

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN

A POÉTICA DA MEMÓRIA

**Uma leitura fenomenológica do eu em *Terra sonâmbula* e
Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto**

Porto Alegre

Abril, 2014

ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN

A POÉTICA DA MEMÓRIA

**Uma leitura fenomenológica do eu em *Terra sonâmbula* e
Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra.Noelci Fagundes da Rocha
(Sissa Jacoby)

Porto Alegre
Abril, 2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V858p Vivian, Ilse Maria da Rosa

Poética da memória : uma leitura fenomenológica do eu em *Terra sonâmbula e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto / Ilse Maria da Rosa Vivian. - Porto Alegre, 2014.

185 f.

Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, PUCRS.

Orientadora: Dra.Noelci Fagundes da Rocha.

1. Literatura Moçambicana - História e Crítica. 2. Couto, Mia - Crítica e Interpretação. 3. Memória. 4. Narrativa – Análise Literária. 5. Identidade (Filosofia). I. Rocha, Noelci Fagundes da. II. Título.

CDD 869.89

Ficha Catalográfica elaborada por
Vanessa Pinent
CRB 10/1297

ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN

A POÉTICA DA MEMÓRIA

**Uma leitura fenomenológica do eu em *Terra sonâmbula* e
Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 30 de abril 2014.

BANCA EXAMINADORA

Dra. Susana Ramos Ventura (UNIFESP)

Dra. Jane Fraga Tutikian (UFRGS)

Dra. Maria Tereza Amodeo (PUCRS)

Dr. Ricardo Timm de Souza (PUCRS)

Dra. Noelci Fagundes da Rocha (Presidente)

À Maria Luíza Ritzel Remédios,
(*in memoriam*)
com Amor e Admiração.

Aos meus pais, Etedy e Magno,
dois doutores na arte da Vida.

Ao leitor e escritor
que sempre me inspira a vivenciar outros mundos,
António Vitor Vivian Pinto

AGRADECIMENTOS

A todos os cidadãos brasileiros que pagam impostos neste país, financiadores dos órgãos que fomentam as condições para o desenvolvimento das pesquisas.

Aos órgãos de fomento, que viabilizaram a realização deste estudo: CNPq, pela concessão da bolsa de doutorado pleno no país; e CAPES, pela concessão da bolsa para estágio de doutorado no exterior.

À minha orientadora Dra. Maria Luiza Ritzel Remédios (*in memoriam*), por me estimular, pela terceira vez, ao desenvolvimento das pesquisas, pelas discussões teóricas, que me conduziram ao meu próprio caminho de leituras, por poder contar com o seu acervo pessoal, pelas repreensivas palavras nas horas de falta de foco, pelo exemplo de persistência e de afeição, como pessoa, professora e pesquisadora.

À minha orientadora Dra. Sissa Jacoby, pelas instigantes aulas, pela generosa acolhida, pelo incentivo constante, pelas leituras cuidadosas e indicações teóricas, pelas profícuas inúmeras observações e sugestões na margem das páginas, pelas palavras tranquilizadoras ao telefone, pela compreensão e apoio emocional em momentos difíceis da minha vida pessoal, enfim, pela orientação, que, de fato, foi integral.

Ao Dr. Carlos Reis, meu orientador durante o estágio de doutorado no exterior, pela solícita acolhida, pela oportunidade de participar do grupo Figuras da Ficção, pela apresentação oficial da Universidade e da cidade de Coimbra, pelas discussões e ideias suscitadas em suas aulas e durante os almoços e intervalos, por sua disponibilidade e paciência em me auxiliar nos “momentos estrangeirismos” e pela aprazível companhia nos eventos literários.

Ao Dr. Pires Laranjeira, pelo privilégio de participar de suas aulas, pelo oportuno convite para ministrar palestra à graduação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, por poder contar com o seu rico acervo pessoal, pelas convocações aos efervescentes debates literários que promoveu, pelas

indicações de leitura e pela agradável companhia nos eventos culturais de Coimbra.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela qualidade do corpo docente, pelos seminários literários e outras atividades que proporcionam aos alunos do PPGL a oportunidade de crescimento profissional.

Às secretárias Mara Rejane Martins do Nascimento (*in memoriam*), Isabel Cristina Pereira Lemos e Tatiana de Fátima Carré, pela disponibilidade e afeição no tratamento com os alunos do PPGL.

Ao colega e amigo Carlos Bach, pelo companheirismo durante nossa estada em Coimbra, pelas trocas de leituras e experiências, pela amizade sincera.

Às minhas colegas e amigas: Gabriela Silva, pelas discussões literárias, pelo empréstimo de livros, pelo amparo emocional, por sempre se dispor a ler meus textos, pela parceria nos eventos e por me acolher calorosamente em sua casa; Alana Vizentin, pelo convívio alegre e pelas palavras de força e de incentivo; Camila Doval, pela epígrafe, pelo carinho e pela solicitude de sempre.

À Sara Nogueira e ao Luís Vagner Vivian, por sempre me receberem com muito carinho em sua casa e pelos dois anos de aprendizagem sobre generosidade e afeição.

Ao Silvio Boer, pelo apoio em muitos e inusitados momentos dessa longa jornada, por sempre manter as portas de sua casa abertas para nós, pelo amor e pela atenção que dedica a mim e ao António.

À Edi Vivian, parte de mim, pelo desmedido apoio, físico e emocional, pela disposição para ler meus textos, pela revisão do texto, por sempre estar ao meu lado.

Aos meus pais, Eneidy e Magno, exemplos de força, de vontade e de generosidade, pelos atos de amor, pelo amparo integral e incondicional.

Ao meu filho António Vitor, pela compreensão, pelas palavras de ordem para que eu fosse para Portugal, pelo auxílio prático de todas as horas, pelas massagens, pelas discussões e ideias, pelos cuidados, enfim, pelo Amor.

Se tivesse de falar por mim, diria que encontrei na literatura
(tão hostil a que se estabeleçam sobre ela limites de verdade)
as imagens mais exatas do horror do passado recente e de sua
textura de ideias e experiências.
Beatriz Sarlo

É a objetividade que baliza e recorta mecanicamente os
instantes mediadores da nossa sede, é o tempo que distende
a nossa saciedade num laborioso desespero, mas é o espaço
imaginário que, pelo contrário, reconstitui livremente e
imediatamente em cada instante o horizonte e a esperança
do Ser na sua perenidade. E é de fato o imaginário que
aparece como recurso supremo da consciência.
Gilbert Durand

RESUMO

Esta tese nasce do desejo de investigar as imagens do homem e suas formas de narrar a si mesmo como remédio à insaciável sede de identidades, cuja temática é, no campo literário, matéria privilegiada pelo gênero romanesco. O presente estudo consiste numa proposta de leitura do romance contemporâneo a partir das estratégias de construção da personagem. A figura ficcional é focalizada, aqui, como fenômeno que, condicionado pela temporalização inerente ao processo de configuração narrativa, põe em evidência a natureza constitutiva do eu, possibilitando ao leitor a formulação de imagens do homem em plena atividade de ser. Tendo em vista os objetivos a serem cumpridos mediante o cruzamento temático entre personagem, identidade e memória, foram eleitos como *corpus* do trabalho dois romances da ficção pós-colonial das Literaturas Africanas, *Terra sonâmbula* (1992) e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), de Mia Couto, em cujas narrativas, devido às condições históricas, sociais e culturais, observa-se a incidência de temas que problematizam, hoje de forma mais aguda que em outros espaços literários, a formulação das identidades. A constituição da pessoa que se projeta pelo discurso narrativo nessas obras conduz à abordagem da figura ficcional como *ser-no-mundo*, conceito heideggeriano cuja noção implica a existência pela atividade da experiência temporal no mundo. Com o destino de alcançar o próprio reconhecimento e, assim, abarcar o sentido da própria vida, o eu aparece como uma dimensão subjetiva articulada pelas aporias da memória.

Palavras-chave: narrativa, personagem, *mimesis*, memória, identidade, Mia Couto.

ABSTRACT

This thesis was born from the desire to investigate the images of men and their ways of narrating themselves as a remedy to the insatiable thirst of identities, whose theme is the literary field, prime matter by the novelistic genre. The present study is a proposal to reading from the contemporary building strategies romance character. The fictional figure is focused here, as a phenomenon, conditioned by temporality inherent in the narrative setup process, highlights the constitutive nature of oneself, enabling the reader to formulate images of man being in full swing. Given the goals formulated by the thematic cross between character, identity and memory, were elected as *corpus* of work two novels of fiction of the post-colonial African Literatures, "Sleepwalking Earth" (1992) and "A river called time, a house called land" (2002), Mia Couto, whose narratives, possibly due to the historical, social and cultural conditions there is the common themes, that question now more acute than in other literary spaces, the formulation of identities. The constitution of the person who designs the narrative discourse in these works leads to the fictional figure approach as *being-in-the-world*, as Heidegger's concept that implies the existence of temporal experience by activity in the world. With the target of achieving recognition itself and thus encompass the meaning of life, oneself appears then, as a subjective dimension articulated by the difficulty to establish truth in our mind.

Keywords: narrative, character, *mimesis*, memory, identity, Mia Couto.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	10
2 DAS FRONTEIRAS ENUNCIATIVAS.....	18
2.1 DOS LIMIARES DA ENUNCIÇÃO: A ESCRITURA	18
2.2 DA ESCRITURA NO UNIVERSO COUTIANO	26
2.3 DA PERSONAGEM: A FIGURAÇÃO DO SER	44
2.3.1 Do determinismo ao relativismo: a consciência	46
2.3.2 Do dialogismo e da polifonia: a autoconsciência	56
2.3.3 Do reconhecimento de si: narrativa, identidade e memória.....	65
3 O TETO DO MUNDO	
A temporalidade do ser e a dinâmica da memória em <i>Terra sonâmbula</i>	81
3.1 A ARQUITETURA DO MUNDO:	81
INTERDISCURSIVIDADE E DESHIERARQUIZAÇÃO.....	81
3.2 Às sombras do esquecimento: o tempo monumental	93
3.3 As aporias do tempo na habitação do ser.....	104
3.4 A temporalidade do ser e o reconhecimento de si.....	118
3.5 A PERSONAGEM-MEMÓRIA.....	133
4 O TEMPO ATRAVESSADO	
A personagem-memória e o eu em	
<i>Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra</i>.....	138
4.1 ÀS MARGENS DO RIO: o tempo desmoronado	138
4.2 O ESPAÇO DE <i>SER NO MUNDO</i>	150
4.3 O HORIZONTE DA DÚVIDA.....	160
4.4 OS VOOS DA MEMÓRIA.....	166
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS.....	183

1 INTRODUÇÃO

A personagem tem merecido uma atenção crescente no âmbito dos estudos literários. As diversas causas desse interesse estão possivelmente associadas às transformações do gênero romance a partir do século XX, as quais apresentaram principalmente mudanças radicais no modo de expressar o mundo e na forma de conceber o ser ficcional, o que afetou todo o processo de composição do romance. Quanto mais se tornava produto da complexidade discursiva do universo narrativo, mais a personagem se aproximava da forma suscetível de representar o homem em sua autêntica verdade, remetendo leitores às mais diversas realidades humanas.

