

AS VEREDAS ESTÉTICAS DE ROSA EM OUTRA CRONOTOPIA DE COUTO

Prof. Dr. Peterson Martins Alves Araújo¹ (IFPB)

Resumo:

Embora Guimarães Rosa nunca tenha lançado nenhum manifesto, a força de sua narrativa influenciou vários escritores (inclusive além-mar). Um deles foi Mia Couto, laureado escritor moçambicano, que produz contos, romances, poemas e ensaios tendo (como alguns de seus temas) a reconstrução do espaço moçambicano e uma redefinição identitária de seu povo. Em uma análise comparativa a partir de **Grande sertão: veredas** de Guimarães Rosa e de **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (além de **Um Outro Pé de Sereia**) de Mia Couto, esse texto irá, dentre as diversas características de uma estética literária (**hiper-regional**) identificada a partir de Rosa, perceber as relações cronotópicas (sobretudo na sobreposição cronológica – deslocamento temporal para discutir o presente a partir do passado) entre os autores e suas respectivas obras supramencionadas.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, Mia Couto, cronotopo, hiper-regional, estética

Marco Inicial

Nessa primeira demarcação, procuro identificar os pontos de confluência na narrativa ficcional de Guimarães Rosa e Mia Couto a partir da releitura estética hiper-regional de seus respectivos romances, **Grande sertão: veredas** e **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. No entanto, para que sejam desenvolvidos os distintos cronotopos presentes nessas obras, alguns questionamentos são primordiais, dentre eles: Que aspectos aproximam a literatura do Brasil e Moçambique e, especificamente, de Rosa e Mia Couto? De que se trata a estética **hiper-regional** e quais suas características?

Nesses primeiros questionamentos (sobre o que aproxima os aspectos culturais do Brasil e Moçambique além dos respectivos projetos literários de Rosa e Mia Couto) temos que, conforme observou acertadamente Wilma Avelino de Carvalho (2012, p.1), os referidos países compartilham um passado colonial semelhante (além do próprio colonizador – Portugal). Isso culminou na utilização de construções imaginárias e na forte presença da oralidade em processos bastante semelhantes entre Brasil e Moçambique. A própria convergência literária entre Rosa e Mia Couto foi expressa por este em “O sertão brasileiro na savana moçambicana”, palestra proferida por Mia Couto em ocasião da cerimônia de sua nomeação como correspondente da Academia Brasileira de Letras em 2004 (posteriormente, publicada junto a outros de seus textos no livro **Pensatempos. Textos de Opinião**).

Reforçando ainda mais essa convergência literária, encontrei na estética **hiper-regional** uma explicação bastante plausível para essa interligação entre os projetos literários dos autores. Mas afinal o que é hiper-regional? O hiper-regional é uma estética que representa uma releitura da temática regional (contudo, essa releitura apresenta diversas outras denominações - “Super-regionalismo” por Antonio Candido; “supra-regionalismo mítico” por Benedito Nunes; “regionalismo cósmico”, conforme Davi Arrigucci Jr.; ou, até mesmo, “hiper-regionalismo” e “transregionalismo”, tal como verifica Marli Fantini Scarpelli). Identificada a partir de *Grande sertão: veredas* (obra publicada por Rosa em 1956), essa estética, no entanto, perpassa várias obras literárias que retomam essa temática na segunda metade do século XX e nas primeiras décadas do XXI. Já quanto à identificação das características dessa estética, a tese que defendi na UFRN em 2012 que foi, posteriormente, transformada em livro sob o título “*Sertões infinitos de Rosa e Suassuna*” fornece alguns esclarecimentos acerca desse aspecto teórico. Tomando, como base

