ou pelo menos de parte dele, que é considerado por muitos como “o mais metalinguístico do romance” (BRITO, 2006, p. 31), a derivação de *Vidas secas* nos mostra a imperiosidade exercida pelo sertão no romance. Nele, sinha Vitória lê a aproximação das arribações como sinal de agravamento da sua desgraça: “o sertão vai arder, as aves beberiam toda a água do bebedouro, matariam o gado.”(RAMOS, 2003, p. 108)

Fabiano, em princípio, “julga que ela estivesse transvariando” (RAMOS, 2003, p. 108), mas decidiu dar cabo das invasoras e seguir em direção ao reservatório da pouca água de que dispunham. A partir de então, o que presenciamos no livro é uma batalha interna da personagem, atordoada pelas previsões estarrecedoras da esposa e pela lembrança da cachorra Baleia, ao passo que o narrador vai descrevendo a paisagem árida e implacável que se desdobra ao seu redor.

Assim João Batista de Brito (2006) descreve e analisa a cena contida no filme:

No cinema, esse longo passeio metalinguístico e introspectivo do protagonista simplesmente desaparece, e o que temos em seu lugar é apenas ação, uma ação direta e única: depois de ouvir a frase misteriosa da esposa, Fabiano se levanta da rede, se dirige ao bebedouro e atira várias vezes contra as arribações, gritando que queriam matar o gado. (BRITO, 2006, p. 31)

Tomamos a iniciativa de estender o entendimento da análise de Brito, no sentido de, mesmo havendo a significativa redução do referido capítulo, registrar a relevância do ambiente para a elaboração/composição das duas cenas no livro e no filme.

Figura 16 - Fabiano mirando as arribações.



Fonte: *Vidas secas*, (1963)

Acima, temos a representação fílmica de Fabiano, em meio aos cactos, espreitando as aves com sua famosa espingarda de pederneira. A figura pode ser vista como uma síntese que define a relação homem (ou bicho?) x sertão em que um é parte de outro, uma camuflagem que simboliza a necessidade de adaptação e sobrevivência.

O espaço conceitual da narrativa⁵² também encontra vez na relação entre a obra de Mia Couto e sua versão para o cinema. Contudo, a versão onírica que o escritor moçambicano criou para retratar sua terra natal só possui esta feição, nas telas, pelas palavras do velho Tuahir. É nas falas do velho que o Moçambique mitológico e fantástico ganha sua versão no roteiro de Teresa Prata, provavelmente porque não seria tarefa simples transformar em imagens as poéticas linhas dedicadas à descrição da paisagem, empenhadas por Mia Couto, e passá-las para as telas de cinema.

O breve momento fantástico permitido no filme *Terra sonâmbula* ocorre quando o menino Muidinga cava o chão e faz nascer um rio - reconstrução do capítulo cinco do texto-base, chamado *O fazedor de rios*. Na cena, com o aumento do fluxo de água, o próprio machimbombo toma o rumo da correnteza e passa, de

⁵²A respeito desse tema, o professor Antonio Dimas, da Universidade de São Paulo (USP), afirma que “Na questão do espaço narrativo, o ponto central que orienta a discussão e que divide as suas águas diz respeito à *utilidade* ou à *inutilidade* dos recursos decorativos empregados pelo narrador em sua tentativa de situar a ação do romance. Em outras palavras: até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo” (DIMAS, 1987, p. 33).

fato, a movimentar-se em cena, diferentemente do que o livro sugere. O autocarro, tornado jangada, faz o caminho até o mar e as imagens do percurso nos remetem à fala de Nhamataca, o real fazedor de rios do livro:

-- Estou a fazer um rio, respondeu o outro.

Riem-se, o rapaz e Tuahir. Mas o homem insiste, no sério. Sim, por aquele leito fundo haveria de cursar um rio, fluviando até o infinito mar. As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Por ali viajariam esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam de novo suas vidas.

[...]

O rio limparia a terra, cariciando suas feridas. (COUTO, 1995, p. 105)

Figura 17 - *Terra sonâmbula*, (2007).



Fonte: *Terra sonâmbula*, (2007).

Figura 18 - Tuahir e Muidinga no machimbombo, navegando pelo rio Mãe-água.



Fonte: *Terra sonâmbula*, (2007)

A cena do nascimento do rio e o navegar do autocarro dura pouco mais de 11 minutos. O rio mistura-se à estrada – figura 17 – como símbolo de uma ideia de prosperidade e de vida transformadora, revertendo a visão inicial de desesperança e infortúnio que ela possuía. A face da terra moçambicana é modificada de acordo com as previsões de Nhamataca: agora, o rio, não mais a terra, é quem define os caminhos dos destinos do menino e do velho, ao passo que outro país, aparentemente regenerado, desfila aos olhos do miúdo e do velho.

O Moçambique que margeia o novo rio, batizado tanto por Muidinga, quanto por Nhamataca, com o nome de Mãe-água, é esperançoso, próspero e utópico, como se a fala de Nhamataca, retirada do livro, fosse a referência para o que os olhos de Muidinga e Tuahir, no filme, assistem – figura 18 – passar. No filme, assim como no livro, as personagens são passageiras de uma paisagem em errâncias, à mercê das suas vontades.

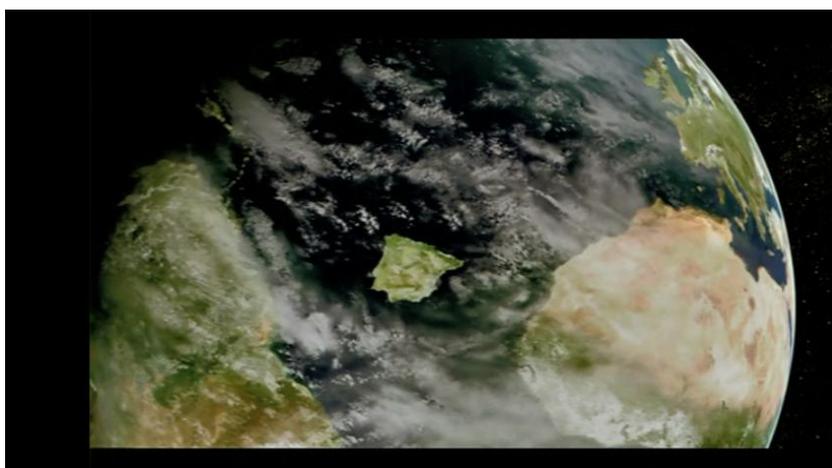
O que está em jogo no ato de filmar é o fato de que ele pode “ser encarado como o de recortar o espaço a partir da escolha de um determinado ângulo [...] com uma finalidade expressiva, podemos afirmar que filmar é uma atividade de análise” (GUALDA, 2010, p. 216). Certamente, neste exame, o cineasta leva em questão todos os aspectos que podem fazer o resultado final de sua obra atingir os objetivos propostos, que sejam eles, no caso da adaptação dos romances para o cinema, os de aproximarem as versões dos originais, ou não.

Quando, na entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, perguntado sobre as dificuldades enfrentadas na transposição da alegórica narrativa, cuja linguagem “tão pouco convencional”, nas palavras da entrevistadora Juliana Monachesi, o diretor do filme *A jangada de pedra*, afirmou que:

Não é fácil, houve um número razoável de rascunhos, um de 5.000 páginas, outro de 50, mudou muito. Nós trabalhamos nos roteiros escritos por Yvette Biro e eu durante certo tempo, e finalizei a última versão. Foi difícil manter a essência do espírito de Saramago e do seu livro, simplificar sem ser simplista, tentar captar o sentimento principal do que eu achava que estava no livro sobre as personagens e a jornada. Sua linguagem não é fácil de transpor para a forma cinematográfica. Eu li recentemente uma crítica que dizia: ‘É praticamente um milagre, porque o livro é muito difícil de ler por causa das longas sentenças sem pontuação. E no filme elas são curtas, é fácil, e ainda assim parece ser a mesma coisa’. Então, acho que o essencial está lá. (SLUIZER, 2002, s/p)

Apoiamo-nos nas considerações feitas por Ana Paula Arnaut (2017) quando ela assegura ser necessário relativizar as críticas, positivas ou negativas, em sua análise sobre o filme de Sluizer para concluir, diante também das palavras do diretor transcritas na citação acima, que o grande feito do livro está preservado em sua versão para o cinema, podendo ser traduzido pela figura abaixo:

Figura 19 - A Ilha Ibérica parada entre América do Sul e a África.



Fonte: *A jangada de pedra*, (2002).

A imagem da jangada posicionada entre a América do Sul e a África se coaduna com as palavras de Benjamin Abdala Júnior (2002) sobre Portugal e Espanha, definindo-os como “países ibero-afro-americanos [...] por formação cultural” (ABDALA JÚNIOR, 2002, p. 38) e principalmente com as do próprio autor do livro que inspirou o filme. A decisão da partida tomada pela Península Ibérica traz à cena o ideal iberista proposto pelo escritor português como solução para os conflitos de e sobre “uma delirante jangada de pedra em que transformara a Península Ibérica, flutuante sobre o mar atlântico, a caminho do Sul e da Utopia” (SARAMAGO, 1989, p. 32)⁵³.

Para além de todas as discussões sobre a valoração da obra cinematográfica que é fruto da adaptação de uma obra literária, ressaltamos que as relações de fidelidade mantidas no resultado final, por assim dizer, devem ser apreciadas. As limitações provenientes desta transmutação são compreensíveis e, até certo ponto,

⁵³ In: ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008, p.77.

aceitáveis. Ao que nos parece, é o que de fato ocorre com as versões fílmicas de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra*.

A força narrativa dos textos-base contribuiu para a construção de cenários, paisagens e ambientes e também deixam à mostra suas implicações para as narrativas recriadas no cinema, ultrapassando os limites do tempo, da falta de recursos para a utilização de efeitos especiais mirabolantes e atuações mais ou menos duvidosas de seus atores. A arte cinematográfica é essencialmente imagética e as terras de Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago, de algum modo, estão imaginadas lá.

5 A TERRA E OS HOMENS: ARIDEZ, CONFLITO E RUPTURA

[...] as vidas dos sertanejos nordestinos, existência miserável de trabalho, de luta, sob o guante da natureza implacável [...].⁵⁴

Graciliano Ramos

A infância não tem outra nação, se vive ali. E eu trago isso comigo.⁵⁵

Mia Couto

A Terra, sim, é única, mas o homem não.⁵⁶

José Saramago

O texto ficcional, não excetuando o cinema, como vimos no capítulo anterior, caracteriza-se, além de outras coisas, pelo rol de personagens que movimentam as idas e vindas, constituindo assim os enredos de livros e roteiros, caracterizadas pelas relações que se estabelecem entre eles, seus criadores e leitores/espectadores.

O que caracteriza uma personagem vai muito além de suas peculiaridades físicas, apresentadas nas linhas de um conto, de uma crônica ou de um romance. Em termos poéticos, qualquer elemento ali presente (um animal, um objeto, um elemento da natureza, etc.) pode ser considerado como uma personagem ficcional desde que sua atuação seja conscientemente relevante para o desenrolar da narrativa.

⁵⁴ In: RAMOS, Graciliano. *Uma palestra com Graciliano Ramos: "Vidas secas"*. Entrevista concedida a Brito Broca. *Sibila: revista de poesia e crítica literária*. 2014, Ano 20, ISSN 1806-289X. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/uma-palestra-com-graciliano-ramos-vidas-secas/11117>, acesso em dezembro de 2019, dez-

⁵⁵ MIA COUTO: "FERNANDO PESSOA FOI MEU TERAPEUTA. www.fronteiras.com/entrevistas, 2020. Acesso em: 19/08/2020.

⁵⁶ José Saramago, *Europa sim, Europa não*, In: *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 10 de janeiro de 1989, p.32. apud ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 79.

Novamente, o texto literário apresenta-se como uma entidade dependente do leitor, que deve aceitar o pacto de escrita proposto pelos autores, uma vez que é preciso uma aceitação, não concordância, para que a magia da literatura surta efeito.

O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas [...]. Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque costuma “ultrapassar” o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele (CANDIDO et. ali., 1964, p. 26).

Esta afirmativa de Candido, na obra *A personagem de ficção* (1964), destaca o lugar do leitor como aquele que se predispõe estabelecer o pacto de leitura, como também aquele que vai além das zonas determinadas. Além de depender da predisposição do leitor em aceitar aquele universo, o texto literário carrega consigo a história de vida, da cultura, dos costumes, dos hábitos e de suas relações com outros tempos e leitores, por exemplo. Ou seja, “ultrapassar o que é dado no texto” (op. cit.) é um exercício de trocas e concessões.

Dentre as possibilidades de se definir a literatura está o seu caráter imaginativo. O limite entre o fato e a ficção esbarra em imprecisões sobre o que se deve ser considerado como verdade histórica (fato) e verdade artística (ficção). Tomemos como exemplo *A Carta de Pero Vaz de Caminha* (1500). Considerado o primeiro texto literário produzido em terras brasileiras, este artefato histórico e literário é fruto das habilidosas mãos de um escrivão possuidor de narrativa e argumentação extremamente consistentes.

Ao descrever a terra recém-encontrada, Pero Vaz de Caminha tinha dois critérios a seguir: primeiro, atentar para os interesses da coroa portuguesa e, segundo, deixar fluir as impressões daquele ambiente que presenteou seu olhar com cores, formas e corpos jamais vistos. O resultado é uma relíquia de valor igualmente literário e histórico onde a grande personagem é a terra a ser dominada.

Portanto, o que importou para os leitores d'*A Carta de Pero Vaz de Caminha* ao longo de todos esses anos é muito mais o modo como ela fora escrita do que sua finalidade em si. Deste modo,

Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou *imaginativa*, mas porque emprega linguagem de forma peculiar. Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma *violência organizada contra a fala comum*. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum [...] (EAGLETON, 2006, p. 03).

Nessa batalha para a transformação da linguagem comum em linguagem literária, por assim dizer, a literatura vai trilhando caminhos que atravessam outros saberes e outros modos de se vivenciar a realidade. A ficção precisa saber quebrar barreiras, abolir as classes, eliminar as exclusões, a fim de misturar todas as linguagens e também a ausência delas para que o leitor possa se entregar ao prazer que o texto pode lhe proporcionar.

É inevitável postular que, então, podemos considerar que o produto final do texto literário é o registro escrito de uma interpretação, da percepção do autor sobre o mundo real, particularizada pela transformação da linguagem comum em obra de arte.

Assim, *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* são expoentes obras literárias que auxiliam na compreensão da premissa exposta no parágrafo anterior porque os três títulos, como discutido nos capítulos um, dois e três desta tese, respectivamente, expõem fatos extremamente significativos para a história de seus países de origem, na ordem, Brasil, Moçambique e Portugal.

Contudo, para além dos registros e estudos histórico-literários, esta análise volta-se para as contribuições que os estudos geográficos podem oferecer. As pesquisas humanistas e culturais em Geografia trazem à vista a necessidade e a possibilidade de se aliar esse conhecimento a outras formas de saber, tais como: a antropologia, a religião, a arte, a sociologia e a filosofia; assumindo uma faceta antropocêntrica, a partir do momento em que descreve o homem e sua relação com o lugar/lugares onde vivem.

É preciso ressaltar que a proposta não é fazer um estudo da Literatura sobre o objeto de estudo da Geografia, mas a possibilidade de compreensão do homem e do seu meio, buscando preencher lacunas passíveis de existir em uma e outra visão de mundo. Em relação à Literatura, destaca-se o fato de ela poder alcançar níveis de conhecimentos incomuns para os campos do saber que se pautam por métodos

científicos de se observar e descrever seu objeto, uma vez que apresenta o descompromisso com o factual.

Ao configurar-se como uma adulteração da especialidade da realidade em que se baseia a Geografia, a produção literária, independente da sua condição de ser definida como obra de arte, é responsável por uma espacialidade de caráter essencialmente geográfico.

Se a espacialidade contida em *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e em *A jangada de pedra* consiste nas relações com os sistemas políticos, econômicos e culturais e, especialmente, naturais do sertão do Brasil, das zonas de conflito de Moçambique e das terras da Península Ibérica, isso nada mais é do que a materialização de fatos geográficos desses países, iluminados pelos valores e significados vividos pelas personagens dos textos literários de Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago. O estudo desses caminhos na Literatura tem sido denominado de Geopoética.

É relativamente comum encontrar o termo Geopoética utilizado nos estudos literários para designar autores e obras cujos temas trabalhados se aproximem das questões da disciplina geográfica; essa utilização é também presente no fazer artístico para além da literatura, como se observa na 8ª *Bienal do Mercosul – Ensaios de Geopoética*, que ocorreu em 2011. A curadoria coloca como objetivo da Bienal discutir, através das artes, a redefinição dos territórios, abordando tópicos como [...] *mapeamento, colonização, fronteira, aduana, alianças transnacionais, construções geopolíticas, localidade, viajantes, científicos, nação e política*. (PAULA, 2015, p. 52)⁵⁷

Numa tradução literal, o termo *Geopoética* pode ser concebido como a *poética da terra*, conforme podemos verificar nos estudos do professor Ronaldo de Melo Souza a respeito da obra de Euclides da Cunha que resultou no livro *A geopoética de Euclides da Cunha* (2009).

Observar o texto literário através das representações e da valorização que as personagens propõem para dimensionar seus mundos credencia as obras de Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago aqui referidas a serem analisadas pelo viés da geopoética, uma vez que a terra deve *ser compreendida, na visão em*

⁵⁷ PAULA, Fernanda Cristina de. *Sobre Geopoéticas e a condição corpo-terra*. In: *Revista Geograficidade*, v.5, Número Especial, Primavera 2015.

que se vê, a terra se representa como sujeito de força vital como personagem de ação (SOUZA, 2009, p.23)⁵⁸.

Neste sentido, a equivalência existente entre terra/paisagem e as personagens de obras como *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* se dá na medida em que as relações entre estes dois agentes narrativos, sem deixar de lado também a atuação dos narradores, se estreitam a ponto de tornarem-se inevitavelmente dependentes.

Observemos, pois, essas relações nos fragmentos abaixo:

Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (RAMOS, 2003, p. 15)

Olhando as alturas, Muidinga repara nas várias raças das nuvens. Brancas, mulatas, negras. E a variedade dos sexos também nelas se encontrava. A nuvem feminina, suave: a nua-vem, nua-vai. A nuvem-macho, arrulhando com peito de pombo, em feliz ilusão de imortalidade.

E sorri: como se pode jogar com as mais longínquas coisas, trazer as nuvens para perto como pássaros que vêm comer em nossa mão. Se recorda da tristeza que o manchara na noite anterior. Lembra as palavras que trocou com Tuahir:

- Tio, eu me sinto tão pequeno...

- É que você está só. Foi o que fez essa guerra: agora todos estamos sozinhos, mortos e vivos. Agora já não há país.

A fala de Tuahir ainda agora remexe em seu peito. Mas ele já não parece vencido. E se levanta cheio de uma ideia. Toca nas costas do velho e lhe diz:

- Estamos sozinhos não é tio? (COUTO, 1995, p. 185)

Depois, depois entrando na matéria, conferiram demoradamente as suas experiências de discóbro, passarinho e sismólogo, e, concluindo, decidiram que todos os casos estiveram e continuam ligados entre si, tanto mais que Pedro Orce afirma que a terra não deixou de tremer, Agora mesmo sinto, e estendeu a mão num gesto demonstrativo. Movidos pela curiosidade, José Anaiço e Joaquim Sassa tocaram a mão que se demorava, e sentiram, sem nenhuma dúvida, o tremor. (SARAMAGO, 1996, p. 83)

Nas passagens acima, por exemplo, notamos que a terra está em total consonância com as personagens que com ela interagem. Observamos no excerto

⁵⁸ SOUZA, Ronaldo de Melo. *A geopoética de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p.23. In: MANGUEIRA, Luciana de O. *Páginas da terra: a "Geopoética" de dois desertos*. 2º Encontro de Diálogos Literários. www.dialogosliterarios.wordpress.com, 2020. ISBN 978-85-88753-26-6. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

retirado de *Vidas secas* que a ressurreição da terra – a caatinga sertaneja – implicará no renascimento das personagens. Fabiano e sua família vão ganhando novos ânimos à medida que o sertão se mostra próspero e esperançoso.

