

Memória e narrativa: uma análise de cronotopos em *Os Maias* e *Terra sonâmbula*

Celdon Fritzen*

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar, por meio da noção bakhtiniana de cronotopo, as narrativas “Os Maias”, de Eça de Queirós, e “Terra sonâmbula”, de Mia Couto. O cronotopo abordado em “Os Maias” foi a casa dos Olivais, espaço ao mesmo tempo acolhedor dos encontros incestuosos e dos bricabraques adquiridos por Carlos da Maia. Ali, a tradição e a memória que se inscreveram nas obras dos homens colecionadas perderiam seu significado, porque obscurecidas pelo valor de mercadoria ostentatória. Já em “Terra sonâmbula”, o cronotopo essencial é a estrada, que, à semelhança da casa dos Olivais, seria uma leitura do tempo histórico também. Contudo, numa outra direção, pois reencontrar o outro é o processo que os personagens desenvolverão com a leitura dos cadernos de Kindzu.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa; memória; cronotopo; Eça de Queirós; Mia Couto.

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyze through Bakhtin’s notion of chronotopes the narratives “Os Maias” (Eça de Queirós) and “Terra sonâmbula” (Mia Couto). The chronotope analyzed in “Os Maias” was the house of olive trees, where Carlos Maias’s incestuous meetings took place and his bric-a-brac collection was kept. There, the tradition and the memory inscribed on men’s collected works lost their meaning because they were obscured by the value of snobbish merchandise. In “Terra sonâmbula” the essential chronotope is the road which, as the house of olive trees, would be a reading of historical time. But in another direction, because meeting the other once more is the process the characters will develop while reading Kindzu’s notebooks.

* Professor do Departamento de Língua e Literatura Vernácula da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

KEYWORDS: narrative; memory; chronotope; Eça de Queirós; Mia Couto.

Introdução

O objetivo deste artigo é analisar, por meio da noção bakhtiniana de cronotopo, as narrativas *Os Maias*, de Eça de Queirós, e *Terra sonâmbula*, de Mia Couto. O cronotopo abordado em *Os Maias* será a casa dos Olivais, espaço ao mesmo tempo acolhedor dos encontros incestuosos dos irmãos Maia e da coleção de bricabraques adquirida por Carlos da Maia. Tratar-se-ia de explorar aí uma forma de temporalidade que se torna fragmentação, extravio da relação com o outro. Depois, em *Terra sonâmbula*, o cronotopo considerado essencial para a análise será a estrada, que, à semelhança da casa dos Olivais, seria também uma leitura do tempo histórico. Contudo, numa outra direção, pois ali a narrativa cumpriria o papel de dar sentido a um mundo esvaziado dele. A narrativa seria a ponte, portanto, para a construção da identidade, memória e esperança em *Terra sonâmbula*.

Os Maias

Em *Os Maias*, de Eça de Queirós, chama atenção ao leitor atento o espaço em que ocorrem os ainda inconscientes encontros incestuosos de Carlos da Maia e Maria Eduarda. Na Quinta dos Olivais, recanto construído pelo personagem inglês Craft e adquirido pelo protagonista do romance, espriam-se antiguidades. Móvel que agora faz parte das posses de Carlos da Maia, é em meio a ela que se realizará a primeira relação sexual com a irmã, advertida como trágica por vários elementos do cenário, como o mocho “com um ar de meditação sinistra, os seus dois olhos redondos e agoirentos” (QUEIRÓS, 2008, p. 249) ou o retrato da cabeça decepada de São João Batista. Se o trágico se tornou matéria de exploração interpretativa frequente em relação a esse romance de Eça, o que nos

interessa aqui é tratar, inicialmente, do significado que o ambiente povoado de bricabraque da casa dos Olivais pode assumir.

