A TEMPORALIDADE DO SER NA ESCRITURA DE MIA COUTO

THE TEMPORALITY BE IN THE DEED OF MIA COUTO

Ilse Maria da RosaVivian[1]

RESUMO: Com o objetivo de observar as imagens de identidades formuladas pela literatura contemporânea a partir da construção narrativa que sustenta uma abordagem dinâmica e focaliza a construção do ser, elegemos para leitura o romance *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. O trabalho que apresentamos enquadra-se, assim, no conjunto de reflexões que põe em relação a construção da personagem no romance contemporâneo e a problemática da representação do sujeito, das estruturas e conjunturas que pontuam a relação do ser com o tempo e que compõem um universo de seres marcados pela alteridade. Nesse percurso, a abordagem da personagem só pode acontecer a partir da hermenêutica exigida pela práxis narrativa, ou seja, a partir da situacionalidade originária do homem, no seu universo natural e social.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa pós-colonial. Personagem.

A linguagem literária não solicita apenas o que ela mesma produz e, de outro modo, não produz apenas o que lhe é solicitado. Ela é transgressão de si mesma, quando é dissimulação, desconstrução, pluralidade, descontinuidade, ou seja, quando lhe escapam por entre sentidos rastros que fogem às estruturas internas ou a qualquer significado que lhe possa ser imposto por alguma lógica absoluta. É inegável que essas características deixam transparecer a condição da Literatura no mundo da modernidade:

> Como a arte moderna em sua totalidade, a escrita literária porta ao mesmo tempo a alienação da História e o sonho da História: como Necessidade, ela atesta o dilacerar-se das linguagens, inseparável do dilacerar-se das classes: como Liberdade, ela é a consciência desse dilacerar-se e o esforço mesmo que quer ultrapassá-lo. (BARTHES, 2004a, p. 76)

De uma perspectiva hermenêutica, a visão que nos guia procede da relação que estabelecemos com o texto, cuja dinâmica, portanto, instaura-se quando são colocadas em contato historicidades distintas. A partir disso, não pelo aprofundamento dos significados do texto, mas pelos sentidos simbólicos que nos são despertados, descentralizados e infinitos, realiza-se a leitura e desvenda-se a escritura, tal como afirma Roland Barthes

> Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse

[1] Doutoranda, na área de Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, sob orientação da Dra. Sissa Jacoby; bolsista CNPq. E-mail: ilsevivian@hotmail.com.

> lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura. (BARTHES, 2004b, p. 64).

Nosso interesse específico nasce das imagens do homem que criamos com o texto, a partir do processo de construção da personagem e sua repercussão enquanto sentido e prática de intencionalidades. É certo que, segundo essa forma de abordagem do texto literário, nascem tensões, uma vez que tanto o texto como o leitor, entidades históricas, carregam em si uma tradição. Fundam-se quando, numa primeira leitura, deparamo-nos com um universo de significados estranhos à nossa condição. Entretanto, precisamente a partir desse problema, proposto pela pluralidade cultural que essa situação provoca, originam-se os sentidos mais essenciais do texto, pois é através dos afrontamentos à nossa tradição histórica que somos levados ao desafio da crítica. Entendemos, assim, em acordo com Hans-Georg Gadamer, que

> a compreensão implica sempre uma pré-compreensão que é, por sua vez, pré-figurada pela tradição determinada na qual vive o intérprete e que modela os seus preconceitos. Assim, todo o reencontro significa a "suspensão" dos meus preconceitos, quer seja o reencontro de uma pessoa da qual aprendo a minha natureza e os meus limites, ou o de uma obra de arte, ou o de um texto. [...] Toda a experiência é afrontamento porque ela opõe o novo ao antigo e nunca sabemos, em princípio, se o novo prevalecerá, isto é, se se tornará verdadeiramente uma experiência, ou se o antigo, familiar e previsível, recuperará finalmente a sua consistência. (GADAMER, 1998, p. 13-14).

A noção de escritura fundamenta-se plenamente quando observamos a natureza da produção literária atual. A narrativa contemporânea caracteriza-se, sobretudo, pelas suas estratégias de subversão, de inversão e reconstrução de sentidos produzidos pela tradição cultural.

A cultura contemporânea, de modo geral ambígua e contraditória, envolvida pelas tendências econômicas e ideológicas de seu tempo, não satisfaz mais os múltiplos questionamentos e anseios dos sujeitos. O texto literário reflete essas transformações pela ruptura com as antigas convenções do discurso e a releitura e reflexão de tudo que fora instituído. Um olhar volta-se para o passado histórico para buscar, através da linguagem, a reatualização de um universo que faça sentido. A representação do homem contemporâneo mostra a consciência de um homem que se enuncia a partir das fronteiras do tempo e do espaço, lugar a que o teórico Homi K. Bhabha denomina "além":

> o "além" não é um novo horizonte, nem um abandono do passado...Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio século, mas, neste *fin de siècle*, encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e

> exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no "além": um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados (...). (BHABHA, 1998, p. 19).

No universo de tecnologias em que vivemos, a diluição das fronteiras comunicativas favorecem os mais variados tipos de deslocamentos culturais e cede espaço a manifestações que antes nunca foram possíveis. Se, em muitos aspectos, esse cenário favorece o campo literário, enriquecendo-o com a confluência de discursos heterogêneos, em outros, acentua tipos de poderes que há muito são perpetuados. A literatura tem sido, mais do que fora em outros tempos, ou, talvez, de forma mais dissimulada, veículo de naturalização de determinadas hegemonias político-culturais.

Sob essa égide, impera, sem claros critérios, a eleição de um cânone que visa a continuação de certos sistemas de domínio e/ou manutenção da legitimidade de estruturas já há muito estabelecidas. Não se trata, aqui, de produzir um discurso em defesa das literaturas "emergentes" – termo usado por muitos críticos – mas enfatizar a necessidade de valorização do texto enquanto texto, ou seja, enquanto estética que dinamiza a produção de sentidos e a projeção de mundos possíveis, originando novos horizontes ao leitor.