Essa cumplicidade de sentimentos também é observada no trecho pertencente ao capítulo nono, intitulado *Miragens da solidão*, da obra *Terra sonâmbula*. A desesperança que toma conta das palavras do narrador, o próprio Kindzu, é a mesma emanada pela terra moçambicana, demonstrando que ele está fadado ao mesmo destino sem horizontes que está o seu país, traumatizado pela guerra. Há uma confabulação de sentimentos pessimistas entre ambos.

No caso da sintonia entre Pedro Orce e a terra flutuante, considerando a passagem de *A jangada de pedra*, destacada acima, é possível constatar que a terra se utiliza da intimidade que possui com o espanhol para se comunicar com as demais personagens, ressaltando que, até certo ponto da narrativa, os habitantes do interior da Península, como Roque Lozano, por exemplo, não sentem ou não conseguem visualizar o flutuar da terra. Portanto, é através de Pedro Orce que a península prova que está viva.

Os desenvolvimentos dos enredos propostos por Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago se dão pelas intrínsecas relações entre as personagens e a terra que determina a necessidade de as personagens se movimentarem sobre ela. As andanças possuem motivações diferentes em cada enredo: em *Vidas secas*, a terra seca impõe a retirada em busca de sobrevivência; em *Terra sonâmbula* a guerra civil empurra o velho Tuhair e o menino Muidinga a vagarem por uma paisagem desolada e desiludida e, no caso de *A jangada de pedra*, a viagem pelo interior da Península Ibérica é motivada, claro, pelo rachar dos Pirineus, mas, principalmente, pela necessidade da redescoberta da própria identidade ibérica. Encontrar as explicações para o desgarrar da jangada ibérica é o incentivo para o reencontro com as origens e, ao mesmo tempo, o vislumbre de um futuro utópico.

As movimentações sobre os territórios caracterizam, desde sempre, a história da humanidade. Fluxos migratórios motivados por diversos fatores justificam a presença dos seres humanos em todos os continentes da Terra. Os movimentos dos homens e sua conseqüente fixação é o que nos faz ser o que somos.

Essa mobilidade espacial das pessoas, que é a definição para o termo *migração*⁵⁹, possui consequências definidoras para determinada sociedade por dois motivos que pendem para o bem e para o mal na vida de uma coletividade. Primeiramente, há a rica troca cultural de costumes e tradições entre aqueles que estão e aqueles que chegam.

Por outro lado, proliferam os discursos xenófobos e um punhado de legislações restritivas que, ao contrário do que deveria ocorrer, ocasionam a construção de muros, trazendo desolação para os que almejam chegar e desconfiança para quem deseja permanecer.

Os movimentos migratórios⁶⁰ possuem distintas razões que vão desde aquilo que os motivam até o período de tempo de permanência no local para o qual o sujeito migrou. Considerando as características que particularizam a força motriz que levou Fabiano, sinha Vitoria, o menino mais velho, o menino mais novo – de *Vidas secas* – Tuhair, Muidinga e Kindzu – de *Terra sonâmbula* – e Joana Carda, José Anaiço, Joaquim Sassa, Pedro Orce e Maria Guavaira – de *A jangada de pedra*

⁵⁹ Segundo o *Glossário sobre Migração (2009)*, organizado pela OIM – Organização Internacional para as Migrações – entende-se o termo “migração” como sendo o *processo de atravessamento de uma fronteira internacional ou de um Estado. É um movimento populacional que compreende qualquer deslocação de pessoas, independentemente da extensão, da composição ou das causas; inclui a migração de refugiados, pessoas deslocadas, pessoas desenraizadas e migrantes econômicos. (op. cit.)*

⁶⁰ De acordo com Lucia Maria Machado Bógus e João Carlos Jarochinski Silva em *Fluxos migratórios e refugiados na atualidade (2017)*, a mobilidade é uma das principais características da história da humana, presente em todos os períodos históricos. Entretanto, essa constante adquire novos contornos na chamada contemporaneidade, pois o avanço da Revolução Industrial e as significativas mudanças no sistema de propriedade, que se tornaram os principais fatores motivadores de movimentos humanos já no século XIX, ocorreram em um momento de consolidação dos Estados Nacionais e da definição de fronteiras, transformando parte dessa mobilidade em movimentos internacionais, dado que em diversos casos as pessoas mudavam de Estado devido a essas demarcações. Os Estados assumiram um papel central nessa mobilidade, notadamente na tentativa de regular e classificar esse fenômeno social. Observando o século XX como o lapso temporal das publicações de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra*, e considerando as características do homem ocidental no mesmo período, percebemos que, além dos fenômenos naturais, perseguições políticas e crises humanitárias já relacionados aos fluxos migratórios em outras épocas, as duas grandes guerras trouxeram novas circunstâncias a este fenômeno geográfico-social. A Primeira Guerra Mundial propiciou uma redução significativa das migrações porque as pessoas deveriam servir as suas nações, ocasionando inúmeros impedimentos à circulação de pessoas, mesmo nos países não envolvidos no conflito. No entanto, o final da Segunda Guerra Mundial ocasionou a diminuição dos riscos de deslocamento e do impedimento à circulação de pessoas com o incentivo do Artigo XIII da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). Mesmo que tais questões envolvendo esses dois fatores históricos não sejam abordados nos romances analisados pelo presente estudo, é importante observar quais as motivações e aspectos que motivaram e influenciaram o homem do século XX a movimentar-se pelo espaço terrestre, uma vez que Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago sempre se apresentaram como artistas em compasso com a história do homem em seu tempo.

– a desbravarem o sertão, a paisagem moçambicana e a Península Ibérica, podemos agrupar os três romances em dois grupos distintos de migrações.

Pelo modo como se dá em *Vidas secas* e em *Terra sonâmbula*, a migração é forçada porque aqueles indivíduos veem obrigados a sair de seus lugares de origem por conta da seca, na narrativa de Graciliano Ramos, e como consequência da guerra civil, delineada por Mia Couto.

Já no romance de José Saramago, as personagens decidem deixar seus lugares num processo migratório espontâneo, movidas pelo desejo da descoberta, pela inquietação trazida pelo súbito movimento peninsular. No entanto, o texto do escritor português traz outro traço instigante. Se nos romances do escritor brasileiro e do escritor moçambicano suas escrituras trazem a ideia de movimento para a terra através da ilusão e do sonho, n'*A jangada de pedra* a terra se movimenta de fato, buscando um novo ponto de fixação.

O sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman considera a necessidade de se permanecer em movimento um fator preponderante de pertencimento à modernidade. “Em outras palavras, a modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno significa estar em movimento”(BAUMAN, 1998, p. 92). Sendo assim, as doze personagens das três obras aqui analisadas estão em conformidade com o tempo ao qual pertencem as narrativas, ainda que o tempo narrativo das obras seja distinto entre elas: *Vidas secas* é marcada por um tempo cíclico, diluído e mediado pelo trabalho com a terra, pela dedicação dada ao semear da roça atormentada pela incerteza da colheita; *Terra sonâmbula* traz a guerra como fator de suspensão temporal. É o tempo da sobrevivência, dias e noites se confundem e o amanhecer próspero e pacificado ainda é inalcançável: é o tempo do sonambular da terra; em *A jangada de pedra* o deslocar da terra camufla a passagem do tempo na expectativa de uma nova era. De todo modo, estas distinções temporais inserem as três narrativas naquilo que podemos chamar de modernidade, pois as personagens estão inscritas num movimento próprio da modernidade instaurada pelo capitalismo.

O homem moderno, presente nos romances em questão, é levado a errâncias por distintas motivações históricas que acabam por colocar as personagens em diferentes categorias. O sertanejo habitante de um Brasil da década de 1930 é

aquele ser expurgado da terra seca. O deslocamento migratório imposto pelo sertão inabitável atribui ao homem a denominação de retirante⁶¹. Contudo, é possível considerar que a necessidade de fugir da seca contraria a vontade do sertanejo que deseja permanecer fixo à terra e como Fabiano sempre “resistia, pedindo a Deus um milagre”(RAMOS, 2003, p. 114) o que nos leva a concluir que, na verdade, o sertanejo é um retirado, no sentido passivo da palavra.

A aridez do ambiente sertanejo forma um contexto de ausências: ausência de comida, de água, de esperança, de vida. Na sua obra, Graciliano Ramos elabora o retrato mais cruel da seca: homem, mulher e criança se comportam como animais que se misturam à paisagem ao redor ultrapassando os limites do plausível para sobrevivência.

Vidas secas é diferenciada porque

O retrato sem retoques que ele traça do Nordeste faz com que se distinga dos outros autores considerados “regionais”. (Ao Regionalismo, descendente do Realismo, se prenderiam, obviamente, escritores de áreas diversas, com costumes e paisagens mais ou menos comuns). Costuma ser frequente, nos escritores regionais a transformação da terra num paraíso e de seus habitantes em heróis. E isso num clima de saudosismo, culto ao passado e à tradição da vida no campo.

Para Graciliano Ramos, o paraíso agreste não existe, simplesmente porque o que existe é o agreste. E o *Nordeste não é o umbigo do mundo é para ele a infinita miséria dos homens. E nós sentimos o Nordeste através dessa miséria, como através da particular miséria dos seus homens sentimos a dos homens de qualquer parte da Terra* (VIANA, 1981, p.97).

Tal particularidade a respeito da produção artística desse escritor alagoano se dá em *Vidas secas* na medida em que vemos o agreste através das feições de Fabiano e seus familiares. Assim,

Neste enfoque, os elementos metafóricos de *Vidas secas* agenciam-se num todo, no grande sintagma narrativo que conduz à ideia nuclear do livro: o homem apátrida, vazio de sua substância ontológica, no horizonte do estranhamento, mas querendo realizar, desesperadamente, sua humanidade. Homem em busca do *habitar e amputado nos seus propósitos*. (NASCIMENTO, 1980, p. 19)

⁶¹ Retirante: Adj. que(m) foge da seca do sertão nordestino. *In*: Villar, Mauro de Salles (Ed. Resp.) *Dicionário Houaiss Conciso*. São Paulo: Moderna, 2011, p. 821.

Essa tentativa consiste na retirada, na inquietude expulsória provocada pela paisagem hostil, pela seca vilã. Como já dissemos, Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho e o menino mais novo são vitimizados em suas trajetórias narrativas. E também é possível atribuir a um flagelo o que aproxima as personagens de Graciliano Ramos as de Mia Couto em *Terra sonâmbula*.

O livro *Vidas secas* está em compasso com seu tempo, pois o fenômeno da seca nunca deixou de castigar a região agreste do Nordeste brasileiro. No caso da obra do autor moçambicano, suas personagens estão maltratadas pelos horrores da guerra civil ocorrida em Moçambique logo após a independência.

Neste contexto de conflitos humanitários, grandes grupos de pessoas veem a possibilidade de sobreviverem fugindo de seus locais de origem. Atualmente, grandes grupos de refugiados⁶² buscam novas possibilidades de reconstrução de suas vidas em outros países, estando sujeitos a todos os tipos de situações extremas que, por vezes, levam à morte.

Segundo dados do ACNUR – Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados – disponíveis no *site* das Nações Unidas Brasil, mais de 68 milhões de pessoas no mundo foram obrigadas a deixar suas comunidades em consequência de guerras, violências e perseguições. Este número é dividido entre aqueles que tiveram de deixar seus países, ultrapassando as fronteiras por terra ou pelo mar, ganhando a condição de refugiados, e os que se deslocam dentro de seus próprios países, sendo considerados como deslocados⁶³.

Este último caso é o que parece ser o que ocorre com as personagens de *Terra sonâmbula*, pois as andanças realizadas por elas são em busca de paz, ainda

⁶² Refugiado é a pessoa que “receando com razão ser perseguida em virtude da sua raça, religião, nacionalidade, filiação em certo grupo social ou das suas opiniões políticas, se encontre fora do país de que tem a nacionalidade e não possa ou, em virtude daquele receio, não queira pedir a proteção daquele país” (Convenção relativa ao Estatuto dos Refugiados, art.º 1.º - A, n.º 2, de 1951, com as alterações introduzidas pelo Protocolo de 1967). Fonte: *Glossário sobre migração*. Genebra: Editora Organização Internacional para as Migrações, 2009, p.62.

⁶³ Dados constantes do relatório da ONG Freedom House, intitulado *Moçambique: violência, refugiados e o campo de Luwani* explicam que o deslocamento dos moçambicanos se deu porque eles se sentiam visados pelas forças do governo ou porque as pessoas eram assassinadas como uma espécie de aviso ou eram perseguidas pelos soldados de FRELIMO quando perdiam conflitos contra os da RENAMO, como forma de compensação pela derrota e até mesmo para punir os simpatizantes do grupo opositor.

que utópica, dentro dos próprios limites do território moçambicano. Insta salientar que as personagens de *Vidas secas* e d'*A jangada de pedra* também não migram para outros países, elas circulam dentro do próprio território, considerando que no enredo de José Saramago, a partir da separação da Península Ibérica, os limites territoriais entre Portugal e Espanha são diluídos, tornando-se um só território de circulação.

Logo, as personagens de *Terra sonâmbula*, tanto quanto as de *Vidas secas* e de *A jangada de pedra* são agentes de seu tempo e cada qual, a seu modo, está de acordo com as condições do universo extra-texto que inspiraram as narrativas de que fazem parte.

Já que no caso da obra do escritor moçambicano, o discurso em voga é o que promove uma espécie de catarse da guerra civil vivida por sua nação, consideraremos, então, que as possibilidades de construção das identidades nacionais funcionam como uma espécie de autoanálise e autoconhecimento, comprovadas através das movências da terra sonhante, de Tuhair, de Muidinga e de Kindzu.

O conflito⁶⁴ armado civil promovido pelas dissidências entre os integrantes da FRELIMO e da RENAMO deve ser observado pela perda do caráter humano do ser vitimado e daquele que vitima seus iguais, do mesmo modo que o flagelo da seca faz com aqueles que tentam sobreviver nas terras por ela devastadas.

A escrita literária consiste também na possibilidade de externar aquilo que foge aos discursos oficiais e que está particularizado pela subjetividade dos escritores. Ao trazer os relatos da seca e da guerra, Graciliano Ramos e Mia Couto, respectivamente, deram voz aos seus pensamentos sem, no entanto, intervir de

⁶⁴ O histórico de violência está na gênese da formação tanto da FRELIMO, quanto da RENAMO. Ainda que tais grupos armados tenham origens distintas, basta ver que os primeiros líderes da RENAMO eram dissidentes da própria FRELIMO – ver mais a esse respeito na dissertação de mestrado de Victor Miguel Castillo de Macedo, defendida na Universidade Federal de Paraná, em 2015, cujo o título é: *Memórias, silêncios e intimidades: sobre a política contemporânea em Moçambique (1975-2015)*, é preciso registrar o apreço que ambos os movimentos tinham em tentar solucionar suas questões na base do conflito armado que ocasionava, invariavelmente, batalhas sangrentas com elevados números de mortos. O braço armado tanto de um, quanto de outro, potencializou os horrores da guerra civil moçambicana que assombra as linhas das obras de Mia Couto. A história da guerra civil moçambicana em si não é o objeto de estudo desta tese. No entanto, não se pode deixar de considerar que esta temática conflui para a caracterização de um dos elementos primordiais deste estudo: a terra moçambicana.

modo a modificar os fatos em si, do mesmo modo que o faz José Saramago ao criar sua narrativa fabular, defendendo e traduzindo, alegoricamente, os destinos de Portugal em relação aos do continente europeu.

Este escritor português teve como inspiração para a criação de sua narrativa o fato histórico da inclusão dos países que compõem a Península Ibérica na União Europeia, a partir de primeiro de janeiro de 1986. O rompimento dos Pirineus e o consequente abandono da Europa pela península ilustram o iberismo propagado e defendido pelo autor, sendo, deste modo, a motivação necessária para o desenvolvimento do enredo de seu romance.

Inúmeros estudiosos da obra saramaguiana concordam que é característica do autor a proposta de construção de uma nova realidade, resultante da transformação do real, como se pode observar em obras como *História do cerco de Lisboa* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Nas palavras da professora e pesquisadora Maria Alzira Seixo,

A aliança do fato com a ficção corresponde ao que Saramago chama, por vezes, quando reflete oralmente sobre a concepção dos seus romances, uma “ideia”, cujo alcance simbólico e ideológico pode ser apreciado em estudos críticos, equivale à forma-romance que é fielmente a sua desde há dez anos. A forma-romance de Saramago, constituída por um tipo de discurso muito particular, e agenciando correntes de sentido específicas [...] (SEIXO, 1999,p.86).

Seixo comenta o que pode ser percebido, por exemplo, em *A jangada de pedra*, em que a transmutação do factual (adesão de Portugal e Espanha à Comunidade Europeia) culminou no movimento contrário na ficção (a obra literária), quando a Península Ibérica rompe suas linhas fronteiriças com a França.

Desde então, a terra ibérica lança-se em uma viagem tão inesperada quanto sugestiva e impõe a cinco de seus moradores o destino de peregrinarem sobre seus caminhos em busca de respostas. De um lado temos um gigantesco bloco de terra que ruma em direção a um destino desconhecido pelo leitor e pelas personagens da narrativa, mas aparentemente definido por ele próprio desde sempre; de outro, temos três homens e duas mulheres, um uma jornada de dúvidas e redescobertas.

Ao decidirem buscar respostas sobre o fato ocorrido e ao correlacionarem os fenômenos inexplicáveis dos quais são participantes, Joaquim Sassa, Joana Carda,

Maria Guavaira, Pedro Orce e José Anaiço percorrem longo caminho, a fim de atingir esse propósito, colocando-se em movimento, deixando tudo para trás e livrando-se dos pesos e excessos, é pertinente que os caracterizemos como peregrinos⁶⁵.

Essa viagem está longe de ser um fardo, mas não deixa de ser o único destino possível para essas personagens. Não bastava a jangada de pedra desvencilhar-se do continente europeu. Era preciso fazer desaparecer os limites que teimavam separar Portugal e Espanha; e a união desses cinco peregrinos para um fim comum resulta nas crianças que nascerão representando a hibridez entre portugueses e espanhóis, amalgamados nos futuros novos habitantes da ilha.

Retirados, deslocados e peregrinos. Independente das diferentes razões que nos levam a definir as figuras transeuntes de Graciliano Ramos, de Mia Couto e de José Saramago com esses termos, respectivamente, não é possível negar o fato de que seus deslocamentos, suas buscas e suas inquietações são fruto do relacionamento conflituoso que possuem com a terra em que habitam.

As viagens de que são protagonistas não devem ser vistas sob a ótica simplória de uma movimentação com o objetivo único de mudança de vida, ou de hábitos ou de costumes. Afinal, “nenhuma viagem é ela só, cada viagem contém uma pluralidade de viagens, e se, aparentemente, uma delas parece apresentar tão pouco sentido que nos sentimos autorizados a sentenciar, Não valeu a pena”(SARAMAGO, 1991, p. 253).

Definitivamente, este não é o caso das andanças das personagens de Ramos, Couto e Saramago. Cada passo dado adiante representa uma tentativa de ressignificação das vidas de cada uma delas e isso é possível apenas através da interferência consciente da paisagem que os cerca.

Plantas, descampados, rochedos e mar – respectivamente desejado em *Vidas secas*, misterioso em *Terra sonâmbula* e caminho em *A jangada de pedra* – auxiliam na delimitação dos roteiros de viagens estabelecidos em cada uma das narrativas. Não à toa, nelas, os autores decidiram iniciar seus escritos apresentando sua personagem principal, a terra, conforme vimos nesta tese. Os rumos tomados

⁶⁵Peregrino: s.m. 1. romeiro. adj. que faz longas peregrinações. 3. de rara qualidade; especial; antônimo: comum 4. estranho; estrangeiro; antônimo: nativo [...]. In: Villar, Mauro de Salles (Ed. Resp.) *Dicionário Houaiss Conciso*. São Paulo: Moderna, 2011, p. 716.

pelas narrativas são, de fato, definidos pelos ambientes que se desdobram diante dos leitores.