Antes de consumir o incesto, Carlos da Maia conduz Maria Eduarda, não sem certa excitação de possuidor, até a sala onde se encontram as preciosidades compradas de Craft. A reação dela é a de passear em um sombrio museu:

caminhando devagar entre essas coisas do passado, de uma beleza fria, e exalando a indefinida tristeza de um luxo morto: finos móveis da Renascença italiana, exibindo os seus palácios de mármore, com embutidos de cornalina e ágata, que punham um brilho suave, de jóia, sobre a negrura dos ébanos ou o cetim das madeiras cor-de-rosa; cofres nupciais, longos como baús, onde se guardavam os presentes dos Papas e dos Príncipes, pintados a púrpura e oiro, com graças de miniatura; contadores espanhóis empertigados, revestidos de ferro brunido e de veludo vermelho, e com interiores misteriosos, em forma de capela, cheios de nichos, de claustros de tartaruga... Aqui e além, sobre a pintura verde-escura das paredes, resplandecia uma colcha de cetim, toda recamada de flores e de aves de oiro; ou sobre um bocado de tapete do Oriente, de tons severos, com versículos do Alcorão, desdobrava-se a pastoral gentil de um minuete em Citera sobre a seda de um leque aberto... Maria Eduarda terminou por se sentar, cansada, numa poltrona Luís XV, ampla e nobre, feita para a majestade das anquinhas, recoberta de tapeçarias de Beauvais, donde parecia exalar-se ainda um vago aroma de empoado. Carlos triunfava, vendo a admiração de Maria. Então, ainda considerava uma extravagância aquela compra, feita num rasgo de entusiasmo? (QUEIRÓS, 2008, p. 249)

O que se pode observar no ar de triunfo de Carlos, além do exercício de poder do janota, é a sensação de ser dono da tradição, de apossar-se de um passado construído pela humanidade e depositado naquele diversificado conjunto de objetos que se davam ao olhar: ecos de feitos, épocas, culturas, afetos que se lançavam da memória universal

até se acomodarem, dóceis, ao grande herdeiro possuidor de seu segredo. Advindos de uma vasta dispersão espaço-temporal, quando da sua justaposição, apresentam-se como um troféu para a percepção sensível e econômica de Carlos da Maia, capaz de reunir, das ruínas de épocas e povos, a relevância estética que melhor os representou e dela se apoderar.

Contudo, essa posse parece ser antes um capricho que uma avaliação da importância e significado dos objetos como mensageiros de memórias e experiências de alteridade. Tanto que, respondendo ao desconforto de Maria Eduarda de viver em meio a tantas raridades, Carlos exclama: “Não diga isso que eu pego fogo a tudo!” (QUEIRÓS, 2008, p. 250).

É possível contrapor o acervo comprado de Craft e exposto aos olhos da amante-irmã ao significado da paixão do colecionador para Walter Benjamin. Respondendo àqueles que percebiam na história uma sucessão linear que culminaria no presente burguês ou na necessária sociedade comunista-proletária, Benjamin propõe uma visão distinta, segundo a qual o passado deve ser lido de modo a fazer-lhe emergir as possibilidades revolucionárias que foram caladas pela perspectiva utilitária do capitalismo. Reencontrar no passado, nas suas franjas, nos seus escombros, no aparente lixo, elementos carregados de significação capazes de repovoar de sonho o presente assolado por uma barbárie presente e/ou eminente, reatar por meio do aparentemente sem valor uma perspectiva redentora são os móveis da paixão do colecionador, segundo Benjamin, e que faziam o próprio ter, por exemplo, tanto interesse por velhos livros infantis e brinquedos: “Mas quando um poeta moderno diz que para cada um existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos?” (BENJAMIN, 2002, p. 102). O colecionador resiste à barbárie massificadora e utilitária do mundo moderno contrapondo-lhe o resgate do próprio lixo que ela produziu em seu trajeto uniformizante, convencido

de que, nos detritos da história, “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Nessa perspectiva revolucionária que o trabalho do colecionador revela, obrando pela ativação de uma memória inconformada que jaz nas ruínas que o progresso, a globalização, a uniformização da vida produziram sobre as tradições, é que, em princípio, poderíamos também localizar o empenho de Carlos da Maia. Seu intento de modernizar Portugal, de estabelecer ponte com o brio de uma raça heroica que o presente ignóbil e frouxo fez empalidecer é o intento do médico e intelectual que inicia as atividades em Lisboa. Aos poucos é devorado pela mesma frouxidão e inércia que observa na gente nacional. Aí entra paulatinamente em ação o janota curioso de bricabraques e bibelôs, modismo importado e sintoma de refinamento moderno.