A partir do romance moderno, as pressuposições básicas do conceito de intriga alteram-se significativamente, sobretudo em relação às noções de caráter e de expressão do tempo. O abandono da forma simétrica e da lógica causal empregadas na composição da intriga, características que garantiam a unidade do tempo narrativo, significou maior investimento na personagem. Perante os abismos da consciência e seus diversos níveis, o aprofundamento do caráter tornou-se a grande estratégia da elaboração narrativa. O condicionamento mútuo na formulação dessas duas entidades textuais resultou em maior complexidade episódica.

Certamente, os questionamentos do conceito homogêneo e unitário de identidade, que se desenvolvem em meio às transformações da modernidade, também contribuíram muito para as mudanças ocorridas na estética romanesca até os dias atuais. Uma delas, que se destaca na forma de composição da personagem, é a instalação do diálogo entre as condições particulares da existência humana e o contexto histórico social em que as culturas se desenvolvem.

Nas últimas décadas, a disseminação de textos que se caracterizam pela valorização da matéria subjetiva marca visivelmente o campo literário. A avalanche de narrativas pessoais, que se afirmam como testemunho do passado, coincide com a renovação temática e metodológica realizada por diversas áreas do conhecimento, como a sociologia da cultura e os estudos culturais. O aparecimento do eu, que narra sua relação com o passado, põe em cena um sujeito que, durante muito tempo ignorado pela história, se concentra nos seus direitos de lembrança e de verdade da subjetividade, reivindicando, assim, sua inscrição no mundo pela rememoração da experiência.

Dentre as diversas formas de construção da narrativa contemporânea, o apuro do trabalho de linguagem tem incidido, sobretudo, na elaboração da personagem, que tematiza o complexo universo do homem em sua integralidade, com sua consciência, sua alma, sua alteridade. As estratégias de composição do eu têm promovido, não sem polêmicas, amplas discussões a partir das identificações com dadas realidades, instigando o reordenamento ideológico e conceitual do homem sobre si mesmo e sobre tudo que o cerca. Nesse contexto, a personagem tem sido o grande suporte de construção do texto literário.

A abordagem da personagem pela emergência do eu no discurso, ou seja, pela supressão da divisão entre o espírito que age e a matéria narrativa, oferece mais legitimidade para a captura da imagem do ser, uma vez que o sujeito nasce imediatamente contemporâneo à escritura. Dado que a instância discursiva do eu obriga a pensar a linguagem não mais como mero instrumento, mas como exercício de uma fala, pressupondo, assim, o interlocutor no próprio discurso, a personagem passa a ser o principal elemento narrativo a colocar em relação as diferentes perspectivas histórico-culturais. O eu constitui-se, dessa forma, como um lugar de posição instável, que elimina qualquer tentativa de unidade da voz, garantindo autonomia à atividade interpretativa.

Compreendo, nesse sentido, que estudar a personagem, considerando a narrativa e o leitor da atualidade, significa refletir sobre as complexas e heterogêneas relações que se instauram entre sujeitos, o que torna cada vez mais premente a comunicação entre o que é reconhecido como diferente e o que se integra na construção da mesmidade.

Ainda em relação a isso, para fugir à miniaturização ou à fetichização do texto ficcional, polos em que comumente recaem discursos objetivadores mais indiferentes à especificidade artística do que muitas críticas de incursão histórica ou sociológica, a abordagem da personagem pelo eu viabiliza, de maneira mais equânime, a realização de uma leitura focada na construção da referência e não só nas questões pertinentes à relação entre texto e referência, que terminam por enfatizar posições ideológicas ou políticas e prescindir do que deveria mover o espaço crítico literário, que é a linguagem do discurso ficcional e seus efeitos na prática da leitura.

Tais percepções conduzem-me a repensar as formas de abordagem da narrativa ficcional pelo cruzamento dos dois grandes temas que focalizo: personagem e memória. Com essa intersecção temática, tenho o objetivo de investigar o fenômeno de constituição do eu a partir do estudo da configuração narrativa, considerando que a construção da personagem implica uma visão existencial do mundo que só culmina com a dinâmica da leitura.

Essas perspectivas pressupõem uma concepção de personagem como ser de linguagem que, nascido da tessitura narrativa, realiza-se quando, através das imbricadas experiências que promove e que sofre no trajeto do próprio reconhecimento, articula sentidos sobre a vida, cujo processo implica os efeitos construídos na interatividade que constitui o momento da leitura.

A necessidade de reavaliação da concepção de memória, especificamente no campo literário, também justifica a temática de meu trabalho. Em diversas áreas do conhecimento, os estudos concernentes à memória, apoiados numa longa tradição filosófica, restringem-se à valorização de aspectos veritativos, ligados estritamente à função de acesso ao passado e a verdades instituídas. Na área dos estudos literários, inclusive, é comum a abordagem analítica com ênfase sobre as referências denotadas pelo conteúdo narrativo, relegando-se os aspectos imaginativos da memória a um papel secundário ou mesmo irrelevante.

Embora esse seja um assunto controverso e que conta com pouca ou quase nenhuma atenção da historiografia tradicional, para o estudo da narrativa que considere a experiência temporal humana, desprezar os aspectos imaginativos constitutivos da dinâmica da memória significa ignorar elementos

que mobilizam o universo ficcional e que dão sentido ao campo literário, pois implicam efeitos que se projetam para fora do texto e condicionam a efetividade da leitura.

O cruzamento temático que proponho entre personagem e memória faz-se necessário, portanto, devido à temporalização que surge em nome de uma dimensão subjetiva e de uma trama de subjetividades, cuja constituição obriga ao descongelamento do passado e, pela dinâmica narrativa, possibilita o acesso a uma realidade de ser mais distante de possíveis petrificações da memória ou de invenções unitárias.

O trabalho que ora apresento insere-se, nesse sentido, no conjunto de reflexões que estabelece a relação entre a construção da personagem contemporânea e os modos de expressão específicos adotados para a formulação de imagens do ser no empreendimento de narrar a si mesmo. Para analisar a constituição do eu nas obras literárias selecionadas, realizo uma leitura de abordagem fenomenológica da personagem a partir da hermenêutica exigida pela práxis narrativa.

Inserida no âmbito dos Estudos Literários e, em particular, nos espaços das Literaturas de Língua Portuguesa, concentrei-me na ficção pós-colonial das Literaturas Africanas, cujas narrativas apresentam temas que problematizam, hoje de forma mais aguda que em outras literaturas, o processo de formulação das identidades. De modo geral, a ampla difusão das Literaturas Africanas no cenário mundial, que hoje, inclusive, constituem matéria obrigatória dos currículos nas escolas brasileiras, exige de mim, e de nós, professores, o aprofundamento dos diálogos, o que envolve o conhecimento das estruturas culturais e sociais próprias do universo africano, muito distintas da lógica ocidental.

Minha preferência pelos romances do escritor moçambicano Mia Couto tem como motivo, além do gosto pessoal pela reinvenção que caracteriza a sua poética, o modo como se articulam as estratégias discursivas nos seus romances. Essas estratégias concentram-se, sobretudo, na figuração da personagem, de forma que a intriga se subordina à ação, às experiências que formulam uma existência, ou seja, a narrativa tem seus principais efeitos voltados à figuração da verdade do ser perante o leitor. Esse tipo de configuração, na qual se imbricam

diversos gêneros textuais como o relato, a carta e outras estratégias estilísticas que trazem ao tecido textual referências do universo que tem base na oralidade, põe no centro do processo narrativo a experiência de narrar a si mesmo e, portanto, a plena dinâmica de constituição do eu.

O Estágio de doutorado em Portugal, fomentado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e realizado na Universidade de Coimbra sob a orientação do Dr. Carlos Reis, de setembro a dezembro de 2012, foi de suma importância para o aprofundamento dos meus estudos relativos à dimensão ocupada pela categoria da personagem nos estudos narrativos e, particularmente, à elucidação da posição desempenhada por essa entidade nos textos literários selecionados para análise.

As atividades desenvolvidas paralelamente à pesquisa bibliográfica em diferentes acervos, como as participações nas aulas de Investigação em Literatura de Língua Portuguesa e no projeto Figuras da Ficção, coordenadas pelo Dr. Carlos Reis, bem como o curso da disciplina de Literaturas Africanas, ministrado pelo Dr. Pires Laranjeira, despertaram-me inúmeras proposições sistematizadas neste trabalho, advindas das exigências do estudo da personagem contemporânea, tendo em vista as especificidades do discurso literário nos espaços das Literaturas de Língua Portuguesa.

Além do acesso a referenciais teóricos e textos ficcionais inexistentes no Brasil, esse ambiente acadêmico permitiu-me realizar as intersecções entre diferentes linhas de pensamento necessárias ao meu projeto, uma vez que, durante todo o estágio, em meio às discussões levantadas ora pelo Dr. Carlos Reis, ora pelo Dr. Pires Laranjeira, tornou-se impossível fugir às reflexões que aproximam e contrastam as teorias da narrativa e as da personagem, bem como as teorias chamadas pós-coloniais com as especificidades apresentadas pelo contexto das Literaturas Africanas, especialmente no que se refere às peculiaridades da obra de Mia Couto.

A convivência com especialistas da área, a oportunidade de participação nos debates presididos por escritores como Luandino Vieira e Ondjaki, e, ainda, as atividades acadêmicas que me foram solicitadas, como a Palestra sobre Guimarães Rosa que ministrei para o curso de Graduação da Faculdade de

Letras de Coimbra, colaboraram naturalmente para o amadurecimento do meu projeto e resultaram na produção de vários artigos, como “Das aporias do tempo à constituição do eu na escritura de Mia Couto”, que apresentei no Seminário Internacional Cãnone, Margem e Periferia nos espaços de Língua Portuguesa, realizado pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL).