Em se tratando de *Vidas secas*, o escritor alagoano buscou proporcionar a Fabiano e aos seus as condições mais árduas de sobrevivência. A seca é a essência das desigualdades entre as regiões do Brasil, de tal modo que é possível afirmar, nas palavras de Albuquerque Jr. (1999), “o Nordeste é, em grande medida, filho das secas”. A relação dos retirados da obra de Ramos com o árido sertão demonstra-se conflituosa e antagônica. Em diversas passagens da narrativa, a terra é cruel e maligna com nossos heróis, para logo em seguida encher seus corações de esperanças e alegrias. A paisagem é definidora das emoções e sensações vivenciadas por elas:

A lua crescia, a sombra leitosa crescia, as estrelas foram esmorecendo naquela brancura que enchia a noite. Uma, duas, três, agora havia poucas estrelas no céu. Ali perto a nuvem escurecia o morro.

A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo.

[...]

Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria toda verde. (RAMOS, 2003, p.16)

O mulungu do bebedouro cobria-se de arriboções. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado.

Sinha Vitória falou assim, mas Fabiano resmungou, franziu a testa, achando a frase extravagante. Aves matarem bois e cabras, que lembrança! Olhou a mulher, desconfiado, julgou que ela estivesse tresvariando (RAMOS, 2003, p.108).

A mesma sorte atinge Tuhair e Muidinga em *Terra sonâmbula*. Neste romance, a paisagem devastada, não pela mão da natureza, mas pela do homem nativo em guerra, esvazia e enche os olhos daqueles deslocados de esperanças e possibilidades de vivenciarem o fim dos conflitos e, finalmente, alegrarem-se num Moçambique justa e próspera:

Os dois caminheiros condiziam com a estrada, murchos e desesperançados [...] Muidinga não ganha convencimento. Olha a planície, tudo parece desmaiado. Naquele território, tão despido de brilho, ter razão é algo que já não dá vontade. (COUTO, 1995, p 10)

Se despede do cabrito e tornea a árvore de fruta que tanto intriga. Recolhe um djambalau, examina o negro fruto. O dia já se ergueu, as sombras vão minguando na quentura do chão. O sol, voluminoso, sucessivamente sempre sendo um. Muidinga imagina como será uma aldeia essas de antigamente, cheinhas de tonalidades. As colorações que devia haver na vila de Kindzu antes da guerra desbotas as esperanças?! Quando é que as cores voltariam a florir a terra arco-iriscando? Então ele com um pequeno pau rabisca na poeira do chão AZUL (COUTO, 1995, p. 44).

Há um jogo em andamento. A terra, que se esqueceu de sonhar, produz uma batalha entre aquilo que de fato é e aquilo que as personagens desejam que ela se torne, a fim de solucionar seus conflitos. Tanto no romance brasileiro quanto no romance moçambicano, os andarilhos vêm nas transformações da paisagem o reflexo dos próprios desejos.

Apesar de estarem na mesma condição de perambulantes que os retirados sertanejos de Graciliano Ramos e que os deslocados refugiados de Mia Couto, os peregrinos de José Saramago figuram como passageiros de uma vontade utópica de separação. Ao despertar a terra com aquele risco, tal qual Muidinga o fez em *Terra sonâmbula*, Joana Carda traz à cena o sonho do iberismo defendido pelo autor português.

Ainda que a necessidade de transitarem pela península não se equipare ao que empurra as personagens das demais obras que compõem este estudo, o desejo de mudança permanece latente e aparente na movimentação e no destino tomado pela ilha flutuante e que, inevitavelmente, será o das pessoas que nela residem. A vontade de retornar ao Atlântico, irmanados portugueses e espanhóis, é uma das mais significativas metáforas da obra de Saramago:

Mostraram também imagens de Portugal, da costa do mar do Atlântico, com as vagas batendo nos rochedos ou revolvendo as areias, e estava muita gente a olhar o horizonte, com aquele trágico ademane de quem se preparou desde séculos para o ignoto e teme que afinal não venha, ou seja, igual ao comum e banal que todas as horas trazem. [...] vejam-se os portugueses, ao longo das suas douradas praias, proa da Europa que foram e deixaram de ser, porque do cais europeu nos desprendemos, mas novamente vencendo as ondas do Atlântico, que almirante nos guia, que portos nos espera [...] Tem a força da sua idade, a pedra não podia ir mais longe, mas a península, ou lá o que seja, deu a impressão ainda com mais vigor (SARAMAGO, 1998, p. 93-94).

Os valores artísticos e subjetivos de uma obra literária aliados à densidade filosófica contida na narrativa de *A jangada de pedra* não a afastam do contexto histórico ao qual pertence. Logo, o contato que ela estabelece com a sociedade, sempre marcada pela contradição e pelo embate, demonstra que uma é parte inseparável da outra.

Nos olhos desses ibéricos, influenciados pela paisagem movente que se desenrola a sua frente, o passado, que abriga os tempos em que a nação portuguesa lançava-se ao mar e enumerava grandes descobertas, se funde com o presente através da terra luso-hispânica flutuante, seguindo os passos de uma coletividade guiada por uma galega⁶⁶, em direção ao futuro idealizado.

As relações estabelecidas entre as personagens protagonistas de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* revelam que todas elas possuem suas *performances* narrativas definidas pelo que chamaremos de personagens principais de cada uma das obras: a terra sertaneja, a terra moçambicana e a terra ibérica, respectivamente. E mesmo diante dos diferentes aspectos que levam as pessoas a cruzarem planícies insalubres, terras mortas e vias abarrotadas de pessoas em fuga, elas sempre chegarão ao final de suas jornadas transformadas conforme as paisagens que as circundam.

O olhar lançado para a terra, para a paisagem rodeante, além de definir os caminhos a serem percorridos, revela muito sobre a essência de cada um deles. O modo como eles percebem e encaram os desdobramentos de significações é fruto do olhar que constrói e ressignifica a todo instante.

“A seca aparecia-lhes [aos retirados] como um fato necessário” (RAMOS, 2003, p. 10). Necessário para que principalmente Fabiano se convença de que é mais um não humano naquele ambiente igualmente desumanizado. E o sertão trata de deixar tal condição como algo inquestionável e abrangente, pois tudo que deve ser dito a respeito de Fabiano se estende aos seus.

A cada passo dado pelo seu herói, Graciliano Ramos constrói cenários, sensações, calores, quenturas e cores que agridem também o olhar do leitor. As

⁶⁶ Ver a esse respeito a dissertação de mestrado de Fernanda Gappo Lacombe, defendida na UERJ, em 2019, cujo título é *EU TAMÉN NAVEGAR: as definições da tradição e da identidade ibérica a partir da Galiza em “A jangada de pedra”*.

rachaduras nos pés de Fabiano são as marcas da seca maculando a dimensão do ser: não há fronteiras entre a terra e o homem. Nessa paisagem copiada, Ramos, exímio conhecedor da matéria de que trata, “põe em xeque preceitos da própria razão pela força da desrazão. O império da desrazão sobrepõe-se à visão esquemática do racionalismo dominante.” (NASCIMENTO, 1980, p. 40).

A terra de Tuhair e Muidinga, personagens de Mia Couto, é a visão da impossibilidade. A desrazão consiste na proibição do sonho, ainda que sonhar seja condição para tornar à vida. A rudeza da paisagem transformada pelo conflito irracional, refletida, como estratégia metonímica, num velho e numa criança, representantes de um país e de uma cultura, que insistem, mesmo dormentes, em tentar compreender a realidade que os cerca. Neste sentido, estes traços são igualmente percebidos nas fragmentadas memórias contidas nos Cadernos de Kindzu.

Também há a congruência entre o ser e a terra. Os pesares se misturam e a crueza da realidade física atinge as personagens de modo equivalente e inevitável: “a mesma coisa se passava com a nossa terra [...] Eu e a terra sofríamos de igual castigo”(COUTO, 1995, p. 55), disse o velho Taímo, pai de Kindzu.

A terra despertada em *A jangada de pedra* é inquieta e provoca a desordem: “Naquela nunca vista confusão, houve maridos que se perderam das mulheres, filhos que se perderam dos pais.” (SARAMAGO, 1991, p103). Além disso, as fendas que racharam os Pirineus provocam em cada uma das personagens principais da obra o sentimento de causadores do insólito fenômeno. Seria necessário aceitar a decisão da terra para que aquelas pessoas se irmanassem em suas buscas pessoais, como afirma a professora Cláudia Amorim:

Apoiados apenas na leitura do mundo, atentos às mudanças e às observações dos outros companheiros, os personagens engendram uma ou várias explicações possíveis, mas não se preocupam em ratificar suas hipóteses. Os novos tempos impõem a aceitação da fenda, ou seja, do nada, do vazio que ganha nitidez quando tudo se desloca. Para suportar o vazio tecem-se os laços de amor e amizade.⁶⁷

⁶⁷ AMORIM, Cláudia. *Nas fissuras da península e do sujeito: “A jangada de pedra*, de José Saramago, *In: IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n.1, pp. 111-118, jan/jun. 2011, p. 115

Em meio ao movimento de separação, a Península Ibérica conduz a união dos povos luso-hispânicos. As viagens que movimentam a trama encerram a procura de novos sentidos, de espaços internos e externos distintos; o processo de autoconhecimento torna-se inevitável ao passo que também passam a transformar valores e fortalecem-se enquanto indivíduos sujeitos de suas próprias histórias, como ocorre com os protagonistas de *Vidas secas* e de *Terra sonâmbula*.

As paisagens se mostram diante dos olhos dos transeuntes de cada uma das tramas comparadas neste estudo, de tal modo que em determinadas passagens é possível perceber que ela está viva através do sentido da visão:

Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins. A desgraça estava em caminho, talvez andasse perto. Nem valia pena trabalhar. Ele marchando para casa, trepando a ladeira, espalhando seixos com as alpercatas – ela se avizinhandando a galope com vontade de matá-lo. (RAMOS, 2003, p.23)

De fato, a única coisa que acontece é a consecutiva mudança da paisagem. Mas só Muidinga vê essas mudanças. Tuahir diz que são miragens, frutos do desejo de seu companheiro. Quem sabe essas visões eram resultado de tanto confiarem ao mesmo refúgio. Por isso ele queria uma vez mais partir, tentar descobrir nem sabia o que, uma réstia de esperança, uma saída daquele cerco.

-- Você quer sair, não é?

-- Quero, tio. Esta estrada está morta. (COUTO, 1995, p. 77)

Pedro Orce acompanha o vôo da bandada, primeiro sem mais interesse que o duma curiosidade bem educada depois iluminam-se-lhe os olhos de céu azul e nuvens brancas, e, não podendo segurar as súbitas palavras, propõe, E se fôssemos à costa ver passar o rochedo. Parece isto um absurdo, com contra-sentido, mas não é, também quando vamos de comboio julgamos ver passarem as árvores que estão agarradas à terra pelas raízes, agora não viajamos de comboio, vamos mais devagar em cima duma jangada de pedra que navega no mar, sem prisões, a diferença só é a que existe entre o sólido e o líquido. (SARAMAGO, 1991, p. 84-85)

O olhar sobre a paisagem projeta, através dos medos, delírios e epifanias, a interferência direta da terra no estado de espírito de cada personagem. Não é um olhar que se limita a apenas estes ambientes em paisagens em si, mas sim, que

“transforma o local em paisagem e que torna possível sua ‘artialização’⁶⁸ [...]. É um ‘ato estético’, mas também um ato de pensamento” (COLLOT, 2013, p.18).

Michel Collot também afirma que

Além disso, no romance contemporâneo, a importância atribuída à descrição e o papel reservado à paisagem, frequentemente elevada à posição de uma verdadeira personagem em autores como Gracq, Simon ou Le Clezio, contribuíram muito para abalar as fronteiras entre prosa e poesia, favorecendo a emergência de uma categoria como a do “discurso poético” (COLLOT, 2013, p. 49).

No entanto, não basta apenas falar sobre a paisagem, entendida aqui como a terra e tudo que dela advém e faz parte, compondo cenários adequados para o caminhar dos enredos. É necessário que aqueles que a habitam estejam habilitados a aceitarem seus desmandos e seus devaneios.

Por este motivo, Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho e o menino mais novo carregam nos próprios corpos as feridas da seca, tornando-se uma extensão do sertão; bem como Tuahir, Muidinga e Kindzu seguem suas jornadas presos numa terra traumatizada e Pedro Orce, Joaquim Sassa, José Anaiço, Joana Carda e Maria Guavaira movem-se, flutuando rumo ao desconhecido, seguindo o destino imposto pela nau de pedra.

Posto está que a terra, caracterizada de acordo com as necessidades enunciativas da cada obra, é a responsável pelo desempenho das protagonistas arquitetadas por Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago. A terra ganha vida ao manipular os rumos de suas vidas, criando a noção de dependência mútua em que um não pode existir sem o outro.

Acerca desta relação, elaboramos o esquema abaixo para tornar mais objetiva a visão que temos do contato homem-terra nas obras:

⁶⁸ De acordo com a professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Teresa Alves (2001), este termo designa o processo que Alain Roger (1997) define como [...]: conquistar os territórios para a paisagem através de um processo de artialização, ou seja, de transformar o espaço visível através de uma apreciação estética positiva (ALVES, 2001, p. 69). Nesse contexto, Alain Roger (2014) assume um posicionamento culturalista ao afirmar que *El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (“in situ”) o indirecta (“in visu”)* (ROGER, 2014, p. 23). É através da arte que um país [pedaço de terra] se torna paisagem. Grosso modo, Michel Collot (2013) definiu que na tese da “artialização”, segundo a qual, na expressão de Wilde, a natureza imita arte (COLLOT, 2013, p. 17).

PERSONAGENS		MOTIVAÇÃO		REAÇÃO
Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho e o menino mais novo.	→	Terra seca, cenário inóspito	→	Movimento, andança, busca.
Tuahir, Muidinga e Kindzu	→	Terra cenário da guerra, apocalíptico	→	Movimento, andança, busca.
Pedro Orce, José Anaíço, Joaquim Sassa, Joana Carda e Maria Guavaira	→	Terra navegante, desvencilhada do continente, cenário catastrófico e/ou mágico.	→	Movimento, andança, busca.

A interação entre a terra e as personagens mostra-se condicionada a um fato inicial que nos permite o pertencimento a determinada localidade. Como resultado, temos, basicamente, a mesma reação diante das adversidades impostas ou pela natureza, ou pelo homem, ou pelo imaginário. As movimentações que constituem essas reações terminam por revelar os dilemas enfrentados pelas personagens.

A retirada de Fabiano e família é marcada pela necessidade de sobrevivência e de manutenção, a qualquer custo, da esperança, mesmo que eles se arrastem numa caminhada sem direção, sem conseguir fugir do estigma da zoomorfização que o sertão impõe.

Já o deslocamento obrigatório de Tuahir e Muidinga surge sujeito à aceitação do elemento onírico: uma terra que se permite sonhar e que, nesse delírio, traça e define as junções das narrativas do velho, do menino e do desiludido Kindzu.

E, confabulando com as movências das figuras que teimam em sobreviver de *Vidas secas* e de *Terra sonâmbula*, os peregrinos sobre o gigantesco bloco de pedra navegante rumam em direção ao destino e futuro incertos, mas que se vislumbra promissor porque desejado.

O esforço comparativo empenhado na análise das obras aqui apresentadas resulta em elementos que aproximam e afastam umas das outras. Na esteira do pensamento da pesquisadora Tania Franco Carvalhal (2006),

Comparar é um procedimento que faz parte do pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso.

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confronto com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor (CARVALHAL, 2006, p. 6-7).

Valendo-se dessa contribuição e atentando para a afirmação sobre os procedimentos de análise adotados pela crítica literária, é possível considerar que os enredos, as paisagens, as relações estabelecidas entre estas e a terra que serve de paisagem para os romances de Ramos, Couto e Saramago são elementos imprescindíveis para o enredo, suscitando o exercício comparativo entre elas.

Diante desse contexto, a estruturação adotada para o conglomerado simbólico que ajuda a contar tais histórias nos permite uma síntese simples que cabe a elas: grupos de pessoas suscetíveis à vontade da terra que habitam, movem-se sobre ela à procura de soluções para suas vidas.

No entanto, a mesma estratégia de investigação que nos permite este olhar inicial e que serviu como o primeiro passo do desenvolvimento desta pesquisa é a mesma que nos leva, considerando o estudo comparativo como meio e não como fim, ao aprofundamento de tudo que as obras, observadas uma a uma e ao mesmo tempo, podem oferecer.

Tomemos como expoente deste procedimento as relações pertinentes entre Fabiano, Tuahir e Pedro Orce. Como já exposto, Fabiano é o chefe da família de retirados; Tuahir é o ancião que guia o menino Muidinga pelas sonambulices da terra moçambicana ao mesmo tempo em que é o responsável por manter a cultura

ancestral de seu país viva; e Pedro Orce, também envelhecido pelo tempo, mantém contato íntimo com a terra e, em suas andanças, junto aos seus companheiros de viagem, rememora o passado a todo instante, buscando dar sentido aos eventos insólitos ocorridos na Península.

Outros elementos comparativos nas obras dizem respeito ao comportamento de determinadas personagens. Fabiano está para Tuahir na medida em que, influenciados ambos pela dureza com que a terra os trata, as personagens mostram-se igualmente endurecidas no contato com os as crianças. A seca e a guerra produzem um efeito catártico nas personagens que as coloca no mesmo nível de aproximação entre eles e entre eles e a terra que os determina: a aridez da paisagem traduzida em gestos e impropérios.

Por outro lado, a personagem de Mia Couto em *Terra sonâmbula* caminha no sentido de manter viventes as memórias da sua terra, da sua gente. O ancião carrega consigo histórias tradicionais do imaginário da cultura moçambicana, do mesmo modo que Pedro Orce em *A jangada de pedra* é o responsável por resgatar a ancestralidade dos povos ibéricos, demonstrando ser conhecedor das raízes que os unem, ao mesmo tempo em que parece justificar a decisão tomada pela península.

Que histórias de Villalar conhece Pedro Orce. Vamos sabê-lo [...] E diz Pedro Orce, Acaso não sabem, mas há muitos e muitos anos, em mil quinhentos e vinte e um, houve nestas paragens de Villalar uma grande batalha, maior pelas consequências do que pela gente morta, que se tem sido ganha por quem a perdeu, outro mundo teríamos herdado, os vivos de hoje. [...] Ora, nessa batalha, explicou Pedro Orce, foi quando as comunidades de Espanha se levantaram contra o imperador Carlos Quinto, mas não tanto por ser estrangeiro, que nos séculos de antigamente o mais comum da vida era verem os povos entrar-lhes pela porta dentro um rei a falar outra língua. (SARAMAGO, 1991, p. 277-278)

Com a licença do outro, Tuahir recorda a estoriuzinha do pai do fazedor de rios. O homem vivia só, se lamentando: antes mal acompanhado! Habitava na esteira de um rio largo, tão largo que deitava a pequeno qualquer tamanho da outra margem. Lhe doía a vida, indevida em um só indivíduo. Não haveria outra humanidade, neste extenso mundo? Até que um dia, do outro lado das águas, lhe pareceu chegar uma voz. Havia um cacimbo cheio, era a estação das brumas. O velho se ergueu e espreitou a lonjura. Lá estava: do outro lado, o esbatente vulto de um gentículo. Deste lado, o pai gritou também. Não entendia o rabisco que o outro dizia. Mas respeitava, com ânsia, antes que a miragem desiludida desaparecesse. Durante dias, se repetiu a troca de berros, até ao arrebatamento das vozes se converterem uma em outra sem nenhuma palavra se ter tornado entendível. O velho todo dia suspirava pelo momento de gritar. Um dia, contudo, o outro se demorou. Um estremecimento lhe arrepiou a tristeza.

Ele já sofria de afeição demasiada pelo desconhecido, fosse a saudade de um irmão ainda por nascer. (COUTO, 1995, p. 106)

As memórias de Pedro Orce e Tuahir são as lembranças da terra que, na impossibilidade da fala, impõe a estes transeuntes a necessidade de (re)vivenciá-las.

Muito além das considerações feitas até o momento a respeito dos laços existentes entre Fabiano x Tuahir e Tuahir x Pedro Orce, está o fato de que estas três personagens, provavelmente, sejam as mais suscetíveis às alternâncias da paisagem e pelas transformações que elas produzem em suas vidas.