Nesse amplo cenário de transformações e contradições, ao desmitificar o que era tido por oficial ou natural, a ficção contemporânea apresenta-se como espaço de novas e múltiplas visões, permitindo distintas interpretações acerca do passado que abalam concepções tidas por muito tempo como estáveis e absolutas. Se é que há como classificar a literatura produzida por Mia Couto num determinado contexto, é preciso considerá-la a partir de todo esse processo de transformações ocorridos nos últimos séculos em todas as partes do mundo, sem perder de vista as singularidades que a caracterizam por pertencer a um espaço social e cultural bem específico, que é o universo africano.

Sobretudo, realizada a leitura da obra de Mia Couto, é inevitável a constatação de que determinadas categorizações teóricas apenas encenam a iluminação do complexo campo das relações de poder manifestadas nas sociedades africanas, perpetuando a lógica colonial pela ignorância das relações internas transversais que se realizam no interior dessas sociedades. Nesse sentido, a focalização das narrativas que se insurgem como vozes *outras* – termo muito utilizado pela crítica para referir-se a literaturas oriundas de territórios periféricos ao europeu – possibilita-nos a ampliação do conhecimento relativo a outros campos culturais, bem como o aprofundamento e o debate sobre conceitos e generalizações que circundam, hoje, o meio literário. Porém, utilizo o*utras*, aqui, sob outras implicações.

Primeiro, não como ex-cêntricas do ponto de vista político ou econômico, ou, ainda, por não apresentar um sistema literário sólido, embora isso indiretamente deva ser considerado, mas, sobretudo, *outras* como distintas representações do modo de ser do homem no mundo que, em *devir,* constitui-se a partir de planos e tempos que não são o da história e da cultura dita como oficial, a hegemônica nomeadamente história europeia; segundo, *outras* como narrativas interlocutoras do diálogo que queremos estabelecer na leitura, na relação, portanto, com as diferenças projetadas pela linguagem e as distintas formas de concepção do mundo que se ativam na nossa confrontação com o texto.

Pensar a personagem contemporânea é pensar a fragmentação, o dilaceramento, a pluralidade e toda a construção narrativa no plano da consciência que é inerente à condição temporal do sujeito a partir do mundo moderno. Assim, é, sobretudo, pelo signo da alteridade, com a sua dialética constituinte de *ser no mundo*, que vemos existir a personagem na narrativa. Por *ser no mundo*, entendemos, com Martin Heidegger (2012, p. 331), que o ser "não só está em geral em um mundo, mas se comporta em sua relação ao mundo segundo um modo de ser predominante", e, ainda, no mais das vezes, "é tomado por seu mundo" Assim, a expressão deve ser compreendida como fenômeno que se dá de forma unitária, embora possa ser formado por momentos estruturais constitutivos. Na observação da constituição do *eu* pela construção da personagem, essa noção indica que temos como pressuposição que "a 'substância' do homem não é o espírito como a síntese de alma e corpo, mas a *existência.*" (HEIDEGGER, 2012, p. 341), cujo conceito preconiza que o que está em jogo no *ser* da personagem é o entendimento de si mesmo para ser.

No movimento subjacente ao ato de narrar, a personagem exibe modos de ser, ganha forma quando faz aparecer sua estrutura de ser no mundo. Essa dinâmica impulsiona à construção de sentidos que podem dar transparência à sua existência, o que a conduz constantemente às interrogações sobre a própria existência e, com isso, abre novas possibilidades de modos de ser.

É justamente no movimento de transformação da personagem, ao mesmo tempo que transparece o *si mesmo,* que ela mais cresce, isto é, à medida que muda deixa transparecer o que lhe permanece. Paul Ricoeur (1991) afirma, em consonância com as noções heideggerianas a que nos referimos, que é preciso considerar que a pessoa da qual se fala, o agente que realiza a ação tem uma história e, em grande parte, ele mesmo é sua própria história. Sabemos que a ação emana de consciências construídas a partir "do fundo de uma pluralidade mais radical que qualquer outra, a saber, a das significações do ser" (RICOEUR, 1991, p. 28).

Do momento presente da guerra, em que se encontra Muidinga, somos conduzidos pela história de Kindzu, a outros tempos, cuja dinâmica é preciso observar a partir da perspectiva do narrador Kindzu, o que fazemos mais adiante. Aqui, manteremos o olhar focado na personagem Muidinga e suas relações com os outros elementos narrativos. Entretanto, é preciso antecipar que, além da evasão do sujeito ao tempo monumental pelo discurso do *outro* erigido na forma de relatos-parábolas, é pela voz de Kindzu que a temporalidade da personagem mais se ramifica, aprofundando a expressão dos modos de ser e deixando transparecer a constituição do *eu*.

Percebidos no conjunto da narrativa, os intervalos que se formam pelos Cadernos, os quais são posicionados entre um capítulo e outro da história de Muidinga, simulam, com a representação da intermitência do tempo, a pausa reflexiva exigida pela leitura que o sujeito realiza, produzindo determinados efeitos que prolongam os sentidos de uma personagem a outra. Os Cadernos de Kindzu, portanto, relativos à história de Muidinga, assumem o valor de discurso interior.

As memórias de Kindzu, na construção da personagem Muidinga, significam voltas ao passado que, em contraste com a vivência da atualidade fazem avançar e retardar o tempo da narrativa, estratégia que dá mobilidade e abertura para a concretização da autonomia da personagem na elaboração da própria história. Conforme afirma Ricoeur (2010, v. 2, p. 179), os procedimentos de avançar e retardar o tempo "amplificam do interior os momentos do tempo narrado, de tal modo que o intervalo total da narrativa, apesar da sua relativa brevidade, parece rico de uma imensidão implicada".