inicial, as características apontadas por Antonio Candido (1989, p.161-162) em seu texto *Literatura e subdesenvolvimento* (mistura de elementos realistas e não-realistas levando a um aspecto surreal; presença de técnicas antinaturalistas, tais como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço e a elipse), percebi outras características a partir da percepção de grande parte delas em diversas obras analisadas no contexto brasileiro (*Romance d'A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna, *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum, *Faca* de Ronaldo Correia de Brito, *Coivara da Memória* de Francisco J. C. Dantas, *O Coronel e o Lobisomem* de José Candido de Carvalho, *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o diabo* de Nei Leandro de Castro), no contexto latino-americano (*Cem anos de Solidão* de Gabriel Garcia Marques e *Paradiso* de Lezama Lima), no contexto português (*Levantado do Chão* de José Saramago); e agora a pesquisa procura perpassar também a identificação de narrativas ficcionais que demarcam a literatura dos outros países que compõem a CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) – de forma especial, neste trabalho, a obra de Mia Couto no contexto moçambicano. Muito bem, mas que outras características foram verificadas? Sinteticamente, elas seriam: a presença de narradores autodiegéticos que procuram reconstruir sua identidade fragmentada (daí a sua proximidade com os *romances de formação*); o uso de uma técnica narrativa que denominei de *redemoinho narrativo* (a presença de diversos focos narrativos, uso de técnicas neobarrocas (substituição, proliferação e condensação), uma fragmentação de gêneros que denominei de estrutura matrioshka); e a presença de uma cronotopia *hiper-regional* própria tendo o cronotopo do *Sertão* (ou outro *espaço liso* similar – que, no contexto moçambicano, será a *Savana* ou a própria *Ilha* que adquire um *status* continental). E será sobre essa última característica que esta comunicação terá o seu “mote” principal a partir do próximo tópico.

A encruzilhada cronotópica de Rosa e Mia Couto

Apesar da atribuição mágica a esse lócus (encruzilhada), em linhas gerais podemos dizer que ele seria o espaço do encontro e das descobertas (internas e externas). No entanto, através dos estudos bakhtinianos, foi estabelecida uma categoria conteudístico-formal mais interessante que seria responsável pela “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 1998, p.211). De maneira mais didática, Fiorin (2006, p.133) interpreta que o “cronotopo” provém das palavras gregas “crónos” (= tempo) e “topos” (= espaço), constituindo uma categoria literária que irá revelar nos textos literários “a representação do mundo da sociedade em que eles surgiram”. O “cronotopo” surge de uma cosmovisão determinando a imagem do ser humano na literatura. A relação entre o espaço e tempo, na cronotopia, é indissolúvel, isto quer dizer que não dá para fazer uma abordagem desligada uma da outra, todavia devemos compreender que o princípio condutor do cronotopo é o “tempo”.

Nessa análise, não podemos perder de vista que cada povo possui uma maneira própria de conceber o tempo e o espaço (por exemplo, para alguns povos o tempo será “cíclico”; e, para outros, seguirá em uma “linearidade irreversível”). Seguindo ainda a ideia de que, como o “cronotopo” possui uma especificidade em cada “entorno cultural” e “período histórico”, teremos também que será um elemento de diferenciação entre autores, distinguindo os gêneros dos subgêneros; além dos diferentes tipos de romance. Por isso, Bakhtin (1998, p. 212), em seu livro *Questões de Literatura e Estética: teoria do romance*, perfaz todo o caminho do desenvolvimento do “romance ocidental”, começando pelo chamado “romance grego” e concluindo pelo “romance de Rabelais”.

Outro ponto que não podemos esquecer foi a de que, conforme Amorim (2006, p. 95-96), o conceito de “cronotopo” surge, no pensamento bakhtiniano, bem posterior ao de “exotopia”. Atestando essa anterioridade da “exotopia” em relação ao conceito de “cronotopia”, temos que aquele foi concebido nos textos *O autor e o herói* e *Para uma filosofia do ato*, reunidos e publicados, em 1919, no livro *Estética da Criação Verbal*, enquanto que aquele somente em um ensaio escrito entre 1937 e 1938. Mas de que trata a “exotopia”?

Na realidade, ambos conceitos discutem a relação “espaço-tempo”, todavia, no âmbito mais restrito da literatura, temos o “cronotopo”, enquanto que a “exotopia” tem um alcance mais amplo se referindo a presença dessa relação em todas as Ciências Humanas. Com relação ao conceito de “exotopia”, podemos afirmar que ele parte sempre de um lugar exterior, entendendo a criação estética como resultado da tensão de dois olhares (ou pontos de vista): a “captação” do olhar do “outro” (como o outro vê) e a “captação” do próprio olhar (do artista) sobre o “outro”.

