

NAS ÁGUAS DA MEMÓRIA: DAS PERSPECTIVAS DA UTOPIA E DO TRÁGICO NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Andrea Trench de CASTRO
Universidade de São Paulo (USP)
andrea_trench@hotmail.com

Resumo: Pretendemos traçar uma análise comparativa entre os romances *Terra sonâmbula*, de Mia Couto e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, 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 entrecruzam 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.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto; Graciliano Ramos; escritas da memória; utopia; trágico.

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 rememorantes (AUERBACH, 1998, p.490), que empreendem 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. Diz Mia Couto, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*: “Cada homem é todos os outros” (COUTO, 2003, p.56).

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 questão. 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” (RICOEUR, 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). O sujeito rememorante, que imerge em seu mundo interior para buscar respostas às suas inquietudes e para rever seu passado numa perspectiva subjetiva é constitutivo do romance moderno (cf. AUERBACH, 1998, p.483):

Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical (AUERBACH, 1998, p.494).

Ainda no que diz respeito à relação intrínseca entre memória e identidade, reafirmando o valor da memória no século XX, Le Goff acentua o trabalho angustiante e febril que caracteriza o fazer rememorativo na atualidade, constitutivo tanto das sociedades desenvolvidas como daquelas em vias de desenvolvimento: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2003, p.469, grifos do autor). Assim, analisar a relação problemática que os personagens constituem com a sua própria identidade por meio do fazer rememorativo nesses romances, a partir de representações individuais ou coletivas dessa busca, proporciona, ao mesmo tempo, a relação entre pontos de contato e divergências, através da qual a análise das obras pode aprofundar-se.

Outro aspecto de relevância para o estudo da memória e de suas representações nas obras estudadas concerne a uma questão já desde os princípios aventada por Aristóteles, sintetizada e problematizada por Ricoeur ao princípio de *A memória, a história, o esquecimento*. Demonstrava Aristóteles o contraste primordial entre *mneme* e *anamnesis*: “de um lado, a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa” (RICOEUR, 2010, p.37). Seguidamente, Ricoeur aponta que a distinção feita por Aristóteles já antecipa o que adiante viria a configurar-se como uma proposta para uma fenomenologia da memória, a partir da distinção entre evocação simples ou esforço de recordação. Dessa forma, observa-se que um aspecto fundamental para o estudo da memória é a dualidade em que se apresenta, a partir de sua dimensão cognitiva ou pragmática: pela primeira, entende-se a operação de reconhecimento ativada pela memória, ao passo que pela segunda compreende-se o esforço e o trabalho realizados a partir da busca de recordação, em que a memória se apresenta em seu caráter efetivamente prático. Assim, ao *pathos*, que consiste na recepção da lembrança, opõe-se a *praxis*, que se caracteriza pela busca da lembrança.

Há que se ressaltar, portanto, a *praxis* implicada nas trajetórias dos personagens, que se revelam como seres ontocriativos, que ora escrevem para compreender significações ocultas ou conferir um suporte material ao vivido, tais como os projetos de Paulo Honório e Kindzu, ora investem na leitura para buscar significações e respostas aos mesmos anseios de busca da identidade, tais como as trajetórias de Muidinga e Tuahir. Assim, sem que a dimensão cognitiva da memória seja ignorada, já que é parte do processo do sujeito rememorante, a memória configura-se nessas obras essencialmente em sua dimensão pragmática, em que o esforço e o trabalho de recordação revelam as possibilidades e as potencialidades objetivas

dos sujeitos a partir de seu agir, de seu fazer. É Ricoeur também quem propõe considerar o ‘poder fazer memória’ como um dos poderes essenciais do ser enquanto ato e potência no plano de uma antropologia filosófica. Vale lembrar que Muidinga, no processo de recuperação da sua identidade, reaprende a ser humano, humaniza-se a partir da leitura dos cadernos; nesse percurso, diz aprender “tudo de novidade”: andar, falar, ler e até mesmo lembrar-se, revelando todos os seus poderes.

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 e paralisado, que ao longo de sua trajetória incorpora os *habitus* do capitalista, apresenta sinais de mudança radical quando da execução de seu projeto de escrita, sinais 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 desmantela a construção do caráter dominador do personagem, que sucumbe e entrega-se diante de sua derrota. 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.