Lembre-se ainda que a impressão de “luxo morto”, conforme referência acima à reação de Maria Eduarda, é também correspondida por Craft, o inglês que negocia com Carlos as antiguidades da casa de Olivais. Para ele, os diversos objetos reunidos na casa não constituíam uma coleção, nem pela identidade das peças, muito menos na acepção benjaminiana:

Mesmo em Lisboa, não se pode chamar ao que eu tenho uma coleção. É um bricabraque de acaso... De que, de resto, me vou desfazer! Isto surpreendeu Carlos. Compreendera das palavras do Ega ser essa uma coleção formada com amor, no laborioso decurso de anos, orgulho e cuidado de uma existência de homem... Craft sorriu daquela legenda. A verdade era que só em 1872 ele começara a interessar-se pelo bricabraque; chegava então da América do Sul; e o que fora comprando, descobrindo aqui e além, acumulara-o nessa casa dos Olivais, alugada então por fantasia, uma manhã que aquele pardieiro, com o seu bocado de quintal em redor, lhe parecera pitoresco, sob o sol de Abril. Mas agora, se pudesse desfazer-se do que tinha, ia dedicar-se

então a formar uma coleção homogênea e compacta de arte do século XVIII (QUEIRÓS, 2008, p. 89).

A impressão de Carlos não deixa de tangenciar a compreensão da paixão do colecionador que Benjamin defende: “coleção formada com amor, no laborioso decurso de anos, orgulho e cuidado de uma existência de homem”. Contudo, o tangenciamento ocorre a partir de uma ótica individualista, para a qual os objetos do passado se prestam como ostentação, luxo, não como memória coletiva, leitura “a contrapelo da história” a fim de gerar projetos de contestação da ordem social estabelecida.

Mesmo João da Ega, um personagem crítico do bricabraque cultivado pelos refinados amigos, não age assim em função da ruptura com o passado que tal perspectiva histórica provoca, mas pela inserção com o presente que o espírito democrático da época exigiria, o que não é retratado sem ironia pelo narrador:

– Eu [...] não tolero o *bibelot*, o bricabraque, a cadeira arqueológica, essas mobílias de arte... Que diabo, móvel deve estar em harmonia com a idéia e o sentir do homem que o usa! Eu não penso, nem sinto como um cavaleiro do século XVI, para que me hei-de cercar de coisas do século XVI? Cada século tem o seu gênio próprio e a sua atitude própria. O século XIX concebeu a Democracia e a sua atitude é esta... – E enterrando-se de estalo numa poltrona, espetou as pernas magras para o ar. – Ora esta atitude é impossível num escabelo do tempo do Prior do Crato. Menino, toca a beber o champanhe (QUEIRÓS, 2008, p. 85).

Manifestação passageira e de crítica questionável a de João da Ega, o bricabraque muito mais sugeriria em *Os Maias* a ruptura com as metanarrativas organizadoras do tempo histórico (LYOTARD, 1998). Atitude de desconfiança característica da posição crítica da pós-modernidade, o romance de Eça não deixa de anunciá-la aos leitores contemporâneos. Todavia, ele o faz também situando as consequências a que o fim do projeto de eman-

cipação da modernidade joga o homem: num mundo em que o ecletismo, o pastiche, o conformismo assumiram lugar determinante na cultura massificada e globalizada, em que a tradição agoniza (PERRONE-MOISÉS, 1998). Afinal, esse é o cenário da casa dos Olivais: num ambiente formado por raridades dos mais diversos tempos e lugares, e organizada para o deleite esnobe, portanto destituída de ressurreição do passado em prol da compreensão crítica do presente proposta por Benjamin, é a possibilidade de futuro, de continuidade que se vê ameaçada. Tanto que o ambiente que recolhe os refinados signos culturais da civilização torna-se a *Toca*, nome escolhido pelo casal para a Quinta dos Olivais, indício suave da monstruosidade que virá atormentar os envolvidos e que preside o cenário do bricabraque:

Só um instante mais – exclamou Carlos vendo-a outra vez sentar-se – é necessário saudar o gênio tutelar da casa! Era ao centro, sobre uma larga peanha, um ídolo japonês de bronze, um deus bestial, nu, pelado, obeso, de papeira, faceto e banhado de riso, com o ventre ovante, distendido na indigestão de todo um universo – e as duas perninhas bambas, moles e flácidas como as peles mortas de um feto. E este monstro triunfava, enganchado sobre um animal fabuloso, de pés humanos, que dobrava para a terra o pescoço submisso, mostrando no focinho e no olho oblíquo todo o surdo ressentimento da sua humilhação... (QUEIRÓS, 2008, p. 250).