Assim, toda criação artística refletiria uma visão resultante de uma projeção externa e de uma expansão interna sobre o externo; e, com isso, na “exotopia”, teríamos uma ênfase maior no lugar externo onde o ambiente retratado pelo artista teria a função de uma moldura. Por isso, a exotopia termina sendo a base do “dialogismo” em Bakhtin, pois, como não teremos uma visão completa de si mesmos, precisaremos da visão do outro sobre nós. Será sempre o “outro” quem melhor nos define, por isso que, tal como verifica Amorim (2006, p. 97), para Bakhtin “ninguém é herói de sua própria vida” necessitamos que o *outro*, através de seu discurso, constitua-nos heróis em toda a sua dinamicidade.

Outro aspecto que podemos deduzir dessa relação instaurada pela “exotopia” é que, embora ela contenha a conotação de acabamento (visto que precisa fixar um sujeito em um determinado espaço e tempo como um retrato instantâneo de uma personagem), ela termina remetendo a um inacabamento, pois, no registro temporal, percebem-se mudanças conferindo a condição natural do “devir” a que estamos sempre submetidos. E, corroborando com o que foi dito anteriormente, digo que, até mesmo devido à tensão de olhares que existe na construção da relação espaço-tempo da “exotopia”, haverá sempre uma condição de movimento que o próprio Amorim (2006, p. 100) observa como algo fundamental na realização de qualquer pesquisa nas Ciências Humanas. Essa percepção tem sentido, na medida em que esse movimento revela toda a amplitude cultural (dos diferentes pontos de vista) de um intenso processo dialógico, sendo por isso a *exotopia* o “motor mais potente da compreensão”, conferindo o sentido de que uma dada cultura só terá uma completude maior através da releitura por outras culturas.

No contexto da cultura brasileira (como vimos no primeiro capítulo), temos uma constituição inicial feita a partir da visão do outro (do colonizador); e, somente através de um longo processo (sobretudo a partir do Romantismo) é que foi possível estabelecer uma visão sobre nós mesmos, todavia ainda devedora dessa visão externa. Assim, a “exotopia” instalará sempre (no mínimo) dois lugares: o da pessoa (do artista) e o do grupo social (cf. AMORIM, 2006, p. 101), com isso, podemos dizer que uma obra que apresenta essa constituição isotópica será constituída, em seu estilo, tanto de uma “originalidade” quanto de uma “responsabilidade social” (acredito que, por isso, todo trabalho científico-acadêmico e artístico deveria estar permeado desses dois princípios).

E, embora a “exotopia” e o “cronotopo” discutam a relação espaço-tempo, aquela terá uma ênfase maior no espaço (isso é apontado até mesmo em sua etimologia – “exo” [prefixo grego] = para fora, fora, por fora; e “topos” = espaço, lugar) e a “cronotopia” terá, então, a sua ênfase no tempo. Por isso, tal como observa Amorim (2006, p. 102-103), Bakhtin deixa bem claro que pretende saber como o tempo é tratado em cada momento histórico na elaboração do romance, contudo, na cronotopia esse tempo estará unido ao aspecto do espaço; e ambos (sobretudo o tempo) implicará em uma concepção própria de ser humano em cada época. Essa relevância na cronotopia é tanta em Bakhtin que, em seu estudo sobre Rabelais e a cultura popular, afirma que o “verdadeiro herói do carnaval é o tempo” (AMORIM, 2006, p. 102-103), onde até mesmo o indivíduo se plasmará no coletivo, sobretudo, no espaço da praça pública (o espaço aberto de todos).