Outra contribuição do Estágio para o desenvolvimento desta pesquisa foi a oportunidade de participar da II Conferência Internacional da Tradição Oral: oralidade e patrimônio cultural, realizada em Évora e promovida pelo Projeto Europeu Oralities. Esse evento, que reuniu uma série de especialistas em Estudos Culturais e de Tradição Oral, possibilitou-me aperfeiçoar a compreensão das linguagens da oralidade, cuja natureza, um tanto distante da minha realidade, é matéria constitutiva do atual universo africano e, portanto, uma das matrizes de representação cultural nos romances de Mia Couto.

Durante o Estágio, também pude perceber com mais clareza a repercussão dos romances de Mia Couto no contexto da atualidade e as diversas funções sociais, ideológicas e políticas desempenhadas pela disseminação de sua obra fora do continente africano. Publicados em mais de vinte e dois países, os textos de Mia Couto têm se revelado como veículo da imagem do homem africano e da heterogênea realidade daquele continente, cuja voz, silenciada ao longo da história pelas políticas coloniais, hoje transpõe barreiras de ordens sociais e culturais.

Além disso, considerando o contexto de crise do homem contemporâneo, caracterizada pelo questionamento e reordenação de valores instituídos pela história, os romances coutianos são acolhidos, no cenário mundial, como referências de um universo literário que, nascido recentemente e em constante formação, afirma-se pelas inovações estilísticas, bem como pelas novas proposições e formulações identitárias.

Tendo em vista os meus objetivos, selecionei os romances em que predomina a temática de orientação existencial e que apresentam uma trajetória de vida, cujas narrativas contemplam as transformações da personagem que se compõe ao narrar o percurso do próprio reconhecimento. A partir desses critérios gerais, e de outros a serem especificados adiante, elegi como *corpus* do meu

estudo dois romances: *Terra sonâmbula* (1992) e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002).

As noções de texto e de leitura que tomo por base para a abordagem da narrativa ficcional têm raiz na teoria de Roland Barthes. Seu conceito de escritura, alinhado ao conceito de *mimesis* proposto por Paul Ricoeur, engloba a relação ética e estética pressuposta pelo ato narrativo, que norteia a construção e a negociação de sentidos que envolvem as diferentes condições sociais e culturais previstas na atividade da leitura. Em consonância com o pensamento de Hans-Georg Gadamer, essas concepções vão de encontro às tradições históricas que insistem na valorização da linguagem como mero instrumento em prol de uma lógica absoluta.

Com o objetivo de focalizar alguns conceitos que me foram referenciais para observar as diferentes estratégias de construção da personagem ao longo da história literária, desenvolvo, na parte inicial do trabalho, uma breve revisão das contribuições de quatro teóricos que considero fundamentais para pensar a personagem de hoje. Michel Zéaffa e Mikhail Bakhtin, inevitavelmente, são pressupostos a qualquer estudo da narrativa, por apresentarem visões que preconizam a existência da pessoa no romance como fenômeno que sistematiza uma percepção do mundo, pondo em diálogo as diversas linguagens sociais e culturais, o que faz com que a personagem se torne o mais importante elemento de sustentação do gênero.

Para a abordagem analítica do *corpus*, tomo como principais referências de apoio as teorias de Paul Ricoeur e de Gaston Bachelard. Parto da visão de narrativa como formulação que só pode acontecer pela interação entre o domínio do mundo real e suas qualificações éticas e o domínio do mundo imaginário e suas qualificações estéticas. Nessa investida, Ricoeur fornece os subsídios que me permitem transpor a figuração do nível da construção da personagem, enquanto articulação narrativa para o nível da constituição do eu como fenômeno que, por meio da dinâmica entre texto e leitor, culminando na produção de imagens de identidades e na projeção de novas realidades, fundamenta uma existência.

Considerado o fato de que o estatuto da transposição metafórica da narrativa compreende, na expressão do ser, além do pensamento, o porvir da imagem que se formula pelas relações temporais entretidas pela prática narrativa, para compreender a personagem na sua dimensão existencial é preciso conceber a memória como produtora de imagens. Em relação à atividade transfiguradora do ser, tomo como apoio os estudos de Gaston Bachelard, concernentes à parte de sua obra que trata da *imaginação criadora*.

As vozes teóricas são chamadas ao meu texto conforme são exigidas pelas peculiaridades estéticas da narrativa coutiana e se justificam por fomentar o diálogo no que tange às reflexões referentes à construção da personagem que tem como fulcro de composição a problemática da representação do sujeito, das estruturas e conjunturas que pontuam a relação do ser com o tempo na apreensão e percepção do universo que lhe é próprio.

Não tenho a intenção, portanto, de buscar correspondência direta com realidades históricas ou com sujeitos sociais, tampouco de recorrer a formalizações relativas à substancialidade do ser, mas antes a de realizar uma leitura da personagem que, partindo da análise da elaboração narrativa, conduza à percepção da personagem, conforme a natureza constitutiva do eu, como imagem potencial do ser que passa a existir com a concretização da leitura.

2 DAS FRONTEIRAS ENUNCIATIVAS

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.

Gilles Deleuze

2.1 DOS LIMIARES DA ENUNCIÇÃO: A ESCRITURA

O trabalho que apresento se origina da reflexão sobre a construção da personagem na narrativa literária contemporânea, cujos efeitos exigem a pré-compreensão do agir humano, o elo mais forte que une texto e leitor. Nos últimos anos, os estudos referentes às questões identitárias têm-me feito pensar sobre a forma como se realiza a leitura da personagem no âmbito da narrativa ficcional. De acordo com as palavras de Italo Calvino, só é possível compreender a dimensão que assume o estudo da personagem na relação estreita e direta que a literatura mantém com o mundo. Assim, tratar do problema da personagem é

uma discussão que, se para alguns pode parecer ociosa, sempre será cara, ao contrário, aos que não separam seus interesses literários de toda a complexa rede de relações que liga entre si os diversos interesses humanos. Porque entre as possibilidades que se abrem para a literatura agir na história, esta é a mais sua, talvez a única a não ser ilusória: compreender que tipo de homem ela, história, com seu labor múltiplo, contraditório, está preparando o campo de batalha, e ditar-lhe a sensibilidade, o impulso moral, o peso da palavra, a maneira como ele, homem, deverá olhar à sua

volta o mundo; aquelas coisas, enfim, que somente a poesia – e não, por exemplo, a filosofia ou a política – pode ensinar. (CALVINO, 2006, p. 09)

Abranger a valorização da personagem como entidade que se sustenta pela construção narrativa ficcional e que, simultaneamente, garante determinada produção discursiva, considerando que isso significa contemplar as suas diversas linguagens no âmbito das transformações histórico-culturais e suas oscilações ideológicas, pressupõe determinadas concepções de texto que sejam compatíveis com a complexidade que envolve o fazer literário atual, campo em que coexistem e convivem diferentes cosmovisões a respeito da constituição do homem e do mundo contemporâneo.

Algumas noções que precedem esse trabalho devem ser ressaltadas. A primeira diz respeito ao tipo de relação que mantenho com o texto, do que se origina a escrita que aqui se realiza. Em conformidade com o que expressa Roland Barthes (2004c, p.15), penso que não exista sujeito que preexista ao texto, mas uma dinâmica de criação, simultânea, ativa entre texto e leitor, da qual se origina outro texto. Isso significa afirmar que só há leitura quando leitor e texto entram em diálogo, numa relação que sempre implica sempre temporalidades e historicidades distintas. Conforme Hans-Georg Gadamer, a compreensão de um texto pressupõe

[...] a posição do intérprete no tempo, no lugar e nas concepções do mundo [...]. A compreensão do texto que, na sua interpretação passa pela mediação da língua, não é uma criação autónoma que seria independente do original. Aqui não é verdade que, como na interpretação artística, o original apenas “se realize” na substância concreta da palavra, do gesto ou do tom. Distinta da “recitação”, que não visaria senão restituir o original, a leitura não assenta por isso em si mesma: ela não é uma realização autónoma de um modelo pensado, permanece, ao contrário, subordinada ao texto que reaviva no seu processo. A leitura é “ultrapassada” na leitura do texto. (GADAMER, 1998, p.09)

Essa noção determina minha posição em relação à linguagem. Ela não é a mediação instrumental entre o texto que analiso e o que escrevo. Proponho, com meu texto, a aproximação do que Barthes (2004c, p.10) chama de escritura – a

escrita que surge da relação entre texto literário e leitor –, que se inscreve como prática que possibilita o autoconhecimento e a autocrítica da linguagem, respeitando as infinitudes do texto que se lê e do que se está a escrever, momento também constitutivo do fazer literário, pois

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 [...]; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...] a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros. Já o texto é um campo metodológico. [...] o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso. (BARTHES, 2004c, p.64-67)

A escritura nasce, assim, no interior do espaço que se estabelece pelo cruzamento da situação histórica e cultural do leitor e do texto. Está implícito nessa relação o fato de que a linguagem – não sendo mero instrumento operatório de um *logos*, pelo contrário, é justamente fulcro de nossa atividade – nunca é neutra. Em decorrência disso, exercito um dos nossos papéis como pesquisadores da área: “é o papel da literatura *representar* ativamente à instituição científica aquilo que ela recusa, a saber, a soberania da linguagem” (BARTHES, 2004c, p.11, grifo do autor). A escritura constitui-se, nesse sentido, pela relação ética que se mantém com os diversos textos, como opção política, uma vez que

a noção de escritura implica a ideia de que a linguagem é um vasto sistema em que não se privilegia nenhum código ou, se preferir, nenhum é considerado central e seus departamentos mantêm relação de “hierarquia flutuante”. O discurso científico acredita ser um código superior; a escritura quer ser um código total que comporte suas próprias forças de destruição. Consequentemente, só a escritura pode quebrar a imagem teológica imposta pela ciência, recusar o terror paterno espalhado pela “verdade” abusiva dos conteúdos e dos raciocínios, abrir para a pesquisa o espaço completo da linguagem, com suas subversões lógicas, o amalgamar-se de seus códigos, com os seus deslizamentos, os seus diálogos, as suas paródias. (BARTHES, 2004c, p.10)

Deriva, ainda, a partir do exposto, outra noção: a escritura é desabrigada da concepção de totalidade, ou seja, vai de encontro ao movimento histórico que sempre teve como intenção “confirmar a escritura numa função segunda e instrumental: tradutora de uma fala plena e *presente* (presente a si, a seu significado, ao outro [...]), intérprete de uma fala originária que nela mesma se subtrairia à interpretação” (DERRIDA, 2011, p.09).