Como visto, toda a influência exercida pela terra, simbolizada pela paisagem viva em cada obra, e sofrida pelas personagens que ali atuam é plenamente decifrável considerando as narrativas de maneira particularizada e no exercício comparativo entre elas. Esse diálogo que parte de si para o outro visa evidenciar o efeito que a relação terra x homem produz em cada linha escrita pelo escritor brasileiro, pelo moçambicano e pelo português.

Diante desta conjuntura de vacilações e movências, as personagens infantis e o contato que possuem com a terra trazem também suas contribuições para o conjunto metafórico de cada um dos romances. O menino mais velho e o menino mais novo, de *Vidas secas*, Muidinga, de *Terra sonâmbula*, e as crianças geradas por Maria Guavaira e Joana Carda em *A jangada de pedra* vão de seres subjugados à representação esperançosa de um novo mundo que está nascendo.

Em se tratando das crianças de Graciliano Ramos, observamos que mesmo diante de tamanho sofrimento e miséria proporcionados pelo sertão, elas não perdem o *status* de crianças. Ainda que sejam tratadas como se animais fossem e trazendo consigo a falência do discurso proporcionada pelo “contato” com os pais e, principalmente, pelo flagelo da seca, elas são capazes de serem ardeiras, como no episódio em que o menino mais novo, na tentativa de imitar o pai e de impressionar a cachorra Baleia e o irmão mais velho, monta o lombo do bode até que este “se avizinhou e meteu o focinho na água. O menino despenhou-se da ribanceira, escanchou-se no espinhaço dele”(RAMOS, 2003, p.51). Ou ainda como no fato de que nada impede de serem curiosos como na indagação que o menino mais velho

faz à mãe sobre o que seria o inferno. Sinha Vitória na tentativa, talvez, de manter a infantilidade do filho, esquiva-se de dizer que o inferno era o próprio sertão.

Vítimas da paisagem circundante que as envolve e as maltrata, os meninos de Ramos caminham lado a lado com o menino deslocado de Couto em *Terra sonâmbula*. Abandonado pela mãe em um campo de refugiados, teve sua vida salva pelo velho Tuahir a quem passa a ter como seu único referencial de família. Vitimado pelo abandono e pela batalha civil de seu país que torna a terra ressentida e carente, o miúdo é a representação desses adjetivos atribuídos à terra de Moçambique.

Igualmente inquieto e questionador, como os filhos de Fabiano, Muidinga possui profundo respeito pelo seu protetor e a todo instante instiga o velho com suas perguntas e com as histórias que vai lendo nos Cadernos de Kindzu.

Os meninos do escritor brasileiro e do escritor moçambicano mostram que, mesmo numa terra que transborda desgosto, desilusão e amargura, é possível ver brotar o amor, como o que une o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia, ou aquele que nasce em meio aos devaneios da terra entre Tuahir e Muidinga.

No romance de José Saramago, de fato, as crianças geradas pela portuguesa Joana Carda e pela galega Maria Guavaira ainda não nasceram para a vida na nova ilha ibérica. Contudo, já nasceram para o texto literário como gênese do novo ser ibérico, um híbrido que carrega em si a mistura perfeita resultante do encontro entre os povos peninsulares já livres do estigma de serem também europeus uma vez que elas foram geradas após a separação da Península Ibérica do restante da Europa.

Essas gravidezes se estendem por toda a jangada, pois “todas ou quase todas as mulheres férteis”(SARAMAGO, 1991, p. 318-319) estão grávidas quando a Península termina seu movimento. Não à toa, o narrador faz uso do adjetivo “férteis” que também pode ser atribuído à terra capaz de gerar vida, como numa espécie de aproximação com as mulheres – pouco importa a paternidade. O que é mais significativo e determinante para o desenlace da narrativa é que esses seres de diferentes nacionalidades produzirão novas identidades.

A ideia de que as personagens de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e de *A jangada de pedra* são prolongamentos dos horizontes que as cercam é pontual para a compreensão de que o sertão nordestino, a terra moçambicana e a península navegante determinam suas trajetórias.

Novamente recorrendo ao estudioso francês Michel Collot

A paisagem é definida do “ponto de vista” a partir do qual ela é examinada: quer dizer, supõe-se como condição mesma de sua existência a atividade constituinte de um sujeito.

Talvez seja por isso que, na história de nossa civilização, o desenvolvimento da paisagem foi frequentemente acompanhado pelo indivíduo. As primeiras representações picturais da paisagem, a aparição da palavra nas línguas europeias, data do século XVI, e são contemporâneas da emergência de um espaço antropocêntrico [...] Mas a fenomenologia mostrará que essa solidariedade entre paisagem percebida e sujeito perceptivo envolve duplo sentido: enquanto “horizonte”, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, mas ao mesmo tempo toda consciência sendo “consciência de...”, o sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo.⁶⁹

Essa aproximação do homem com seu *habitat* é que torna possível chamar Fabiano e seus familiares de SERTANEJOS; Muidinga, Tuahir e Kinzdu de MOÇAMBICANOS e Pedro Orce, Joaquim Sassa, José Anaiço, Joana Carda e Maria Guavaira de IBÉRICOS. A existência da terra precede a existência do homem e também na literatura a existência das personagens está condicionada à terra onde proliferam seus sonhos, suas vontades e suas vidas.

⁶⁹ In: NEGREIROS, Carmen, ALVES, Ida e LEMOS, Masé (org.) *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012, p.12

6 TERRA-PERSONAGEM: A CONDUÇÃO DAS NARRATIVAS

Não há limitação para os dramas íntimos. [...] Não há arte fora da vida [...].⁷⁰

Graciliano Ramos

A viagem pra mim é fundamental [...] a viagem está no próprio construir de uma *identidade*,
está na reinvenção da *cultura*.⁷¹

Mia Couto

É dentro de cada país que está o seu destino.⁷²

José Saramago

O mundo segue seu fluxo de transformações desde sempre. Contudo, se, antes, o homem buscou, de modo geral, assentar-se sobre determinado espaço de terra, à procura de trabalho e de dignidade para a sua vida e a dos seus, houve momento em que viu a necessidade de quebrar ou expandir os limites ora estabelecidos, seja por questões de domínios do território alheio, escassez de condições de sobrevivência, seja por conta de fenômenos naturais extremos.

Com o passar do tempo, o transitar de um lugar para o outro passou também para o campo ideológico e/ou virtual, ou seja, as delimitações territoriais estabelecidas durante a maior parte da história da humanidade passaram a ser mais físicas do que ideológicas, ou seja, ainda que tal movimentação seja uma necessidade da vida do homem moderno, conforme já nos informou Bauman (1998) no capítulo anterior, ele encontra obstáculos.

⁷⁰ In: MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012, p.353.

⁷¹ COUTO, Mia. Entrevista com Mia Couto. Entrevista concedida a Vera Maquêa. *Via Atlântica*, nº 08. Dez-2005, pp. 206-217. ISSN 1516-5159

⁷² Saramago: *Los políticos no saben história*, ABC Madri, 13 de maio de 1995. In: AGUILERA, Fernando Gómez (sel. e org.). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 101.

Damos o nome de globalização à possibilidade de pertencer ao todo global sem que haja a necessidade de fincar uma haste com uma bandeira na ponta como símbolo máximo de pertencimento a uma faixa de terra.

Se a história nos conta as maiores aventuras vividas pelo ser humano através da face da terra, ela também não nos nega que nem tudo foram flores por esses caminhos. A trajetória do homem globalizado corresponde ao tempo da formação dos mercados capitalistas globais e com as conquistas e explorações europeias.

Conseqüentemente a esses fatores, devemos levar em consideração que a violência, as perseguições políticas e religiosas, as guerras, a pobreza, a falta de oportunidades levam as pessoas a se movimentarem causando a dispersão e o espalhamento de um polo e a aglomeração e o aumento das desigualdades sociais de outro.

As complexas relações que o ser humano desenvolve como fruto do seu pertencimento ou não a um território tendem figurar não só no campo dos estudos antropológicos, sociológicos e geográficos, mas também no campo da literatura. Talvez, pelo seu caráter subjetivo, inebriado pelo discurso poético, a literatura disponha de maior liberdade e de uma visão menos cartesiana sobre a terra e sobre o homem que nela habita.

Olhar a terra na perspectiva dos textos literários que em suas linhas tratam do tema, muitas vezes para além da intenção do escritor, nos possibilita pensar, para além do conceito histórico, observando a experiência, a consciência e o sentimento da paisagem. Através de sua relação com o espaço, de uma experiência paisagística e, principalmente, do contato direto entre o homem (artista da literatura) e a terra que tornar-se-á o objeto maior de sua inspiração é que vêm à tona as tensões e contradições vividas pelo homem em seu espaço, nos quais as paisagens configuram-se como possibilidade de se estabelecer um certo distanciamento em relação ao mundo real.

Mesmo em se tratando de obras que retratam a terra de um modo mais cru, por assim dizer, como é o caso de *Vidas secas*, os confrontos estabelecidos entre a paisagem e o seu habitante precisam ser ilustrados do ponto de vista literário e subjetivo porque é necessário que a paisagem deva ser observada a partir da ideia

de que o distanciamento existente entre o universo ficcional e o contexto não ficcional fique evidente.

Antes de poder ser observada, descrita e analisada pelo olhar da literatura, não podemos ignorar o fato de que a paisagem é relacionada a uma experiência geográfica, territorial, deixando claro que a literatura e a geografia possuem objetos de metodologias distintas para tratar do assunto. Enquanto a primeira se utiliza da terra, da paisagem e dos ambientes para contar histórias, com uma visão contemplativa, a segunda faz dela o seu objeto de estudo com o olhar extremamente analítico. Deste modo, a literatura produz olhares e definições jamais alcançados pelos estudos geográficos.

Com base nesta distinção é que podemos qualificar a experiência paisagística dos leitores dos textos literários como sendo primordialmente sensorial. Concordamos com o professor belga Antoine Compagnon (1999) quando ele afirma que através da leitura é que o leitor implícito proposto por Wolfgang Iser concretiza sua visão esquemática do texto, imaginando acontecimentos e personagens, preenchendo lacunas e construindo coerências a partir das incompletudes do texto literário.

Portanto, apenas eles, em comparação com os estudos geográficos, são capazes de “produzir” cheiros, texturas, movimentos e sensações. A visão da paisagem revelada possui a densidade que é somente alcançada através da fruição estética, que é atributo do texto literário, da natureza. Novamente, recorremos a Compagnon:

Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos – não somente no texto que lemos, mas em outros textos –, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui nesse texto e em outros. A leitura procede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás, sendo que um critério de coerência existe no princípio da pesquisa do sentido e das revisões contínuas pelas quais a leitura garante uma significação totalizante à nossa experiência. [...]

O sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor e não um objeto definido, preexistente à leitura (COMPAGNON, 1999, p. 148-149).

Buscando compreender as complexidades surgidas do contato com o texto literário, seja nos procedimentos de leitura, como vimos há pouco, ou na construção

de suas tessituras, percebemos que há uma relação bastante significativa entre a construção da imagem e a experiência de vida de quem a produz, pois estamos, inevitavelmente,

vendo no texto uma atualização da consciência do autor, e esta consciência não tem muito a ver com uma biografia nem com uma intenção reflexiva ou premeditada, mas corresponde às estruturas profundas de uma visão de mundo, a uma consciência de si e a uma consciência do mundo através dessa consciência de si, ou ainda a uma intenção em ato (COMPAGNON, 1999, p. 65).

Por isso, as vivências que envolvem todo seu caminhar na estrada de sua existência enquanto artista e, principalmente, enquanto homens do seu tempo são aquilo que constroem, selecionam e determinam a imagem a ser decodificada. Neste contexto, como cada ser sente o ambiente ao seu redor de modo subjetivo, vemos entrelaçados os pensamentos, as atitudes, as percepções e as reações sempre distintas, mesmo para aqueles que perambulam pelo mesmo lugar. Como pudemos observar nos três primeiros capítulos deste estudo, estas questões parecem ainda mais latentes quando se tratam de Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago.

Antes de se tornar um ser social, relacionando-se entre seus semelhantes, a figura do homem sempre esteve inserida na natureza, pois ele é, antes de mais nada, um animal integrante daquilo que se define como natural. Quando os estudiosos passaram a discutir o termo “paisagem”, a partir do século XIX, com a Geografia sendo elevada à categoria de ciência, partiram, através da Geografia Cultural, da observação do resultado obtido com as reações humanas diante da natureza, ou seja, as implicações resultantes do contato entre o natural e o cultural.

O homem criado e recriado no universo da Literatura não difere deste que age de modo a tornar o resultado da sua interação com o meio (a terra, especialmente) objeto de estudo de uma ciência pautada na observação e não no experimento.

No entanto,

A ciência, de fato, demorou a levar em conta a literatura. Um entendimento racional e crítico sempre esteve presente no seu campo de ação, mas as obras literárias sempre estiveram na gaveta da ficção, enquanto a ciência ficava na da não-ficção. Gavetas que a modernidade manteve cuidadosamente separadas.

Nos tempos de hoje, parece-nos que há uma disposição de revirar estas gavetas, misturando os saberes que cada uma contém no transcurso da interface do conhecimento. [...] O nosso entendimento é que nesse e em outros casos, ciência e arte encontram-se menos distantes do que aparentam (MANDAROLA, GRATÃO, 2019, p. 7-8).

Corroboramos o pensamento disposto no parágrafo acima sempre que nos damos conta de que os estudos literários caminham lado a lado com o discurso histórico e acompanham a humanidade em suas descobertas, desejos, sofrimentos e movências.

Na sua capacidade de circular entre as problemáticas da vida particular e universal, como é o caso das obras de Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago analisadas, a literatura apresenta aspectos que conduzem a uma visão da dimensão da existência e das adversidades enfrentadas pelo homem em seu meio.

Mais do que apenas compreender lugares, paisagens, climas ou relevos a Literatura, se comparada à Geografia, consegue ir além ao demonstrar as cicatrizes deixadas pela terra nos homens que nela circulam e não o contrário, que seria considerado o objeto de estudo do pensamento geográfico. Não se pode negar que o produto do discurso literário é composto também por aquilo que o homem pratica na sua estada sobre a terra.

O que acontece nas linhas escritas por Ramos em *Vidas secas*, por Couto, em *Terra sonâmbula* e por Saramago em *A jangada de pedra* é que não se pode dizer que a terra está ali apenas como paisagem. O sertão nordestino, a paisagem moçambicana e a barca de pedra ibérica nunca se limitam a estar nas obras como espaços apenas, mas funcionam como protagonistas porque constituem como uma entidade narrativa capaz de construir a própria história.

Ao longo dos capítulos deste estudo, registramos que as abordagens utilizadas pelos escritores para retratar as personagens em seus escritos invariavelmente as aproximavam das características físicas das personagens ou também de seus estados de espírito. Esta particularidade vai além de querer identificar os elementos reais, vivos nas descrições dos cenários. Na verdade, este entrelaçamento observado tece o pensamento de que o entendimento da

espacialidade e da geograficidade da obra literária elevam a paisagem ao nível das demais personagens que compõem as narrativas.

Para Edward S. Casey (1987), “a rigor, toda obra humana, material ou não, possui uma dimensão espacial inerente e inalienável que não é mero receptáculo ou palco da ação humana. O espaço é fenômeno sendo, portanto, parte da essência da própria existência humana”.⁷³

A literatura, em todos os seus gêneros, produz uma espécie de conhecimento que cientista nenhum produz. Não o conhecimento objetivo, colado tal como uma descrição ou reprodução de um lugar, mas um conhecimento criativo, que estimula o pensamento e a imaginação que, na literatura – é o nome do conhecimento (FUENTES, 2007). Como alerta o filósofo da imaginação poética, Bachelard (1989, p. 193): *O verdadeiro campo da imaginação não é a pintura, mas a obra literária [...] Nesta perspectiva, como arte e conhecimento, a literatura expressa a condição humana e sua existência. Não se limita à descrição de um lugar ou uma paisagem. A literatura é uma organização polifônica capaz de expressar adequadamente como pensamos e sentimos o mundo* (AVELAR, 2007, p. 16). É a um só tempo, arte e linguagem e, pela linguagem poética, é o produto de um mecanismo fictício, (TODOROV, 2003, p. 319)

Portanto, a partir do instante em que o homem passa a se enxergar na linha do horizonte, sendo parte dele, é que a literatura e a geografia imbricam seus entendimentos e conceitos.

Traçar as linhas que fazem Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais nova, Tuahir, Muidinga, Kindzu, Pedro Orce, Joaquim Sassa, Maria Guavaira, Joana Carda e José Anaiço estarem alinhados aos sofrimentos, aos sonhos e aos desejos das terras por onde perambulam é o fator preponderante que torna possível a aproximação entre as narrativas em que figuram.

Ao buscar as semelhanças, as diferenças, as poéticas e estratégias discursivas no fecundo encontro provocado por esses romances expoentes das literaturas brasileira, moçambicana e portuguesa, imaginamos o quanto há da experiência de cada um de seus autores nas suas obras.

Fazendo uso de seus conhecimentos, de suas memórias, das suas impressões sobre as terras retratadas em suas obras, esses escritores confirmam a

⁷³ MANDAROLA JUNIOR, Eduardo; GRATÃO, Lucia Helena B. (org.) *Geografia e literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*. Londrina: Eduel, 2019.

ideia de que “o espaço vivido é um campo dinamizado pelo movimento de um sujeito que se afeta por ele, inseparável dele” (COLLOT, 2013, p. 32), ou seja, além dessas terras literárias representarem o prolongamento das personagens, elas também constituem uma parte do imaginário pessoal de cada um dos autores.

Graciliano Ramos chegou a afirmar ao crítico e historiador Brito Broca em entrevista concedida pouco tempo antes do lançamento do romance *Vidas secas* que

não se trata de um romance de ambiente, como geralmente costumam fazer os escritores nordestinos e os regionalistas em geral [...] não me preocupo em pintar o meio. O que me interessa é o homem daquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece na literatura.⁷⁴

No entanto, apesar de as palavras do autor tentarem conduzir nossos olhares de leitores de sua narrativa única e exclusivamente para a questão humanitária que se desenrola ali, a vivacidade e a força das palavras e expressões para dar vida – ou morte? – àquele cenário absurdamente devastado pela seca, prova a todo instante que não é possível tratar desta temática sem destacar o que ela provoca de fato:

A vida na fazenda se tornara difícil. Sinha Vitória benzia-se tremendo, manejava o rosário, mexia os beiços rezando rezas desesperadas. Encolhido no banco do copiar, Fabiano espiava a catinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros, torrados. No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. Pouco a pouco os bichos de finavam, devorados pelo carrapato, pedindo a Deus um milagre (RAMOS, 2003, p.116).

As descrições do sertão contidas neste excerto, retirado do capítulo *Fuga*, dimensionam o quão conhecedor da matéria o seu criador era. Era necessário que fosse. A terra sertaneja precisava estar ali como nunca estivera: nua, crua, desmedida e implacável.

⁷⁴ In: RAMOS, Graciliano. Uma palestra com Graciliano Ramos: “Vidas secas”. Entrevista concedida a Brito Broca. *Sibila: revista de poesia e crítica literária*. 2014, Ano 20, ISSN 1806-289X. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/uma-palestra-com-graciliano-ramos-vidas-secas/11117>. Acesso em dezembro de 2019.

Esta visão tão crível articulada por Graciliano Ramos através dos 13 capítulos que compõem *Vidas secas* encontra justificativa nas próprias palavras dadas pelo escritor ao entrevistador Brito Broca:

Nasci numa zona árida, numa velha fazenda, e ali passei quase toda a minha infância, convivendo com o sertanejo. Fui depois para uma cidade estudar e mais tarde diversas vezes visitei o meu recanto natal, bem como outras paragens do sertão nordestino. Os meus personagens não são inventados. Eles vivem em minhas reminiscências, com suas maneiras bruscas, seu rosto vincado pela miséria e pelo sofrimento.⁷⁵

A relação entre o autor brasileiro e a terra sertaneja mostra-se realista e despida, sem enfeites e sem exageros. A construção do sertão realizada através da sobreposição de imagens e sentidos atravessou o tempo e, até hoje, faz de *Vidas secas* referência na representação do regionalismo nordestino brasileiro.