Outro ponto, bastante elucidativo, das reflexões de Amorim (2006, p. 104-105), é que a “cronotopia” não se contrapõe a “exotopia”, na realidade elas se complementam, pois Bakhtin ao distinguir o “tempo que representa do tempo representado”, em *Questões de Estética*, perfaz uma pergunta em que fica explícita a relação entre esses dois processos: “A partir de que ponto espaço-temporal o autor considera os acontecimentos que narra?”. Para ficar mais clara essa relação poderíamos refazer essa pergunta da seguinte forma: A partir de que “ponto exotópico” o autor ou

narrador (em sua própria visão e na do receptor [ou personagem] que projeta) considera a relação cronotópica (espaço-temporal) estabelecida com os acontecimentos que narra? Explicando um pouco melhor temos a indissolubilidade tanto na relação exotópica (na medida em que o outro – na condição “alter” – está inserido na criação artística) quanto na relação “cronotópica” (o tempo como a quarta dimensão do espaço – onde os índices temporais se fundem com os espaciais).

Essa verificação da indissolubilidade, Bakhtin (1998, p. 211) aponta que se inspirou na matemática e na “teoria da relatividade” (Einstein); e, que, nessa fusão do tempo e espaço, teremos a resultante de um todo inteligível e concreto que pode ser sintetizado na imagem do próprio espaço. Como exemplo disso, Amorim (2006, p. 102) ilustra muito bem usando o “cronotopos da estrada”. Segundo ela, nos romances em que existe a predominância desse espaço da “estrada” como o lugar principal onde se desenrolam as ações das personagens, teremos também uma ligação temporal com esse espaço, visto que será o lugar da estrada que escandirá o tempo, isto é, toda a vez que a narrativa precisar avançar o tempo do enredo será necessário voltar a esse espaço. Por isso, um dos conceitos que envolvem a “cronotopia” é a indicação sempre de um lugar coletivo, uma “espécie de matriz espaço-temporal onde as várias histórias se contam ou se escrevem” (AMORIM, 2006, p. 105). Contudo, nem todas as obras possuem a mesma “cronotopia”; e, segundo observa Amorim (2006, p. 112), parece que esse conceito bakhtiniano aponta para graus de cronotopia nos textos literários.

Como parâmetro desses “graus da cronotopia” bakhtiniana nos textos, temos, inspirado em Machado (2008, p. 159- 161), quatro principais pontos da presença da “cronotopia” relacionada aos gêneros textuais onde a existência maior ou menor desses pontos poderia servir como referência na verificação desses graus. Com relação aos quatro pontos da “abordagem cronotópica”, temos o seguinte:

- a) “a presença da mobilidade no espaço e no tempo das ações das personagens” – com isso, poderíamos considerar que quanto mais houvesse a presença, no enredo, de um deslocamento físico ou psicológico das personagens, teríamos uma presença maior de “cronotopia”;
- b) “a visualização da obra como um sistema aberto em suas possibilidades” – assim, quanto mais uma determinada obra tiver um poder de expressão e polissemia no presente (mesmo tendo sido escrita há muito tempo), teremos proporcionalmente um grau maior de cronotopia;
- c) “a presença de olhares exotópicos no enredo” – isso quer dizer que, ao contrário do que muitos dizem, o conhecimento de uma dada cultura não está relacionado à imersão que fazemos nela, mas muito mais à compreensão dos diversos olhares que a envolvem; com isso, a presença maior de cronotopia poderíamos associar diretamente à existência do dialogismo. Por isso, quanto mais dialógica (ou polifônica) for uma dada obra, mais exotópica e, conseqüentemente, cronotópica poderíamos estabelecer;
- d) o “hibridismo de gêneros” – daí, poderemos observar que, quanto mais tivermos uma presença maior de gêneros (microestruturalmente) no romance (em uma macroestrutura), teremos uma possibilidade maior de estabelecer uma cronotopia em alto grau.

Assim, diante de toda essa exposição sobre a cronotopia, resta agora perceber como se apresentará os cronotopos de Rosa e Mia Couto em suas respectivas obras.

Primeiramente, tanto em *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa quanto em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de Mia Couto estarão sob a ação da cronotopia hiper-regional caracterizada pela junção de duas outras cronotopias bakhtinianas (“romance biográfico – ou autobiográfico” e o “romance de cavalaria”). No cronotopo do “romance biográfico” teremos o aspecto memorialístico reforçado pela presença de um narrador

autodiegético; além disso, embora o eixo temporal seja horizontal relacionado às reminiscências do passado, haverá sempre uma articulação com o presente; já, no cronotopo do “romance de cavalaria”, temos a introdução da “matéria épica” onde o eixo temporal tenderá a se verticalizar, aproximando-nos de um tempo mítico. Logo, com a junção dessas duas cronotopias, teremos a instauração de um tempo passado que se sobrepõe ao tempo presente sob o mascaramento de um tempo mítico impreciso.