Procuro 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 desse objeto, processo que predomina em boa parte da narrativa, e pode enfrentar seu passado: abandona a visão objetiva e determinista acerca dos fatos que permearam sua trajetória e pode, de fato, analisar sua história e não apenas contá-la. A tentativa de esquadrihar uma realidade mais genuína, profunda e real faz entrever na narrativa uma mudança radical de foco e de tom: a interrupção do fluxo dominante, caracterizado pela

linguagem prática, reflexo da personalidade de Paulo Honório, cede lugar a um relato carregado de reticências e interrogações, em que o tom pessoal e reflexivo permeia as linhas do texto com uma forte conotação subjetiva e melancólica.

No romance *Terra Sonâmbula*, 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 também 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 e difícil 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”. Novamente a escrita presta-se a trabalhar a memória, pois por meio dela é que nos revelamos: “Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos” (CANDIDO, 1965, p. 90).

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, em contraposição à criança carente de fantasia: “os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias” (COUTO, 2007, p.126). Kindzu, ao aventurar-se no mar, espaço da esperança e da mobilidade, identifica-se com a luta de Farida, adquirindo consciência de luta e assim encontrando sua própria identidade.

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. Vejamos, primeiramente, as possíveis relações estabelecidas na análise do romance *Terra Sonâmbula*.

Segundo Rejane Vecchia, em *Romance e Utopia* (2000), “*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” (VECCHIA, 2000, p. 107). Assim, no romance coutiano, através dos sonhos que questionam a cruel realidade, podemos observar um modo de representação simbólica da luta de um povo e de uma nação. Os projetos dos personagens, que se unem por meio da ação recíproca entre escrita e leitura, transformam-se em “representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo” (VECCHIA, 2000, p.118). Assim mesmo, representam

[...] um caminho trilhado às margens de uma esperança que, cultivada nas folhas do caderno, é capaz de trazer a expectativa do futuro. Os escritos significam cultivar a lucidez no presente e, ao preservar o passado e sua história, ambos apontam para um tempo futuro que nascerá das cinzas do presente. São essas anotações que permitem o resgate não só de Kindzu, mas

de um indivíduo, sujeito de sua própria história e que se inscreve na história de uma nação (VECCHIA, 2000, p.120).

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 Ernest Bloch em seu *Princípio Esperança* (2005). Duas das principais noções relacionadas ao conceito desenvolvido são a de sonho diurno e a de futuro. Vejamos de que se tratam:

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, Bloch faz a distinção entre: 1) o futuro inautêntico e 2) o futuro autêntico. [...]; 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 e história, no qual a obra literária é representante incontestado do desenvolvimento histórico e das representações do passado conjugadas às expectativas do futuro, o romancista também pode fazer as vezes do historiador, já que conjuga os 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.

A relevância da dimensão da futuridade para a apreensão dos fatos históricos é ressaltada a partir de duas perspectivas, fundamentais para o estudo de *Terra Sonâmbula*: a de Paul Ricoeur, contida na obra anteriormente referenciada; e a de Lucien Goldmann, presente na obra de Michael Löwy e Sami Nair, *Lucien Goldmann ou a dialética da totalidade* (2009).

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” (RICOEUR, 2010, p.360). E continua o autor: “objetar-se-á a essa redução da história à retrospectiva, 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” (RICOEUR, 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 e a perspectiva histórica 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. Dentre os projetos de Kindzu, destaca-se, além da escrita dos cadernos, o objetivo de tornar-se um naparama, para lutar contra os “fazedores de guerra”. Essa orientação para o futuro permeia todas as andanças do personagem, que funde as histórias passadas aos seus objetivos e sonhos para o futuro – o de escrever bem, falar bem, contar ainda melhor (veja-se sua motivação como propenso “historiador” da nação) e lutar contra a guerra, o que podemos observar no seguinte excerto:

Nesse desespero me veio, claro, um desejo: me juntar aos naparamas. Sim, eu queria ser um desses guerreiros de justiça. Já me via, tronco despido, colares, fitas e feitiços me enfeitando. Sacudi a ideia, tocado pelo medo. Eu me dividia entre a escolha de um destino de briga e a procura de um cantinho calmo, onde residisse a paz (COUTO, 2007, p.29).