A distinção entre o texto e o livro feita por Jacques Derrida, em sua obra *Gramatologia*, ilustra bem duas concepções que permeiam as noções de escritura na história da tradição ocidental, as quais devem sempre ser presentes ao pensar o texto, especialmente o texto ficcional. Inicialmente, na história da escrita, posta como presença eterna, a escritura era muito bem compreendida no interior de uma totalidade e encoberta pela inscrição de um referente, vigiada, enclausurada e tomada como o que deve ser compreendido. O texto, segundo essa linha de pensamento, encerrava-se sob uma ótica unilateral e indiscutível. De acordo com Derrida,

a ideia do livro é a ideia de uma totalidade, finita ou infinita, do significante; essa totalidade do significante somente pode ser o que ela é, uma totalidade, se uma totalidade constituída do significante preexistir a ela, vigiando sua inscrição e seus signos, independentemente dela na sua idealidade. A ideia do livro, que remete sempre a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido da escritura. É a proteção enciclopédica da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escritura, contra sua energia aforística e [...] contra a diferença em geral. Se distinguirmos o texto do livro, diremos que a destruição do livro, tal como se anuncia hoje em todos os domínios, desnuda a superfície do texto. Esta violência necessária responde a uma violência que não foi menos necessária. (DERRIDA, 2011, p.22)

As tentativas de manter a escrita a serviço da lógica, sempre submissa a determinadas utilidades sociais e históricas, relacionam-se com os movimentos políticos e culturais centralizadores. Durante longo tempo, a história do Ocidente, de forma ampla, procura neutralizar o Diferente, ou seja, o que for elemento desagregador na sociedade que se fundamenta no idealismo deve ser reduzido ao Mesmo. De acordo com Ricardo Timm de Souza,

o que se tem na história ocidental, seja em suas dimensões factuais, seja em suas dimensões reflexivas como história da cultura e da filosofia, até pelo menos bem avançado o século XIX, são episódios mais ou menos significativos para este grande movimento, claramente hegemônico, de totalização. [...] a tendência sempre renovada de reduzir o Diferente ao Mesmo, intelectualmente ou facticamente expresso. (SOUZA, 2010, p. 40)

No campo literário, os reflexos dos movimentos de totalização aparecem sob determinados discursos que tendem a tratar o texto como entidade fechada e isolada da realidade, manifestos por construções de linguagem que visam à expressão de uma única verdade e, por conseguinte, à neutralização do leitor. A distinção, feita por Barthes, entre o que ele chama de texto e de obra também mostra duas formas de conceber a linguagem. Segundo ele, o apagamento do texto pela exaltação da obra, cujo significado encerra-se em seu processo de filiação, impede ou, no mínimo, dificulta que se ouça a voz da linguagem, que se crie o discurso a partir dos seus movimentos, em que “se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004c, p.62).

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, no ato da leitura, 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, sobretudo a partir da linguagem do mundo moderno:

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, 2004b, p.76)

De uma perspectiva hermenêutica, a visão aqui apresentada procede da relação estabelecida com o texto, cuja dinâmica, portanto, instaura-se quando são

colocadas em contato historicidades distintas. A partir disso, não pelo aprofundamento ou investigação dos significados do texto, mas pelos sentidos simbólicos que são despertados, descentralizados e infinitos, realiza-se a escritura. Tal como afirma 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 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, 2004c, p.64)

Meu interesse específico relativo à figura ficcional nasce do desejo de conhecer o homem e suas infinitas formas de conceber a si mesmo. Enquanto fenômeno que engloba as potencialidades do real e as possibilidades da ficção e que, a partir da modernidade, concede à personagem a capacidade de autonomia, cuja figuração, cada vez mais, escapa aos domínios de seu criador, o romance torna-se, inegavelmente, um campo aberto ao conhecimento do homem e suas formulações sobre si mesmo e seu lugar no mundo. Nesse sentido, entendo, com Robert Hans Jauss, que

a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual.”(JAUSS, 1994, p.25)

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. Os conflitos surgem quando, numa primeira leitura, confronto-me com um universo de significados estranhos à minha condição. No entanto, precisamente a partir desse problema, proposto pela pluralidade cultural que a situação provoca, originam-se os sentidos mais essenciais do texto, pois é

através dos afrontamentos a uma tradição histórica que se é levado ao desafio da crítica. Concordo, pois, com Hans-Georg Gadamer quando afirma 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)

Essa forma de leitura do texto, que visa preservar e explorar os prolongamentos de sentido propostos pela sua construção, não implica, porém, a negação dos ensinamentos estruturalistas. A estrutura está presente em todos os níveis do conteúdo e, nesse sentido, as teorias estruturalistas fornecem instrumentos que auxiliam a tornar mais inteligível o campo linguístico em determinado estágio e até certo ponto. Não se pode negar sua importância no desenvolvimento dos estudos literários; no entanto, a abordagem do texto que procure justificar fins ou que lhe imponha coerências, o que pode acontecer através de movimentos que se encerram no próprio sistema, corre o risco de se reduzir a interpretações classificatórias vazias de sentido. Conforme o filósofo Paul Ricoeur, sob a ótica estruturalista,

a linguagem já não aparece como uma mediação entre as mentes e as coisas. Constitui um mundo próprio, dentro do qual cada elemento se refere apenas a outros elementos do mesmo sistema, graças à acção recíproca das oposições e diferenças constitutivas do sistema. Numa palavra, a linguagem já não é tratada como uma <forma de vida>, como Wittgenstein a chamaria, mas como o sistema auto-suficiente de relações internas. (RICOEUR, 2011, p.18; grifo do autor)

A realização de uma leitura ou análise do texto unicamente sob os desígnios estruturalistas revela a acepção do texto literário como objeto meramente instrumental enquanto propenso ou não à aplicabilidade de

determinadas leis ou regras. Ao isolar o texto da realidade, somente encontraria um campo fechado e estático, o que significaria ignorar os efeitos da narrativa e, especificamente sobre o que vejo como a grande força do romance contemporâneo, ignorar os efeitos da figuração na sua relação com o leitor e a dimensão que essa atinge para além do ato de leitura.

Afirmo, com isso, que no contexto atual os mecanismos de leitura calcados apenas na racionalidade podem dar conta ainda menos da leitura da personagem. Assim como afirma Barthes (2004c, p.63; grifos do autor), na escritura “tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” [...] em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado.”

A atividade da escritura, forma viva de diálogo entre leitor e texto, em que toda enunciação pressupõe a interação entre distintas historicidades, é o meio pelo qual se mantém a relação com o texto aberta à produção de sentidos ou, como prefere Barthes (2004c, p.10), sob condições de uma “hierarquia flutuante”. Isso significa afastar-se de verdades instituídas ou formalizações vazias de um sistema totalizante em prol das exigências heterogêneas do texto e do leitor, privilegiando o código das linguagens excêntricas, pois “o texto é plural” e “isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural *irredutível* (e não apenas aceitável)” (BARTHES, 2004c, p.70; grifo do autor).

Sob essa perspectiva, a heterogeneidade que o constitui, portanto, só pode ser apreendida na sua diferença, com a consciência de que o texto se faz entretexto, pluralidade de textos, o que evidencia, claramente, a inexistência de qualquer determinação sobre sua origem ou seu fim, pois

a historicidade da leitura é a contrapartida desta omnitemporalidade específica [o sentido de um texto está aberto a quem quer que possa ler. A omnitemporalidade da significação é o que a abre a leitores incógnitos]; porque o texto se subtraiu ao seu autor e à sua situação, subtraiu-se igualmente ao seu destinatário original. Por conseguinte, pode para si providenciar novos leitores. (RICOEUR, 2011, p.130)

Essas concepções de linguagem, de leitura e de texto pressupõem, assim, a interpretação como processo de proposições existenciais, na medida em que a escritura se constitui, através de estranhamentos, concordâncias, desconfiança, apropriações, pactos, suspensões, prolongamentos e rupturas, como lugar de efetivo contato entre múltiplos e distintos universos.

A expectativa que o leitor mantém em relação ao texto ficcional é antes a de conhecer, e tal intenção tem sempre como ponto de partida o desejo de percepção de um horizonte diferente do conhecido. Dessa forma, o que a leitura implica “não é a intenção de outro sujeito, presumivelmente escondido por trás do texto, mas o projecto de um mundo, a proposição de um modo de ser no mundo, que o texto desvela diante de si mesmo” (RICOEUR, 2011, p.131).

2.2 DA ESCRITURA NO UNIVERSO COUTIANO

A verdade é que nós somos sempre não uma mas várias pessoas e deveria ser norma que a nossa assinatura acabasse sempre por não conferir.

Mia Couto

A noção de escritura fundamenta-se plenamente quando observo a natureza da produção literária atual. A narrativa contemporânea se caracteriza, sobretudo, pelas suas estratégias de subversão, de inversão e reconstrução de sentidos produzidos pela tradição cultural. E aqui me refiro, especificamente, ao romance, gênero que, à medida que é solicitado, à medida que o homem se transforma, desenvolve outras formas expressivas de conceber dada realidade. Alcançou os dias atuais e, embora com características bem diferentes do romance do século XIX, conserva suas qualidades narrativas e sua capacidade mimética de representar o homem nas suas relações com o mundo nos contextos mais diversos.

O contexto literário contemporâneo carrega consigo a crise de identidade que se iniciou com as rupturas promovidas pelos novos valores da sociedade

moderna. A concepção de identidade unificada entrou em decadência. Os referenciais tradicionais, antigos valores morais e éticos, são abalados pelas transformações tecnológicas, econômicas e culturais desenvolvidas na contemporaneidade. Isso determina profundas mudanças na estrutura dos indivíduos e, conseqüentemente, nas formas de percepção do mundo: tudo é revisto. A chamada crise de identidade, caracterizada pela fragmentação e descentralização, pelo apagamento das fronteiras, origina o deslocamento de identidades culturais de classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade.

Os signos da revolução, progresso ou evolução, que tanto moveram as sociedades modernas, esvaziaram-se de sentidos. A capacidade de vislumbrar o futuro como irrupção ou revelação também foi esgotada no decorrer dos movimentos históricos hegemônicos. Segundo Souza (2010, p.49), a cultura ocidental do século XX deparava-se com os reflexos de um passado construído e alimentado por uma hegemonia de desagregação, de uma totalidade fática e sem sentido, pois

o século XX é o século no qual a Totalidade e os otimismo do passado se puderam e se podem realmente perceber no espelho da contemporaneidade, nas cinzas e fumaça de Auschwitz – espantoso processo de *Aufhebung* material do *estranho* -, na aniquilação perfeita do diferente em Hiroshima, na preservação espantosamente violenta do Mesmo contra as ameaças externas dos porões da história em geral e das pequenas histórias em particular. (SOUZA, 2010, p.49; grifo do autor)

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 sobre 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*, encontramos-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 *audelà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados [...].(BHABHA, 1998, p.19; grifos do autor)

O presente já não é visto como uma ruptura ou como momento de expectativa de futuro. O tempo tornou-se apenas entrelugar, lugar de deslocamento e disjunção de vozes que por meio de estratégias de subjetivação originam outros e diversos signos de identidade. Conforme Bhabha, os signos da emergência cultural de nossos tempos levam à revisão e à redefinição de qualquer elemento totalizante, contíguo e histórico, porque

a significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidade policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente [...] (BHABHA, 1998, p. 24)

No universo de tecnologias da atualidade, 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 à 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.