Kindzu se reporta à sua infância, passado da tradição local, ao vasto conhecimento dos ancestrais e ao amplo e rico campo imaginário cultural da comunidade:

> Meu pai sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos. Como dormia fora, nem dávamos conta. Minha mãe, manhã seguinte, é que nos convocava:
> - *Venham: papá teve um sonho!*
> E nos juntávamos, todos completos, para escutar as verdades que lhe tinham sido reveladas. Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.
> - *Nem duvidem*, avisava mamã, suspeitando-nos.
> E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos. (TS, p. 16)

Pela leitura, Muidinga passa a viver esse tempo, em que Kindzu observa a si e aos outros como "todos completos", é o tempo da unidade, quando a guerra e a modernidade ainda não haviam se instalado. Nesse universo, a inscrição do sujeito no mundo era natural,

ou seja, "tudo ainda tinha sentido" porque as realidades interior e exterior do homem coincidiam, construídas pelas "verdades que lhe tinham sido reveladas". A ordem desse mundo mantinha-se, portanto, pela tradição, cujas verdades eram asseguradas pela noção de tempo, que preconizava a convergência no presente do passado e do futuro – "recebia notícia do futuro por via dos antepassados". Esse tempo prescinde da lógica do mundo moderno, e as verdades podem ser ditas sem a necessidade de explicação.

A polaridade entre os dois mundos, o fraturado universo da realidade presente e o simbólico mundo antigo, que se vai configurando pela narrativa de Kindzu, tem marcadamente seus efeitos sobre Muidinga, e são expressos através das transformações da paisagem ao redor do ônibus, onde se encontram ele e Tuahir:

> De facto, a única coisa que acontece é a consecutiva mudança da paisagem. Mas só Muidinga vê essas mudanças. Tuahir diz que são miragens, frutos do desejo de seu companheiro. Quem sabe essas visões eram resultado de tanto se confinarem ao mesmo refúgio. Por isso ele queria uma vez mais partir, tentar descobrir nem sabia o quê, uma réstia de esperança, uma saída daquele cerco." (TS, p. 63).

A mudança da paisagem, que "só Muidinga vê", remete-nos para importantes revelações sobre a personagem, pois metaforiza as transformações de seu universo interior. Logo no princípio da narrativa nos são dados os indicativos de que "a estrada morta" (TS, p. 9), título do primeiro capítulo, simboliza que "o menino já estava quase sem estado, os ranhos lhe saíam não do nariz mas de toda a cabeça" e "no convívio com a solidão [...] o canto acabou por migrar de si." (p. 10). O narrador, ao descrever Muidinga, desliza do seu aspecto físico para focar o seu estado interior. Mas isso não é suficiente para a expressão de sua verdade, uma vez que mediada pelo narrador, a descrição física e psicológica da personagem encerra-se sob a sua perspectiva externa. A descrição do modo como Muidinga percebe a paisagem, no entanto, embora ainda sob a intermediação do narrador, como o efeito do espelho, imprime a devida transparência à expressão do seu estado interior:

> No enquanto, lá fora, tudo vai ficando noite. Reina um negro silvestre, cego.(p. 13)
> A terra continua seca mas já existem nos ralos capins sobras de cacimbo. Aquelas gotinhas são, para Muidinga, um quase prenúncio de verdes. Era como se a terra esperasse por aldeias, habitações para abrigar futuros e felicidades. (p. 49)
> A noite vai descendo. O frio aperta enquanto se alarga um silêncio do tamanho da terra.(p. 68)
> Uma vez mais a paisagem mudara seus tons e tamanhos. O arvoredo era mais baixo embora mais cheio. A humidade crescia, devia haver uma aguinha a correr perto. (p. 84)
> Agora a floresta floresce. Os caminhitos com a guerra se desabituaram de servir. E os capins ganharam confianças, cobrindo tudo. (TS, p. 100).

Ao contrário de imagens que poderiam expressar a estaticidade ou o repouso e, assim, encerrar a perspectiva da personagem numa forma definitiva e acabada, a partir da percepção presente, vemos o trânsito da noite e a transfiguração da terra seca em "prenúncio de verdes". Da visão áspera das imagens da estrada, localizada no início do romance, passamos, com Muidinga, a escutar "uma aguinha a correr perto" e, ao décimo capítulo, já "a paisagem em volta vai negando a aparente imobilidade da estrada. Agora, por exemplo, se desenrola à sua frente um imenso pantanal. O mar se escutava vizinho, a mostrar que aquelas águas lhe pertenciam" (TS, p. 174).

O movimento da natureza que nos vai sendo apresentado pela visão de Muidinga explicita bem além da dinâmica de sua realidade psicológica momentânea; apresenta-nos a imaginação da personagem que, a partir das visões do passado, profetiza futuros. A solidão, a tristeza e o vazio dão lugar a "prenúncios" e ao sentimento de pertença. De acordo com Bachelard (2001, p. 6), é justamente porque a imaginação impõe o realismo da irrealidade que se torna mais reveladora, pois "ela assume o aspecto de um psiquismo precursor que *projeta o seu ser*".

Nesse caso, as imagens do cosmos evidenciam que a ligação estabelecida entre a personagem e o mundo acontece pela imaginação, cuja capacidade possibilita a abertura do sujeito a um outro mundo, um universo próprio que escapa ao tempo comum da realidade objetiva. A esse fenômeno Bachelard (2009, p. 15) chama de devaneio, o qual, distinto do sonho, pois é um acontecimento diurno que tem a intervenção da consciência como marca decisiva, configura-se como estados de alma do sujeito. Conforme o filósofo, escapando ao fio do tempo, a alma encontra, mesmo que por instantes, o seu repouso nos universos imaginados pelo devaneio:

> Os devaneios cósmicos afastam-nos dos devaneios de projetos. Colocam-nos num mundo, e não numa sociedade. Uma espécie de estabilidade, de tranquilidade, pertence ao devaneio cósmico. Ele nos ajuda a escapar ao tempo. É um *estado*. Penetremos no fundo da sua essência: é um estado de alma. [...] Enquanto o sonho noturno pode desorganizar uma alma, propagar, mesmo durante o dia, as loucuras experimentadas durante a noite, o bom devaneio ajuda verdadeiramente a alma a gozar do seu repouso, a gozar de uma unidade fácil. (BACHELARD, 2009, p. 14-16).

