

SÃO BERNARDO, DE GRACILIANO RAMOS, E TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO: NARRADORES QUE ESCREVEM MEMÓRIAS

Andréa Trench de Castro (Doutoranda USP)ⁱ

Resumo:

Pretendemos traçar uma análise comparativa entre os romances São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Terra sonâmbula, de Mia Couto, tendo em vista a perspectiva do sujeito rememorante que se desenvolve em ambas as narrativas, a fim de mostrar como a memória exerce um papel estruturador e como os projetos de escrita que se tecem nas narrativas podem apontar para diferentes interpretações das obras, considerando as fulgurações da utopia que têm lugar no texto de Mia Couto, e, por outro lado, a visão trágica que predomina no romance brasileiro. Um dos aspectos que nos leva a propor essa diferença entre os romances está relacionado fundamentalmente à figura do narrador que rememora e escreve suas memórias, uma vez que se observa que a posição do narrador reforça as perspectivas da utopia, no romance africano, e a visão trágica, no romance brasileiro, se o entendermos a partir dos tipos fundamentais tal como elaborados por Benjamin em “O Narrador”, presente no primeiro volume de Obras escolhidas (1996).

Palavras-chave: Graciliano Ramos, Memória, Mia Couto, Narrador.

1 Introdução

Os estudos comparados das literaturas de língua portuguesa levam-nos a discutir convergências e diferenças entre escritores que se valeram de repertórios literários vinculados ao nosso comunitarismo cultural. Neste artigo, a partir da perspectiva da literatura comparada, focalizaremos dois romances que se constroem a partir da presença significativa de sujeitos que rememoram e escrevem suas memórias, empreendendo uma busca consubstanciada no projeto de escrita: os romances *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos e *Terra Sonâmbula* (1992), de Mia Couto.

As escritas da memória, inscritas em diversos contextos socioculturais e históricos, pautam-se pela busca de reconstrução de identidades esfaceladas diante de contextos dolorosos, traumáticos e de perda. Assim, o preenchimento das lacunas existentes através do processo da rememoração efetua-se por meio da e na escrita, na qual a memória pode ser pensada como uma prática de intermediação entre expressões individuais e coletivas de identidade. Se por meio da obra literária pode-se veicular uma representação da memória coletiva, é a partir da “constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária” (RICOEUR, 2010, p.92) que se pode falar em “traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva” (RICOEUR, 2010, p.92). Dessa forma, a representação artística não se restringe à trajetória de sujeitos individuais, mas antes veicula a atuação de sujeitos coletivos ou transindividuais, em que cada indivíduo faz parte desse sujeito.

No que diz respeito à problemática situada no entrecruzamento da memória e da identidade, observamos que se converte em questão basilar para a análise dos romances. Em *São Bernardo* e

Terra Sonâmbula, pode-se verificar que a memória exerce um papel estruturador: acompanha-se nos romances o desenvolver de personagens que através da rememoração constituem sua identidade e afirmam seus anseios em busca de conhecer e, sobretudo, revelar. Como afirma Ricoeur, “o cerne do problema é a mobilização da memória a serviço da busca, da demanda, da reivindicação de identidade” (2010, p.94). Dessa forma, as “fragilidades da identidade” podem ser compreendidas e analisadas a partir dos anseios humanos em busca da resolução de perguntas fundadoras: “quem”, “quem sou eu?” [...]: eis o que somos, nós. Somos *tais*, assim e não de outro modo. A fragilidade da identidade consiste na fragilidade dessas respostas [...], que pretendem dar a receita da identidade proclamada e reclamada” (RICOEUR, 2010, p.94, grifos do autor).