A apreciação de um texto, e isto envolve o sentido mais profundo do que se concebe por literatura e por texto, não pode se consolidar tendo como critérios o estágio de uma sociedade ou sua posição econômico-cultural, diferenças de gênero, classe ou raça, embora me pareça que têm sido esses os critérios eleitos por grande parte da crítica. O conhecimento cultural, social, filosófico e político que envolve o ato da leitura e o trabalho do crítico literário, que deveria ser motivar a leitura, o aprofundamento e a compreensão de determinado universo estético, ao contrário, tem sido argumento para justificar o desprezo por determinadas literaturas, especialmente por aquelas que não têm como modelo ou como herança uma referência estabelecida de tradição literária escrita.

Nesse amplo cenário de transformações e contradições, ao desmitificar o que era considerado 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 Couto¹ num determinado contexto, é preciso considerá-la a partir de todo esse processo de transformações ocorridas nos últimos séculos em todas as partes do

¹Desde a publicação do seu primeiro livro, o autor iniciou uma ininterrupta produção artística que integra as seguintes obras até o momento: os livros de poesias *Raiz de orvalho e outros poemas* (1999), *Idades cidades divindades* (2007), *Tradutor de chuvas* (2011); os livros de contos *Vozes anoitecidas* (1987), *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2001), *O fio das missangas* (2004); os livros de crônicas *Cronicando* (1991), *O país do queixa-andar* (2003), *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções* (2009), *Pensatempos- textos de opinião* (2005), *Pensageiro frequente* (2010); e os romances *Terra sonâmbula* (1992), *A varanda do frangipani* (1996), *Vinte e zinco* (1999), *Mar me quer* (2000), *O Último voo do flamingo* (2000), *O gato e o escuro* (2001), *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* (2002), *A Chuva pasmada* (2004), *O outro pé da sereia* (2006), *O beijo da palavrinha* (2008), *Venenos de deus, remédios do diabo* (2008), *Jesusalém* (2009), que, no Brasil, tem como título *Antes de nascer o mundo; A confissão da leoa* (2012); *A menina sem palavra* (2013).

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.

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 transversais que se realizam no interior dessas sociedades.

Inocência Mata (2007, p.25), em *A literatura africana e a crítica pós-colonial*, obra que discute a legitimidade do discurso crítico ocidental sobre as literaturas africanas, afirma que o contexto dessa literatura, marcado pelas suas ambiguidades e discrepâncias sociais e culturais, apresenta, por um lado, especificidades que devem ser tratadas na sua diferença e, por outro, condições que não são exclusivas do universo africano, pois “o que muda na substância das seguintes terminologias: ‘o terceiro mundo’, ‘países subdesenvolvidos’ ou ‘países em vias de desenvolvimento’?” Não é gratuito que, ao pensar sobre a abordagem do texto literário africano e o conhecimento que lhe é subjacente, Inocência Mata, citando obra de Mia Couto, considera que é preciso

dar ênfase à afirmação da diferença identitária (colectiva e individual, segmental ou grupal), tornando visível a produção da subjetividade como em – agora recorrendo ao exemplo moçambicano – *A varanda do frangipani*, e privilegiar o reconhecimento das ‘subjectividades marginalizadas’ da História, na expressão de George Yúdice.(MATA, 2007, p.21)

Nesse sentido, a focalização das narrativas que se insurgem como vozes *outras* – termo bastante 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. Utilizo, porém, *outras*, aqui, sob outras implicações.

Primeiro, não tomo esse termo pelo sentido de *ex-cêntricas* do ponto de vista político ou econômico, ou, ainda, por não apresentar um sistema literário de natureza escrita sólido, embora isso indiretamente deva ser considerado. Tomo-o,

sobretudo, para referir-me a distintas representações do modo de ser do homem no mundo que, em *devenir*, 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. Em segundo lugar, tomo *outras* para indicar as narrativas interlocutoras do diálogo que quero estabelecer na leitura, na relação, portanto, com as diferenças projetadas pela linguagem e as distintas formas de concepção do mundo que se ativam pela minha confrontação com o texto.

De acordo com Ricoeur, a exteriorização do discurso literário somente atinge sua justificação plena pela apropriação do texto por parte do intérprete, processo que decorre “da necessidade geral de fazer nosso o que nos é estranho” (RICOEUR, 2011, p.64). A distância cultural existente entre leitor e texto é o motivo que, ao mesmo tempo, os aproxima e os distancia. É precisamente através dessa luta cultural, ou, tal como denominação de Ricoeur, pela dialética da *distanciamento* e da *apropriação*, que se originam novos modos de ser, ou seja, que a literatura mostra seu sentido último:

a distância não é, pois simplesmente um facto, um dado, o efectivo hiato espacial e temporal entre nós e o aparecimento de tal e tal obra de arte ou de discurso. É um traço dialéctico, o princípio de uma luta entre a alteridade, que transforma toda a distância espacial e temporal em alienação cultural, extensão da autocompreensão. [...] é a contrapartida dinâmica da nossa necessidade, do nosso interesse e esforço em superar a alienação cultural. Escrever e ler tomam lugar nessa luta cultural. A leitura é o *pharmakon*, o <remédio> pelo qual a significação do texto é <resgatada> do estranhamento da distanciamento e posta numa nova proximidade, proximidade que suprime e preserva a distância cultural e inclui a alteridade na ipseidade. (RICOEUR, 2011, p.64; grifos do autor)

As relações entre tradições sempre suscitarão problemas; entretanto, como objeto singular que se abre a várias leituras, o texto literário consiste no espaço onde, estabelecendo uma relação dialógica a partir das diferenças, projeta novos significados e pode atualizar sentidos. O discurso literário pressupõe diretamente a instância receptiva como fator decisivo do ato discursivo proposto pela linguagem literária. Tal como afirma Carlos Reis, a interdependência entre texto e leitor é intrínseca à configuração do discurso literário:

A postulação do discurso literário como resultado de um acto discursivo capaz de suscitar determinados efeitos – designadamente o de produzir um texto estético-verbal – decorre diretamente da relevância que se reconhece à instância receptiva, como instância decisiva no reconhecimento da literariedade. Ao mesmo tempo, uma tal postulação implica a subversão do princípio de que a literariedade depende, em exclusivo, de características intrínsecas reconhecidas no discurso literário.(REIS, 1997, p.111)

É a partir dessas considerações que me coloco em diálogo com os romances de Mia Couto, escritor africano, nascido na Beira, em Moçambique, no ano de 1955. Com catorze anos, publicava alguns de seus primeiros poemas no jornal da cidade, *Notícias da Beira*, onde permaneceu até o fim dos estudos secundários, quando se transfere para Lourenço Marques, hoje Maputo, para estudar medicina, curso que abandona mais tarde. Durante período crítico da guerra pela libertação, atuou como colaborador da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

Após a independência, foi jornalista e Diretor da Agência de Informação de Moçambique, de 1976 a 1979, da revista semanal *Tempo*, de 1979 a 1981, e do jornal *Notícias de Maputo*, de 1981 a 1985. É, hoje, biólogo atuante na defesa das causas ambientais, além de professor de ecologia nas faculdades da Universidade de Mondlane (UEM). Desenvolve pesquisas diversas, especialmente na área de gestão das zonas costeiras e na recolha de narrativas, de crenças a mitos que têm relação com a gestão tradicional dos recursos naturais.

Sua estreia no cenário literário aconteceu com *Raiz de Orvalho*. Lançado em 1983, esse livro de poesias já revela suas profundas relações com a tradição e a memória cultural africana. O alcance público da obra de Mia Couto pode ser observado pela quantidade de reedições. O primeiro romance do escritor, *Terra sonâmbula*, lançado em 1992, alcança, em 2009, pela editora Caminho, a sua décima edição; *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, lançado em

2002, alcança, pela mesma editora, em 2008, a quarta edição². Sua obra é, hoje, traduzida em mais de vinte e dois países³.

Um de seus romances, *A varanda do frangipani* e alguns contos de *Cada homem é uma raça* foram adaptados para o teatro em Moçambique, em Portugal, na África do Sul e no Brasil. Além de ter sido distinguida, em 2013, por um dos mais importantes prêmios de criação literária da língua portuguesa, o Prémio Camões⁴, sua obra tem sido, ao longo do tempo, alvo de diversas premiações⁵ em diferentes lugares do mundo, o que revela o alcance da poética coutiana, cuja abrangência, sem prescindir da expressão das características locais do universo africano, transpõe as fronteiras impostas tanto pelas diferenças culturais, como pelas forças políticas que almejam a centralização do capital simbólico.

Sua obra relaciona-se com o contexto dos processos de colonização e descolonização sofridos pela África. A textualidade surgida no período colonial ou após a independência política dos países africanos constitui-se por especificidades que, embora em parte apresentem traços semelhantes ao contexto aludido por Bhabha (1998) quando ilustra o cenário da pós-modernidade, devem ser mais de perto focadas, para evitar uma visão unilateral e ocidentalizada no que diz respeito a fenômenos que são de ordem interna e bem particulares. Com referência às mediações existentes entre a África e o Ocidente, ao tratar sobre as diferenças constitutivas das identidades em processo, em fala dirigida ao público de um Simpósio no Rio de Janeiro, Rita Chaves observa:

² O número de edições de cada obra de Mia Couto pode ser visto na 2ª edição de *A confissão da leoa*, lançada pela Editora Caminho, em 2012.

³ COUTO, Mia. [Entrevistas] **Saraiva conteúdo**. Disponível em:

<<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/45036>> Acesso em 18 dez. 2012.

⁴ É o segundo autor de Moçambique a ser distinguido por esse prêmio; em 1991, o escritor José Craveirinha foi o eleito pelo Prémio Camões.