A imagem que surge pelo devaneio, assim, repercute além ou na margem das certezas racionais. A mutação da paisagem como expressão de Muidinga apresenta duas vantagens determinantes na configuração da personagem. Ela aparece sob o poder dinâmico da imagem,

o que torna o seu ser muito mais consistente, pois, como afirma Mircea Eliade, a imagem pluraliza sentidos,

> enquanto conjunto de significações, que é *verdadeira*, e não *uma única das suas significações* ou *um único dos seus inúmeros planos de referências* [...] expressam muito mais do que a pessoa que as sente poderia fazê-lo por meio da palavra. [...] imagens aproximam os homens de uma maneira mais eficaz e real que a linguagem analítica. (ELIADE, 1991, p. 130).

Além de aproximar o leitor pela relação direta entre imaginários, o devaneio cósmico, como temporalidade construída pelo próprio ser, realiza a dialética do interior e exterior, revelando a personagem, não na sua relação com o mundo, mas a partir do movimento que se realiza como afecção por estar no mundo. Bachelard (2008a, p. 216) tem razão quando afirma que a constante busca por fixação do ser, almejada por diversos metafísicos e psicólogos com classificações e esquematizações, provém justamente do fato de que o homem é um ser desfixado. A dialética da imagem que metaforiza os modos de ser de Muidinga aponta a mobilidade que constitui o processo de reconhecer-se:

> Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Assim, no ser tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim. E que espiral que é o ser do homem! Nessa espiral, quantos dinamismos que se invertem! [...] Assim, o ser espiralado, que se designa exteriormente como um centro bem revestido, nunca atingirá o seu centro. O ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa. (BACHELARD, 2008a, p. 217-18).

Decorrida a leitura de metade de *Terra Sonâmbula*, no sexto capítulo, deparamo-nos com a declaração da relação direta, agora explicitada pela narrativa, entre os dois personagens. Muidinga toma consciência de que as transformações ocorridas ao seu redor originam-se pelo contato com a história de vida de Kindzu:

> À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. (TS, p. 99).

Evidencia-se, assim, a posição axiológica assumida pelo testemunho, cujos valores intervém diretamente na realidade vivida por Muidinga. De um lado, a tradição, os rituais, a força simbólica do passado dos ancestrais; de outro, a falência desse mundo pela transfiguração que a guerra provoca em cada ser e, consequentemente, com a necessidade de

sobrevivência, que obriga cada ser a operar nos interstícios da sua própria história para recompor seu elo de ligação com alguma realidade.

Como alternativa ao tempo monumental, Muidinga projeta-se noutro tempo, no tempo das memórias de Kindzu. Esse entrecruzamento temporal, que origina o devaneio cósmico, assegura à personagem a mobilidade característica de que é dotado o ser, ou seja, sem se destituir a sua forma já adquirida, mantém-se a abertura narrativa para a constante transformação da pessoa, mesclando o universo de ação com o da introspecção. Quanto a isso, Ricoeur afirma que,

> dando uma espessura temporal à narrativa, a imbricação do presente narrado com o passado relembrado confere uma espessura psicológica aos personagens, sem nunca, contudo, conferir-lhes uma identidade estável, tanto as percepções dos personagens sobre os outros e sobre eles mesmos são discordantes; o leitor é deixado com as peças soltas de um grande jogo de identificação dos caracteres, cuja solução lhe escapa tanto quanto aos personagens da narrativa. Essa tentativa de identificação dos personagens é certamente conforme às incitações do narrador fictício quando ele entrega seus personagens à interminável busca de si mesmos. (RICOEUR, 2010, v.2, p. 180).

As relações estabelecidas entre o devaneio, a leitura da história de Kindzu e as transformações da personagem indicam não só que a leitura a respeito da vivência do outro proporciona a Muidinga o conhecimento de parte do imaginário social e das tradições da sua gente, mas, sobretudo, que as memórias de Kindzu ativam em Muidinga lembranças do que lhe é desconhecido, incidindo, assim, efetivamente no seu modo de ser, de imaginar-se e viver no mundo. Desprovido de memória, Muidinga não sabia andar, nem falar, nem sabia que sabia ler; agora, no entanto, é capaz de imaginar e, criando realidades de tonalidades a seu gosto, projetar um porvir:

> O dia já se ergueu, as sombras vão minguando na quentura do chão. O sol, voluminoso, sucessivamente sempre sendo um. Muidinga imagina como será uma aldeia, essas de antigamente, cheinhas de tonalidades. As colorações que devia haver na vila de Kindzu antes da guerra desbotar as esperanças?! Quando é que cores voltariam a florir, a terra arco-iriscando? (TS, p. 37).

A desfixidez dessa personagem, que, ao imaginar, inventando o passado, projeta um futuro, que é capaz de perceber o seu redor contemplando o que ninguém mais vê, transformando-se constantemente pelos deslocamentos proporcionados pela nova experiência temporal, liberta-o também para questionar e querer lembrar-se do que era, o que somente é possível pela descoberta das suas capacidades:

> Afinal, ele também sabia escrever? Averiguou as mãos quase com medo. Que pessoa estava em si e lhe ia chegando com o tempo? Esse outro gostaria dele? Chamar-se-ia Muidinga? Ou teria outro nome, desses assimilados, de usar em documento?
> Mais uma vez contempla a palavra escrita na estrada. [...]
> De súbito, lhe chegam sons distantes no tempo, semelhando gritos de lembrança. Até ali ele não se recordava de ocorrência anterior à enfermidade. (TS, p. 37).

A experiência de lembrar, que normalmente se configura atrelada às imagens do passado, como a experiência de distensão da alma que revê a própria vida e seu conteúdo e, a partir disso, pode ou não modificá-la pela percepção do presente, no caso de Muidinga constitui-se como um processo diferente. Esse é o motivo central da construção da personagem, já que, quando se reporta ao passado, cuja natureza é desconhecida, Muidinga não pode reconhecer-se, precisa originar-se. A construção dessa personagem, portanto, é projetada pela orientação prospectiva, ou seja, é a promessa de reconhecer-se que rege a dinâmica de constituição do ser.