No “Grande sertão” de Rosa, temos um outro fator de complexidade que contribui também para essa superposição (ou interpenetração temporal do passado com o presente) – a presença de uma “polifonia enunciativa” (cf. MICHELETTI, 2007, p. 53-54) onde as diversas histórias das memórias das personagens se amalgamam em uma narrativa e composição temporal que reflete o *Sertão* como um “mundo misturado”, tal como fala Arrigucci Júnior (1994, p. 17). Isso, na realidade, termina sendo o cerne da composição de Rosa, pois assim como ele desbanaliza o espaço tirando-o do lugar comum através, alegoricamente, da criação de uma *terceira margem*, teremos um tempo dinâmico em que o presente é entrecortado rapidamente pelo passado (e vice-versa).

Essa estratagemia roseana é acrescentada, pelo que Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 63) chamou de uma “dissimulação da História”, pois segundo a autora, ele “dissimula a História, para melhor desvendá-la”. Como exemplo, Walnice aponta que, até mesmo as datas são imprecisas; e, quando o autor finge que vai datá-las, tal como no contexto do final do enredo, quando relata ao interlocutor a data de batismo de Diadorim a fornece de forma imprecisa: “Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos...” (ROSA, 2001, p. 620). Isso se confirma em Ward (1984, p. 110) quando ela afirma que, em *Grande sertão*, existe pouca referência a um “public time”, isto é, às referências textuais que possam situar a narrativa dentro de um contexto histórico conhecido, tal como as referências que Riobaldo faz aos fatos (os revoltosos e a Coluna Prestes), além de datas (Neco em Carinhana, 1879; invasão do São Francisco em 1896 etc.), entretanto o narrador não parece ter a intenção de situar sua narrativa historicamente.

Em Mia Couto, teremos características singulares em cada uma de suas obras, contudo, em todas elas, teremos uma articulação entre o passado e o presente – representando claramente isso, Mia Couto dará algumas pistas:

Eu escrevo *Terra sonâmbula* quando a guerra estava a acontecer; eu escrevo *A varanda do frangipani* com o período de transição ainda a acontecer; eu escrevo *O último voo do flamingo* já olhando a guerra e o processo de pacificação à maneira de quem olha para trás. Eu acho que o fazer da História está tão presente, ele próprio é tão ficcional – nós estamos vivendo em países que se estão escrevendo eles próprios, estão se inventando, estão nascendo e nós estamos nascendo com eles – e não é possível separar uma coisa da outra. E eu sou de tal maneira parte desse processo, desse parto, desse nascimento, que não me vejo existente fora dele, só ali tenho dimensão.” (COUTO, 2006 apud BRAÚNA, 2011, p.16-17)

Com isso, as duas obras de Mia Couto que estamos analisando se encaixarão nessa última perspectiva – procurarão tratar da guerra e do processo de pacificação à maneira de quem olha para trás. Apesar de terem sido publicadas após o ano 2000 (**Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** em 2003; e **Um outro pé de sereia** em 2006), seus respectivos enunciados possuem marcas temporais que remetem ao terceiro período da história moçambicana iniciado na década de 90 do século XX onde houve “uma transição para uma economia de mercado e um modelo político democrático multipardiário” (BRAÚNA, 2011, p.23). Isto quer dizer, um processo de modernização e democratização que se seguiram aos dois anteriores: a luta pela independência (1964-1974) que teve seu êxito em 25 de junho de 1975; e a devastadora guerra civil (1976-1992) provocada pelo conflito hegemônico-ideológico entre o projeto socialista e capitalista.