⁵ Mia Couto recebeu diversas premiações em Portugal e em África: *Cronicando*, em 1989, foi o escolhido pelo Prémio Anual de Jornalismo Areosa Pena; pela obra *Vozes anoitecidas*, em 1990, recebeu o Grande Prémio da Ficção Narrativa; *Terra sonâmbula* rendeu-lhe, em 1995, o Noma Award, título conferido aos doze melhores livros africanos do século XX; em 1999, foi contemplado com o Prémio Vergílio Ferreira pelo conjunto da sua obra. Em 2011, é agraciado com o Prémio Eduardo Lourenço, atribuído pelo Centro de Estudos Ibéricos. No Brasil, recebeu o prêmio Os melhores de 95, atribuído pela Associação de Críticos de Arte de São Paulo e o Prémio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura, na Jornada Nacional de Literatura de 2007. No corrente ano, foi condecorado com o prêmio literário Neustadt 2014, patrocinado pela Universidade de Oklahoma (EUA) e pela revista World LiteratureToday. Em 1998, Mia Couto foi homenageado pela Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleito como sócio correspondente. Foi o primeiro escritor africano de língua portuguesa a ingressar nessa instituição, tendo a sua admissão sido decidida por unanimidade.

A ideia que dá corpo a esse evento traz em si a marca da ambiguidade e, num primeiro momento, pode provocar um pequeno susto aos que vêm lidando com as questões africanas e se habituaram, até por estratégia, a ver na África um espaço em que as matrizes se associam à pureza. E, é preciso que se diga, não se trata de uma atitude gratuita, pois na realidade todo movimento de aproximação do Ocidente com a África tem sido mediado pela violência e no sentido da diluição de suas referências. Na forma da exploração desenfreada ou sob a máscara da cooperação, o continente, via de regra, continua sendo vítima de políticas e acordos que só o vêm afastando da situação de paz necessária a sua recuperação. (CHAVES, 2005, p.247)

Ao se olhar de fora o contexto africano, portanto, os perigos são muitos, uma vez que as estruturas de pensamento ocidentais têm suas raízes muito bem plantadas e suficientemente regadas a ponto de manter por tantos séculos referenciais tão fixos do que significa cultura e poder. Entretanto, penso que, pela justaposição de experiências, colocando-as sob o convívio, com a acentuação e a exposição das diferenças, pela interação interpretativa, as relevâncias culturais são realçadas. É preciso considerar que toda interpretação põe em relação distintas historicidades, tal como afirma Edward Said:

Nenhuma experiência que é objeto de interpretação ou reflexão pode ser caracterizada sem mediações, da mesma forma como não se pode acreditar inteiramente num crítico ou intérprete que diga ter alcançado um ponto arquimediano, que não está sujeito à história nem a um contexto social. (SAID, 2011, p.76)

No processo interpretativo, portanto, considero que a divergência, a assimilação, a rejeição ou até o esquecimento são características consequentes da efetiva fluência da leitura que não prescinde do conhecimento. Nesse âmbito, eliminar as diferenças significa ignorar a condição do outro, ou seja, desprezar qualquer universo que seja alheio ao meu. Mais uma vez, é pelas palavras de Said que me expresso:

Se concordamos com Gramsci que uma vocação intelectual é socialmente possível e desejável, então há uma contradição inaceitável em construir ao mesmo tempo análises da experiência histórica a partir de exclusões, as quais estipulam, por exemplo,

que apenas as mulheres são capazes de entender a experiência feminina, apenas os judeus podem entender o sofrimento dos judeus, apenas ex-súditos coloniais podem entender a experiência colonial. (SAID, 2011, p.74).

Por outro lado, é preciso ser sensível às especificidades de outrem. O panorama africano é resultado do longo processo de incomunicabilidade imposto pelo colonialismo, cuja política consistia em, mais do que apagar as culturas locais, fomentar a distância de qualquer outra civilização, abismo construído de forma suficientemente profunda a ponto de poderem ser vistas suas consequências até os dias de hoje. As fendas impostas pelo colonialismo intensificaram no interior do continente as diferenças de caráter étnico, linguístico e racial, inviabilizando muitas das tentativas posteriores de construção de uma unidade nacional. Tendo em vista esse contexto, Chaves, com razão, adverte que

Mergulhar na história dos povos africanos é perceber a sucessão de impasses que enfrentaram e observar que, no conjunto das relações ali processadas, as cores da violência tingem o desenho da contradição que é, afinal, a marca essencial de sua existência. No palco da colonização, os confrontos entre dois universos culturais, entre dois modos de ver e estar no mundo, foram constantes e assumiram, muitas vezes, a forma de conflito. (CHAVES, 2005, p.248)

Nesse ponto, é preciso distinguir que, quando me refiro à narrativa de Mia Couto, trato do que concerne à África de língua portuguesa, ou, mais ainda, às especificidades de Moçambique, país de origem do escritor. São muitas Áfricas. E todas são construídas sobre as bases de uma forte tradição oral, de diversidades linguísticas e culturais, como se vê no campo literário pelos textos de Luandino Vieira, José Craveirinha e outros escritores africanos que, mesmo no período colonial, já denotam o sentido das distintas formas de representação, apropriação e apreciação da língua e suas transformações no amplo contexto dos movimentos identitários, que se encontra em pleno processo de construção.

O imaginário cultural dos escritores africanos implica, assim, a interdiscursividade de vários sistemas e gêneros. Matrizes literárias, arquétipos, símbolos e outras estruturas do imaginário, bem como matrizes não literárias, crenças, cerimônias religiosas e rituais são chamados ao texto devido à

imbricação entre as fortes raízes da tradição oral e a disseminação e institucionalização da língua oficial. A tudo isso se associa, em convivência, em alguns locais mais do que em outros, o desenvolvimento da cultura do mundo moderno com todas as suas propriedades e diferentes facetas, econômicas, sociais e culturais.

A opção pelo gênero conto ou por outras formas curtas de expressão, como a carta ou a recorrência constante ao diálogo, encontrados na poética coutiana, são estratégias de expressão referentes ao sistema da oralidade que, no romance, dialogam com outros sistemas da realidade humana. As literaturas africanas envolvem, dessa forma, complexos processos culturais que estão em formação e precisam ser considerados, tendo em vista os diferentes tipos de recepção, como afirma Ana Mafalda Leite, ao tomar como exemplo a obra de Mia Couto:

Mia Couto, ao mesmo tempo em que se submete a uma tradição dúplice, em que o sistema literário se cruza com outros sistemas culturais, numa relação interdiscursiva, está em simultâneo a criar essa tradição em termos prospectivos, deixando antever outras concretizações afins. (...) Ora, todo o acto discursivo está submetido, mais ou menos fortemente, às recontextualizações que as situações de recepção posteriores provocam nele, e através das quais é reactivado. Deste modo, a escolha dos géneros, no caso do escritor Mia Couto, funciona como um filtro, *como um modelo interpretativo* da realidade da sua sociedade, quer no plano temático, quer no formal, sugerindo-lhe a adopção de certos temas ou personagens. Tais escolhas têm como material plástico uma língua que, convém mais uma vez lembrar, foi anteriormente de opressão, mas agora é uma língua liberta e potencialmente híbrida. (LEITE, 2003, p.57; grifo da autora)

É igualmente válido destacar que a apropriação da língua portuguesa na África não ocorre como processo isolado, mas como um tecido formado pelas várias línguas dos colonizadores, seus componentes histórico-culturais, e suas imbricações com as línguas tribais, constituindo-se como um amplo movimento de contradições e embates culturais. A realidade linguística é, portanto, campo muito rico e complexo, o que se traduz na multiculturalidade característica da literatura africana.

Segundo censos feitos entre 1980 e 1993 pelo governo de Moçambique⁶, o país apresenta trinta e duas línguas e variantes originadas do bantu, citadas na constituição como *línguas nacionais*. O português é a língua oficial desde que o país se tornou independente, em 25 de junho de 1975. Entretanto, como sinal de resistência ao colonizador, apenas uma minoria falava a língua portuguesa. O processo de apropriação do português ocorre lentamente e com características bem locais:

Há trinta anos apenas, uma minoria absoluta falava essa língua ironicamente tomada de empréstimo do colonizador para negar o passado colonial. Há trinta anos, quase nenhum moçambicano tinha o português como língua materna. Agora, mais de 12% dos moçambicanos têm o português como seu primeiro idioma. E a grande maioria entende e fala português inculcando na norma portuguesa as marcas das culturas de raiz africana. (COUTO, 2011, p.15)

Embora tenha sido proclamada a independência, os dezesseis anos de guerra civil, que levaram à destruição parcial do país, só tiveram fim em quatro de outubro de 1992, quando foi assinado o acordo de paz. Após a independência, em 1975, o governo moçambicano passa a participar do combate e bloqueio aos governos brancos dos países vizinhos, Zimbábue e África do Sul. Instaladas bases de guerrilheiros pelo território contra o governo de Ian Smith, primeiro ministro da Rodésia, reinstalou-se a guerra em Moçambique, que se prolonga até 1992. As instabilidades decorrentes desse cenário determinam condições que, inevitavelmente, fazem parte do universo do escritor Mia Couto:

O meu país tem países diversos dentro, profundamente divididos entre universos culturais e sociais variados. Eu mesmo sou a prova desse cruzar de mundos e de tempos. Sou moçambicano, filho de português, vivi o sistema colonial, combati pela independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos aparentemente distantes. (COUTO, 2011, p.116)

⁶Portal do Governo de Moçambique. Disponível em:
<<http://www.portaldogoverno.gov.mz/Mozambique>> Acesso em 12 mar. 2012.

Além de ser oriunda desse campo de especificidades, a obra de Mia Couto suscita uma realidade editorial pouco comum. Apesar de ser publicado em Moçambique, é fora de seu país que conta com o maior número de leitores. Seus livros são lidos em mais de vinte e dois países e traduzidos em alemão, francês, espanhol, catalão, inglês e italiano. Segundo o próprio escritor⁷, hoje a tiragem de um de seus livros em Moçambique é apenas de cinco mil exemplares. Isso se explica pelo alto índice de analfabetismo que ainda é realidade no país.

A partir desse contexto, a temática coutiana tem como matéria, em maior ou em menor medida, as condições existenciais do homem e seus modos de relação com a história e a cultura. Entre os vários assuntos referentes à realidade humana, são abordados os conflitos vividos pelo homem moçambicano e que assolam o país, como os problemas dos deslocados de guerra e da seca, o consumismo da elite, as disparidades entre os espaços urbanos e rurais, os conflitos idiomáticos, os preconceitos raciais e os contrastes entre as tradições africanas e a modernidade importada do ocidente. Esse repertório cultural é assinalado pela visão crítica que se desvela e se multiplica na imagem da personagem, cuja alteridade expressa pela composição do eu as inconciliáveis e fragilizadas identidades coletivas.