Passando ao ponto de vista de Lucien Goldmann, que revisita importantes conceitos marxistas e lukacsianos para a formulação do conceito da dialética da totalidade, assim explicam Löwy e Naïr a dimensão totalizante pela qual pode-se apreender os fatos sociais em sua historicidade:

Para ele [Goldmann], todo fato humano, econômico, social, político ou cultural, coletivo ou individual, material ou “espiritual”, só pode ser compreendido e explicado no contexto de um processo histórico mais amplo, do qual faz parte. Processo que não é limitado ao passado e ao presente, mas que se abre para o futuro e, conseqüentemente, deve ser apreendido pela categoria marxista da *possibilidade objetiva* (LÖWY, NAÏR, 2009, p.37, grifos dos autores).

A importância da dimensão futura, já bem explicitada do ponto de vista teórico através das conceituações de Bloch, Ricoeur e Goldmann, faz-se ver, como dissemos, em toda a sua potencialidade na obra de Mia Couto. Reforçando o conceito de futuro, para o qual se dirigem todas as motivações e desejos dos personagens, desejos esses que se relacionam com carências, necessidades e anseios coletivos, ora como sonho diurno e possibilidade objetiva, ora como categoria importante para a apreensão do passado histórico, pode-se entender *Terra Sonâmbula* como um fato humano, coletivo, cultural, literário e histórico em sua dimensão totalizante, para a qual a “história é o produto da práxis de sujeitos humanos coletivos” (LÖWY, NAÏR, 2009, p.38). Explicam os estudiosos da obra de Goldmann:

Goldmann reconhece que a *libido* se situa efetivamente no nível do comportamento individual. Em contrapartida, as ações históricas, o domínio da natureza e a criação cultural só podem ser compreendidos em seu significado e explicados em sua gênese a partir de um sujeito coletivo, ou antes, *transindividual* [...] em que cada indivíduo faz parte desse sujeito e

participa da tomada de consciência ou da ação comum. [...]. Se relacionamos os fatos sociais com os sujeitos coletivos, o processo de transformação da realidade externa integra-se como elemento constitutivo do processo de transformação do sujeito e vice-versa (LÖWY, NAÏR, 2009, p.38, grifos dos autores).

Se sujeitos transindividuais, como grandes escritores “cuja sensibilidade coincide com um grande movimento social e histórico” (LÖWY, NAÏR, 2009, p.53) representam a coletividade da nação, detentores de uma visão de mundo que reúne anseios e problemas inerentes ao grupo social, os próprios personagens do romance podem ser entendidos a partir dessa dimensão totalizante do sujeito transindividual. 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 assume e dá voz aos “traumatismos coletivos e às feridas da memória coletiva” (RICOEUR, 2010, p.92), já que desaprendeu seu nome, sua origem, sua história e suas raízes, tal qual a própria nação, espoliada e ferida em sua própria 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 (FANON, 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 justamente o que ocorre com as experiências de Kindzu e Muidinga: aliam-se ao conjunto total da nação e à trajetória possível da nação moçambicana ao empreender sua luta pela liberdade, mais que todas, a moral. O final do romance concretiza essa passagem – o menino Kindzu, ao morrer e deixar seus cadernos como legado, afirma:

Deixo cair ali a mala onde trago os cadernos. Uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá força. [...]. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. [...]. E o menino estremece com se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. 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).

É essa perspectiva de convidar à ação e fundar a esperança que aponta, novamente, Fanon. Pela transmutação que se opera entre Muidinga e Kindzu, e após a transmissão do legado do qual os cadernos são depositários, podemos perceber a real função da escrita que se tece na obra, novamente acentuando a importância do olhar dirigido ao futuro:

O homem colonizado que escreve para seu povo deve, quando utiliza o passado, fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança. Mas para garantir a esperança, para lhe dar densidade, é preciso participar da ação, engajar-se de corpo e alma no combate nacional (FANON, 1964, p.168).