No início do terceiro capítulo, o desolado, "murcho e desesperançado" (TS, p. 10) Muidinga de antes, agora "sorri, ao se lembrar":

> Muidinga acorda com a primeira claridade. Durante a noite, seu sono se estremunhara. Os escritos de Kindzu lhe começam a ocupar a fantasia. De madrugada até lhe parecera ouvir os tais cabritos embriagados de Taímo. E sorri, ao se lembrar.(TS, p. 48).

A forma de evasão ao tempo monumental acontece pelas incursões ao tempo do *outro*, ou seja, pela temporalidade do ser que se tece pelo discurso de outrem. Sob o signo do relato, o poder da linguagem na constituição dos seres, dessa forma, amplifica-se.

A cada descoberta oriunda da experiência pelo discurso do *outro* que volta ao passado para contar sua história corresponde uma auto asserção que reforça o percurso em direção ao reconhecimento de si. A temporalidade da personagem Muidinga, então, abre-se nas duas direções, do passado e do futuro: a promessa de conhecer a própria identidade move a narrativa em direção ao futuro; e as memórias do *outro,* interpostas no seu percurso, obrigam a personagem a refletir sobre o passado.

Além de alargar a percepção do leitor Muidinga, iniciando-o no universo das tradições, regressando ao passado cultural do seu povo, o processo de transformação pessoal dessa personagem em direção ao autoconhecimento avança, sobretudo, pelo apagamento gradual que se realiza entre o que se concebe como realidade e iniciativa da imaginação, bem como entre imaginação e memória. Conforme as palavras do narrador, "à medida que aquele fingimento avança ele já não sabe se o que ali se está passando não está ser tirado do livro,

como folha rasgada da própria realidade" (TS, p. 155). A poética das imagens de que se constitui Muidinga, prescindindo de valores referenciais absolutos do mundo lógico ou tido como verdade, "emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade" (BACHELARD, 2008a, p. 2).

A desfixidez que caracteriza Muidinga é proporcionalmente relativa ao número de relatos que se interpõem à sua história. Além da narrativa de Kindzu, que atua diretamente nas transformações interiores da personagem e soluciona enigmas sobre a sua origem – "ler os escritos do morto é um pretexto para ele não enfrentar a escuridão" (TS, p. 35), diz-nos o dissimulado narrador , há outros relatos de figuras que surgem a cada vez que Muidinga e Tuahir incursionam pelo mato em busca de comida e água. Embora jamais se desloque dos redores do *machimbombo,* pois "era o país que desfilava por ali, sonhambulante" (TS, p. 137), Muidinga realiza uma longa jornada, cujo trajeto é também marcado por acontecimentos que se assemelham aos rituais de iniciação do homem na sociedade, comuns na tradição social moçambicana, especialmente na rural.

As histórias relativas às personagens que interpõem no caminho de Muidinga são breves e encerram-se num episódio isolado, em capítulos separados, cuja ligação com a narrativa primária, do ponto de vista da intriga, é mantida pelos sentidos que trazem à tona o imaginário social que compõe tanto a vida prática como espiritual do sujeito africano. Como os Cadernos de Kindzu, desvelam a ele uma cosmovisão do passado cultural a que pertence, iluminando aspectos de sua constituição pessoal à medida que lhe fornecem subsídios para a composição de uma memória própria.

A construção de cada relato como uma série de experiências em torno de um protagonista, e que, do ponto de vista narrativo, não terá e não se espera continuidade, apresenta o efeito semelhante ao da parábola. Assim, mesmo vinculada aos sentidos da narrativa primária, possibilita, com a sua neutralização e distanciamento do contexto imediato, a instalação da instância crítica adequada à leitura alegórica. A função desse recurso, além de imprimir a força da imagem para significar, é a de que, mantendo a autonomia no nível da intriga, liberta o leitor para recontextualizá-la de acordo com os sentidos por ele próprio construídos, assim como afirma Leite:

> a leitura ou audição da parábola requer do auditor uma competência lúdica – narrativa e semântica – e a atividade de leitura/escuta só se realiza e ela é entendida. A parábola tem carácter cultural e público, crítico e subversivo, não é uma prática inocente. Instaura a ficção no texto base em que é inserida e obriga o ouvinte ou a personagem a reflectir sobre uma aprendizagem de sentidos. (LEITE, 2003, p. 55).

Do ponto de vista da configuração temporal da narrativa, essas "parábolas", testemunhos de vida do *outro,* constituem-se como estratégia para apresentar uma visão total do ser e, simultaneamente, desvelar uma sucessão de "agoras" exteriores ao personagem Muidinga. A história de Muidinga é, então, tecida pela alteridade formada pelos deslizamentos temporais da consciência que, fraturada no presente, deixando-se emergir pelos testemunhos da memória do *outro*, reúne os fragmentos de vidas, cujo conteúdo lhe dá subsídios para imaginar si mesmo.

Dessa forma, é pela temporalidade aberta pelo discurso do *outro,* que, ao revelar os valores da tradição, iniciando-o na prática social e instigando-o a imaginar, Muidinga é convidado a agir, a habitar o universo imaginário cultural de suas origens e a experimentar o sentido de pertencimento. A narrativa põe, assim, em evidência a noção de identidade como multiplicidade gerada justamente pela contingência que subjaz à inscrição do sujeito no tempo. O caráter existencial da personagem, assim, aparece condicionado às aporias do tempo narrado, que, paradoxalmente, dispersando sentidos, aparece ao leitor pela reunião das imagens.

Nesse sentido, a constituição do ser ampara-se mais nas ações imaginativas da personagem, que se formam pelas imagens que cria de si ao lhe serem reveladas as próprias capacidades, o que acontece somente pela relação que estabelece com os diversos relatos interpostos no seu percurso, do que pela revisão, reconstrução ou lembrança de fatos do passado. A identidade pessoal só pode ser alcançada à medida que se constrói a alteridade. A constituição do *eu,* nesse caso, iguala-se à dialética do seu percurso formada pela dupla relação entre memória e promessa. O percurso consiste "na retomada do sentido lógico da identificação em seu sentido existencial e sua recapitulação no ser-reconhecido graças às experiências de luta pelo reconhecimento" (RICOEUR, 2006, p. 262).