No romance de Graciliano Ramos, a busca de Paulo Honório – encontrar o sentido oculto de sua vida – é explicitada pelo desejo de escrever o romance, de elaborá-lo como um projeto. Através da escritura, o personagem faz emergir o sentido da sua vida – ou a falta de sentido que a assinalou – encontrando-se ao final com seu destino trágico e solitário, revelando-se personagem problemático, detentor de diversas facetas. O Paulo Honório embrutecido, que ao longo de sua trajetória incorpora os *habitus* do capitalista, apresenta sinais de mudança radical quando da execução de seu projeto de escrita, que revelam a tomada de consciência de sua própria pequenez e de sua nulidade no mundo, além do fracasso de suas relações pessoais e afetivas. A realidade objetiva e exterior se desintegra e dissolve, dando lugar a uma realidade interior que dismantela a construção do caráter dominador do personagem. O processo que consolida essa passagem é justamente o da escrita/reflexão, consumado pelo percurso errático e cambiante da memória:

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão (RAMOS, 1995, p.101).

O papel estruturador da memória, ao qual nos referimos anteriormente, provoca mudanças na narrativa: o narrador, que detinha um ponto de vista seguro e objetivo ao contar sua história, começa a indagar-se com olhos duvidosos e interrogativos, apresentando uma primeira tomada de consciência de si mesmo. Passa-se, então, a reproduzir o vaguear da consciência, sua errância e desatino, processo inesperado na constituição de Paulo Honório como personagem, mimetizado pela nova linguagem subjetiva e pelo discurso memorialístico. A partir daqui, nada se sabe mais com certeza: “tudo não passa de conjectura, olhares que alguém dirige a outro, cujos enigmas não é capaz de solucionar” (AUERBACH, 1998, p. 479). Paulo Honório encerra esse “eu” e “outro”, constantemente buscando reconhecer-se ao verdadeiramente olhar-se através da perspectiva da

memória.

O romance, por detrás da aparente simplicidade de sua organização, concentra uma complexa estrutura que evidencia ora o olhar objetivo e prático, ora o ponto de vista subjetivo do personagem – veja-se a quebra assinalada pelo capítulo XIX, central na narrativa, em que o personagem revela perder o sentido do tempo, imergindo assim em seu tempo interior. Em decorrência da moderna representação do tempo interior (AUERBACH, 1998, p.488), o narrador, encontrando-se ele próprio no objeto de análise, libera-se então como simples observador, processo que predomina em boa parte da narrativa, e pode enfrentar seu passado: abandona a visão determinista acerca dos fatos que permearam sua trajetória e pode, de fato, analisar sua história e não apenas contá-la.

No romance *Terra Sonâbula*, o menino Kindzu, ao contar e rememorar sua história, também busca encontrar uma identidade – a identidade de seu povo, que é determinada por suas crenças, mitos, histórias, lendas – ao passo que também luta por sua sobrevivência. Os cadernos de Kindzu consubstanciam o projeto memorialístico, empenhado em organizar as narrativas de seu povo, dotando-lhe de uma identidade histórica e mítica desfeita pelas guerras: “Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente” (COUTO, 2007, p.15). Assim como a Paulo Honório, o processo rememorante revela-se a Kindzu como percurso penoso em meio às aventureiras viagens, pois o ato de lembrar apresenta percalços a serem vencidos. A viagem mítica empreendida por Kindzu no mar traz-lhe numerosos sofrimentos, que no entanto se reconfiguram em ensinamentos e sabedoria, cujo maior resultado são os cadernos, herança da sociedade, “páginas da terra”.

O menino Muidinga, ao participar desse processo de rememoração lendo os cadernos, cujos escritos começam a ocupar sua fantasia, consegue transmutar-se em Kindzu e continuar sua busca; dessa forma, a paisagem, até então “morta pela guerra”, começa a ganhar prenúncio de verdes e a terra passa a abrigar futuros e felicidades; ganha uma nova identidade ao “brincar de ser Kindzu”, ganha um pai, e portanto uma história, uma origem, transformando-se em uma criança a nascer: “os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias” (COUTO, 2007, p.126).