Entre as peculiaridades de sua escrita, destacam-se as estratégias narrativas articuladas com a proliferação de vozes de distintas origens e, conseqüentemente, o descentramento da voz do narrador. Essa perspectiva atua no sentido de desconstrução da totalidade de um passado que, sem possibilidades de desaparecer da lembrança, instaura-se ora como memória, ora como esquecimento. A recusa à opção por um único fio condutor narrativo ocasiona a dispersão de sentidos e a pluralidade de caminhos para a abordagem dos conflitos apresentados.

Mas foi, sobretudo, a criatividade no trabalho com a linguagem, pela inventividade no tratamento tanto da sintaxe narrativa como do vocabulário das línguas, com os neologismos e a mistura de aspectos orais com a formalidade da escrita, que mais chamou a atenção de leitores e críticos e fez com que a obra de

⁷COUTO, Mia. [Entrevista] **Roda Viva**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6p5b3-SV6JI>>. Acesso em: 17 nov. 2012.

Mia Couto despontasse no cenário literário mundial. Conforme o especialista em Literaturas Africanas, Pires Laranjeira (1995, p.314), as subversões sintáticas, a inventividade lexical, bem como toda exploração das potencialidades estruturais da língua são características que associam os escritores colonizados, terceiro-mundistas, os quais “procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador, na esteira de James Joyce (irlandês), João Guimarães Rosa (brasileiro), KatebYacine (argelino) ou José Luandino Vieira (angolano).”

A inventividade de Mia Couto, entretanto, produz efeitos que extrapolam a intenção de afirmação de diferenças linguísticas ou culturais. As narrativas apresentam, além do aspecto social que, de forma aproximada, podemos considerar de cunho realista, um universo onírico próprio a cada personagem, o qual se concretiza como amplo imaginário cultural. As tradições ancestrais, a comunidade, a natureza, a guerra, a modernidade, tudo chega ao leitor da perspectiva íntima da personagem.

Essa característica pode ser vista como um recurso que age duplamente: ao mesmo tempo em que se apresenta com detalhes o imaginário cultural africano nas suas diversas facetas e contradições, desvela-se a personagem a partir da condição dinâmica que rege a sua existência, levando o leitor, com o acesso à pluralidade do universo íntimo, a ser cúmplice no processo de criação. Levando em conta esses efeitos, Laranjeira considera a obra de Mia Couto muito próxima da de escritores sul-americanos:

A intromissão, de chofre, do imaginário ancestral, do fantástico, que transforma esse realismo quase social num imprevisto *realismo animista* (a expressão é dos angolanos Henrique Abranches e Pepetela), propenso à aproximação ao *realismo mágico* sul-americano (Gabriel García Marquez, Carlos Fuentes, etc.), este também decorrente do cruzamento da descrição pormenorizada de ambientes, caracteres e acções com o onírico e a imaginação populares.
(LARANJEIRA, 1995, p.316)

A temática dominante da obra de Mia Couto é questão que ultrapassa qualquer limite de espaço ou de tempo, como afirma o próprio escritor: “desde o meu primeiro livro há um tema que nunca me abandonou que é o tema da procura de identidades. Essas identidades que nós pensamos como sendo puras,

isoladas e estáticas, não são nada disso e pelo contrário são dinâmicas.”⁸ De fato, um dos traços mais marcantes de suas personagens é a interminável busca de identidade.

A pluralidade cultural que caracteriza o romance coutiano, articulada na visão de quem reflete sobre o mundo e sobre sua existência, é motivo de amplos debates, uma vez que coloca em evidência determinadas problemáticas vividas pelo homem contemporâneo, como a diluição de fronteiras entre universos heterogêneos. Nesse sentido, Mia Couto é visto como um grande interlocutor que estimula o diálogo entre África, Europa e América Latina. Por ocasião da entrega do Prémio Eduardo Lourenço, que tem por finalidade destacar as intervenções relevantes no âmbito da cooperação e da cultura ibérica, o presidente do júri, Reitor da Universidade de Coimbra, João Gabriel Silva, enfatizou que Mia Couto “alargou os horizontes da língua portuguesa e da cultura ibérica”⁹.

É possível que o leitor dos romances de Mia Couto, ao término da leitura e passado algum tempo, caso não lembre o título do romance, refira-se às suas histórias pelo nome de duas ou três personagens. Tal situação, que pude presenciar em diversas ocasiões, dá indícios da complexidade de construção dos seres ficcionais e a dimensão adquirida pelo investimento na personagem, mas, sobretudo, e o que mais me importa aqui, sugere o nível de subordinação da história em relação à personagem, característica muito comum na construção das suas narrativas, de tal forma que, na memória do leitor prevalece a imagem da pessoa. A poética de criação das imagens e, especialmente, da imagem que o ser produz de si, na sua experiência temporal no mundo, matéria que exige profundo comprometimento da estrutura com a ideia, foi, assim, o que me levou à investigação de seus romances.

Os textos que selecionei para a investigação foram escolhidos tendo em vista meu horizonte geral de expectativa com relação à leitura da figura ficcional: verificar a constituição da personagem enquanto entidade construída pelo discurso textual a partir das estratégias de configuração da narrativa, focalizando

⁸ COUTO, Mia. [Entrevista] **Revista Bula**. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/posts/entrevistas/entrevista-mia-couto>> Acesso em 12 set. 2010.

⁹ DN Artes. **Diário de Notícias** – Portugal. Disponível em: <http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2445559&seccao=Livros&page=-1.> Acesso em 13 jun. 2012.

a dimensão de sua natureza como lugar de produção de imagens de si. Para o cumprimento efetivo de uma leitura sobre a construção da personagem que contemple as formulações do eu pela dinâmica de construção da própria identidade, dois critérios regeram a eleição do *corpus* e se associam: o predomínio da temática de orientação existencial sobre outros aspectos apresentados pelo romance, e as motivações que conduzem a personagem à ação e promovem suas experiências na busca pelo reconhecimento.

De modo geral, o predomínio da temática de orientação existencial relaciona-se ao critério referente às motivações da experiência de ação da personagem em narrativa. Procurei, assim, eleger os romances nos quais, além de predominar a temática existencial, ou seja, romances que tematizam a crise do homem na relação com o universo vivido, o tema gerador da crise seja o não reconhecimento de si mesmo pela personagem, o que obriga a narrativa a se desenvolver em direção à composição de sua própria personalidade.

Esses dois critérios conduzem-me às narrativas que apresentam duas características, que favorecem o trabalho de observação da constituição do eu nos romances: em nível de configuração narrativa, coloca a intriga a serviço da transformação da personagem, originada pela necessidade de sua recomposição, o que dá visibilidade a sua autonomia discursiva, e, em nível de discurso, amplia as possibilidades de aprofundamento das reflexões relativas à constituição da personagem como ser que se compõe pelo próprio ato narrativo e, assim, pressupõe um interlocutor.

A perspectiva de contemplação da personagem a partir da sua experiência, que tem como orientação a busca pelo reconhecimento de si mesma, levou-me, naturalmente, aos romances que narram uma história de vida. É mais provável que compreendamos, efetivamente, as metamorfoses de transformação do eu no trajeto de toda uma vida. Foram selecionados, dessa forma, dois romances que abrangem uma trajetória de vida, cujas transformações existenciais implicam o movimento de um eu que se compõe no percurso do próprio reconhecimento em busca da identidade perdida. São eles: *Terra sonâmbula* e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

Terra sonâmbula, publicado pela primeira vez em 1992, apresenta duas principais histórias de vida, a de Muidinga e a de Kindzu. As duas personagens vivem sob os efeitos consequentes da guerra anticolonial, prolongada pela guerra civil, que assolaram o país de Moçambique longos anos após a independência. O menino Muidinga, salvo da morte e retirado do campo de refugiados por Tuahir, perdeu a memória e, assim, tem como propósito encontrar os pais, a fim de saber sobre sua origem, sobre sua identidade perdida.

Na viagem empreendida, encontra os cadernos de Kindzu, cujo conteúdo, bem mais que revelações sobre a sua vida, desvela a Muidinga o universo cultural a que pertence, caracterizado pelos problemas identitários de um povo que já não se reconhece mais. Nesse contexto, apresenta-se um país fracionado pela corrupção política, caracterizado pelos desvios dos bens públicos e o desrespeito aos valores éticos e morais, em que a miséria se sustenta à custada despersonalização cultural e dos ajustamentos das minorias no país, os indianos, os mestiços, os brancos, os velhos.

A estrutura da narrativa é composta pelo entrecruzamento de vários planos diegéticos: as experiências das personagens narradas na história escrita por Kindzu, cujo relato aparece em capítulos que intercalam os capítulos da história de Muidinga, advêm das memórias de vida de cada uma das personagens. As memórias de um atuam sobre a vida de outros, tecendo, assim, um grande mosaico de identidades.

Os deslocamentos temporais da consciência, em que coexistem as imagens do presente e do passado, além de estabelecerem a ligação entre as narrativas, são recursos determinantes na constituição das personagens, conduzindo o leitor a perceber a formulação do Eu a partir “das aporias de uma identidade suspensa apenas pelo testemunho da memória” (RICOEUR, 1991, p.152).

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, publicado dez anos após *Terra sonâmbula*, tem como matéria os novos impasses culturais vividos pela comunidade moçambicana, retratados pela perspectiva do jovem estudante Mariano. O momento crítico de transição na vida do protagonista coincide com a caótica realidade vivida na Ilha Luar-do-Chão, local para onde se dirige Mariano

por ser o responsável pela cerimônia de enterro do Avô. Com a convergência das crises individual e coletiva, a narrativa focaliza a construção das identidades pela atividade dinâmica da memória formulada no ato narrativo.

Mariano desconhece-se ao chegar à Ilha. As cartas que chegam às suas mãos pela voz do Avô são, ao mesmo tempo, a solução e o obstáculo ao que deve enfrentar. A voz que se origina pelas cartas, portanto, formam o contraponto necessário à alteridade constitutiva do processo narrativo. No caminho do reconhecimento de si mesmo, há um longo trajeto a ser vivido. À medida que Mariano conta as histórias de vida do outro, desvelando os segredos familiares e as suas imbricações com a vida coletiva, caminha em direção ao reconhecimento da própria história pessoal.

Como alternativa à sucumbência do presente, causada pelo esquecimento das antigas tradições e pelo desmoronamento de verdades instituídas, Mariano volta seu olhar ao outro e às experiências do passado. As lembranças e as cartas, resgatando a vivência de outros tempos, são o contraponto à voz da personagem protagonista. O desvelamento do eu acontece, assim, pelo movimento dialético da memória, que põe em relação a experiência individual e a vivência coletiva.