Ampliando estas hipóteses e discussões acerca de *Terra Sonâmbula* para o plano do comunitarismo cultural das literaturas de língua portuguesa, para cujo escopo é nosso objetivo contribuir, observamos que o desejo de romper com a realidade vivida e com os fatos da história esboça-se no romance através de uma operação que é bastante comum na literatura brasileira: "Uma espécie de estratégia destinada a contornar os aspectos mais trágicos da condição humana" (LOURENÇO, 2001, p. 197), que o autor, em *A Nau de Ícaro*, elabora como a "rasura do trágico". Como afirma o crítico português acerca da literatura brasileira,

Todos esses heróis vivem os diversos horrores da condição humana em termos da mais luminosa expressão brasileira, de uma precisão quase hiper-realista, mas vivem-na numa espécie de lugar mágico, fora do mundo, [...]. É a grande translação do trágico brasileiro, a sua transfiguração e transcensão mágicas (LOURENÇO, 2001, p.204).

Esse reflexo quase generalizado da literatura nacional surge justamente num momento em que se buscava o reforço da consciência propriamente brasileira. Através da esfera do sonho, os personagens de Guimarães Rosa, por exemplo, conseguem realizar uma translação do trágico, em que se dá uma transfiguração mágica. Segundo o crítico,

A estrutura cultural eufórica que caracteriza o modernismo brasileiro [...] vai constituir-se como uma segunda natureza do Brasil. E a partir de então a imagem de marca, o mito de que precisava para exprimir cabalmente o novo sentido de força, de existência, de progresso, um país que mudava profundamente e rejeitava com a água do banho a criança colonial e escrava que fora durante séculos.

Este novo mecanismo do Brasil para si mesmo [...] condicionará a forma do espírito e da cultura brasileiros, envolvendo na sua pulsão positiva e otimista as visões mais cruas ou dolorosas da vida nacional nos seus aspectos históricos ou individuais. Por mais realista e crítica que seja a literatura brasileira dos anos 30 e 40, a preocupação pelo Brasil que ela reflete raramente se traduz em visão trágica da existência, embora,

descritivamente, integre a tragédia objetiva, o escândalo humano e social [...]. (LOURENÇO, p.201)

Na análise do romance *Terra sonâmbula*, tendo em conta a perspectiva da quase “ausência” da visão puramente trágica que caracteriza a literatura brasileira modernista, como observado por Lourenço, observamos um trânsito cultural que caracteriza fortemente as literaturas de língua portuguesa. O personagem Muidinga, ao situar-se na esfera mítica e onírica, acessada através dos cadernos de Kindzu, consegue libertar-se da prisão em que vive – a realidade de sobrevivente/fugitivo – e criar uma nova identidade e uma nova vida, na qual encontra mais sentido. A rasura do trágico, como reflexo da literatura brasileira, é justamente uma das linhas que se contorna em *Terra Sonâmbula*, o que coloca ambas as literaturas dentro de um sistema de intercâmbios solidários, já que imersas em esferas culturais semelhantes, por compartilharem determinadas experiências históricas. Ademais, essa estratégia também elaborada por Mia Couto está em consonância com o projeto cultural do autor de reelaborar a identidade da nação moçambicana, assim como se vê no projeto cultural modernista brasileiro. Ambas as nações, tendo sofrido o choque da colonização, precisam reestruturar-se psiquicamente com vistas a elaborar sua "nova" identidade, perdida ou abalada em face da indelével marca da colonização.

Assim posto, notamos estar diante de um conjunto de textos que estabelecem diversas redes de comunicação e pontos de articulação. O conceito de hibridismo cultural sugere matérias em movimento, de “caráter instável”, em “seu constante vir-a-ser” (ABDALA JR, 2002, p.103) e se verifica a partir da abordagem em perspectiva de diversos textos em língua portuguesa, revelando pontos de contato que caracterizam matérias culturais híbridas; no entanto, como cada texto se insere a partir de seu lócus enunciativo, revelando distintas situações históricas – apesar de seus pontos de contato, como a situação de colonização vivida pelos países de língua portuguesa, e sua subsequente busca por uma reafirmação identitária e nacional, por meio da renovação da língua e da literatura – a obra literária também afirma sua autonomia específica. Igualmente verifica-se que os pontos de contato estabelecidos entre essas literaturas, pela adoção de mecanismos semelhantes e procedimentos que sugerem trocas e diálogos, desvela um ambiente cultural solidário que aponta para “fronteiras de contato e compartilhamento” (ABDALA JR, 2002, p.38), através de um sentimento de parentesco.