Ambos os romances constituem, dessa forma, narrativas de busca de uma identidade abalada que procura reconstruir-se pela ação da escrita e da constituição do discurso memorialístico. Há, no entanto, múltiplas perspectivas que se entrecruzam nas obras, nas quais a relação entre memória e identidade pode apontar para diferentes caminhos: as fulgurações da utopia que têm lugar no romance africano; e a visão trágica que predomina no romance brasileiro. Assim, a partir da perspectiva da leitura comparada dos romances, nota-se que o discurso memorialístico pode tanto

possibilitar uma abertura para o futuro, por meio do qual se pode elaborar a reconstituição de identidades espoliadas pelo contexto colonial e pós-colonial, em que a perspectiva utópica ganha especial relevo; como também podemos observar que a assunção da memória como elemento estruturador pode possibilitar a emergência de uma visão trágica da realidade, na qual não se espera uma possível redenção, mas sim a possibilidade de uma compreensão mais profunda e aguda da consciência humana, por meio da tentativa de uma retomada mais consciente do passado. Vejamos, agora, o desenvolvimento de nossa hipótese com a breve análise dos romances.

2 Desenvolvimento

Segundo Rejane Vecchia, em *Romance e Utopia*, "*Terra sonâmbula*, primeiro romance de Mia Couto, narra a história de duas vidas em busca não só da sobrevivência, mas, dado o contexto da guerra, partem também em busca de uma identidade, confundida pela disputa do poder local" (2000, p. 107). Assim, através dos sonhos que questionam a cruel realidade, pode-se observar um modo de representação simbólica da luta de um povo e de uma nação.

O caminho de esperança trilhado nas folhas do caderno, cujo principal motor é a recuperação das histórias do país e a manutenção de seu passado histórico, exemplifica o conceito de utopia desenvolvido por Ernst Bloch em seu *Princípio Esperança*. Duas das principais noções relacionadas ao conceito desenvolvido são a de sonho diurno e a de futuro:

Bloch se esforça em demonstrar que essa atividade de "sonhar para a frente" está ligada a um "topos de conteúdo" preciso. [...] o sonho diurno será definido como um topos interior, como lugar de nascimento do desejo e da imaginação, como "guia" das "imagens do desejo" de algo que "ainda-não-é". E essas imagens têm a qualidade de antecipar um futuro onde predomina absolutamente, segundo Bloch, a utopia.

Quanto à noção de futuro, [...], o "futuro autêntico" [...] é caracterizado pela presença de um elemento "excedente", permitindo a transformação de nossa imaginação utópica numa realidade humana em forma de "amanhã" (MÜNSTER, 1993, p.26).

A leitura paralela das histórias de Muidinga e Kindzu, e a conseqüente reciprocidade de suas ações e esperanças fundada pela união que se opera entre os meninos por meio da tessitura e da leitura dos cadernos, faz-nos observar a relevância das noções de "sonho diurno" e "futuro", que fundamentam o princípio esperança e a construção de todo o romance. São possibilidades que se sustentam na prática real de determinadas ações que ajudam a entrever e construir uma perspectiva mais otimista, baseada na reconstrução da memória coletiva da sociedade moçambicana:

Com ele ganhara esta paixão das letras, escrevinhador de papéis como se neles pudessem despertar os tais feitiços que falava o velho Taímo. Mas esse era um mal até desejado. Falar bem, escrever muito bem e, sobretudo, contar ainda melhor. Eu devia receber essas experiências para um bom futuro (COUTO, 2007, p.25).

Assim, o romance carrega-se de desejos e expectativas que dialogam com o devir, na esteira

de uma escrita mais esperançosa e engajada. O sonho de liberdade conjuga-se em Kindzu e Muidinga, cujo “desejo de romper com os fatos da história” (VECCHIA, 2000, p.118) por meio da imaginação e da memória, da escrita e da leitura, aponta para a construção de um futuro que não seja permeado somente pela dor.

A partir do entrecruzamento entre literatura, história e memória, por meio do qual a obra literária é também depositária das representações do passado conjugadas às expectativas do futuro, o romancista pode fazer as vezes do historiador, já que conjuga sua memória dos fatos passados aos seus possíveis desdobramentos no futuro, além de apresentar a sua versão da história, mesclada aos elementos de caráter social na representação da coletividade.