Não muito distante disso está a *Terra sonâmbula* de Mia Couto. Sabemos que a literatura alimenta-se daquilo que o contexto vivencia em cada momento da história. Essa narrativa moçambicana está igualmente ferida pela mazela da guerra, bem como o território, os cidadãos, os artistas e a arte moçambicana em si. Sendo assim, Mia Couto mostra uma compreensão do espaço não somente como fonte de inspiração, mas atribuindo-lhe a pecha de fonte inovadora da criação poética e artística.

“Mia Couto é um pensador africano preocupado com as questões de seu continente, de Moçambique e sua história. Seus pontos de vista convidam à reflexão e, não raro, geram a polêmica necessária ao debate social” (SARAIVA, 2013, p. 372-373)⁷⁶. E ele o faz utilizando-se de um discurso mais lúdico se compararmos as estratégias discursivas de Ramos e Saramago com as suas, mas igualmente inquietante e provocador.

Homem da sua terra, o vencedor do Prêmio Camões de 2013 é caracterizado pela maestria dos melhores contadores de história que, numa perspectiva animista, subverte os limites entre o real e o sobrenatural. Esta habilidade consiste em prova

⁷⁵ In: RAMOS, Graciliano. Uma palestra com Graciliano Ramos: “Vidas secas”. Entrevista concedida a Brito Broca. *Sibila: revista de poesia e crítica literária*. 2014, Ano 20, ISSN 1806-289X. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/uma-palestra-com-graciliano-ramos-vidas-secas/11117>. Acesso em dezembro de 2019.

⁷⁶ In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (org.) *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. pp 372-373.

definitiva de que ao tratar das memórias da terra moçambicana é das próprias lembranças que se está utilizando.

No entanto, sua obra vai além dos registros trazidos pela memória. Sua literatura é impregnada de um engajamento singular, de quem viu de perto as feridas da sua terra. Sobre como *Terra sonâmbula* faz pensar sobre a atualidade ele diz que

Tanto a política quanto a literatura são construções narrativas. Mas a construção da narrativa literária é uma mentira que não mente, enquanto a política faz o inverso. É discutir a verdade, pensar como hoje a política se constrói muito a partir da mentira, isto é uma narrativa pobre, que vai de encontro aos medos, aos fantasmas, à criação do ódio. A literatura pode mostrar esses que são chamados de “os outros” – essa invenção da política de hoje, que é quase preparatória do fascismo – não são meus inimigos. A literatura lembra a importância do diálogo. Nós chegamos a essa conclusão em Moçambique depois de uma guerra civil que começou com a diabolização do outro até o ponto em que eu não falava com determinada pessoa só porque ela era de outro partido. Dezesesseis anos depois, a gente viu que teríamos que conversar.⁷⁷

A literatura de Mia Couto nos mostra o quão é impossível ser produzida de modo desarticulado com a realidade, ainda que a estratégia utilizada consista em fazer combinar história factual com sonhos e devaneios, como no caso de *Terra sonâmbula*.

Através das linhas de um de seus filhos ilustres, Moçambique se dá ao direito de sonhar, de perambular para dentro de si, satisfazendo a necessidade de resgatar sua cultura, suas histórias e sua essência. Nos caminhos percorridos pela terra moçambicana, a paisagem maltratada pelos conflitos se mostra de mãos dadas com o velho Tuahir – passado – e com o menino Muidinga – presente e futuro – e também alegoricamente desenhada por Kindzu nos relatos registrados em seus Cadernos.

As personagens ambulantes vão lendo e vivendo as lembranças do herdeiro do velho Taímo – protagonista da narrativa contida naqueles Cadernos – ao passo que questionam, incomodados por aquela leitura, os destinos de um país que se

⁷⁷ Entrevista concedida ao Jornal El País em maio de 2019, disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/18/cultura/1555598858_754829.html acesso em dezembro de 2019.

mostra desenganado tanto na trajetória do ancião e do miúdo, quando nos escritos de Kindzu:

-- Não mexa, miúdo!

-- Por que? É gente que está a vir. Vêm para nos tirar daqui...

Não termina a frase. A mão do velho se calca sobre os seus lábios, impondo o grave silêncio. Então, por entre os altos capins, assoma um elefante. O bicho se arrasta, cansado do seu peso. Mas há no demorar das pernas um sinal de morte caminhando. E na realidade, se vislumbra que, em plenas traseiras, está coberto de sangue. O animal se afasta penoso.

Muidinga sente o golpe da agonia em seu próprio peito. Aquele elefante se perdendo é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundo na savana. (COUTO, 1995, p. 46)

-- O que andas a fazer com um caderno, escreves o que?

-- Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.

-- E alguém vai ler isso?

-- Talvez.

-- É bom assim: ensinar alguém a sonhar.

-- Mas pai, o que passa com esta nossa terra?

Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar.

-- A procurar o quê, pai?

É que a vida não gosta de sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira de sonhos (IBIDEM, IBIDEM, p. 219).

A terra natal de Mia Couto possui a incrível capacidade de sangrar, sempre tentando redirecionar sua história através do sonho. Mais do que isto: tal qual verdadeira personagem saramaguiana a terra recolhe os sonhos para deste modo, afastar os sofrimentos da vida.

Talvez seja impossível precisar o quanto de cada autor há em cada obra literária. Sabemos, somente, que é possível estabelecer pontes entre o que se desenrola nos enredos propostos nos romances e o pouco que se conhece das vivências de cada escritor. Parece-nos que, ao analisar aspectos relacionados à construção das paisagens e ambientes – como, por exemplo, as casas grandiosas dos romances da escritora Agustina Bessa-Luis (1922-2019) ou os bairros de Botafogo e Cosme Velho dos romances e contos do brasileiro Machado de Assis (1839-1908) – deparamo-nos com um pouco daquilo que cada artista é.

Por isso, “provavelmente só um português poderia ter escrito este livro”(SARAMAGO apud ARNAUT, 2008, p. 80), disse o romancista lusitano a respeito de *A jangada de pedra*. A viagem proposta através do interior da Península Ibérica provoca a ruptura metafórica e deliberada das fronteiras entre Portugal e

Espanha que ainda teimam em se manter de pé em pleno século XX (considerando o ano de publicação da obra). Este desejo de integração cultural, social e filosófica entre as nações co-irmãs que dividem o mesmo lastro de terra, outrora manifestado por José Saramago, justifica a fala deste ibérico orgulhoso de suas origens.

O abandono conjunto desses países do continente europeu sugere que as culturas de ambos devem, finalmente, tornar-se uma só. É a vontade da terra e não apenas do homem, afirmando as palavras de Hélder Garmes (2011): “Não há nada de casual na conjugação entre Portugal e Espanha na jornada descrita no livro, pois, se assim fosse, bastava que somente Portugal realizasse tal jornada. Com isso, queremos dizer que a própria diegese do texto não permite tomar o iberismo ali presente como casual” (GARMES, 2011, p. 120).

Entre a terra sertaneja recriada por Graciliano Ramos, a terra moçambicana pintada por Mia Couto e a terra ibérica impulsionada por José Saramago, a do esposo da jornalista espanhola Pilar del Río é uma terra impulsiva, complexa, contraditória e consciente de suas vontades e decisões, além disso é a que possui traços antropomorfizados mais bem definidos e elaborados, como também já afirmaram os versos camonianos – Estrofe XVII, Canto III – de *Os Lusíadas* (1572): “Eis aqui se descobre a nobre Europa/ Como cabeça ali de Europa toda,/ Em cujo senhorio e glória estranha”(CAMÕES, 2000, p.103) e os pessoanos de *Mensagem* (1934):

A Europa jaz, posta nos cotovellos:
De Oriente a Occidente faz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabellos
Olhos gregos, lembrando.
O cotovello esquerdo é recuado;
O direito é em ângulo disposto.
Aquelle diz Italia onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se apoia o rosto.
Fita, com olhar sphyngico e fatal,
O Occidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal. (PESSOA, 2007, p.71)

A respeito da condição ibérica em relação à Europa, o ganhador do Prêmio Camões de Literatura de 1995 diz:

Acredito na existência de uma identidade cultural ibérica que a diferencie claramente do restante da Europa. Trata-se de uma unidade que não anula, ao contrário, confere-lhe uma coesão, a diversidade cultural de cada povo da península. [...] A Península ainda conserva valores e referências culturais que acredito sejam suficientemente adequadas para preservar aquilo que constitui justamente as nossas diferenças. Há uma afinidade ibérica que pode funcionar. No plano político e cultural, uma reconsideração dos laços ibéricos não é para já, mas acabará por ser uma fatalidade. E não venham os nossos políticos dizer: “Espanha nunca”, porque caem em contradição. Não se pode dizer sim à Europa com coerência.⁷⁸

Estes posicionamentos sempre contundentes são característicos da obra do autor que se refletem na decisão de romper com o continente europeu e é através deles que podemos reconhecê-lo em seus escritos. A questão do iberismo imaginado por ele ganhou corpo através da elaboração da personagem navegante de *A jangada de pedra*, uma vez que ao quebrar os limites que a ligavam ao resto da terra europeia, a península põe em prática a idealização do autor: uma comunidade unificada pelas semelhanças culturais de seus povos, com a chance de reescrever o passado, deixando de lado suas diferenças históricas.

No rastro das palavras de José Saramago estão também as de Eduardo Lourenço que também discute as relações pertinentes ao ambiente ibérico, dizendo que os destinos de Portugal e Espanha sempre estiveram alinhados ou, até mesmo, entrelaçados. Para ele, os países ibéricos fazem parte de uma estrutura única criada muito antes de a Península Ibérica se tornar o que é na atualidade e mais: “já é tempo de o reconhecer e proceder em tudo como se o soubéssemos” (LOURENÇO, 1994, p.85).

É por conta de toda essa conjectura filosófica, de possibilidade de por em discussão para o grande público, rompendo a bolha das mentes dos intelectuais que vislumbram essa visão mais *una* para Portugal e Espanha é que a terra ibérica se mostra mais consciente do seu papel na narrativa saramaguiana. Ela sabe que

⁷⁸ AGUILERA, Fernando Gómez (sel. e org.). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 393.

deve partir, seguindo o destino que a história sempre lhe reservou e por anos foi abdicado. Contudo, não é mais simplesmente partir, é seguir em direção a um futuro, que somente se desenha como sendo possível, entre os continentes sul-americano e africano.

A fuga para o meio do caminho, entre as ex-colônias portuguesas e espanholas, “é, pois, como vemos, de viagem e de tempo que se trata, de aprendizagem da terra através do percurso que nela se faz, de atribuição de sentido e esse percurso através da sensibilidade a uma movência íntima que acompanha [...] a própria movência do mundo”(SEIXO, s/d, p.46).

A Península não quer ser discutida ou analisada. Seu destino já está definido e cabe a portugueses e espanhóis aprenderem a conviver com a nova condição. A jangada está livre das amarras históricas, míticas, religiosas e políticas, bem ao estilo do seu criador que, por não se calar diante do incômodo provocado pelo mundo contemporâneo, foi censurado e consagrado ao mesmo tempo.

A elaboração da paisagem em narrativas cujos enredos dependem dela para acontecer, por assim dizer, como é o caso de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra*, contraria, em termos, a ideia de que a realidade é somente anunciada pelo sujeito que a vivencia. No caso das obras analisadas nesta tese, cabe a este sujeito estar apenas suscetível à força maior atribuída a uma entidade superior a ele: a personagem terra, uma vez que é ela quem detém os rumos de cada um dos enredos.

Neste sentido, observamos que os caminhos percorridos em *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e em *A jangada de pedra* correm, de modo direto ou sugestionado, ao mar. Vale lembrar que as histórias de Brasil, Moçambique e Portugal se entrelaçam através das correntes marítimas que levaram os portugueses às costas brasileira e moçambicana. Por isso, ele sempre foi fonte de inspiração, desempenhando papel de destaque na literatura de língua portuguesa.

Via de imensidão e mistério desbravados desde Vasco da Gama camoniano, o mar é símbolo do alargamento dos domínios portugueses sincretizando o ser português como resultado de pertencimento à terra portuguesa e ao mar português.

Nos romances dos autores Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago analisados nesta tese, o mar surge como uma espécie de caminho, de possibilidade de resolução para as questões que atingem os protagonistas das obras. Mais do que uma simples oposição espacial e geográfica, a chegada ao litoral representa a possibilidade de redenção, de purificação e de esperança, trazendo a certeza da ressignificação do sentido da própria vida.

Dentre as rotas de fuga da seca, seguidas pelos retirados, as que desembocavam no mar eram as mais utilizadas. Os destinos eram as cidades litorâneas da própria região nordestina ou de outras regiões, como é o caso do Rio de Janeiro. Além de acentuar as dicotomias entre o litoral e o sertão, a chegada às cidades mais próximas ao mar sempre representou a possibilidade de uma nova vida.

Nos anos de seca, uma das alternativas que restava aos sertanejos era seguirem em retirada para as regiões litorâneas, ainda que, mesmo diante das desgraças provocadas pelas estiagens, considerassem o sertão como sendo um lugar feliz para se viver. A terra do desterro alimentava a espera de uma ajuda messiânica vinda do mar, conforme afirma o professor Darcy Ribeiro:

O fanatismo baseia-se em crenças messiânicas vividas no sertão inteiro, que espera ver surgir um dia o salvador da pobreza. Virá com seu séquito real para subverter a ordem no mundo, reintegrando os humildes na sua dignidade ofendida e os pobres nos seus direitos espoliados: [...] *o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão* [...]. Trata-se da ressonância no sertão brasileiro do messianismo português referente ao rei D. Sebastião (RIBEIRO, 1995, p. 357).

Esse desejo de salvação messiânica tem na cachorra Baleia, cujo nome remete ao maior animal marinho dotado de liberdade em toda aquela imensidão, a imagem mais significativa dessa vontade do encontro com o mar, e embora não se manifeste literalmente nos sertanejos de *Vidas secas*, ele está ali, presente na progênese daquele tipo humano. É o que o faz mover-se por sobre aquela terra degradada ao mesmo tempo em que lamenta, no último capítulo, estar deixando, mais uma vez, o pouco que conquistara para trás. De fato, o capítulo *Fuga* soa como um lamento do povo sertanejo que é expurgado de sua terra afastando-se da sua essência por conta da necessidade de sobrevivência.

A ida para a cidade grande representa muito mais do que uma simples mudança geográfica. “Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velinhos acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos.” (RAMOS, 2003, p. 126). A partida para a cidade grande, comumente uma cidade litorânea, era o sintoma da aceitação da condição fatalista atribuída à terra sertaneja: a seca que a maltrata é a causa de todos os pavores de seu povo.

O mar está no inconsciente de *Vidas secas*. A ausência do líquido da vida no sertão nordestino leva o homem em direção aos locais onde se apresenta farto e sugere que, estando próxima a ele, a vida há de ser melhor. No caso de *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* a presença do mar é física e sua representatividade torna-se outra.

Na narrativa coutiana, a ida ao litoral também se dá por insatisfação e necessidade. Contudo, a inquietude que provoca os deslocamentos das personagens é a mesma que conduz também os rumos da própria paisagem – “A paisagem chegara ao mar” (COUTO, 1995, p. 233). O cenário sonambulante acaba por realizar os desejos seus e os de Muidinga seguindo em direção ao mar.

A feição do mar não se restringe à trama que envolve Tuahir, Muidinga e a terra moçambicana. Ela ganha também contornos expressivos também nos Cadernos de Kindzu. É o cenário do sepultamento dos velhos Taímo e Tuahir e do surgimento do misterioso navio encalhado – esperança de riqueza – que servirá de palco para o primeiro encontro entre o escritor dos Cadernos e de sua amada Farida, por exemplo.

A paisagem marítima sugere sempre a possibilidade de recomeço. Ela desponta de modo definitivo sobre os novos rumos tomados pelas trajetórias das personagens principais da narrativa, incluindo aqueles que só figuram nos Cadernos de Kindzu. Para aqueles seres, ao mar, e a partir dele, estão associadas questões fundamentais da existência humana, como vida e morte, além de ser determinante para a construção da história da nação moçambicana.

A praia, o litoral, os rochedos, o farol que desorienta formam a paisagem marítima criada por Couto e que, sempre envolta em uma nuvem de mistérios,

configura-se como lições mal desenhadas por perguntas sem respostas, sem deixar de acompanhar as movimentações das personagens da obra.

Ora apenas inquieto, ora revoltado, sempre emitindo algum som para ajudar na configuração das suas inconstâncias, sua presença é tão marcante que temos a impressão de que a terra está cercada por todos os lados, mesmo Moçambique não sendo uma ilha⁷⁹, especialmente nos cadernos lidos por Muidinga.

Inúmeras pesquisas tentam dar conta da importância do mar para a obra de Mia Couto. Chama-nos a atenção, as palavras da pesquisadora Maria Teresa Salgado, destacando a questão da insularização da paisagem nas obras de *A varanda do frangipani* (1996) e *Terra sonâmbula*:

Em ambas as narrativas o mar toma conta da paisagem. [...] o mar é também possibilidade de discussão dos valores, tanto os novos quanto os antigos; e é ainda espaço de morte e de renascimento. Em “Terra sonâmbula” o mar é tematizado como viagem, que cria um percurso possível para Kindzu, além de ser o espaço que resta para os viventes, espaço “possível de renascimento e pacificação das origens” (SALGADO, 2013, p.319)⁸⁰

As afirmações contidas na citação acima consistem e ganham força se considerarmos que o oceano Índico faz parte do amadurecimento do homem e da história do próprio país. É o cenário das possibilidades infinitas, pois ele também carrega em si a mobilidade dos sonhos. A água “é o sangue da terra. É a água que vai arrastar toda a paisagem para seu próprio destino” (BACHELARD, 2002, p. 65). Por isso, é o local dos enterros figurativos – paradoxalmente tratando, porque o vocábulo “enterro” indica a ação de se colocar algo debaixo da terra – das personagens mais velhas e também da morte metafórica do próprio país.

O oceano que banha a costa moçambicana é testemunha de encontros e desencontros. Tanto histórica quanto literariamente falando, conforme ocorreu no

⁷⁹ Em Moçambique, há uma ilha que é parte do território da província de Nampula chamada de Ilha de Moçambique, que originou o nome do país por ter sido sua primeira capital. Essa localidade adquiriu *status* de cidade em 1818, tendo sido visitada por Vasco da Gama em 1498 quando ainda era subordinada ao sultão de Zanzibar. Sua privilegiada posição geográfica a tornou escala obrigatória para os navios que transitavam de Lisboa a Goa. Em 1991, tornou-se Patrimônio Mundial da Humanidade pela Unesco. Disponível em: <https://www.uccla.pt/membro/ilha-de-mocambique>, acesso em abril de 2020.

⁸⁰ In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (org.) *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 319.

Brasil, é através do mar que se deu o início ao processo de colonização daquele país. É por lá que a terra miscigenou-se, de acordo com as linhas do *Primeiro caderno de Kindzu – O tempo em que o mundo tinha a nossa idade*, num diálogo entre o protagonista destes relatos e o amigo indiano Surendra:

-- Vês, Kindzu! Do outro lado fica minha terra.

E ele me passava um pensamento: nós os da costa, éramos habitantes não de um continente, mas de um oceano. Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico.

E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, romances antigos onde os nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão porque demorávamos na adoração ao mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras (COUTO, 1995, p.29).

Há em *Terra sonâmbula* uma espécie de devoção a este elemento opositor do continente. O homem de Mia Couto busca traçar o curso da existência humana, percorrendo seus espaços através das flutuações dos seus sentimentos e desejos, ciente de que o mar ao abraçar a terra, ao detê-la, mescla-se com as suas mais profundas emoções e necessidades, que são também da nação moçambicana. Para o velho Taímo, “o mar será tua cura [...]. A terra está carregada de leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador”(COUTO, 1995, p. 38).

O mar acaricia a terra que faz dele um destino de regeneração e retorno ao princípio da vida ou de resignificação. A Península Ibérica faz dele seu meio, seu caminho, como seus antepassados portugueses e espanhóis fizeram e por isso se notabilizaram. A vontade de partir, de separar-se da Europa faz com que a ilha de pedra navegante, após ser despertada pela vara de negrilho de Joana Carda e tomar o impulso necessário com a pedra lançada a uma distância e velocidade impressionantes por Joaquim Sassa, volte ao passado visando reescrevê-lo no futuro.