Curiosamente, se refletimos acerca dessa estratégia marcadamente brasileira no que diz respeito ao romance *São Bernardo*, no entanto, veremos que a perspectiva otimista e esperançosa que se entretece nas linhas do texto coutiano não se verifica no romance brasileiro, no qual não parece haver qualquer “transfiguração mágica” que permita contornar a realidade trágica: muito pelo contrário, o projeto de Paulo Honório se identifica justamente com a busca de uma compreensão que inevitavelmente o levaria ao sofrimento. Encontrar-se com sua própria natureza embrutecida e assumi-la é parte do processo de maturidade do personagem, que o faz tornar-se múltiplo e problemático. Esta é sua busca, sua missão, consolidada pelo seu projeto de escritura do romance. Há uma noção imperativa do trágico que caracteriza o romance e a personagem principal, para quem não há redenção possível. O esforço empreendido pela escritura de seu romance, amarga confissão de sua falha pessoal, não lhe traz qualquer perspectiva de entrever a felicidade e um futuro autêntico. Constituindo-se como grande diferença com o romance de Mia Couto,

É precisamente no autor mais "ortodoxo" (nessa época) que encontramos uma das raras visões realmente trágicas do romance brasileiro moderno. Referimo-nos não só ao autor de *Angústia*, mas do tão machadiano *São Bernardo*, livro de um pessimismo intenso [...] (LOURENÇO, 2001, p.202).

Dentre as pesquisas de Lucien Goldmann, encontra-se uma de especial relevância para o âmbito deste estudo: a visão trágica do mundo, tal como se expressa, sobretudo, nas obras de Pascal e Racine. Sem o objetivo de encontrar uma perfeita equivalência entre a noção do trágico nas obras estudadas por Goldmann e em *São Bernardo*, desejamos apenas levantar algumas hipóteses, apontando possíveis paralelos existentes entre as obras, bem como questões levantadas por Goldmann, que possibilitem provocar uma reflexão acerca dessa visão no romance.

Segundo Löwy e Naïr, 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” (LÖWY, NAÏR, 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*” (LÖWY, NAÏR, 2009, p.61, grifos dos autores). Assim define Goldmann a concepção trágica da condição humana:

Pequeno e miserável por sua incapacidade de atingir valores reais, de encontrar uma verdade rigorosa, de realizar uma justiça verdadeiramente justa, o homem é grande por sua consciência, que lhe permite descobrir todas as insuficiências, todas as limitações dos seres e das possibilidades intramundanas, de jamais se contentar com nenhuma delas, de jamais aceitar nenhum compromisso (1956 apud LÖWY, NAÏR, 2009, p.62)¹

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, delineia-se a tensão 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, sobretudo. 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).

Desejoso de contar sua história, de compreender seus percalços – “Tenciono contar a minha história. Difícil” (RAMOS, 1995, p.8) – e ciente de sua impossibilidade e das agruras da narrativa – “Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa?” (RAMOS, 1995, p.100), o personagem afirma-se em sua condição trágica, pois os valores anseados revelam-se, inexoravelmente, irrealizáveis.

Ciente também de sua natureza agreste, à qual insistentemente faz dolorosa menção em determinados momentos da narrativa, o personagem assume pouco a pouco a total imobilidade que o arrebatava, a extrema dificuldade em alinhar a narrativa e a trágica impossibilidade de humanizar-se. Em seguidos fracassos e pungentes confissões, revela-nos:

¹ GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu caché*. Paris : Gallimard, 1956.

De repente voltou-me a idéia de construir o livro. Assinei a carta ao homem dos porcos e, depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo.

Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, [...].

Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova.

Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto.

[...]

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir aqui dentro a sensibilidade embotada (RAMOS, 1995, p.183-184).

É trágica a consciência de sua pequenez, ressaltada diante do intenso desejo de dar voz aos seus conflitos, por meio de sua entrecortada escritura. O que confere a tragicidade ao relato é justamente o embate entre querer ser aquele que não se pode ser, ou ter atributos daquele do qual se está infinitamente distante: “Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoirava isto brincando. [...] a minha ignorância é completa” (RAMOS, 1995, p.9). Embate maior é, no entanto, o desejo de encontrar-se na narrativa – desejo implícito em suas tristes confissões – e encontrar o ser humano embrutecido, agreste, com deformidades monstruosas, pois assim mesmo se vê e reconhece. Daí a constante recusa em viver neste mundo, inabitável, sem sentido, totalmente desmoralizado: “Comer e dormir como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo?” (RAMOS, 1995, p.184).