Propõe Ricoeur que, à abstração do futuro, sobre a qual se constrói a perspectiva da memória, opor-se-ia a inclusão da futuridade na apreensão do passado histórico, “em oposição à orientação claramente retrospectiva do conhecimento histórico” (2010, p.360). E continua o autor: “objetar-se-á a essa redução da história à retrospectão, que o historiador, como cidadão e ator da história que se faz, inclui, em sua motivação de artesão da história, sua própria relação com o futuro da cidade” (2010, p.360).

É importante ressaltar, dessa forma, a representatividade dos personagens do romance sob o ponto de vista histórico, mesclado ao relato artístico: ao mesmo tempo em que figuram como cidadãos e atores partícipes das histórias que contam, também se fazem artesãos da História da nação, revelando a complexidade de seus papéis. Esse entrecruzamento entre a perspectiva literária, a perspectiva histórica e o discurso memorialístico se dá pelo imbricamento entre as representações do passado e as expectativas para o futuro, em que a História se forma não apenas pelo que sucedeu e que se conta no romance, mas também a partir das possibilidades objetivas para o futuro que se podem entrever na narrativa, somadas aos mitos, lendas e histórias de caráter extraoficial.

A importância da dimensão futura, já bem explicitada do ponto de vista teórico através das conceituações de Bloch e Ricoeur, faz-se ver, como dissemos, em toda a sua potencialidade na obra de Mia Couto. O futuro torna-se, assim, espaço ficcional para o qual se dirigem todas as motivações e desejos dos personagens, que se relacionam com carências, necessidades e anseios coletivos; a dimensão futura, por sua vez, descortina-se ora como sonho diurno e possibilidade objetiva, segundo Bloch, ora como categoria importante para a apreensão do passado histórico, de acordo com Ricoeur.

Kindzu, ao lançar seu legado cultural à humanidade – os cadernos que reúnem as histórias que conformarão parte da História moçambicana – não está legando apenas uma contribuição individual, mas uma produção coletiva, em que todos os indivíduos são co-participantes e ativos na transformação dos eventos históricos. Assim, estará transmitindo aquelas que, ao final, conformarão

as “páginas da terra”. A práxis de cada sujeito é intrínseca à história da nação, tecida nas páginas coletivas que dão forma aos acontecimentos passados e presentes e as expectativas que residem num futuro de possibilidades objetivas, abertas, a serem construídas. Muidinga, por sua vez, não representa o esquecimento e as fragilidades da identidade apenas em nível individual, mas dá voz aos “traumatismos coletivos e às feridas da memória coletiva” (RICOEUR, 2010, p.92), já que desprendeu seu nome, sua origem, sua história e suas raízes, tal qual a própria nação, espoliada e ferida em sua identidade. O reaprendizado de Muidinga só se inicia à medida que se põe a ler sobre a história da nação, (re)investindo-se ele também de nova identidade. Não é à toa, portanto, que pergunte obstinadamente por seus pais: o desejo de encontrar sua origem e suas raízes repousa inevitavelmente na necessidade de encontrar sua própria identidade. A memória e a identidade de Muidinga se confundem com a memória, a escrita e a identidade da Nação, em processo dialético no qual a práxis de sujeitos coletivos interferem no curso determinante da história.

A experiência coletiva da qual a obra é depositária, podendo ser entendida como um projeto de reconstrução da nação moçambicana (libertação de Junhito, o menino que simboliza a independência), é identificada à luta de um povo por sua possibilidade de libertação, não somente literal, mas mágica, capaz de, através da esfera mítica e onírica, ascender a um novo mundo. Segundo Frantz Fanon, em *Condenados da Terra*,

[...] a experiência individual, porque é nacional, elo da existência nacional, deixa de ser individual, limitada, estreita e pode desaguar na verdade da nação e do mundo. Assim como na fase de luta cada combatente sustentava a nação na ponta do braço, da mesma forma, durante a fase de construção nacional, cada cidadão deve continuar em sua ação concreta de todos os dias a associar-se ao conjunto da nação, a encarnar a verdade constantemente dialética da nação, a querer aqui e agora o triunfo do homem total (1968, p. 164).