Os acontecimentos ilógicos resultam em jornadas simbólicas que formam o fio condutor da narrativa de *A jangada de pedra*: da barca de pedra que “é uma criança que viajando se formou e agora revolve no mar para nascer como se estivesse no interior de um útero aquático” (SARAMAGO,1991,p.319) e dos cinco protagonistas que além de circularem pelo interior da península são também marujos dessa nau que se comanda.

A reinvenção da história na obra de José Saramago é temática recorrente. Narrativas como *História do cerco de Lisboa* e *Memorial do convento*, por exemplo, trazem releituras de fatos históricos da nação portuguesa. No caso de *A jangada de pedra*, o caminho marítimo pela terra é o que produz não uma reinvenção, mas uma possibilidade de escritura de uma nova história.

O que ocorre no romance saramaguiano é que o vaivém das personagens, as intervenções no narrador e a rota definida pela Península Ibérica desencadeiam viagens que sempre foram importantes tanto para a história quanto para a literatura portuguesa, sugerindo uma tentativa de redenção para o povo português: na rota da navegação ibérica contemporânea, a nova história de Portugal será construída pelo povo comum, que se lança naquela jornada com a ilha, deixando de lado a salvação através do sebastianismo saudosista ultrapassado.

O sonho da união ibérica ideal passa pelos caminhos do mar. Não cabe mais à Península Ibérica estar à MARgem do continente europeu:

Rumando Atlântico adentro, ora correndo o risco de colidir com os Açores, ora parecendo querer parar junto ao Canadá ou bem perto dos Estados Unidos da América, mas acabando, finalmente, por estacionar algures entre África e América do Sul [...], a Península Ibérica transforma-se na *personagem* a partir de cuja viagem José Saramago diz não a alianças com a Europa *civilizada*, ironicamente, designada por “mãe amorosa” (ARNAUT, 2008, p. 38).

Esta personagem sabe bem o seu papel nessa história. Seu desprendimento proposital visa combater, além da progressiva perda de seus traços de identidade nacional, potencializada com a incorporação dos países ibéricos à comunidade europeia, ideia de permanecer junto a um conglomerado de países com características políticas, culturais e antropológicas tão distintas das suas.

Ao arrebentar as cordas que foram “lançadas de bordo a bordo”(SARAMAGO, 1991, p.45), a Península Ibérica mostra que as amarras históricas devem ser deixadas para trás e que o novo horizonte de possibilidades que se desenha em mar aberto nos faz crer que a pedra atirada por Joaquim Sassa é a própria nau ibérica.

Agora, a jangada de pedra está liberta:

Parece isto um absurdo, um contra-sentido, mas não é, também quando vamos de comboio julgamos ver passarem árvores que estão agarradas à

terra pelas raízes, agora não viajamos de comboio, vamos mais devagar em cima duma jangada de pedra que navega no mar, sem prisões, a diferença só é a que existe entre o sólido e o líquido. Quantas vezes, para mudar a vida, precisamos da vida inteira, pensamos tanto, tomamos balanço e hesitamos, depois voltamos ao princípio, tornamos a pensar, deslocamos nas calhas do tempo com um movimento circular [...] Outras vezes uma palavra é quanto basta (SARAMAGO, 1991, p. 84-85)

Sua decisão de não-pertencimento tornou a palavra “desprendimento” sinônimo de libertação. Ao romper com os Pirineus, a recém-nascida ilha ibérica deixou para trás aquele sentimento de MARginalidade que tanto ressentiu as culturas portuguesa e espanhola e tomou o manche do próprio destino e do de milhões de pessoas, agora, irmanadas por um único adjetivo pátrio: ibérico.

O encontro da terra com o mar, “o último lábio da terra” (COUTO, 1995, p. 37), parece-nos inevitável tanto nas narrativas de Mia Couto e de José Saramago – encontro real – quanto na narrativa de Graciliano Ramos – encontro sugestionado. A paisagem comanda os destinos das personagens e estas estão fadadas a esta imposição. Mas não é apenas esta relação terra x mar que nos mostra quem domina as cenas dos três romances. Os cenários arquitetados pelo brasileiro, pelo moçambicano e pelo português interagem a todo instante com as demais personagens das obras.

Alguns elementos da natureza presentes no sertão, nas planícies moçambicanas e nas terras luso-hispânicas “falam” com as personagens, que são capazes de decifrar os desígnios da terra representados por esses elementos. As revoadas das aves é um elemento constante:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado (RAMOS, 2003, p.108).

Me decidi, pronto, a sair dali. Quando me afastava, porém, das folhas se apurou um maravilhoso canto de arrastar o sono para o último leito. Quase eu não conseguia um passo, meu corpo pesava séculos. Olhei a árvore e vi o pássaro que, em sonho, meu pai preditara. Era o mampfana, a ave matadora de viagens. Cantava, em chilreinado. Eu me ajoelhei, clamando pelo meu mais velho. Passou-se tempo, sem nada ocorrer. Meu pai certamente estaria bebendo sura, lá onde não havia ploícia a vigiar os alambiques. Chamei mais fundo, toquei os recantos da alma onde cicatriza o nosso nascimento. O velho Taimo não dava sinal de morte.
-- Pai, não me deixe! Eu lhe rezo tanto...

Então, de súbito, com um deflagrar de trovejo, a ave se rasgou em duas, desmeiada. Caíram suas penas, se estrelaram suas garras e seu corpo se desconjuntou como se fosse feito só de brasas (COUTO, 1995, p. 218-219).

Tal como naquelas histórias de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias ou nas outras não menos admiráveis aventuras homéricas, em que, por prodigalidade da árvore fabuleira ou telha dos deuses e mais potências acessórias, tudo podia acontecer ao invés da repetição do costume, de não natural maneira, deu-se aqui o caso de pararem Joaquim Sassa e José Anaiço na guarita da polícia, posto fronteiro em linguagem técnica, e sabe Deus com que ansiedade de alma apresentavam os bilhetes de identidade, quando, num repente, como pancada de chuva violenta ou furacão irresistível, desceram das alturas os estorninhos, negro meteoro, corpos que eram coriscos, silvando, guichando, e à altura dos telhados baixos espalharam-se em todas as direcções, não seria diferente um turbilhão que tivesse enlouquecido, os policiais medrosos sacudiram os braços, corriam a refugiar-se, resultado, Joaquim Sassa saiu do carro para apanhar os documentos que a autoridade tinha deixado cair, ninguém deu pela irregularidade aduaneira, e pronto, por tantos caminhos se tem atravessado clandestino, assim é que nunca tinha acontecido, [...] Os viajantes passaram sem nenhuma dificuldade (SARAMAGO, 1991, p. 69).

Nas passagens acima, é possível notar que as aves, míticas ou não, estão, de algum modo, a acompanhar as jornadas das personagens principais das obras. Em *Vidas secas*, o termo “arribações” sofre uma espécie de transferência de sentido. O termo “arribar”, do qual deriva a palavra “arribação”, determina a ação de regressar ao ponto de partida ou ainda mudar para aquele lugar que não faz parte da escala ou do destino. Especificamente, em se tratando de aves de qualquer espécie, significa mudar de pouso.

No enredo de Graciliano Ramos, as “arribações” vistas pelo olhar do sertanejo nativo Fabiano designam uma espécie de ave que, quando pousa sobre o mulungu, árvore típica do cerrado e da caatinga, representa a severidade da seca no sertão. O aviso dado pelas arribações confronta as esperanças do vaqueiro e da mulher que vêem a morte da paisagem na aproximação daqueles animais.

A anunciação das arribações em *Vidas secas* é igualmente percebida no infortunoso encontro de Kindzu com a amaldiçoada ave mampfana – ave mítica da cultura bantu que representa mau agouro para os viajantes, obrigando-os a interromper suas jornadas – que a narrativa denomina como a *matadora de viagens* (op.cit.). Também a visão dessa ave causa terror na personagem que roga ao pai sua proteção que, em socorro e atendimento às rezas do filho, acaba por destruí-la.

Diferentemente de Fabiano e Kindzu, José Anaiço demora um pouco a compreender a missão do seu bando de estorninhos. O episódio relatado na

passagem retirada do romance *A jangada de pedra* não condiz com as premonições contidas nos trechos de *Vidas secas* e *Terra sonâmbula*. No entanto, não é menos significativo para o enredo da narrativa portuguesa, uma vez que o bombardeio de estorninhos pelos policiais da fronteira, que custou a vida de algumas centenas deles, serviu para abrir os caminhos de Joaquim Sassa e José Anaiço que, sem a providente revoada suicida, estariam impedidos de seguir viagem.

Mais importante do que investigar as razões que motivaram as aves a acompanhar o professor da terra é observar que a partida definitiva dos animais se dá apenas quando o destino do seu protegido se entrelaça com o da portuguesa Joana Carda. Instintivamente, as aves pressentem que ela representa um porto seguro para Anaiço e sua proteção já não é mais necessária.

A paisagem sempre está em contato com as personagens das obras e as terras que determinam estes lugares moventes, vertiginosos e navegantes não sugerem, em tempo algum, que necessitam de proteção. As três buscam curar as históricas marcas do passado. Para isso aves, rios, planícies, praias, seixos vão se integrando com Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo, Tuahir, Muidinga, Kindzu, Pedro Orce, Joana Carda, Maria Guavaira, Joaquim Sassa e José Anaiço. A cada passo, a cada curva do caminho tracejado pelas terras, as personagens são incitadas a prosseguir sempre atentas ao que as paisagens desenrolam ao seu redor.

Os juazeiros, o djambalau e a oliveira – espécies de árvores nativas do Brasil, Moçambique e Portugal, respectivamente – indicam caminhos, fomentam as visões turvas, as percepções dos movimentos da terra e servem de pouso para por as ideias em ordem. Contudo, a movimentação da paisagem é perceptível graças a essas plantas aparentemente desenraizadas, como os atores dessas narrativas:

Na planície avermelhada os juazeiros alagarvam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. [...] A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. [...] Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão. (RAMOS, 2003, p. 09)

O miúdo entorta o nariz, decidido a desobedecer. Não queria que o animal escapasse. Procura nas redondezas um ramo à altura de receber um nó. Então se admira: aquela árvore, um djambalau, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de

tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera, dava graças aos arredores do machimbombo? (COUTO, 1995, p. 43-44)

Não foi para ouvirem de companhia um rádio de pilhas que vindos de tão diferentes lugares, aqui se juntaram Pedro Orce, Joaquim Sassa e José Anaiço. Sabemos há três minutos que Pedro Orce vive na aldeia que está escondida por trás destes acidentes, sabíamos desde o princípio que Joaquim Sassa veio duma praia do norte de Portugal, e José Anaiço, agora o ficamos a saber de ciência certa, pelos campos do Ribatejo andava a passear quando encontrou os estorninhos, e tê-lo-íamos logo sabido se tivéssemos dado atenção suficiente aos pormenores da paisagem. Falta agora saber como se encontram os três e por que estão aqui clandestinos debaixo duma oliveira, única neste lugar, entre raras e confusas árvores anãs que se agarram ao chão branco, o sol reverbera em todas as chapadas, o ar treme, é o calor andaluz, apesar de estarmos no meio de um circo de montanhas, de repente tornamo-nos conscientes destas materialidades, entramos no mundo real, ou foi ele quem arrombou a porta (SARAMAGO, 1991, p. 49-50).

As três espécies de plantas componentes das paisagens sertaneja, moçambicana e ibérica são historicamente consideradas símbolos representativos de cada um desses cenários. Os juazeiros, que caracterizam a flora caprichosa na plenitude do estio (CUNHA, 2016, p.52), são árvores fortes como o próprio sertanejo: jamais perdem suas folhagens e são capazes de viver por mais de 100 anos em meio à hostilidade da seca nordestina.

Na cultura africana, as árvores ocupam um lugar fundamental na manutenção da cultura tradicional e mitológica da região por serem testemunhas dos tempos imemoriais e possuírem conexão com o mundo material e sobrenatural. Por este motivo, com inúmeras espécies distintas, com mitos diferenciados, elas surgem de modo tão recorrente nas narrativas de *Terra sonâmbula*.

Igualmente mitológicas estão as oliveiras para a paisagem lusitana. Resistente e generosa por sua sombra, a árvore produz frutos em abundância e estão espalhadas por praticamente todo o território português, o que justifica o concílio formado por Pedro, Joaquim e José, para decidirem os rumos de suas vidas, ter se reunido debaixo das folhagens dessa espécie de árvore.

Posto está que as paisagens de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra* não se permitem serem observadas do ponto de vista da passividade que caracteriza os cenários em outras narrativas. A percepção interativa dos leitores, críticos e estudiosos deve ser imbuída da dimensão subjetiva desses espaços. Notar a presença desses lugares inquietos é uma experiência perceptiva do

espaçamento e do prolongamento do sujeito. Os artistas que as criaram/representaram, acatando a ideia de que no percurso narrativo dos romances, instauram um espaço pensante, comunicativo e interventor. “O espaço vivido é um campo dinamizado pelo movimento de um sujeito que se afeta por ele, inseparável dele” (COLLOT, 2013, p. 32).

Também devemos considerar que Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago abriram mão de traduzir uma imitação da natureza para integrar suas intervenções alimentadas por questões políticas, sociológicas e antropológicas com a paisagem em si, pois a natureza não deve ser vista como um quadro a ser contemplado, mas como elemento importante, mesmo que não único, da contação daquelas histórias.

Concordamos em não desprezar que, acima de tudo, as narrativas tratam de homens. Tratam de pessoas que, por algum motivo, se vêem em movimento sem destino certo. Neste sentido, não se pode ignorar a força política que esses romances possuem nos conjuntos literários de Brasil, Moçambique e Portugal. A força das linhas escritas por Ramos, Couto e Saramago é tamanha que a tentativa de atribuir aos autores a intencionalidade política das obras já se tornou desnecessária, é intrínseca a elas.

Os caminhos das perambulações dos sertanejos pela caatinga foram pautados num aglomerado de figuras e imagens que sugerem a necessidade de observarmos dados temporais e históricos. Para a construção de sentidos que a terra possui em *Vidas secas*, é preciso ir além de compreender apenas que a seca seja um mero fenômeno climático resultante da baixa incidência de chuvas naquela região.

A seca nordestina fomenta os contrastes socioeconômicos da região desde a época da grande seca de 1877 que ocasionou a queda do preço do algodão produzido por lá, agravando o desemprego e a fome dos sertanejos. Deste modo, houve o aumento do número de adeptos ao movimento dos cangaceiros. Cidades eram invadidas e grandes propriedades eram saqueadas por hordas de famintos flagelados pela miséria da seca. A “salvação” no Nordeste passou a ser considerada, aos olhos ainda do regime imperial, a proteção da propriedade e não a assistência às milhares de pessoas vitimadas pelas severas estiagens.

A partir de então, criou-se a imagem da seca como a essência das diferenças inter-regionais no Brasil e, no decorrer dos anos, a motivação para reivindicação de verbas, gastos com açudes e barragens, perdão de dívidas e incentivos fiscais para que grandes empresas pudessem se instalar na região. Era a famigerada indústria da seca.

Os sertanejos seguiam maltratados pelo ambiente hostil e pelas políticas de recuperação da região que, em sua maioria, não alcançavam que de fato quem mais precisava delas. Esta condição dos povos do Nordeste do Brasil que passam a moverem-se dentro e para fora da região constrói uma espécie de mito definido a partir dos níveis geográficos, influenciados pela condição desumana imposta pela terra; econômicos, pela ausência de empregos e conseqüente aumento da fome e da miséria; e sociológico que divide os habitantes da região entre aqueles que deveriam ser combatidos e os que deveriam ser protegidos pela máquina estatal.

Neste cenário, o homem sertanejo é contraditoriamente forte e fraco. A terra o molda assim. É forte para suportar as asperezas e securas da vida no sertão, mas fraco para lidar com o homem estudado, comerciante e fardado das cidades.

A inferioridade de Fabiano, presente no capítulo *Cadeia*, contrastava com a sua percepção de superioridade que imaginava possuir quando estava em seu habitat – o sertão. Ao se sentir parte do ambiente com o qual possuía familiaridades o vaqueiro se “autossertanejava”. Ressaltamos aqui que as intervenções do narrador contribuem para essa dualidade como uma sina a ser cumprida pelo sertanejo e pelos seus.

Mas Fabiano também é um lutador. Um bravo soldado que trava uma guerra com o sertão na tentativa de sobrevivência, demonstrando uma necessidade absurda de se manter humano – “Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta”(RAMOS, 2003, p.18) – num cenário que o desumaniza a todo instante.

Uma outra guerra desalmou a terra moçambicana e Mia Couto, assim como Graciliano Ramos e José Saramago, não se furtou a expor em seus escritos os incômodos, as frustrações e os pesadelos que estão expostos como feridas nas cicatrizadas na história recente de seu país. Foram, aproximadamente, dezesseis

anos de conflito civil em que o autor viu as culturas tradicionais de sua gente serem esfaceladas em nome de um projeto de poder.

Atribuir somente à guerra entre os membros da FRELIMO e da RENAMO todas as atrocidades sociais e culturais vivenciadas pelos moçambicanos pode levar a um equívoco histórico, porque já com a chegada dos portugueses e consequente processo de domínio e exploração houve a tentativa de sufocar a diversidade cultural local ao passo que houve também o incentivo às rivalidades e contradições entre as várias etnias que lá coexistiam. Desta forma, o sonho de uma nação soberana estava cada vez mais distante.

Através de suas obras, o autor sempre demonstrou estar consciente de que o escritor moçambicano, testemunha dos horrores praticados e sofridos pelos compatriotas, deve ser um construtor da esperança e, sendo incapaz de sê-lo, de nada adiantou passar por tudo que passaram.

O imaginário da terra ancestral que fala através das vozes dos velhos Tuahir e Taímo, de *Terra sonâmbula*, entra em confronto constante com o mundo real das paisagens sonambulantes e desesperançadas, por onde caminham o menino Muidinga e o jovem Kindzu. Estão todos condenados. Com isso, essa narrativa de guerra moçambicana, pode ser considerada também um romance de testemunho, no rastro do pensamento do crítico literário e vencedor do Prêmio Jabuti de Literatura, de 2006, Márcio Seligmann-Silva:

Literatura de testemunho é um conceito que, nos últimos anos, tem feito com que muitos teóricos revejam a relação entre literatura e a “realidade”. O conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato. [...] Devemos, no entanto, por um lado, manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal. (SELIGMANN-SILVA, 2003, 47-48)

Por outro lado, Mia Couto nos mostra que é preciso também a vontade de expor os fatos vivenciados, mostrando ainda uma intrínseca capacidade de sonhar, mesmo que isso possa parecer contraditório diante do trauma vivido.

As histórias contadas e/ou experimentadas pelas personagens de *Terra sonâmbula* são as do povo moçambicano que teima em lutar pela reconstrução do país devastado por duas guerras consecutivas. As transformações da paisagem é a esperança de que tudo se modifique, sua sonambulice é o que fomenta a coragem de suportar as angústias que parecem não ter fim.

Assim como ocorre com Fabiano e sua família em *Vidas secas*, as personagens principais do romance moçambicano são minimizadas por uma paisagem que determina seus rumos no decorrer da narrativa. A guerra anulou o país e, nas palavras do velho Tuahir, todos estão sós. Em observância ainda à narrativa de Mia Couto, é possível constatar que os devaneios do menino Muidinga são interrompidos pela realidade, tornando-o diminuto, reduzido como a própria terra moçambicana.

O sentimento de ausência e de não pertencimento presente em *Terra sonâmbula* faz com que as pessoas perambularem por caminhos onde não se é permitido adormecer, embora a própria terra ouse sonhar, como forma de resistência. E nem mesmo a linguagem deslumbrante e apurada utilizada pelo escritor é capaz de desvencilhar este das sofreguidões que insistem em brotar das memórias do homem que é Mia Couto, uma testemunha do horror.

A guerra serviu apenas para “tirar o país de dentro” (COUTO, 1995, p. 242) de cada um daqueles milhares de moçambicanos que perderam suas vidas e de tantos outros que perderam suas famílias, suas casas, suas escolas, seus trabalhos, e assim como Tuahir, Muidinga e Kindzu, passaram a vagar por sobre uma planície adormecida, sonambulante, que ansiava ser despertada para um novo tempo.