Curiosa insinuação que prevê o fim dos tempos, quando o homem não souber mais realizar o projeto que a cultura significava para os gregos ao organizar o caos e humanizar o mundo? Triunfo de um deus bestial sobre a fundação de um edifício humano que se arruinou? Memória de uma coletividade que se extraviou no desfrute individual? Mais nitidamente, o romance apresenta ironicamente o modo como Portugal é reduzido à caricatura de seu passado, assolado por personagens que buscam o prazer imediato e efêmero. Nisso, a casa dos Olivais é também uma ima-

gem elitizada do mundo globalizado, no qual o ecletismo e o conformismo às leis de mercado terminam por reger a relação com as manifestações culturais (PERRONE-MOISÉS, 1998).

Ainda é importante registrar o quanto a *Toca*, com seus bricabraques, é um exemplo do que Bakhtin designou de cronotopo. Por meio dessa noção, o pensador russo procurou registrar a indissociabilidade de tempo e espaço nas formas narrativas. O espaço impregna-se de tempo; o tempo concretiza-se no espaço. Dessa fusão gera-se um tema, uma figuração que irradia seus efeitos sobre o enredo e os personagens. Para Bakhtin, os cronotopos

são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo. Ao mesmo tempo salta aos olhos o significado figurativo dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue (BAKHTIN, 1990, p. 355).

A casa dos Olivais é um dos nós do enredo de *Os Maias*. Nela, ocorre o incesto nas suas formas consciente e inconsciente; incesto que se tornará a desgraça causadora da morte do patriarca e a esterilidade do futuro de Carlos da Maia, “vencido da vida”, herói de uma geração que se propunha fazer de Portugal novamente uma civilização de referência para o mundo. Se isso é o observável no plano do personagem, a casa dos Olivais, com seus bricabraques, também torna sensível uma das formas de temporalidade moderna, na qual a tradição, a memória que se inscreveu nas obras dos homens perde seu significado, torna-se o museu gélido onde passeiam os mortos cujos rostos não mais são reconhecidos, porque obscurecidos pelo valor de mercadoria ostentatória atribuído às produções estético-culturais. Cronotopo de um Portugal cuja capacidade de

reatar-se à força heroica de sua tradição se extinguiu; cronotopo da experiência moderna em que a memória coletiva que a arte de narrar permitiu tecer e fazer interagir se perdeu (BENJAMIN, 1994, p. 197).

É relevante também, como forma de cristalizar o significado de extravio histórico do cronotopo da casa dos Olivais, comparar sua perspectiva estéril de leitura do passado com a representação espacial de Goethe e Walter Scott. Isso porque esses dois são utilizados por Bakhtin, quando deseja demonstrar a perspectiva fecunda com que o primeiro visa o passado. Diz Bakhtin que, em Goethe, o passado é uma força viva que cumpre perceber e que está representada nos cronotopos que sua literatura constituiu. Diferentemente do que ocorre em Walter Scott, que só nas últimas obras teria conseguido incorporar a plenitude do tempo histórico ao romance. Assim, o tempo,

em suas primeiras obras [...], tem ainda um caráter de um passado fechado, no que se distingue do passado tal como é percebido por Goethe. O passado que W. Scott lia nas ruínas de castelos e nos detalhes de uma paisagem escocesa é desprovido de atividade criadora no presente, pertence a um mundo fechado; quanto ao presente visível, este apenas suscita a recordação do passado; o presente é o receptáculo das recordações do passado e não encerra o próprio passado em sua forma sempre viva e ativa (BAKHTIN, 2000, p. 275).

Ora, não é senão como um tempo fechado que o passado se apresenta no cronotopo da casa dos Olivais. A questão que, contudo, deve ser ponderada é que, em *Os Maias*, trata-se muito mais de uma determinada concepção de tempo histórico que deliberadamente é representada, que uma inabilidade em incorporar o passado na perspectiva iluminista que Bakhtin ressalta estar presente em Goethe. Diferente do que se poderia observar, por exemplo, em *As cidades e as Serras*, *Os Maias* problematiza a desconfiança moderna em relação à tradição e sucumbe

no niilismo. Tal pessimismo não deixa de ser uma experiência que a modernidade suscitou, quando da proclamação nietzscheana de que Deus está morto. O problema maior seria tomar uma determinada concepção fragmentária do tempo histórico, desarticulada da tradição no sentido de incapaz de apropriar-se criativamente dela, como a única admissível na modernidade.