Ressalte-se, novamente, a estreita relação entre os indivíduos e a nação, a qual só pode ser (re)construída através da ação conjunta de sujeitos transindividuais. Assim, como reitera Fanon, a experiência individual deixa de sê-lo para converter-se em verdade da nação. É certamente o que ocorre com as experiências de Kindzu e Muidinga: aliam-se ao conjunto total da nação ao empreender sua luta pela liberdade, por meio das categorias ricamente exploradas: a presença do futuro como espaço ficcional, dos sonhos como potências para transformações, dos mitos como fixação do legado histórico e cultural da nação. O final do romance concretiza essa passagem – o menino Kindzu, ao morrer e deixar seus cadernos como legado, afirma:

Movidas por um vento que nascia não 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, 2007, p. 204).

No romance *São Bernardo*, no entanto, veremos que não se observa a perspectiva otimista e

esperançosa que se configura nas linhas do romance coutiano: muito pelo contrário, o projeto de Paulo Honório se identifica justamente com a busca de uma compreensão que inevitavelmente o levaria ao sofrimento. Esta é sua busca, consolidada pelo projeto memorialístico e de escritura do romance. Há uma noção imperativa do trágico que caracteriza a narrativa e a personagem principal, para quem não há redenção possível.

Segundo Löwy e Nair, o tema central da visão trágica do mundo é a “*exigência absoluta e exclusiva de realização de valores irrealizáveis*: a grandeza do homem reside em suas aspirações, e seu limite, na impossibilidade de realizá-las” (2009, p.60, grifos dos autores). Assim, a atitude do homem trágico, ao mesmo tempo coerente e paradoxal, revela-se a partir de uma constante recusa, caracterizada pela “*rejeição do mundo no interior do próprio mundo*”, ou, em outras palavras, pela “*recusa intramundana do mundo*” (Ibid., p.61, grifos dos autores).

Se analisarmos detidamente o primeiro, o décimo nono e o trigésimo sexto capítulos de *São Bernardo*, veremos que neles, capítulos centrais pois abrem, interrompem e fecham a narrativa, delinea-se a tenção maior com a qual o narrador propõe-se a escrever seu romance: aparentemente, é apenas mais um de seus projetos malogrados, já que reconhece não ter habilidades literárias para fazê-lo. No entanto, logo percebemos que se trata de um projeto cuja intenção maior é a de conhecer-se e reconhecer-se como ser humano, em suas falhas e fracassos. Seu romance não busca coroar possíveis êxitos e verdades, aparentemente existentes, desmistificados na análise de sua própria trajetória; busca, sim, iluminar os aspectos mais recônditos de sua existência, em que se revela a trágica assunção de uma total e imobilizadora impotência diante de alguns tantos fracassos.

Ainda sim, nessa condição reside sua grandeza: deseja, de fato, compreender sua trajetória e a de Madalena, compreendendo a ambos enquanto seres humanos; reconhece-se, no entanto, incapaz de fazê-lo, detido por um embrutecimento axial, que o paralisa, o emudece, quase o estagna: “Que horas são? Não posso ver o mostrador do relógio assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me” (RAMOS, 1995, p.104).

A partir das teorias de Hegel, por sua vez, que marcam a principal emergência das teorias trágicas modernas, “o importante na tragédia não é o sofrimento enquanto tal – ‘mero sofrimento’ – mas as suas causas” (WILLIAMS, 2002, p.54). Assim explica Raymond Williams: “A tragédia considera o sofrimento como ‘pendente sobre personagens ativas inteiramente como consequência do seu próprio ato’ e reconhece, além disso, a ‘substância ética’ desse ato – um envolvimento da personagem trágica com ele – [...]” (WILLIAMS, 2002, p.54).