Quanto a esse aspecto temporal na obra de Mia Couto, José Dércio Braúna (2011, p.23-24) observa que o escritor moçambicano elabora uma “sintaxe transiente” (expressão elaborada por Nicolau Sevcenko), pois, em suas narrativas, estabelece um aspecto temporal “capaz de fundir num mesmo corpo textual a reflexão crítica sobre o passado, o presente e o futuro”. Isso pode ser

observado em trechos como a que o narrador autodiegético de **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** irá falar sobre o seu pai (Fulano Malta):

E nunca mais Fulano falou de políticas. O que dele a vida foi fazendo, gato sem sapato? Saí da Ilha, minha mãe faleceu. E ele mais se internou em seu amargor. Eu entendia esse sofrimento. Fulano Malta passara por muito. Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditara que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a Independência e muito da sua despertença se manteve. E hoje comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo. (COUTO, 2003, p.74)

Essa relação *passado-presente-futuro* estará mais explicitamente marcada em Mia Couto, na obra **Um outro pé de Sereia**, nela, teremos dois eixos temporais, textualmente marcados no início de cada capítulo. Eles se iniciam com a marcação do ano de 2002 em Moçambique no contexto de um lugarejo fictício chamado “Antigamente” localizado na área das Savanas, todavia, em outros capítulos (três, cinco, seis, nove, doze, quinze e dezoito) paralelamente, iremos ter a demarcação temporal de 1560 – na qual é narrado o deslocamento da imagem de uma santa católica cristã de Goa, na Índia, para Moçambique – terminando o seu trajeto as margens do rio Zambeze, no mesmo ponto em que a narrativa se inicia em 2002, portanto, em sentido inverso, ao que a personagem Mwadia executa no início da narrativa. Com isso, percebe-se uma característica bastante presente nas narrativas de Mia Couto, os principais protagonistas de suas narrativas estão sempre se deslocando (isto é, viajando), daí termos o surgimento de uma categoria bastante interessante que será melhor explicada no próximo tópico.

O Rosa dos Ventos nas Savanas Miacoutianas (considerações que não finalizam)

Para início de conversa, acredito que a narrativa rosiana do **Grande sertão: veredas** atraiu a atenção de Mia Couto também pela sua discussão de nacionalidade e culturalidades. Essa discussão, no entanto, para que possa ser entendida em uma dimensão mais ampla precisa percorrer a compreensão de como as narrativas literárias são usadas na forja identitária de um povo (sobretudo daqueles recém-libertos de um determinado jugo). Depois disso, chegaremos, através dessa categoria da “viagem” (ou do “nomadismo” segundo Maffesoli), no conceito do “enraizamento dinâmico” que, segundo minhas pesquisas, seria a grande contribuição da estética hiper-regional, sobretudo, nas construções literárias.

A busca do elemento cultural de uma região passa pelo conceito de “caráter nacional”, e quem inicia essa reflexão é o teólogo alemão Johann Gottfried von Herder (1744-1803). De acordo com Baldo (2006, p. 1), o estudioso alemão defendia a ideia de que cada nação tinha sua particularidade cultural condicionada por cada época, por isso os valores de cada país deveriam ser julgados particularmente e não em uma compreensão homogênea simplista. No entanto, o entendimento da obra literária como uma produção artística condicionada a esse elemento histórico-cultural foi iniciado na Alemanha, através do movimento “Sturm und Drang”, por volta de 1770, que, inspirado nas ideias de Herder, começaram a desenvolver uma crítica à história literária que procurava ressaltar as particularidades nacionais, regionais e individuais.

Assim, para percebermos mais claramente como a literatura faz parte desta formação identitária, temos em Ricoeur (1985, p. 432 *apud* Bernd, 2003, p. 17) a compreensão de que a identidade se define através da narrativa, isto é, tanto uma coletividade quanto um indivíduo seriam definidos através das histórias que narram de si mesmos e sobre si mesmos. Por isso, já que a narrativa ajuda a definir a identidade, conseqüentemente, a literatura possuirá uma grande importância nesse processo.