Embora os Cadernos de Kindzu ocupem no romance o lugar do *eu* que busca reconhecer-se pela inscrição do discurso narrativo, segundo o percurso da rememoração e, portanto, conforme as lembranças de uma série de acontecimentos do passado, é justamente nesse plano metanarrativo que mais se subverte o tempo do mundo e se aprofunda a temporalidade da personagem, recurso que faz aparecer seus modos de ser no mundo. No início da narrativa, Kindzu, antes mesmo de se apresentar, ao comunicar sua intenção de "pôr os tempos em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências" (TS, p. 15), enuncia sua consciência acerca dos limiares da memória, cuja natureza é feita de "lembranças [que] desobedecem" (TS, p. 15).

O fragmento supracitado produz duplo efeito no pacto firmado com o leitor: ao mesmo tempo em que afirma a vontade de objetividade, ao referir o desejo do narrador pela ordenação dos acontecimentos, sugerindo, assim, ao leitor o compromisso de fidelidade com os fatos, desvencilha-se desse compromisso, sem negá-lo, ao afirmar o peso da subjetividade da memória, cuja natureza exige a suspensão do tempo ordinário para dar lugar aos tempos da intimidade que nascem com a escritura.

Inicialmente, a memória aparece representada sob a distância temporal e profundidade do passado, na relação com o presente de quem narra e, portanto, da perspectiva do *cogito* que intenciona a ordenação dos fatos. Considerando-se a estrutura do romance, o tempo da infância que se abre com a narrativa de Kindzu rompe com a linearidade da história de Muidinga. Essa fragmentação do tempo, que acontece a cada novo Caderno de Kindzu, tanto faz fluir o presente imediato formulado pelo discurso do narrador, agregando à personagem Muidinga novos elementos, como também possibilita o desvelamento da personagem na sua relação como o passado e o futuro.

No plano da intriga, a solução da busca empreendida por Muidinga, relativa à sua origem, vai sendo formulada pelas projeções da narrativa de Kindzu. Inversamente, a solução do motivo das viagens de Kindzu, que, após abandonar sua terra, assume o compromisso de encontrar o filho perdido de Farida, acontece quando, em sonho, reconhece Gaspar, ao avistar Muidinga na estrada.

As intersecções temporais, nesse caso, em contraste com o tempo monumental, construído pelas referências à história de Moçambique, à realidade econômica e cultural do país, à guerra, aos monumentos e aos personagens históricos, que servem também para a orientação do leitor, apenas recobrem as temporalidades exigidas pela proposta primordial do romance: o reconhecimento de si só culmina com o percurso, que se faz pelo reconhecimento do *outro.*

Kindzu inicia sua narrativa sob o signo da identidade *idem* (RICOEUR, 2006, p. 116). Na infância, "nesse entretempo", o mundo era feito das histórias contadas pelo pai, cuja "narração não tinha fim"(TS, p.15). A forte figura do pai, o velho Taímo, "solitário pescador", é descrita através dos sentimentos que produzia como contador de histórias: " as histórias dele faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo" (TS, p.15). Entretanto, a sua autoridade provinha não só do fato de ser "estorinhador", mas também porque "Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados" (TS, p. 16). O pai cumpria uma função social, "os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos", já que "a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável" (TS, p. 16).

Provindas do quadro da infância, é notável que a memória se favoreça da liberdade da imaginação, pois

> quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária." (BACHELARD, 2009, p. 95)

Sob a perspectiva do narrador, repercute na imagem do pai a solidão da criança Kindzu. As imagens guardadas do momento anterior à guerra apresentam a idealização de um universo que é imóvel, vivo e indestrutível. A plenitude do tempo da infância decorre da liberdade de devanear, liberdade só existente quando o sujeito ainda desconhece os pesares coletivos.

Mas no tempo da unidade, no tempo "maior que o mundo", expresso pela segurança e estabilidade da figura do pai, com a idealização do mundo da infância, a personagem não pode despojar-se. A narrativa da memória implica a tentação do sujeito de fragmentar o tempo e promover a sua duração ao ritmo de seus atos de atenção. Conforme afirma Bachelard, não há sentido para o sujeito relatar o que é constante e uniforme, pois:

> não poderíamos dar atenção a um processo de desenvolvimento no qual a duração fosse o único princípio de ordenação e diferenciação dos acontecimentos. Requer-se o novo para que o pensamento intervenha, requer-se o novo para que a consciência se afirme e a vida progrida. (BACHELARD, 2010, p. 37).

A ipseidade do ser, constituinte da personagem Kindzu, começa a ser formulada a partir da sua percepção reflexiva sob os efeitos da guerra: primeiro viu a família "quebrar-se como um pote lançado ao chão", "estávamos mais pobres do que nunca", "o desaparecimento do meu irmão treslouqueceu toda a nossa casa"; depois, sentiu a prisão a que estava condicionado, "de dia já não saíamos, de noite já não sonhávamos". No final do primeiro Caderno de Kindzu, Ao "tempo [que] passeava com mansas lentidões" (TS, p. 17) já se sobrepõe, assim, o "tempo em que o tempo não acontece" (TS, p. 23). Após relembrar todas as perdas, a loucura da mãe, o confinamento do irmão Junhito num galinheiro, as mortes do pai e do professor Afonso e a fuga da maior parte dos habitantes da vila, Kindzu, dirigindo-se ao leitor, em tom confessional desabafa:

> Minha alma era um rio parado, nenhum vento me enluava a vela dos meus sonhos. Desde a morte de meu pai me derivo sozinho, órfão como uma onda, irmão das coisas sem nome. [...] A vida, amigos, já não me admite. Estou condenado a uma

> terra perpétua, como a baleia que esfalece na praia. Se um dia me arriscar num outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim. (TS, p. 23).