Podemos observar, pelo acima exposto, que a concepção trágica que se observa no romance relaciona-se ao fato de o conflito trágico vivido pelo herói ser consequência única de suas ações e

escolhas ao longo de sua trajetória, em que o exclusivo “fito na vida” fora tornar-se um grande proprietário de terras, acumulador de bens e capital. Dessa forma, como único responsável pelas perdas e sofrimento vividos, a tragicidade da narrativa ainda afirma-se pela passagem da ignorância – momento em que seu único objetivo reside no engrandecimento da propriedade, apesar da destruição de suas relações pessoais e afetivas – para o reconhecimento, em que finalmente descortinam-se ao personagem as causas de seu sofrimento. Segundo Hegel,

Para que haja uma genuína ação *trágica* é essencial que o princípio de liberdade e independência *individual*, ou ao menos o princípio da autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada (HEGEL apud WILLIAMS, 2002, p.55, grifos do autor).

Ainda que Paulo Honório culpabilize sua “estúpida profissão”, seu “modo de vida” e o fito de tornar-se um “explorador feroz”, imiscuindo-se da verdadeira culpa pela destruição de sua família e pela morte de Madalena, não podemos deixar de observar sua “autodeterminação”, como aponta Hegel, na busca do conhecimento das verdadeiras causas dos sofrimentos suportados e das perdas vivenciadas. Dessa forma, as consequências de seus atos apresentam-se como naturais ao personagem, que acaba por resignar-se e aceitar – ao reconhecer – sua culpa: “Julgo que me desnorteei numa errada” (RAMOS, 1995, p.186); “Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente [...]. Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (RAMOS, 1995, p.188).

O final do romance concretiza a ausência da dimensão do futuro – tão insistentemente presente no romance *Terra Sonâmbula* –; no primeiro, pode-se observar que a morte do personagem, sugerida pelo descanso anseado, fá-lo descansar eternamente no presente. Este último parágrafo do romance é a prova cabal de uma imanência eterna no angustiante presente, sem que seja mencionada qualquer possibilidade de futuro. Os verbos no presente e a presença de signos como a vela a extinguir-se, a treva e o silêncio reiteradamente anunciados e a janela fechada anunciam a iminência da morte, sem que essa seja entendida como transmissão de conhecimento e incorporação de histórias, como em *Terra Sonâmbula*.

Assim, retomando a análise comparativa das obras, buscando um aprofundamento de suas diferenças constitutivas, observa-se que a posição do narrador rememorante reforça as perspectivas da utopia, no primeiro romance, e da visão trágica, no segundo, se o entendermos a partir dos tipos fundamentais tal como elaborados por Walter Benjamin. Identificando-se com o tipo do narrador viajante, que coleta e intercambia experiências, os personagens de *Terra Sonâmbula*, ora Kindzu, ora Muidinga, ora Tuahir, carregam consigo a arte de compartilhar histórias, de construir a história de seu povo ao entrecruzar a esfera mítica e a histórica, o que assegura à narrativa a sua dimensão miraculosa e fantástica, ao lado da verídica e cruel realidade da guerra civil, conferindo maior

amplitude ao narrado.

Há também, em *Terra Sonâmbula*, o compartilhar da experiência da morte; como afirma Benjamin, "é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissíveis" (1994, p. 207). Nesse momento, então, em que a sabedoria e o legado das estórias é transmitido, para que se perpetue a prática social do narrar, ficam asseguradas a História e a identidade de um povo. É essa justamente a função de Muidinga: ao transmutar-se em Kindzu, e ao ganhar a identidade por ele conferida, Muidinga pode perpetuar a prática narrativa, que restaura a identidade deste povo abalada pela guerra. Novamente retomando Benjamin, a experiência dos grandes narradores "é a imagem de uma experiência coletiva, para qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento" (Ibid., p.215).