Tal questão talvez possa ser complementarmente iluminada por Benjamin, quando afirma que o romance é a forma narrativa que retrata a condição de solidão do indivíduo na modernidade. Diferentemente da tradição oral da narrativa, o romance está vinculado ao livro e, enquanto “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros, [...] o romancista segrega-se” (1994, p. 201). É a experiência da fragmentação, da impossibilidade de reatar laços com a tradição portuguesa que Carlos sintomatiza em meio à penetração das modas estrangeiras e do estilo de vida burguês que a globalização impõe ao país. Nessa medida, o cronotopo da casa dos Olivais é extremamente significativo porque aclara a própria condição do romance moderno, dramatizada pelos personagens: ao sair dos eixos, o mundo perdeu o sentido, as tradições foram abaladas, a comunicação se tornou ruidosa, o futuro se obscureceu, o raro amor vivido é incestuoso.

Terra sonâmbula

Mas, se a arte de narrar está em declínio na modernidade, como observa Benjamin, em *Terra sonâmbula*, do escritor Mía Couto, ela parece resistir. Abrigados em um ônibus incendiado do qual retiraram os cadáveres carbonizados para se esconder da guerra, um homem e um menino, Tuahir e Muidinga, tentam sobreviver enquanto leem os cadernos de memórias de Kindzu, encontrados na mala de um outro morto à beira da mesma estrada. O menino não lembra quem é, o homem que chama de tio e outras vezes de pai lhe esconde a origem para não atormentá-

lo. É a leitura dos relatos de viagem de Kindzu em busca dos guerreiros naparamas, elementos épico-míticos que poderiam suspender com justiça a guerra, e da criança Gaspar, filho da mulher por quem se apaixona, o que vai alimentando os sonhos e produzindo identidade e memória em Tuahir e Muidinga.

Narrativa atravessada de histórias da tradição oral africana e tendo como pano de fundo os conflitos da guerra civil moçambicana depois das lutas de libertação colonial, em *Terra sonâmbula* o cronotopo essencial é a estrada. Aliás, ele abre o livro na frase: “Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada” (COUTO, 1995, p. 9). Relato que intercambia dois planos de ação – as vivências em torno do ônibus incendiado na estrada e as peripécias relatadas por Kindzu nos cadernos –, é, à semelhança da casa dos Olivais, o cronotopo da estrada uma leitura do tempo histórico também. Da mesma maneira, é como imagem da morte, da ausência de significado para o passado que a estrada inicialmente se apresenta em *Terra sonâmbula*. “Estou farto de viver entre os mortos” (COUTO, 1995, p. 12), diz Muidinga quando se abrigam junto ao ônibus incendiado, símbolo do trânsito espaço-temporal interrompido. Ainda em outro momento, a imagem do isolamento, da fragmentação se apresenta com mais intensidade em relação à estrada:

- Você quer sair daqui, não é?
- Quero, tio. Esta estrada está morta.
- Esta estrada está morta!?
- Mas não entende que isso é muito bom, esta estrada estar morta é que nos dá segurança?
- Mas nós, desta maneira, não vamos a lado nenhum...
- Isso quer dizer que também aqui não chega ninguém (COUTO, 1995, p. 77).

A estrada é, para Bakhtin, um dos cronotopos em que espaço e tempo se articulam mais intensamente, em função da referência ao movimento que ela sugere: lugar

no qual o “tempo se derrama no espaço e flui por ele. [...] [Onde] o sustentáculo principal é o transcurso do tempo” (BAKHTIN, 1990, p. 350). Todavia, em *Terra sonâmbula*, o tempo parece ter sido suspenso: a morte matou a estrada e a possibilidade de relação com o outro e, concomitantemente, com a memória e a possibilidade de futuro. A situação em que se encontram Tuahir e Muidinga é, ao mesmo tempo, de proteção e de extravio do outro; acoitados numa estrada pela morte, eles a nada chegam, ninguém a eles se chega. Reencontrar o outro é o processo que desenvolverão com a leitura dos cadernos de Kindzu de modo a animar a estrada e suas vidas quase extintas. Com a leitura, estabelecerão comunicação com o passado e sonharão um futuro. É a narrativa a ponte, portanto, para a construção da identidade, memória e esperança em *Terra sonâmbula*.