A estrada, "que não me deixa sair de mim", reporta-nos diretamente ao início do romance e, portanto, à imagem de Muidinga, cuja condição é a mesma vivida por Kindzu: a absoluta estaticidade do momento vivido sob a égide do tempo monumental. A ausência de expectativas e a solidão expressas pela imagem da imobilidade do tempo evidenciam a consciência de ter sido arrancado da própria infância. A solidão aqui já não é a mesma solidão do devaneio da infância, quando o sujeito, desligado da realidade objetiva, integra-se pela sua relação cósmica com o mundo. Agora, consciente da realidade coletiva, é pela fissura com o cosmos que a personagem aparece.

O primeiro rompimento com a linearidade temporal da narrativa nas memórias de Kindzu acontece já no Primeiro Caderno, quando, das descrições do tempo da guerra, reporta-se ao passado de tempo contínuo e eterno da infância para expressar o significado da presença do amigo Surendra Valá, motivo que desperta Kindzu às primeiras vivências dos conflitos de ordem racial:

> *Esse gajo é um monhé*, diziam como se eu não tivesse reparado. E acrescentavam: *Um monhé não conhece amigo preto.*
> Durante anos aquele homem tinha provado o justo contrário. Mal saía da escola eu me apressava para sua loja. Entrava ali como se penetrasse numa outra vida. Da maneira que meu mundinho era pequeno eu não imaginava outras viagens que não fossem aquelas visitas desobedecidas. Era o indiano que me punha o pé na estrada, me avisando da demora. Surendra sabia que minha gente não perdoava aquela convivência. Mas ele não podia compreender a razão. Problema não era ele nem a raça dele. Problema era eu. Minha família receava que eu me afastasse de meu mundo original.[...] Com o indiano minha alma arriscava se mulatar, em mestiçagem de baixa qualidade. (TS, p. 25).

Kindzu descreve suas primeiras experiências na relação com o *outro.* Na visão do menino, o *outro* significa o universo exterior a si mesmo que se abre a Kindzu pela relação de amizade com Surendra, de modo que estar com o amigo era "como se penetrasse numa outra vida". A divisão racial, portanto, constitui-se como o primeiro choque cultural vivido pela personagem:

> *-Vês, Kindzu? Do outro lado fica a minha terra. É mesmo ali onde o sol se está a deitar.*
> E ele me passava um pensamento: nós, os da costa, éramos habitantes não de um continente mas de um oceano. Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico.
> E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, novelos antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos tanto na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem

> fronteiras. Essa era a raiz daquela paixão de me encaseirar no estabelecimento de Surendra Valá.
> *- Somos da igual raça, Kindzu: somos índicos!*
> Ele se ria repetindo: não indianos, mas índicos.[...] Enquanto ali estávamos, fazendo o absoluto nada, eu me sentia promovido.[...] (p. 25)
> *-Que pátria, Kindzu? Eu não tenho lugar nenhum. Ter pátria é assim como você está a fazer agora, saber que vale a pena chorar.* [...]
> *-Não gosto de pretos, Kindzu.*
> *-Como? Então gosta de quem? Dos brancos?*
> *-Também não.*
> *-Já sei: gosta dos indianos, gosta da sua raça.*
> *-Não. Eu gosto de homens que não têm raça. É por isso que eu gosto de si, Kindzu.* (TS, p. 28).

O indiano Surendra abrange, assim, significados importantes na narrativa, uma vez que explicita, pela própria voz, tanto o duplo sofrimento do estrangeiro, causado por estar afastado da terra de origem e pelos danos sofridos pelo preconceito racial, como também o peso da condição humana no contexto em que vive, sentimento partilhado por Kindzu, apesar de ser nativo. Surendra representa, assim, o primeiro signo da alteridade que compõe a personagem Kindzu. A partir da partida de Surendra e da morte do professor Afonso, suas últimas referências de pertencimento à vila, Kindzu, dominado pela angústia, está completamente transformado. Ao lembrar as palavras do indiano, vê na posição de Surendra a sua própria condição:

> Surendra tinha fundas razões:
> *- Tu tens antepassados, Kindzu. Estão aqui, moram contigo. Eu não tenho, não sei quem foram, não sei onde estão. Vês, agora, o que aconteceu? Quem é que me veio consolar? Só tu, mais ninguém.* [...]
> Afinal, Surendra estava sozinho, sem laço com vizinhas gentes, sem raiz na terra. (TS, p. 28).

A linearidade da narrativa, que começa, então, com o relato da infância, tempo inicialmente descrito como uno e indissolúvel, é rompida para apresentar os primeiros sinais de ruína do tempo. A ilusão de unidade temporal, pela incursão ao passado, é desfeita. O grande problema posto pelo romance tem, assim, como fulcro o processo de construção da memória. Seja pendendo para o seu aspecto imaginativo, capacidade da memória que permite pelo discurso do *outro* estruturar e conceber a si mesmo, seja pela perseguição das lembranças do passado, assumindo o aspecto da rememoração, o *eu* só pode se constituir conforme a elaboração da memória, cuja dinâmica sempre vai burlar as fronteiras do tempo objetivo e comum.

O menino Kindzu inicia sua viagem. A partir daí, as únicas marcas objetivas do tempo que aparecem na narrativa são: "desde a noite em que saí da aldeia meus braços cumpriam o

serviço de me levar" (TS, p. 40); "e remei por dias compridos, por noites infinitas" (TS, p. 42); "numa das seguintes noites" (TS, p. 43); "quando cheguei à baía de Matimati já eu perdera contas às madrugadas" (TS, p. 55). Com o apagamento gradual das marcas cronológicas e a gestação do tempo a partir da ótica do sujeito, realizando a dialética entre mundo e vida interior, são subordinados os fatos que ilustram a história oficial da guerra em Moçambique ao caráter existencial e ao valor subjetivo da memória.

Ao nível da intriga, a história de Kindzu progride pela interferência da ação de duas personagens: o espírito do pai Taímo, contrário a quaisquer objetivos que signifiquem abandonar a terra de origem e as tradições; e Farida, que partilha do grande desejo de Kindzu, "eu queria desembarcar numa outra vida" (TS, p. 93). Novamente, a narrativa ordena-se pela oposição dos vetores da ação. À medida que Kindzu age, a memória é projetada, ora para o passado pelo signo representado na figura do pai, que lhe cobra a permanência na terra e o cumprimento das tradições, e ora para o futuro na figura de Farida, a quem promete encontrar o filho perdido. Essa tensão contribui para a abertura de outros tempos na narrativa, os quais revelam mais profundamente a intimidade da personagem.