E a voz do feiticeiro ecoou mundo afora pelas páginas do capítulo *Último caderno de Kindzu – As páginas da terra*. A cura para as feridas da terra e dos homens que ela sustenta é a recusa do tempo presente envenenador das almas moçambicanas. O canto da mãe terra adormecido no passado só será capaz de curar o tempo presente se a vida regressar ao tempo de uma Moçambique livre, não influenciada pelo homem europeu.

Terra sonâmbula é fonte inesgotável de sonhos, reflexões e de esperanças para uma sociedade mergulhada numa crise cultural e econômica. A ficção de

Couto é um alento resistente e forte, capaz de, através de caminhos míticos, ter a ousadia de espalhar luz em meio ao caos.

Recriar fatos históricos através da interpretação do mundo, como fez Graciliano Ramos e faz Mia Couto, consiste em transitar entre espaços e tempos distintos entre si. As demais modalidades artísticas e a Literatura contemporâneas estão sendo afetadas, a todo instante, pelo trabalho da memória, o que demanda maior apreço pela subjetividade em detrimento da objetividade que caracteriza determinados textos literários em prosa ou em verso.

Impregnar o texto com demasiada subjetividade não significa traduzir esta estratégia discursiva em um estilo metafórico demais ou abusando de jogos de palavras e/ou de ideias. Graciliano Ramos e Mia Couto são autores que trouxeram para as páginas de seus livros as verdades das terras das quais são profundamente conhecedores, com propostas estilísticas bem diferenciadas entre si.

Em se tratando do romance *A jangada de pedra*, há a possibilidade de se afirmar que a personagem Pedro Orce é a responsável pelas lembranças da Península Ibérica, buscando deixar claro que o afastamento se dá apenas em relação ao velho continente e não ao passado histórico.

A decisão tomada pela península é de caráter político e irreversível. A jangada decide se afastar do restante do continente europeu porque sentiu que era a hora de tomar as rédeas do próprio destino e percebeu que tanto Portugal quanto a Espanha deveriam, diferentemente do que haviam decidido seus governantes ao assinarem o acordo de entrada na União Europeia, assumir que suas características culturais e sociais estão mais ligadas à latinidade e à africanidade do que a quaisquer outras culturas.

Nota-se que, apesar de significativos, os fenômenos que unem os viajantes do romance não são objetos de investigação e solução. Eles impulsionaram portugueses e espanhóis para uma jornada em que não importa muito o destino, mas sim, o caminho percorrido. No entanto, para a barca de pedra, o percurso navegado é tão significativo quanto o local de chegada.

Essas viagens – tema bastante recorrente na literatura portuguesa – é um caminho sem volta. Não cabe mais aos países que compõem o território ibérico o peso de estarem à beira do continente europeu. Além disso:

A viagem mar afora, tão importante na história portuguesa, tão cantada por poetas e tão saudosamente recuperada na literatura, abre novamente horizontes para novas possibilidades, para novas conquistas inclusive, principalmente em termos estabelecimento de novos laços: a Península, que acaba de parar no meio do Atlântico entre a África e a América do Sul, vem situar-se numa *posição estratégica* (SARAMAGO, 2006, p. 283-4), talvez mais ainda para ela do que para a Europa e a América do Norte, já que pode ligar-se mais facilmente aos países que sofreram maior influência de Espanha e Portugal por causa da colonização. (BRUNO, GRUNHAGEM, 2014, p. 75)⁸¹

Este impulso da Península revela duas familiaridades da nova ilha: primeiro o mar que é a fonte constante de inspiração para o discurso literário português. O ser português está condicionado ao domínio exercido pelos portugueses sobre esta via líquida por onde transitaram com suas caravelas. Em segundo, a América do Sul e a África representaram, durante muito tempo, uma espécie de alargamento tanto do território hispânico – mais intensamente na América do Sul – quanto do lusitano. Assim, finalmente, os ibéricos, ao ancorarem entre um continente e o outro, passam a construir uma identidade baseada em imagens de si próprios.

Além de toda a abordagem política – também experimentada por Graciliano Ramos e Mia Couto – suscitada pelo fenômeno do rompimento dos limites entre a Península Ibérica e a Europa, as viagens decorrentes deste fato surgem como possibilidade de questionamentos filosóficos. A separação em meio ao sincretismo dos povos ibéricos faz com que, ao passo que se distanciam do continente, esses povos vão cada vez mais se aproximando uns dos outros e de si mesmos. É a possibilidade “de dar conta de processos de (auto)-gnose: no que respeita às personagens e no que se refere à Península Ibérica e suas relações com a velha Europa e com o resto do mundo” (ARNAUT, 2008, p. 38).

José Saramago sugere ao homem ibérico a criação de espaços incertos e moventes para tratar de um tema pertinente à literatura contemporânea: o homem em busca de completude em meio ao isolamento intelectual e espacial. É o estar

⁸¹ In:BRUNO, Mario; GRÜNHAGEM, Sara. “A *jangada de pedra*”: *fendas, linhas e encontros*. In: *Ipotesi: Revista de estudos literários*. Juiz de Fora: Editora UFJF, nº 2, v.18, jul./dez. 2014, pp. 69-76.

solitário em meio às multidões. N'A *jangada de pedra*, Pedro Orce impõe questionamentos provocados pelo rompimento da estabilidade. Esta fratura move aquilo que estava aparentemente imóvel num universo que não para um só instante. A utopia é o que alimenta as ações e desejamos a unidade desde que sejamos insatisfeitos e incompletos.

Surpreendentemente, na sequência à fala de Pedro, José Anaiço resume em poucas palavras, remetendo-se, fazendo as obras-irmãs tocarem-se, àquilo que é o combustível para que a passarola do padre inventivo de *Memorial do convento* (1982) pudesse voar: a vontade humana invisível aos olhos do homem comum é o que move as engrenagens da vida.

É possível perceber, portanto, que, se em *Vidas secas*, o homem surge como parte da terra sertaneja e em *Terra sonâmbula* e ele coaduna e compartilha das dores e frustrações da terra moçambicana, em *A jangada de pedra* aqueles cinco passageiros da nau rochosa abdicam de suas particularidades e passam, ideologicamente, a se apropriar da utopia iberista que a ruptura dos Pirineus representa.

Enfim, “a Península Ibérica transforma-se na personagem a partir de cuja viagem José Saramago diz não a alianças com a Europa civilizada”(ARNAUT, 2008, p. 38). Este é ponto de encontro mais contundente entre essa obra do autor português com *Vidas secas* e com *Terra sonâmbula*. Nas três narrativas é possível a compreensão da dimensão da importância das paisagens que serviram de motivações para que os enredos se desenvolvessem.

Os destinos de Fabiano, sinha Vitoria, o menino mais velho, o menino mais novo, Tuahir, Muidinga, Kindzu, Pedro Orce, Joana Carda, Maria Guavaira, José Anaiço e de Joaquim Sassa estão nas mãos das terras em que circulam. Mais do que isso, o áspero sertão, a delirante terra moçambicana e a impetuosa Península Ibérica moldam as múltiplas personalidades que ali se movimentam.

Para além das questões textuais que nos levaram a aproximar as obras, devemos ressaltar, dentro do processo histórico e cultural – que nos faz usar a mesma língua, o alargamento das possibilidades comunicativas das literaturas produzidas no Brasil, em Moçambique e em Portugal. Postos lado a lado, os

discursos literários desses países se equivalem na medida em que seus autores se propõem a falar das suas gentes, dos sonhos, das suas terras ao modo de cada um. Barreiras geográficas e históricas foram ultrapassadas e as próprias narrativas nos oferecem bases referenciais para olharmos as culturas desses três países através de horizontes mais largos.

Mesmo estando a obra *Vidas secas* relativamente distante, considerando-se os respectivos anos de publicação dos romances, de *Terra sonâmbula* e de *A jangada de pedra* é possível considerar que há entre elas um entrelaçamento de valores, de saberes e sabores, capaz de aproximar esses universos ficcionais. A via da literatura é capaz de nos informar sobre as sensibilidades discordantes de cada estilo literário dos autores, mas também é através dela que o fator histórico se manifesta em direção à aproximação das culturas nacionais enraizadas nas obras literárias.

Para Inocência Mata,

pode dizer-se que essa literatura de motivação “ultramarina” que se faz em Portugal se reinscrevendo na agenda cultural a mais recente história das relações entre Portugal e o outrora *outro* Portugal. Agora, porém, porque o lugar de onde se dirige o olhar já não é colonial (embora seja em muitos casos intrinsecamente colonialista) sem se concretizar a pretensão de um relato de *encontro* cultural e histórico, esse olhar já considera pertencças disseminadas pelos ventos da história, que é preciso destecer na sua estruturação ideológica (e muitas vezes política, como vem acontecendo com a relação Portugal-Angola). A *disseminação* consiste, neste caso, na capacidade de perceber que a identidade pode fazer-se de duas geografias nacionais, ou dois veículos *nacionais*, de uma dispersão e, em simultâneo, de um desenraizamento do “local da cultura” que gera, paradoxalmente, um movimento de diálogo entre elementos diferentes, porque essa interlocução se processa numa “zona de contacto”. (c.f. PRATT, 2008)(MATA, 2014, p. 79-80)

A citação acima foi retirada do artigo publicado pela revista *Via Atlântica* (2014), da USP – Universidade de São Paulo – sob o título *Literaturas em português: encruzilhadas atlânticas*. Nele, Inocência Mata reflete sobre as relações entre memória e identidade, considerando os espaços dos sujeitos colonizadores e colonizados por Portugal.

As obras *Vidas secas* e *Terra sonâmbula* são escritos que devem ser consideradas como narrativas que, ao retratar as terras sertaneja e moçambicana, respectivamente, acabam por impor um olhar minimalista para a gênese do

sertanejo e do moçambicano nato: lutador, resistente e, acima de tudo, sobrevivente. Deste modo, corrobora a possibilidade de aproximação entre estas obras.

Por outro lado, *A jangada de pedra* navega no sentido de corroborar as palavras de Mata presentes no excerto: “reinscrevendo na agenda cultural a mais recente história das relações entre Portugal e o outrora outro Portugal”(op.cit.). Ao assumir-se distinto das demais nações europeias, Portugal encara o rompimento do Pirineus com uma forma de assumir que, histórica e culturalmente, há muito mais das ex-colônias em si do que pode haver e vice-versa.

Graciliano Ramos, Mia Couto e José Saramago, ao recriarem as terras onde nasceram, falam das dores, dos sonhos, das incertezas, de história e de futuro. Esta é a aproximação crucial a ser observada entre as narrativas constantes em *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra*. O diálogo estabelecido neste estudo caracteriza-se como idealizador desses horizontes prospectivos que objetiva, dentre outras possibilidades, observar as literaturas produzidas no Brasil, em Moçambique e em Portugal postas lado a lado.

CONCLUSÃO

A Literatura é, verdadeiramente, uma arte imprevisível, apaixonante e desafiadora. Desde quando a ideia primeira, que deu origem a esta tese de doutorado, ainda vagava pelo nosso imaginário, como uma semente a ser germinada, tínhamos um caminho previsto a percorrer e um objetivo a ser alcançado. Havia a desconfiança de até aonde poderíamos chegar, mas também havia a certeza dos lugares em que não deveríamos passar.

Neste período, as inúmeras leituras das *Vidas secas*, da *Terra sonâmbula* e d'*A jangada de pedra* foram entremeadas pelas vozes dos próprios autores, quando apreciamos suas entrevistas, dos seus estudiosos, de teóricos de outras artes e de distintos campos de estudo. Certamente, entretanto, nada importou mais para as conclusões alcançadas do que os romances de Ramos, Couto e Saramago.

A aventura de ler textos que são frutos da imaginação do artista nos permite a vivência da realidade através do mundo do outro, num experimento distinto do cotidiano de nossas vidas. Aos leitores, o texto ficcional prova o quão capazes são de ausentarem-se de si e de saborearem novos tempos, espaços, corpos e, principalmente, novas paisagens, dentro e fora de si.

O contato apurado com as três narrativas que iluminaram este estudo proporcionou, sobretudo, a imersão nos universos aos quais pertencem as histórias de vida de seus autores, enquanto homens de suas terras, e não apenas como escritores que são horizontes para as letras de Brasil, Moçambique e Portugal. Seus escritos transportaram-nos para terras, paisagens e cenários habitados por sonhos, medos, ideologias, fomes, possibilidades e desatinos.

Os três autores lançaram suas personagens nos seus respectivos mundos e os soltaram, como se dissessem: “Vão! Vivam!” Impregnou-os com seus sentimentos e desejos, dando-lhes suas identidades.

Esta pesquisa objetivou demonstrar que tanto em *Vidas secas*, quanto em *Terra sonâmbula* e em *A jangada de pedra* as terras onde seus enredos se desenvolvem são as personagens determinantes para os contextos ali presentes e,

consequentemente, para que as histórias pudessem ser contadas. O sertão nordestino, a terra moçambicana e a Península Ibérica foram tratadas como elementos que, a todo instante, definiram, de modo irreversível, as vidas de Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho, menino mais novo, Baleia, Tuahir, Muidinga, Kindzu, Joana Carda, Maria Guavaira, José Anaiço, Joaquim Sassa e de Pedro Orce.

Muito mais que simples cenários a serviço da ambientação de uma trama, os lugares constantes das narrativas dos autores brasileiro, moçambicano e português, por onde também caminhamos, foram enriquecidos por aspectos culturais, crenças, lembranças, filosofias, por vida e morte.

A partir da leitura combinada entre as narrativas e as teorias, observamos que as paisagens afirmam seus lugares naturais, enquanto, através de uma linguagem cirurgicamente precisa e necessária às temáticas apresentadas por cada narrativa, eram poeticamente descritas. A autonomia lírica dessas paisagens transcende suas securas, feridas e frustrações.

Em meio a esta significação garantida pela terra, observada e comprovada nos inúmeros trechos retirados das obras e analisados ao longo dos capítulos dessa tese, há, como consequência desta comprovação, a exposição de uma problemática que aflige o homem contemporâneo que é de ordem comportamental: a necessidade de se estar permanentemente em movimento, como afirma Bauman (1998). As personagens caminham sobre uma terra igualmente movente, impossibilitando que elas acomodem-se diante das mais complexas adversidades.

Ao longo do capítulo dedicado a *Vidas secas*, por exemplo, percebemos que a movimentação imposta pela caatinga seca àquela família de retirados é uma questão de sobrevivência. O sertão é quem os empurra através de suas planícies secas, flamejantes e cobertas de seixos e ossadas para um destino desejado, porém com a incerteza de que possa ser alcançado, deixando a impressão de que essas personagens infelizes não saem do lugar.

Outro aspecto preponderante, também atribuído à sisudez da paisagem acachapante são as relações interpessoais entre os membros daquela família. Suas almas corrompidas pela seca corroboram com a rusticidade sertaneja, responsável

por um traço preponderante do romance: a falência do discurso. Semelhantes à secura da terra, as personagens padecem com um vocabulário pobre e com postura e hábitos animalizados que os fazem viver na incerteza de serem homens ou bichos.

Vidas secas representa a sobrevivência do homem sertanejo das primeiras décadas do século XX. O cenário político da época em nada favoreceu uma possível transformação daquela realidade, o que faz Fabiano e sua família estarem definitivamente à mercê dos desígnios do sertão. Sem saída e sem qualquer tipo de perspectiva, o ambiente, que os cerca e oprime, obriga-os a impetrarem as mudanças inevitáveis. Cada vez mais, vão se tornando parte integrante daquela terra seca.

No que diz respeito à *Terra sonâmbula*, a terra moçambicana ganhou sonhos capazes de fazê-la movimentar-se. O país, recém saído de uma longa guerra e mordaz guerra civil, desfila “sonhambulante” diante dos olhos de um velho; guardador das crenças locais, dos ditos populares e da ancestralidade da terra; e de um menino sofrido, mas ainda assim, esperançoso e sonhador.

País jovem em sua produção literária, Moçambique viu-se desenhado pelas mãos do seu filho negro de pele branca, assim Mia Couto se autodefiniu em entrevista concedida ao programa *Roda viva* (2012)⁸², como um ser agraciado com a capacidade de sonhar. Do mesmo modo como o sertão define os destinos de Fabiano e família e a Península Ibérica os de portugueses e espanhóis, a paisagem moçambicana é quem vai delineando os caminhos a serem percorridos pelas personagens e pelos leitores.

Também autodefinido como um escritor que escreve poesias em prosa, Mia Couto faz de *Terra sonâmbula* a obra mais lírica, por assim dizer, dentre as três aqui analisadas. As primeiras palavras do romance são capazes de trazer ao leitor o clima de vertigem, desengano e desesperança necessários para as movências ali propostas.

Sua escrita, que roça a do escritor brasileiro Guimarães Rosa, nos pegou pela mão e nos fez seguir lado a lado com aquelas personagens. A paisagem inquieta e

⁸² Programa *Roda viva*, exibido pela TV Cultura, em 05/01/2012, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6v3buePuzbU>

circundante de um autocarro queimado ruma num sentido de errâncias, cambaleante como aqueles refugiados, sobreviventes da guerra, que fizeram daquele machimbombo destruído, sua morada provisória.

A terra moçambicana, bem como o sertão e a Península Ibérica, domina a cena. Instigada pela leitura dos Cadernos deixados por Kindzu, ela segue num indo e vindo noturno, amanhecendo sempre de cara nova. Aquele cenário mutante é, de fato, responsável pela correlação entre o ser e o lugar que ocupa. Por diversas vezes humanizada, ela mescla as comparações feitas pelo narrador com as características psicológicas que parece possuir.

A narrativa de *Terra sonâmbula* encerra também um tempo disforme, diluído entre um anoitecer irresoluto e o amanhecer incontável, estando também em conformidade com o caráter amórfico e transitório que a paisagem possui, fazendo com que Tuahir e Muidinga a observem como meros passageiros. A guerra chegou ao fim e a terra caminha com medo de que o medo não tenha cessado.

Os registros dos conflitos vivenciados por Moçambique estão presentes. É onde a presença do escritor Mia Couto é mais determinante para a representação dada para a terra no romance como um todo. O homem moçambicano é o responsável pelo adormecer profundo, estado onírico no qual se encontra sua terra natal. E nas travessias empenhadas pela paisagem, Moçambique busca um local, utópico, onde possa despertar e cumprir com seu destino de nação livre e sonhadora.

As páginas dos Cadernos de Kindzu, misturadas à terra, imagem belíssima descrita no último capítulo da narrativa, denunciam: por mais que *Terra sonâmbula* seja o livro do autor moçambicano mais traduzido para outros idiomas, em diversos países do mundo, é à terra moçambicana que a narrativa pertence.

A utopia nos auxiliou a desvendar a fascinante história da península tornada ilha por José Saramago. Importante exemplar da literatura portuguesa, *A jangada de pedra* mostrou-se tão inquieta quanto o sertão de Ramos e a terra moçambicana de Couto. O seu desvencilhar-se do restante da Europa, imbuído pelo desejo de prostrar-se entre a América do Sul e a África, traz consigo o sonho iberista do seu autor.

O incômodo pertencimento ao continente europeu é recorrente na literatura portuguesa. Uma questão mal resolvida na prática que foi nesse romance prontamente solucionada a partir do toque da vara de negrilho empunhada por Joana Carda. Naquele instante, *A jangada de pedra* deu suas mãos a *Vidas secas* e a *Terra sonâmbula*. Uma rebeldia capaz de lançar à deriva duas nações que, apesar de percorrerem o caminho da história se estranhando, agora seguem irmanadas em direção a uma melhor compreensão de si e de seus papéis no mundo.

Sobre ela, cinco navegantes impõem também uma movimentação. Joana Carda, Maria Guavaira, José Anaiço, Joaquim Sassa e Pedro Orce rompem fronteiras, redefinindo aquele espaço e ressignificando suas vivências a bordo da barca flutuante: não há mais Portugal e Espanha. Os limites foram desfeitos.