É interessante observar a complexidade e a problematização da feição psicológica do personagem quando comparado aos personagens/obras trágicos de Racine analisados por Goldmann. Explicam Löwy e Naïr: “O tema central da tragédia é a oposição radical entre um mundo de seres sem consciência autêntica e sem grandeza humana, que vivem no compromisso, que são dominados pela paixão ou pela ambição [...], e esse personagem trágico, cuja grandeza consiste precisamente na *recusa* desse mundo e da vida” (LÖWY, NAÏR, 2009, p.64, grifos dos autores).

Ao consumir-se na ambição e paixão por possuir as terras de São Bernardo, Paulo Honório revela-se egoísta, mesquinho, brutal. Assumindo-se ele próprio como tendo sido inutilizado e aleijado pela sua trajetória, no entanto, passa a rejeitar, no seio do próprio mundo, esse mundo enormemente imoral e deformado pela codícia. Paulo Honório encarnaria, portanto, os dois sujeitos que se embatem na configuração da visão trágica do mundo: aquele dominado pela paixão e aquele para o qual o único caminho é a recusa do mundo imoral, no qual reina a ambição desmesurada.

Há, por fim, um último aspecto que reitera a tragicidade do romance e da complexão do personagem: a ausência total da dimensão do futuro, confirmada pela imanência do presente e da eternidade. Novamente, observam Löwy e Naïr: “Obviamente, a diferença fundamental é o caráter *imanente*, materialista e histórico-social do objeto da aposta dialética, que é sobretudo uma aposta no *futuro* – dimensão totalmente ausente no pensamento trágico, que conhece apenas o *presente* e a *eternidade*” (LÖWY, NAÏR, 2009, p.64, grifos dos autores). O final do romance concretiza essa ausência, no qual se pode 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*. Pela plasticidade e exemplaridade na composição estilística do romance, vale transcrever o excerto final do último capítulo:

Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.

A vela está quase a extinguir-se.

Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem.

Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.

É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo.

Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade ao meu filho. Que miséria!

Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!

E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos (RAMOS, 1995, p.190-191, grifos meus).

Assim, retomando a análise comparativa das obras, buscando um aprofundamento de suas diferenças constitutivas, observa-se que a posição do narrador 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 Benjamin em “O Narrador”, presente no primeiro volume de *Obras escolhidas* (1996). Identificando-se com o tipo do narrador viajante, que coleta e intercambia experiências, os personagens narradores 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 esfera 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. O leitor pode assim interpretar a história de sobrevivência dos moçambicanos com maior liberdade do que se o autor a tivesse contado somente a partir de sua dimensão histórica.

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” (BENJAMIN, 1994, p. 207). Nesse momento, então, em que a sabedoria e o legado das histórias 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. As histórias contadas por Kindzu são todas transmitidas a Muidinga, que agora pode recontá-las. A morte, então, não abala as experiências vividas, porque a trajetória do contador de histórias já se incorporou à trajetória dos demais, fazendo de sua experiência uma experiência coletiva. 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” (BENJAMIN, 1994, p.215). A narrativa abre-se, assim, novamente, à possibilidade de realização de uma utopia libertária, em que a morte é apenas uma passagem, e não um impedimento para a sua efetivação. Assim mesmo, a consolidação do legado de Kindzu assegura-se por meio de sua

escrita, e por meio da leitura de Muidinga, que adquire todo o seu conhecimento e reveste-se de sua sabedoria.

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 própria 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, como elabora Benjamin acerca do narrador do romance moderno. 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 um 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.

Todavia, para além de convergências ou divergências entre as obras no que diz respeito à perspectiva otimista e esperançosa que se esboça no romance de Mia Couto e à tragicidade subjacente ao romance brasileiro, outras aproximações são possíveis entre os romances. Com efeito, a partir do foco no sujeito que se põe a escrever e a deixar um legado, pode-se observar que ambos dizem respeito a um aspecto inerente ao ser humano, que caracteriza sua busca: a de autoconhecimento e de conjunção com uma verdade mais profunda, ainda que trágica, em *São Bernardo*, e a de (re)construção de uma identidade, possível através da escrita/leitura/memória de um povo, em *Terra Sonâmbula*. Ambas as narrativas, assim, tratam de conflitos que são universais e próprios do ser humano.