No entanto, não devemos perder a noção de que não podemos falar de identidade sem a “alteridade”, pois sem a visão do outro (e a nossa sobre nós mesmos) temos apenas uma visão

especular redutora; e, dessa forma, será impossível tecer relações interativas dentro de uma construção identitária. Por isso, através dessa visão complementar do “outro”, a identidade coletiva apresenta um conceito plural que perpassa as conceituações estanques de “caráter nacional” e “identidade autêntica” e desenvolve a “noção pluridimensional na qual as identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos de sua história se justapõem para constituir um mosaico” (BERND, 2003, p. 17).

Nessa busca (ou construção) identitária, de acordo com Bernd (2003, p. 17) pode ocorrer, basicamente, de duas formas: como “um sistema de vasos estanques” com discursos cristalizados ou como um “processo contínuo” e dinâmico de construção (e desconstrução) que faz surgir espaços dialógicos e interativos. Esses tipos de busca identitária irão gerar, na compreensão do poeta e crítico antilhano – Edouard Glissant (1981, p. 189-201 *apud* BERND, 2003, p. 19), duas funções nos processos de formação das literaturas nacionais: a função de “sacralização” (a união da comunidade em torno de seus mitos, de suas crenças, de seus heróis, de seu imaginário ou de sua ideologia); e da função de “dessacralização” que está correlacionada com a desmontagem das engrenagens de um sistema dado, revelando todos os mecanismos ocultos.

Por isso, nas obras de Rosa e Mia Couto que estão sendo analisadas, constituem-se por uma predominância de forças dessacralizantes, tendendo assim a possuírem uma construção identitária concebida sem a exclusão do *outro*.

Outra característica desta formação identitária nacional movida por forças dessacralizadoras, é o “princípio de errância”, que seria “a identidade como processo perpétuo e indispensável de movência”. Essa característica confere à identidade “um caráter mais dinâmico, muitas vezes como um turbilhão em que nada impede seu fluxo”, como nos fala Maffesoli (2001, p. 47); e, segundo o mesmo autor, “essa errância se configura em um desejo essencial em qualquer estrutura social, confundindo-se, na realidade com um desejo de rebelião contra as estruturas arcaizantes sociais” (a divisão de trabalho, a descomunal especialização do trabalho, a transformação do indivíduo em uma engrenagem mecânica etc.).

Por isso, segundo Maffesoli (2001, p. 38), essa errância (ou nomadismo como podemos chamar), será inerente a natureza humana, quer se trate de um “nomadismo individual” ou “coletivo”. E esse desejo ou pulsão que irá se configurar em suas narrativas, tal como percebemos ao longo da história da humanidade nos contos, lendas, poesia e ficção em cada cultura. Assim, uma das características das personagens de obras marcadas por esse nomadismo é o “caráter de viajante” que elas assumem; visto que, não necessariamente precisam se deslocar fisicamente ao longo do enredo, mas assumir uma postura livre que possam atestar as diversas possibilidades de um “mundo paralelo” constituído através de uma total anomia (MAFFESOLI, 2001, p.43). Outra forma será encarnando (o que foi apontado no primeiro capítulo) a condição híbrida e ideal do “artífice” (cf. BENJAMIN, 1986, p. 199).

Sobre essa característica encontramos, nas duas obras em análise, tanto uma movência física quanto psíquica. Em *Grande sertão* temos os dois tipos de movência, pois a movência física está nitidamente marcada no plano “autodiegético” quando narra seus feitos como jagunço de vários bandos, recebendo vários nomes (Riobaldo – Tatarana – Urutú-branco) movendo-se de forma errante pelo *Sertão* mineiro; enquanto que, já idoso narra para o intelectual da cidade; e, quando entrecorta sua narrativa de várias outras histórias, o faz dentro de uma condição fixa, como vimos anteriormente. Já, em **Um rio chamado tempo**, o jovem Mariano perfaz o caminho de volta a ilha (Luar do Tempo) de suas memórias da infância – em um eterno tráfego entre a ilha e a cidade (alegoricamente, entre a idade adulta e a infância). Mwadia, em **O outro pé de sereia**, segue um intenso nomadismo (tanto físico quanto psicológico) partindo das margens do Zambeze, trafegando pelo Oceano; e chegando em Goa, na Ásia.