Rumando mar adentro, tendo novamente a imensidão do Atlântico à frente, a ilha ibérica conduz uma narrativa centrada na cisma de projetar para o futuro as soluções para os descontentamentos do passado, ao passo que, em seu interior, a trupe composta por portugueses e espanhóis vaga pelas paisagens das nações agora unificadas.

Neste sentido, não nos furtamos a considerar o caráter político deste evento catastrófico. O lançamento do romance coincide com o mesmo ano de entrada de Espanha e Portugal na União Europeia, o que lhe confere uma faceta, no mínimo, provocativa. No romance, Península Ibérica encarna certo ressentimento histórico, já observado por Saramago em outras obras e, contrariando a adesão ao bloco econômico europeu, se separa para se juntar: é o que representa a união entre os cinco peregrinos da narrativa.

A insólita separação da península nos ajudou a comprovar que em certos romances, como nos de Graciliano Ramos, Mia Couto e do próprio José Saramago analisados aqui, a paisagem toma para si a cena dos enredos e transcende o papel de simples local onde as ações da trama serão desenvolvidas. Conforme pudemos verificar nesses romances, as motivações iniciais, que geram consequências por todo o texto, advêm da terra e isso a torna o elemento principal para eles.

A investigação comparativa dos três enredos estabeleceu pontos de aproximação entre eles. Ao longo desta análise, tivemos a oportunidade do contato

com versões fílmicas, homônimas, de cada um deles. A análise dos filmes, comparados com seus respectivos originais contribuiu para reafirmar o que as próprias narrativas indicam: a terra é a força motriz das histórias, garantindo seus *status* de personagem.

Para além da qualidade indiscutível das obras cinematográficas enquanto entretenimento e levando em consideração a premissa do roteirista Syg Field (2001) que afirma que o roteiro de um filme, como sendo originado a partir de uma obra literária, é uma obra distinta da qual se originou, foi possível observar que o sertão nordestino, a terra moçambicana e a Península Ibérica também conduzem as películas criadas respectivamente, por Nelson Pereira dos Santos, Tereza Prata e George Sluizer.

Um caminho de perspectivas e possibilidades se abriu ao longo dos quatro anos utilizados para a elaboração deste estudo. Os romances de Ramos, Couto e Saramago são, certamente, obras que nos levam ao encontro de outros campos do saber. Deste modo, valeu-nos a investida, sobretudo, nos textos que tratam da geopoética como oportunidade de entendimento das relações espaço literário e espaço geográfico e as possíveis e diversas consequências desse embate.

A geopoética deu-nos uma nova luz a respeito do papel do homem sobre a terra e vice-versa e, assim, pudemos confirmar algo que a literatura sozinha já nos apontava: nas três narrativas analisadas, terras e homens são extensões uns dos outros. Ao empurrar as personagens para as andanças e movências, elas não se furtam a acompanhá-los, iniciando também suas próprias jornadas.

Concordando com a ideia de que o texto literário mantém relação com o mundo real, sendo uma espécie de prolongamento dele, propusemos manter este laço em nossos escritos. Ao iniciar o texto introdutório desta tese com fatos históricos sobre a luta pela posse e pela liberdade da terra em Portugal, Brasil e Moçambique e a tentativa de caracterizar as personagens de acordo com suas movimentações e considerando para isso também as suas motivações, nossa intenção foi a de trazer para os questionamentos apresentados nesse estudo um campo de investigação diferenciado, ampliando nossa visão a respeito da literatura regionalista brasileira, da literatura pós-colonialista moçambicana e da literatura da segunda metade do século XX produzida em Portugal.

Vidas em movimento constante. É como definimos as personagens principais dos romances. Movimento necessário para a sobrevivência físico-mental, para os desejos de paz e para as ideologias iberistas. Nossas viagens, de todos nós, através dessas terras, provocaram nossa autoanálise, nosso autoconhecimento e ressignificaram nossas identidades. Percebemos que é possível que percamos nossa humanidade com as adversidades da seca e da guerra, que a isso podem nos conduzir, mas também é possível recuperá-la através de um propósito coletivo, de um sonho comum como nos sugere Saramago em sua jangada navegante.

Nessas trajetórias, observar as leituras, por parte das personagens, das paisagens ao redor, fez-se necessária na medida em que, a partir disso, concluímos que além do que já expusemos a respeito da relação homem x ambiente, essas leituras sempre dialogam. Tais “conversas” nos revelaram, mais uma vez, a fragilidade dos destinos de cada um diante da grandiosidade daqueles cenários.

Destinos que veem na ida ao mar, ou para locais vizinhos a ele, uma possibilidade de reconstrução das suas histórias. Este encontro, desejado em *Vidas secas*, concretizado em *Terra sonâmbula* e em *A jangada de pedra*, serviu-nos para constatar que o mar – ou a água que o caracteriza - é de fato uma possibilidade de redenção, purificação e de esperança, aproximando, de modo definitivo, as três narrativas.

Esta tese objetivou juntar as literaturas de Brasil, Moçambique e Portugal através de um olhar analítico-comparativo para o enredo de *Vidas secas*, *Terra sonâmbula* e *A jangada de pedra*. Livre das possíveis influências históricas de Portugal sobre os processos de construção daquilo que Brasil e Moçambique estão se tornando, a contribuição maior que esperamos ter alcançado com esta tese é de que as produções literárias desses países falam, a seus modos, de si próprios, com seus olhares voltados para os seus interiores, e é nisto que elas se equivalem.

Ao final de nossa tese, nos demos conta de que a esperança, que move a terra e as pessoas nestas narrativas, é o traço mais marcante que as conecta e nós a elas. Percebemos que, em muitos momentos de nossas trajetórias por sobre o pequeno lastro de terra em que habitamos, temos um pouco de Fabiano, de Tuahir, de Maria Guavaira e de Pedro Orce dentro de nós. Notamos que é preciso nos manter crianças como o menino mais novo e o menino mais velho; não desistir dos

nossos sonhos, como nos provou o menino Muidinga e, até mesmo, que é possível projetar um futuro de renascimento e esperança, como as mulheres peninsulares grávidas sugerem ao final de *A jangada de pedra*.

Conscientizamo-nos de que nossa terra pode estar muito doente, desatinada e encurralada, mas que sua regeneração não se dará caso sejamos omissos e não nos dispusermos a ajudá-la. A Literatura nos ensina a todo instante: não devemos nos abster do nosso papel enquanto pacientes, moldados pelo ambiente que nos cerca, buscando a máxima compreensão daquilo que nos rodeia, e também enquanto agentes transformadores deste mesmo cenário.

A Literatura, assim como a terra sertaneja, a moçambicana, a ibérica, a brasileira, a síria, a etíope, a norte-coreana, a mexicana e tantas outras, com seus dilemas e conflitos, nos desafia a todo instante, como se nos impusesse a necessidade de observação e a ressignificação dos nossos caminhos.

Essa é a tese a que nos propusemos escrever. E nossa contribuição é a tentativa de uma melhor compreensão do mundo através da Literatura. Esta é a sua essência.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. Literatura e língua portuguesa: histórias e estórias. *In: Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v.19, n. 31, p. 10-24, jul./dez. 2012.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *O romance social brasileiro*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- ACORDO GERAL DE PAZ DE MOÇAMBIQUE. Disponível em: http://www.ipris.org/files/6/07_Documento_Acordo_Geral.pdf. Acesso em: 03 fev. 2020.
- AGUIAR, Flávio. *Com palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira*. São Paulo: Boitempo, 1999.
- AGUILERA, Fernando Gómez (org.). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4 ed. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ALVES, Teresa. Paisagem: em busca do lugar perdido. *Revista Finisterra*, n. 72, v. 36, 2001, p. 67-74.
- AMORIM, Cláudia. Nas fissuras da península e do sujeito: A jangada de pedra, de José Saramago. *IPOTESI – Revista de estudos literários*, Juiz de Fora, p. 111-118, jan./jun. 2011.
- ARNAUT, Ana Paula. A palavra em movimento: a adaptação para o cinema de “Embargo” e de “A jangada de pedra” de José Saramago. *In: PEIXINHO, Ana Tereza; ARAÚJO, Bruno (org.). Narrativa e mídia: gêneros, figuras e contextos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.
- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELAR, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAHULE, Cremildo. Literatura feminina, literatura de purificação: o processo de ascese da mulher na trilogia de Paulina Chiziane. *In: MENDES, Algemira de M.; CIARLINI, Daniel C. B. O pós-colonialismo em “O alegre canto da perdiz”, de Paulina*

Chiziane: dois pontos convergentes. *Revista Contexto*, Vitória, n. 26, p. 07-22, 2014/02.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BASTOS, Baptista. O filme e o realismo. Editora Arcadia, 1961. In: GUALDA, Linda Catarina. Literatura e cinema: elo e confronto. *Revista Matrizes*, n. 03, p. 201-220, 2010. ISSN 1982-2073. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143016767013>, p. 206. Acesso em: 01 jul. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

BÓGUS, Lucia Maria M.; SILVA, João Carlos J. Fluxos migratórios contemporâneos: condicionantes políticos e perspectivas históricas. In: CIERC, Teresa et.al. *Fluxos migratórios e refugiados na atualidade*. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer Stiftung, 2017.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo*. 3. ed. [S.l.]: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, [20--].

BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Editora Unimarco, 2006.

BRUNO, Mario; GRÜNHAGEM, Sara. "A jangada de pedra": fendas, linhas e encontros. *Ipotesi: Revista de estudos literários*, Juiz de Fora, n. 2, v.18, p. 69-76, jul./dez. 2014.

CAHEN, Michel. *16 de junho de 1960. Massacre de Mueda, Moçambique*. Disponível em: www.esquerda.net/dossier, 2020. Acesso em: 19 ago. 2020.

CAMÕES, Luís V. de. *Os Lusíadas*. 4 ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros Instituto Camões, 2000.

CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1964.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 25-33. (Coleção Fortuna Crítica).

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

- CASEY, Eduard S. The fate of place: a philosophical history. *In*: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; GRATÃO, Lucia Helena B. (org.). *Geografia e literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*. Londrina: Eduel, 2019.
- CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHIZIANE, Paulina. *O canto do escravos*. Maputo: Matiko e Arte, 2017. Disponível em: <https://www.wattpad.com/579553053-paulina-chiziane-frases-o-canto-dos-escravos>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução: Ida Alves et al. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Clarice Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CORREIA, Natália. *Somos todos hispânicos*. Lisboa: Editorial Notícias, 1988.
- COUTO, Mia. *Doeu ver como a África e Moçambique ficaram tão distantes do Brasil*. Entrevista concedida a Joana Oliveira, El País, São Paulo, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/18/cultura/1555598858_754829.html. Acesso em: 14 dez. 2019.
- COUTO, Mia. Entrevista ao programa *Roda viva*. São Paulo, TV Cultura, Exibida em 05 de novembro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6v3buePuzbU>. Acesso em: 28 jul. 2020.
- COUTO, Mia. *Entrevista com Mia Couto*. Entrevista concedida a Vera Maquêa. *Via Atlântica*, n. 08, p. 206-207, dez. 2015. ISSN 1516-5159.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COUTO, Mia *O último vôo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas: contos*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COUTO, Mia. *Mia Couto e a paz*. Entrevista concedida a Eduardo Muniz, Revista do Brasil, ed 72, 20 de junho de 2012. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/72/entrevista>. Acesso em: 22 abr. 2019.
- COUTO, Mia. *A biodiversidade é um conceito abstrato, entrevista a Mia Couto*. Entrevista concedida a Marta Lança. *Jornal Rede Angola*, 2014. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-independencia-foi-o-grande-sonho-da-minha-vida-entrevista-a-mia-couto>. Acesso em: 22 abr. 2019.

- CRAVEIRINHA, José. Inlandestinidade. *In: Cela 1*. Lisboa: Ed. 70, 1980.
- CRAVEIRINHA, José. Gritonegro. *In: Xibugo*. Maputo: INLD, 1980. Disponível em: <https://www.contioutra.com/5-poemas-extraordinarios-do-mocambicano-jose-craveirinha/>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EAGLATON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994
- ECO, Umberto. Sobre literatura. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. *In: GUALDA, Linda Catarina. Literatura e cinema: elo e confronto. Revista Matrizes*, n. 03, p. 201-220, 2010. ISSN 1982-2073. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143016767013>, p. 2014. Acesso em: 16 jul. 2020.
- EDWARD, Said W. *Cultura e imperialismo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- EMBONDEIRO: A ÁRVORE SAGRADA. Disponível em: www.bercodomundo.com, 2015. Acesso em: 19 ago. 2020.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução: Enilce A Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003, p. 111. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=YcbdCgAAQBAJ&pg=PA111&lpg=PA111&dq=> Acesso em: 20 out. 2018.
- FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução: Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FONTES, Maria Helena S. A bagagem do viajante Saramago. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, Seropédica (RJ), v. 33, n. 2, p.84-96, jul./dez. 2011.
- GARNES, Helder. Para sempre Ibéria. *Ipotesi: Revista de estudos literários*, Juiz de Fora, p. 119-125, jan./jun. 2011.
- GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: FTD, 1992.
- GIL, José. *Portugal hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2004.

GLOSSÁRIO SOBRE MIGRAÇÕES. Genebra: Editora Organização Internacional para as Migrações, 2009. ISSN 2075-2687.

GONZAGA, Luiz. *Sertão sofredor*. Rio de Janeiro: Victor, 1958. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1565380>. Acesso em: 17 nov. 2018.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e cinema: elo e confronto. *Revista Matrizes*, n. 03, p. 201-220, 2010. ISSN 1982-2073. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143016767013>. Acesso em: 01 jul. 2020.

GUIMARÃES, Rodrigo. Diálogos entre a literatura contemporânea e o pensamento de Jacques Derrida. *Revista Let*, São Paulo, n. 01, v. 48, p. 65-84, jan./jun. 2008.

ILHA DE MOÇAMBIQUE. União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa – UCCLP – Disponível em: <https://www.uccla.pt/membro/ilha-de-mocambique>. Acesso em: 06 abr. 2020.

A JANGADA DE PEDRA. Direção de George Sluizer. Holanda/Espanha/Portugal: MGS Films, Intérpretes: Ana Padrão, Diogo Infante, Federico Luppi, Gabine Diego, Iciar Bollain. 2002, cor, 105 min., 01 DVD.

KOZEL, Salete. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a “natureza”. *Caderno de Geografia*, n. 37, v. 22, 2012. ISSN 0103-8427.

LACOMBE, F. G. *EU TAMÉN NAVEGAR: as definições da tradições e da identidade ibérica a partir da Galiza em “A jangada de pedra”*. 2020. 113 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio e Janeiro, 2020.

LARANJEIRA, Pires. Literaturas africanas de língua portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. In: SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na obra de Mia Couto*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 314.

LEITE, Ana Mafalda. A narrativa como invenção da personagem. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 184.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A antropologia diante dos problemas do mundo moderno*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote Ltda, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4 ed. aumentada – Lisboa: Casa da Moeda, 1994.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 34 ed. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACEDO, Victor M. C. *Memórias, silêncios e intimidades: sobre a política contemporânea em moçambique (1975-2015)*. 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2015. Disponível em:

<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/40916/R%20-%20D%20-%20VICTOR%20MIGUEL%20CASTILLO%20DE%20MACEDO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jul. 2020.

MALARD, Leticia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda.

MANDAROLA JUNIOR, Eduardo; GRATÃO, Lucia Helena B. (org.). *Geografia e literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*. Londrina: Eduel, 2019.

MANDAROLA JUNIOR, Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. Geograficidade e espacialidade na literatura. *Revista Geografia*, Rio Claro, n. 3, v. 03, set./dez. 2009.

MANGUEIRA, Luciana de O. Páginas da terra: a “Geopoética” de dois desertos. In: ENCONTRO DE DIÁLOGOS LITERÁRIOS, 2, 2020. *Anais...* Disponível em: www.dialogosliterarios.wordpress.com, 2020. Acesso em: 20 ago. 2020. ISBN 978-85-88753-26-6.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalino, 2005.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? *O Marrare, Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*, Rio de Janeiro, n.8, 2007. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/inocencia.htm>. Acesso em: 3 ago. 2019.

MATA, Inocência. Literatura em português: encruzilhadas atlânticas. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 25, p. 59-82, jul. 2014.

MEINIG, Donald W. O olho que observa: dez versões da mesma cena. *Revista Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, p. 35-46, 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/viewFile/7762/5610>. Acesso em: 14 jul. 2020.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernardes. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIA Couto: Fernando Pessoa foi meu terapeuta. Disponível em: www.forniteiras.com/entrevistas, 2020. Acesso em: 19 ago. 2020.

MONTEIRO, Ofélia de Paiva. *O essencial sobre Almeida Garrett*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.

NASCIMENTO, Dalma P. B. do. *Fabiano: herói trágico na tentativa do ser*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1980.

NEGREIROS, Carmem *et al* (org.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012

OLIVEIRA, Jurema. *Literatura portuguesa: moderna e contemporânea*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2010.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes A. de. Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista. *Revista Verbo de Minas*, Juiz de Fora, n. 10, v. 06, 2006. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/747/599>. Acesso em: 14 jul. 2020.

PAULA, Fernanda Cristina de. Sobre Geopoéticas e a condição corpo-terra. *Revista Geograficidade*, v.5, n. esp., Primavera 2015. ISSN 2238-0205

PEDROSA, Inês. A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa. *Jornal de Letras*, Lisboa, ano 6, n. 227, p. 24-26, 1986.

PESSOA, Fernando. *Obra poética: volume único*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

PORTINARI, João Candido. *Retirantes*. Óleo sobre tela, 180 cm x 190 cm. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1944. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2733/detalhes>. Acesso em: 03 mar. 2019.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RAMOS, Graciliano. Uma palestra com Graciliano Ramos: “Vidas secas”. Entrevista concedida a Brito Broca. *Sibila: revista de poesia e crítica literária*, ano 20, 2014. ISSN 1806-289X. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/uma-palestra-com-graciliano-ramos-vidas-secas/11117>. Acesso em: dez. 2019.

RELATÓRIO Moçambique: Violência, refugiados e o campo de Luwani. Freedom House, 2016. Disponível em: <https://freedomhouse.org/article/mocambique-violencia-refugiados-e-o-campo-de-luwani>. Acesso em: 18 abr. 2019.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SALGADO, Maria Teresa. Mar me quer: sonho, riso e mar como recomeço. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 313-320.

SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa América, 1972.

- SARAIVA, Sueli. Pensatempos e outras interinvenções: a crítica empenhada de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 365-674.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 34. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- SARAMAGO, José. O (meu) iberismo. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano 8, n. 330, p.32, 31 out. a 7 nov. 1988. In: GOMES, Hélder. *Para sempre Ibéria. Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.1, p. 120-121, jan./jun. 2011.
- SARAMAGO, José. Terra, direito e justiça. *Princípios: revista teórica, política e de informação*, São Paulo, n. 45, p. 09-13, maio/jul. 1997.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros textos*. Imprensa Nacional Casa da Moeda; 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho da Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na obra de Mia Couto*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- SILVA, Flávio José R. da. Ainda sobre as secas: discursos e imagens. *Revista Raízes*, n. 01, v. 37, jan./-jun. 2017.
- SILVA, Maurício. Entre o poder e o silêncio: uma abordagem sociolinguística de Vidas Secas. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 113-128, 1998.
- SLUIZER, George. “A jangada de pedra” à deriva na película. Entrevista concedida a Juliana Monachasi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, set. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0109200203.htm>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- TERRA SONÂMBULA. Direção de Teresa Prata. Moçambique/Portugal: Filmes de Fundo, Intérpretes: Aladino Jasse, Nick Lauro Teresa, Helio Fumo. 2007, cor, 96 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iukiUyEU-tw>. Acesso em: 27 jun. 2020.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VIANNA, Vivina de Assis (org.). *Graciliano Ramos: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

VIDAS SECAS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Herbert Richers, Intérpretes: Átila Iório, Maria Ribeiro, Gilvan Lima, Genivaldo Lima, 1963, p&b, 103 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5fsDcFOdwQ>. Acesso em: 27 jun. 2020.

VILLAR, Mauro de Salles (ed.). *Dicionário Houaiss conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Rodrigo. José Saramago, intelectual. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, Seropédica (RJ), v. 33, n. 2, p. 112-120, jul./dez. 2011.