Benjamin também pontua a diferença entre o narrador clássico – o narrador da narrativa oral – e o narrador do romance moderno, que traz a ameaça da morte à narrativa: enquanto o narrador da tradição oral se constitui pelo intercâmbio de experiências, incorporando às suas experiências aquelas ouvidas e vice-versa, o narrador do romance se isola, e segrega-se. Em *Terra Sonâmbula*, se a troca de experiências e a transmissão da sabedoria é fundamental para o surgimento da identidade do personagem Muidinga, e em maior medida, da constituição da identidade do povo moçambicano, em *São Bernardo*, o narrador é aquele que isolado e segregado em sua única realidade é incapaz de dar e receber conselhos, e assim, de intercambiar sabedoria. A incapacidade de Paulo Honório de olhar ao redor e compartilhar das experiências de Madalena, de ouvir aos seus empregados, de permitir-lhes a dimensão do diálogo, o embrutece, o paralisa, o torna incapaz de conciliar-se com sua própria linguagem. O homem do romance moderno, como descreve Benjamin, é aquele que praticamente mudo, analisa a existência humana com perplexidade, e que, encerrado em sua solidão, não consegue e não pode mais falar de suas preocupações, temores, e nem pode, assim, receber conselhos. Ao passo que o romance moderno se fecha e tem uma dimensão finita a partir do seu término, ao finalizar a busca do entendimento daquela trajetória vivida, a dimensão da narrativa oral incorporada ao romance *Terra Sonâmbula* lhe confere uma eternidade e durabilidade que o identificam com a própria (re)construção da identidade de um Moçambique devastado pela guerra colonial e pós-colonial.

Essa imagem da utopia que se delineia no romance de Mia Couto, através da trajetória do menino Muidinga, que ao unir-se a Kindzu pelo laço dos cadernos lidos "pode romper com o véu do mundo vivido e traduzir seus sonhos para a construção de seu futuro autêntico" (VECCHIA, 2000, p.118), não se vê, como afirmamos, em *São Bernardo*. Isto é: a escrita, neste romance, não se

relaciona diretamente à construção de uma utopia – constrói-se, com efeito, como um projeto de busca de uma verdade mais profunda, mas esta não necessariamente lhe traz uma redenção. Concilia-se com a linguagem, porque é a partir dela que Paulo Honório é capaz de encontrar uma significação para a sua trajetória; é a partir da própria linguagem que Paulo Honório pode entender que esta não fazia parte de sua vida, afinal, nem a carta de Madalena anunciando suicídio Paulo Honório é capaz de entender; no entanto, essa conciliação não o redime – só lhe traz uma certeza de um destino amargo e solitário.

3 Conclusão

Assim posto, finalizamos essa trajetória empreendida pela memória de tão significativos personagens novamente ressaltando que, a despeito da utopia carregada de sonhos diurnos traçada na narrativa moçambicana, e, por outro lado, da pungente visão trágica esboçada pela pena de Graciliano, podemos observar alguns trânsitos culturais que colocam as obras em uma sintonia, tendo em conta a perspectiva da necessidade da memória e da fundação de uma narrativa da memória que se instaura no século XX. Não obstante os sonhos diurnos de Kindzu e Muidinga e os amargos devaneios de Paulo Honório, a literatura se afirma como espaço privilegiado para sonhar, lembrar e revelar o encoberto, na tentativa de, ao menos, “acender as luzes e reparar a escuridão” (COUTO, 2007, p.198).

Referências Bibliográficas

- AUERBACH, E. A Meia Marrom. In: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In: *Obras escolhidas, I: Magia, técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COUTO, M. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.
- LÖWY, M., Nair, S. Lucien Goldmann ou a dialética da totalidade. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MÜNSTER, A. Ernst Bloch e o novo espírito utópico. In: *Ernst Bloch – Filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- RAMOS, G. *São Bernardo*. 64.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- VECCHIA, R. *Romance e utopia: Quarup de Antonio Callado, Terra Sonâmbula de Mia Couto e Todos os nomes de José Saramago*. 2000. Dissertação (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

ⁱ Andrea Trench de Castro (Doutoranda USP)
Universidade de São Paulo (USP)
Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH
andrea.trench.castro@gmail.com