Ainda, quanto ao nomadismo, podemos afirmar que, desde as incipientes manifestações literárias, a literatura portuguesa irá assumir esse “nomadismo”, ou mais radicalmente, essa

“pulsão-migratória” em toda a sua amplitude. Desta forma, não é coincidência que um dos maiores monumentos literários de Portugal seja *Os Lusíadas*, a grande epopeia na qual Luís Vaz de Camões irá cantar a “importância da errância no mundo vasto e a função dinâmica da exploração”. De acordo com Maffesoli (2001, p. 52), isso irá afirmar que o gênio do povo português nisso encontra a sua realização. E, nesse espírito, o grande mito que encerra e que herdamos dessa literatura ibérica, é o “sebastianismo”, na qual, ainda hoje, o fato histórico do desaparecimento do príncipe herdeiro português Sebastião e de todos os relatos lendários de suas aventuras ainda influenciam o imaginário coletivo fomentado tanto na literatura portuguesa quanto na literatura brasileira (principalmente na nordestina).

Assim, nessa grande obra camoniana, teremos o gênero da epopeia que, segundo Bernd (2003, p. 48), foi o gênero literário usado para “narrar os acontecimentos fundadores de uma sociedade” associando-os aos feitos de heróis de “elevada força física e psíquica”. Esse gênero tem um papel celebrativo que ajuda a criar uma base mínima para que haja uma unificação dos membros de uma comunidade em formação e de sua consolidação ideológica.

No entanto, uma dúvida talvez paire sobre nossas cabeças: Se o indivíduo (ou um povo) vive em uma indefinida movência, então será impossível uma referência identitária mínima? No auxílio de nossa resposta, utilizo Maffesoli que propõe o conceito de “enraizamento dinâmico” que contém, implicitamente, a ideia de “nomadismo”. Para ele, esse “enraizamento dinâmico” seria a percepção de que

Todo mundo é de um lugar, e crê, a partir desse lugar, ter ligações, mas para que esse lugar e essas ligações assumam todo o seu significado, é preciso que sejam, realmente ou fantasiosamente, negados, superados, transgredidos. É uma marca do sentimento trágico da existência: nada se resolve numa superação sintética, tudo é vivido em tensão, na incompletude permanente. (MAFFESOLI, 2001, p. 79).

Essa errância, além de tudo isso, possui um elemento extremamente necessário ao desenvolvimento de qualquer sociedade e de seus indivíduos, pois ela permite uma “respiração social” onde implementa um grande fluxo de intercâmbios (MAFFESOLI, 2001, p. 57). Assim, essa construção identitária na literatura permitiria a confluência do múltiplo, conferindo ao escritor, na compreensão de Bernd (2003, p. 28), uma abertura ao “multilinguismo”, sendo atravessada também por várias raças, crenças e posicionamentos ideológicos que demarcam os narradores transculturais Riobaldo e Mariano.

Referências Bibliográficas

- 1] ARAÚJO, Peterson Martin Alves. **Os sertões infinitos des Rosa e Suassuna: a estética hiper-regional na Literatura Brasileira**. Curitiba: Appris, 2013.
- 2] BRAÚNA, José Dércio. **Nyumba-Kaya: a delicada escrivência da nação moçambicana na obra de Mia Couto**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2011.
- 3] CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1989. (pp. 140-162)
- 4] CARVALHO, Wilma Avelino de. O Hibridismo Cultural em Guimarães Rosa e Mia Couto. **Revista dEsEnrEdoS** - ISSN 2175-3903 - ano IV - número 15 - teresina - piauí - outubro novembro dezembro de 2012.
- 5] COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. 12.reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- 6] _____. **O outro pé de sereia**. 4.reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- 7] GARCÍA, Flávio. A manifestação do insólito ficcional, na categoria personagem, como marca do fantástico modal: uma leitura de ‘A Gorda Indiana’, do escritor moçambicano Mia Couto. **Revista Redisco**. Vitória da Conquista, v.1, n.2, p.33-45, 2012.
- 8] MARTIN, Vima Lia. O “Mundo Misturado” de Guimarães Rosa e Mia Couto. **Mulemba**. Rio de Janeiro, v.1, n. 3, p. 68-74, jul./dez. 2010.
- 9] ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.