A experiência vivida por Kindzu foge às determinações entre o que é real ou irreal, pois, embora as imagens escapem à logica da realidade, é através delas que Kindzu, embora querendo esquecer, é novamente reportado à sua condição de origem, aos compromissos culturais cobrados pelo pai. O episódio citado acima evidencia a luta do sujeito contra a força das suas próprias crenças. Na imagem, a água é o elemento material que simboliza a personagem e sua substância. De acordo com Bachelard, a água é o elemento cuja imagem de intimidade liberta uma poética específica:

> É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. [...] a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (BACHELARD, 1997, p. 07).

De fato, Kindzu, ao relembrar o seu percurso pela costa marítima, narra as suas diversas mortes e renascimentos, simbolizadas na experiência de enfrentamento das feitiçarias. Considerando que a feitiçaria é uma prática cultural da realidade africana que, como outras, compõe a vida social da comunidade, constituindo-se, portanto, como componente do imaginário do sujeito, os episódios exprimem o conflito interior vivido por

Kindzu, cuja dilaceração, a cada ação, simboliza a ruptura com o plano ético da sua comunidade.

O outro tipo de devaneio de Kindzu é constituído das experiências que sofre pela intervenção de acontecimentos ou personagens ligados à tradição cultural e religiosa à qual pertence, como o aparecimento dos xipocos, o duende caído do céu, os pedaços da vela que viram peixes, remos convertidos em árvores, etc. Acontecimentos contra os quais Kindzu luta e vence, prosseguindo sua viagem. Esse devaneio Bacherlard denomina "devaneio diurno", tendo em vista que "a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo." (2009, p. 13) Sob essa condição temporal, o mundo objetivo é absorvido pelo mundo imaginário da personagem, de modo que se deve observá-lo, portanto, como a realidade vivida pelo sujeito. Quanto a isso, o próprio título da obra já nos sugere a suspensão de parâmetros preestabelecidos.

Por fim, das aporias temporais que interseccionam realidade e imaginação, há, ainda, o sonho, cujo efeito aprofunda a composição da memória na constituição de Kindzu. Como devaneio "noturno", o sonho propaga as vivências da vida diurna, mas, mais do que isso, "um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso. Existe um futurismo em todo universo sonhado." (BACHELARD, 2009, p. 08).

A importância dessa condição temporal para a constituição das personagens pode ser vista pelo desfecho do romance. Ele acontece por meio do relato do sonho tido por Kindzu, único momento da narrativa que Muidinga e Kindzu, pelo reconhecimento da paisagem móvel da estrada, partilham do mesmo espaço e tempo:

> Vou relatar o último sonho a ver se me livro do peso de terríveis lembranças.[...] Qualquer coisa me dizia que me devia apressar antes que aquele sonho se extinguisse. Porque me surgiam agora alucinadas visões de uma estrada por onde eu seguia. Mas aquela era uma muito estranha picada: não estava imóvel, esperando viagem dos homens. Ela se deslocava, seguindo de paisagem em paisagem. A estrada me descaminhou. O destino o que é senão um embriagado conduzido por um cego? [...] (TS, p. 203).

O reconhecimento chega ao seu ápice pelo sonho. A imagem final da paisagem da estrada e suas características alterações, espaço para onde convergem os caminhos de Kindzu e Muidinga, confirmam a complementaridade de ambos como recurso fundamental para a formulação do ser como *si mesmo*. Da dissimetria, a narrativa propõe a reciprocidade. O ser só pode constituir-se pelo reconhecimento mútuo.

O fato de terem como horizonte de ação dos seus percursos direções contrárias, pois Kindzu deseja o esquecimento, "emigrar deste corpo cheio de esperas e sofrências"(TS, p. 199), "apagar, perder a voz, desexistir" (TS, p. 200); e Muidinga almeja a lembrança do passado, da sua vida, de quem ele é, já caracteriza, ao início da narrativa, a tensão que alimenta o drama existencial. O significado da busca pelo reconhecimento, nesse sentido, coincide com a batalha do ser que, inevitavelmente, destina-se à morte.

A disjunção temporal apresentada no episódio rompe com qualquer referência limítrofe de tempo. Kindzu registra em seu caderno o acontecimento futuro vivido. Trata-se do relato de seu sonho, cuja narrativa constitui-se como indicativo final de que as memórias de Kindzu integram a memória de Muidinga. Assim, a própria solução da intriga é subordinada às aporias geradas pelas variações imaginativas do tempo, realizando o apagamento definitivo de quaisquer sentidos que apartem realidade e imaginário, bem como memória e imaginação, única forma de escapar aos desígnios do tempo e reconhecer-se.

ABSTRACT: In order to observe the images of identity formulated by contemporary literature from the narrative construction that supports a dynamic approach and focuses on the construction of being elected to reading the novel *Terra Sonâmbula*, Mia Couto. The work we present fits well in the set of reflections that puts in relation to building character in the contemporary novel and the issue of representation of the subject, structures and situations that punctuate the relation of the time and that make a universe of beings marked by alterity. Along the way, approach the character can only happen from the hermeneutic narrative required by praxis, originating from the situatedness of man in his natural and social universe.

KEY-WORDS: Narrative contemporary. Representation of the subject.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos.* Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

____. *A intuição do instante.* Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Verus Editora, 2010.

____. *A poética do devaneio.* Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

____. *A poética do espaço.* Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

____. *O grau zero da escrita:* seguido de novos ensaios críticos. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

____. *O rumor da língua***.** Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

GADAMER, Hans-George. *O problema da consciência histórica.* Trad. Anselmo Freitas, Luísa M. Ferreira. Porto: Estratégias Criativas, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais.* Lisboa: Colibri, 2003.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro.* São Paulo: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento.* São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *Tempo e Narrativa*. Trad. Claudia Berliner. v. 1, 2, 3. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.