As histórias de Paulo Honório e de Muidinga/Kindzu não se particularizam em seus tempos, mas se universalizam e se tornam legado da humanidade. Segundo Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, a literatura detém uma função, que para além de suas funções mais facilmente identificáveis – a ideológica e a social – “deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão de mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. Ela exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo” (CANDIDO, 1965, p. 54).

Identificamos em ambas as obras esta força expressiva de sua função total, que definitivamente inscrevem *São Bernardo* e *Terra Sonâmbula* em um patrimônio da humanidade, para além de suas épocas e panos de fundo históricos.

São Bernardo, encarnando uma visão realmente trágica da condição humana, não deixa de elaborar o herói trágico que empreende uma valente e honesta busca ao querer dar à sua vida aquele sentido ignorado, recalcado na linguagem embrutecida, esquecida, repelida. É uma busca de todo e qualquer ser humano quando se encontra diante da mais crua realidade e deve enfrentar seu passado renegado. A rememoração, então, vem a serviço de um projeto do sujeito que se propõe a investigar as causas subjetivas de sua infelicidade, descobrindo-as, muito embora, nos fatos mais objetivos de sua história. O romance elabora, perfeitamente, aquilo que Antonio Candido elevaria como característica central do romance moderno brasileiro. A partir da tendência geral para a análise que se desenhou na segunda fase do Modernismo brasileiro, classificada entre os anos de 1922 e 1945, em que os autores investiam em buscar explicações, tentar sínteses e esquadriñar o seu tempo, o crítico localiza como mais importante o decênio de 1930. No romance desse decênio, o mais característico do período é a "preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza" (CANDIDO, 2008, p.147).

Ambas as obras, então, de maneiras diferentes, expressivas em sua função total, se inscrevem no patrimônio cultural de suas nações, identificáveis como projetos culturais distintos, em vista de suas contraposições no que diz respeito às fulgurações da utopia e da perspectiva trágica, embora não marcadamente pessimista, já que se delineia na obra uma verdadeira transmutação da personagem.

Distintas formas de pertencer ao patrimônio cultural, distintos pontos de vistas que apontam, ainda assim, para novas articulações comunitárias em um novo aspecto: o papel do intelectual. Mia Couto e Graciliano Ramos procuram o caminho mais difícil quanto à escolha do intelectual, como coloca Said (2005, p.46), ao revelarem-se interessados em abalar a estabilidade da norma dominante, considerando-a como um estado de emergência que ameaça a sociedade. Os escritores procuram, assim, contestar e questionar os sistemas vigentes, buscando outras formas de revelar o encoberto, por meio dos projetos de escrita encerrados em suas obras, potencializados pelo sujeito rememorante. A escrita pode e deve revelar questões embaraçosas e concernentes a problemas universais, tais como a construção da identidade: encontramos esse intuito no projeto dos escritores que se espraiam também para os próprios personagens – a escrita dentro da escrita – pelo que se afirma a universalidade de suas obras e sua inegável inscrição no patrimônio cultural das nações. Como afirma Said, “o intelectual age com base em princípios universais” (2005, p.26) e seu objetivo é “promover a liberdade humana e o conhecimento” (2005, p.31).

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, rememorar e revelar o encoberto, na tentativa de, ao menos, “acender as luzes e reparar a escuridão” (COUTO, 2007, p.198).

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR, Benjamin. *Fronteiras Múltiplas, identidades plurais. Um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: SENAC, 2002.
- AUERBACH, Erich. A Meia Marrom. In: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Obras escolhidas, I: Magia, técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. Da literatura brasileira como rasura do trágico. In: *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LÖWY, Michael, NAÏR, Sami. *Lucien Goldmann ou a dialética da totalidade*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MÜNSTER, Arno. Ernst Bloch e o novo espírito utópico. In: *Ernst Bloch – Filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 64.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VECCHIA, Rejane. *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.