Como podemos observar isso? Se Muidinga não tem memória, Kindzu abre seu primeiro caderno ponderando sobre o objetivo da sua narrativa em relação aos tempos de guerra e caos em que se encontra sua terra: “Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências” (COUTO, 1995, p. 17). Objetivo nada fácil de ser alcançado, que encontra obstáculos na própria natureza desgovernada da memória, como também na sua relação com a coletividade em que essa memória se constrói. Na aldeia onde vive, o pescador Taímo, seu pai, é contador de histórias, as quais “faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo” (COUTO, 1995, p. 18). Ao mesmo tempo, Taímo tem sonhos, quando sonâmbulo, que se tornam profecias, porque são revelados pelos antepassados. Portanto, é um elo entre o passado e futuro que a figura do pai representa naquele universo.

É o início da guerra civil moçambicana que quebra a ordem e atira Kindzu, criança, numa situação conflituosa com o pai e a terra e que o faz afastar-se da época em que “tudo ainda tinha sentido” (COUTO, 1995, p. 18). O convívio com o indiano Surendra e as aulas com o pastor Afonso são outros indícios da penetração de elementos

culturais alienígenas que, junto com a guerra e a morte do pai, deflagram o processo de extravio de Kindzu de sua terra e tradições. Reencontrar a relação com o passado e o sonho, superar a barbárie, exige que ele se torne um outro, rompendo com o sem sentido que aquele mundo, depois da guerra, se tornara. Rito de iniciação pelo qual o mundo da infância se perde para que um outro surja.

Qualquer que fosse minha escolha uma coisa era certa: eu tinha que sair dali, aquele mundo já estava me matando. A primeira vez que duvidei no assunto nem dormi. Meu pai me surgiu no sonho, perguntando:

- Queres sair da terra?
- Pai eu já não agüento aqui. Fecho os olhos e só vejo mortos, vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos.
- Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões... (COUTO, 1995, p. 34).

Kindzu se torna também sonâmbulo, vagando pelo mar e terra à procura inicialmente dos Naparamas, depois da criança Gaspar, segue ele extraviado da aldeia natal e amaldiçoado pelo pai. Todavia, o extravio se torna uma forma de identidade com o próprio sofrimento da terra, sonâmbula também. Mia Couto utiliza-se de uma crença dos habitantes de Maititi segundo a qual, enquanto dormem os homens, a terra vagueia, sonâmbula, fazendo com que, ao acordar, eles percebam, na nova visão que o mundo lhes dá, que foram “visitados pela fantasia do sonho” (COUTO, 1995, p. 5). Kindzu também se dá a tarefa de registrar e transmitir em seu caderno as experiências atravessadas pelas tradições da terra de modo a transmiti-las ao outro. Se a colonização e a guerra desarticularam o tempo em que “tudo ainda tinha sentido”, o trabalho do narrador se identifica com uma força telúrica e mítica.

- O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?
- Nem sei pai. Escrevo conforme vou sonhando.
- E alguém vai ler isso?

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

Benjamin ilustrava com a Primeira Guerra Mundial a perda da arte de narrar na modernidade: os soldados voltavam emudecidos, incapazes de comunicar ao outro a experiência, isolados na sua solidão silenciosa. Narrar se coloca, em *Terra sonâmbula*, como uma forma de posicionamento político em meio a um mundo que se torna ruínas, dissociado de memória e de perspectiva de futuro. A narrativa se propõe “ensinar alguém a sonhar”. Além de Kindzu, vários são os personagens de seu caderno que narram histórias, suas ou de outros: a freira Lucia, Virgínia, Quintino, Gaspar, Farida. Esta última indica muito precisamente o poder de intercâmbio que a narrativa tem: “Esta é minha estória, nem sei por que te conto. Agora, estou cansada de falar. É perigoso continuar. Quem sabe eu perderei o pensamento, as minhas lembranças se misturarão com as suas tuas” (COUTO, 1995, p. 100). Mas muitas mais são, na obra, as referências à importância de narrar e ouvir histórias, sempre no sentido de comunicação com o outro, de intercâmbio de experiências, de construção de uma memória coletiva, da possibilidade de imaginar o futuro. “– Vou te contar minha história, estrangeiro. – Kindzu, emendei. Kindzu, aceitou ele. E começou a narrar. Sua história deve ser lembrada” (COUTO, 1995, p. 172). “Vavó deixe ele viver! Só um bocadinho! – Para o quê? – Para ele nos contar a história dele” (COUTO, 1995, p. 198).

Noutro plano, no qual Muidinga e Tuahir leem os cadernos de Kindzu, a comunicação narrativa também produz efeitos. Aos poucos, Muidinga vai lembrando/

inventando quem era; Tuahir, antes rabugento, anseia por ouvir de Muidinga a leitura dos cadernos; ambos entram em catarse com Kindzu e Taímo, colocando-se no lugar dos heróis dos cadernos e estabelecendo diálogo com sua situação de extraviados em uma estrada morta. Ainda entre uma leitura e outra, enquanto circulam no entorno da estrada à procura de recursos de sobrevivência, também começam a encontrar, na perspectiva do realismo maravilhoso, personagens da tradição oral africana: suas vidas começam a experimentar contato semelhante com o passado tal como acontece na viagem de Kindzu. A estrada começa a ganhar vida, povoada pelas narrativas que o caderno de Kindzu oferece, bem como pelo movimento às suas margens, onde ocorrem novas experiências com o outro prenes de significação às vidas de início esvaziadas de sentido de Muidinga e Tuahir: Siqueleto, o fazedor de rios, as idosas profanadoras.

A estrada torna-se, ao fim, espaço da construção de si e do mundo novamente, lugar onde ocorre a transmissão do relato de Kindzu para uma nova geração. Geração esta que traz consigo uma composição ambígua, formada pela negritude primitiva de Muidinga e a mestiçagem de Gaspar, filho de Farida e do português Romão Pinto; ou seja, é uma geração que caracteriza humanamente a situação pós-colonial de Moçambique. Isso porque, no fim do romance, quando narra a sua morte, Kindzu surpreende alguém na estrada que, como no início do romance acontecera, recolhe os cadernos de suas memórias de viajante sonâmbulo. É Muidinga-Gaspar, simbiose de personagem e leitor,

Vacilo, vencido por um súbito desfalecimento. Me apetece deitar, me anichar na terra morna. 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. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada. 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. Então, com o peito sufocado, chamo:

Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que 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 vão se transformar em páginas da terra (COUTO, 1995, p. 245).

A narrativa se encerra num ciclo que se abre sobre o cronotopo da estrada. Seu desfecho é recomeço, menção a uma nova infância, possibilitada pelo conhecimento da tradição, pela força viva e ativa do passado que a voz do narrador teceu. Estrada que se torna livro, livro que se torna terra, terra que se torna novamente sonho. Os sonhos que esta teceu, sonâmbula, quando dormiam os homens para povoar de futuro sua vigília; sonhos que o narrador teceu em seu relato para fazer com que a estrada se revivescesse com a esperança de um menino leitor.

Conclusões

Enfim, retomando os pontos de vista apresentados, a casa dos Olivais nos oferece uma visão típica do esvaziamento de sentido das tradições, em que o passado aparece em seu caráter fechado, sem comunicabilidade significativa para o presente. Espaço presidido por um “deus bestial”, ela é a concretização de um tempo sem futuro, marcado pelo fechamento numa relação incestuosa que se mostrará estéril. Leitura do tempo histórico que a modernidade permite e que é com fina sensibilidade representada por Eça de Queirós em *Os Maias*. Por sua vez, o cronotopo da estrada em *Terra sonâmbula* se mostra, em meio à luta com as ruínas, como imagem de intercâmbio com o presente, esperança que o narrador profetiza ao final das palavras sombrias que o feiticeiro da aldeia de Kindzu lança, anunciando a bestialização maior que a guerra produzirá, mas a que se sobreviverá pela manutenção fecunda da memória narrativa:

No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Este canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados. Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos deste tempo que nos fez animais (COUTO, 1995, p. 242).

Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Goes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade 2. ed. São Paulo: Unesp, 1990.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000181.pdf>>. Acesso em: 20/08/2008.