Nos romances que analiso, a forma de figuração do ser faz da narrativa o lugar de inscrição do sujeito. O eu se erige tanto como espaço íntimo e subjetivo perante a degradação e a ruína, como lugar de manifestação das tensões históricas e ideológicas vividas pelo homem no período colonial e pós-colonial, consoantes sentidos possivelmente produzidos na interioridade humana por mais de uma década de guerras.

2.3 DA PERSONAGEM: A FIGURAÇÃO DO SER

A linguagem é em si mesma da ordem do Mesmo; o mundo é o seu Outro. A atestação dessa alteridade provém da reflexividade da linguagem sobre si mesma, que, assim, se sabe dentro do ser para versar sobre o ser.

Paul Ricoeur

O homem contemporâneo testemunha o nascimento de personagens cada vez mais complexas, isto é, personagens que, para serem satisfatoriamente compreendidas, exigem mais conhecimento da linguagem e flexibilidade do leitor com relação aos seus horizontes de leitura. Ao mesmo tempo em que a personagem atual rompe completamente com a antiga ideia de que tem como referência o ser real, pois, enquanto ser de linguagem apresenta-se alheia a modelos predeterminados pelo mundo exterior ao romance, aproxima-se, cada vez mais, da imagem do homem, quando se solidariza com as necessidades humanas de conhecer a si mesmo e aprofundar e diversificar suas relações com o mundo. A personagem contemporânea sugere modos de ser e de construir realidades que se distinguem da representação do homem clássico ou moderno.

A fim de localizar, ainda que de forma genérica, alguns conceitos que são referenciais como ponto de partida para a reflexão que vai culminar com a análise da construção da personagem como constituição do eu, retomo alguns pontos essenciais dos pensamentos de dois teóricos, estudiosos da personagem clássica à moderna, indispensáveis à investigação que se proponha a aprofundar o estudo da personagem na narrativa ficcional: Michel Zérafra, com *Pessoa e personagem* (2010), apresenta um estudo minucioso da personagem nos romances dos anos de 1920 a 1950, no qual sistematiza uma visão das transformações do herói nesse período, relacionando-o diretamente às diferentes concepções que fundamentam a noção de pessoa, cujo sentido oferece suporte à construção da personagem; e Mikhail Bakhtin, principalmente nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), *Questões de literatura e estética* (2002) e *Estética da criação verbal* (2003), em que desenvolve a teoria do dialogismo, que caracteriza

o romance moderno com base na compreensão da autoconsciência da personagem.

Em seguida, exponho algumas noções que norteiam diretamente minha atividade de leitura e interpretação da narrativa e que têm por base o pensamento filosófico de cunho fenomenológico de dois teóricos: Paul Ricoeur, sobretudo com *Tempo e narrativa* (2010), que, a partir do conceito da tríplice *mimesis*, desenvolve sua tese de que é a narrativa que torna acessível a experiência humana do tempo, concebendo que um dos momentos de concretização da narrativa é o ato de leitura; e Gaston Bachelard, com os seus estudos voltados à imaginação criadora, cujo aparato conceitual serve de apoio para a análise dos aspectos imaginativos subjacentes aos movimentos da memória. É preciso considerar que, pelo discurso ficcional, os valores da imagem extrapolam os limites das funções persuasivas ou verossímeis que se prendem ao estatuto da representação ou rememoração do passado. Conceber a dinâmica da memória e seus aspectos imaginativos significa considerar que a impressão da visibilidade das figuras da linguagem só culmina com o porvir da imagem.

As teorias de Zérafra e Bakhtin tornam-se relevantes na medida em que se destacam pela sistematização de noções analíticas que focalizam a figura ficcional moderna do ponto de vista não apenas estrutural, mas contemplam a dimensão linguística que envolve a construção da vida interior, bem como suas relações com os aspectos históricos e sociais do universo da ação, preconizando a autonomia da voz da personagem no romance.

A teoria de Paul Ricoeur é imprescindível ao presente estudo, pois, ao realizar a compreensão da narrativa a partir do conceito dinâmico de atividade mimética, que envolve a configuração do texto como fator intermediário do processo mimético, desenvolve sua teoria calcada na noção de que a narrativa, ficcional ou histórica, formula-se pelas relações entre o tempo da narrativa e o da vida e suas ações efetivas.

Na atividade de leitura analítica do *corpus*, considero que o estatuto da transposição metafórica que caracteriza a narrativa, em termos de práxis, realiza-se pela interação entre o domínio do mundo real, desenvolvido pela ética, e o domínio do mundo imaginário, desenvolvido pela poética. Conforme Ricoeur

(2010, v.1, p.84), é o homem segundo a ética, e as qualificações éticas vêm do real, que é representado em narrativa.

Essas noções, oriundas do conceito de *mimesis*, são aprofundadas no sentido de comprovar a tese de que “o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2010, v.1, p.93). Das aporias da temporalidade, nasce o conceito de identidade narrativa, cuja noção se funda nas capacidades do sujeito pressupostas para poder narrar a própria vida, conceitos que me dão sustentação para pensar a personagem no percurso do reconhecimento de si como espaço dinâmico e aberto à formulação de imagens de identidades.

2.3.1 Do determinismo ao relativismo: a consciência

Até meados do século XVIII, os estudos que versam sobre arte apresentam como uma das teorias centrais a de Aristóteles. Ainda hoje, pesquisas voltadas ao estudo do texto literário e o problema da personagem perpassam a visão aristotélica, já que é o primeiro teórico a sistematizar aspectos que marcam o conceito e a função dessa entidade na literatura e a firmar as bases dos estudos literários ocidentais. Entretanto, as leituras feitas da *Poética* (2011) ao longo do tempo deram origem aos mais variados tipos de interpretação, conforme fossem os interesses do momento, segundo a visão de cada época.

Durante o século XVIII, as teses miméticas passam a ser combatidas, e a atenção, antes voltada ao real como modelo da obra, direciona-se para o interior do artista, isto é, a gênese da obra começa a ser observada tendo como foco as emoções e os sentimentos do artista. Essa mudança, apesar de privilegiar atitudes psicologizantes em face da personagem, estimulou o abandono do mundo objetivo e constituiu-se como uma tendência para considerações mais efetivas da obra em si mesma.

A ótica do romancista, na segunda metade do século XVIII, comportava dois focos: um que esclarece a verdade subjetiva do herói (seu interior), e o outro

que se volta para a realidade social:

Diremos que o romancista das Luzes, seja sua regra a ironia revoltada ou o utopismo confiante, toma uma posição de árbitro soberano entre a realidade objetiva do mundo e a verdade subjetiva (sentimental) do homem, a fim de mostrar que a fusão do real e do verdadeiro é possível e que devemos concorrer para isto. (ZÉRAFFA, 2010, p.41)

Os romances desse período apresentam um herói que realiza a aprendizagem racional da vida para obter equilíbrio afetivo e tornar-se um homem completo. O universo afetivo da personagem, então, era determinado pelo grau de sucesso no mundo social e econômico. Entretanto, essa dualidade do coração e da história, que tinha como efeito no leitor a edificação, inverte-se com Stendhal, cujos heróis vivem suas paixões numa sociedade anacrônica.

A chamada “crise do realismo”, que se arrastou no Ocidente até fins do século XIX, teve fim com a necessidade de descobrir novas formas para dar conta de uma nova realidade. Embora uma boa parte dos romancistas ainda não tivesse total consciência das transformações que desencadearam e do que significariam um pouco mais tarde, como é o caso de James Joyce quando publica *Ulisses*, e de Marcel Proust, quando empreende *Em busca do tempo perdido*, eles já realizavam uma revolução a partir da rejeição do esquema romanesco posto em prática nos romances do século anterior. Esse esquema consistia na crença da homologia entre formas do romance e das relações sociais, ou seja, a construção do romance espelhava necessariamente as relações entre um indivíduo e a sociedade, sendo o primeiro considerado a parte e a segunda o todo.

Tendo em vista a grande ruptura realizada pelos romances produzidos no século XX em relação ao século anterior, Michel Zérafra, em *Pessoa e personagem*, empreende seu trabalho de análise da personagem focalizando as obras surgidas entre os anos de 1920 e 1950, cujo estudo associa as gradativas mudanças ocorridas na constituição da personagem ao contexto social e histórico da produção literária.

Considerando que o campo do romanesco é, essencialmente, o da interpretação, Zérafra enfatiza a importância da personagem como constructo de

uma visão de mundo. Segundo ele, o romancista pensa o mundo e a si mesmo, e a sua hermenêutica exige, além das técnicas linguísticas, a expressão do seu pensamento. Assim, todas as escolhas do que se vê no romance procedem, inevitavelmente, de uma concepção de pessoa, “e esta concepção, se é totalizante, jamais é total: o romancista usa de sua onisciência para privilegiar um aspecto do homem ou da vida humana que ele julga ser dominante ou essencial à sua época” (2010, p.40).

O conceito de pessoa, portanto, origina-se da observação dos sentidos incorporados à personagem no romance, o qual deriva de um modo de constatação da realidade associado à determinada visão da existência humana. De acordo com Zérafra, “entre a pessoa possível, ou essencial, e as dificuldades que se opõem à sua realização, a personagem é mediadora”. A personagem é vista, dessa forma, como o significante da pessoa. Assim, ao longo da história literária, incorpora diversos sentidos, variáveis segundo a concepção do homem e do mundo construída numa determinada época.

Na análise desenvolvida por Zérafra, torna-se visível que personagens como Julien Sorel, por exemplo, apesar de complexas e ambíguas, estão estritamente ligadas por vínculos de causa e efeito às leis do social que regem o universo que as cercam, apresentando como dominante indispensável na sua expressão de ser o fator sociológico da pessoa. Dessa forma, o universo interior da personagem tem sua razão condicionada à estrutura e devir social. Esse modelo impõe à personagem um papel secundário, preocupado em revelar apenas seus aspectos referentes à aparência, cuja natureza é, sobretudo, inseparável da sociedade ou da história.

Nesse mesmo sentido, a personagem balzaquiana reflete o determinismo da história. Sua busca consiste em se integrar, sob pena de aniquilamento, à sociedade. Suas personalidades dividem-se entre a individualidade sociológica e a individualidade passional. A personagem, nessa perspectiva, não tem vida afetiva; seu interior só existe quando regulado a partir de determinantes sociais e econômicos:

No universo balzaquiano só se justificam os sentimentos eficazes, harmonizados com uma concepção organicista do mundo, tais

como a ambição de Rastignac, a alma calculista de Bette, o humanismo e a humanidade de Bianchon e de Benassis, que são sustentados pelo valor eficaz de uma ciência [...] Epifenomenal ou fatal, a paixão balzaquiana é um luxo, um corpo estranho a uma pessoa de essência sociológica, histórica, econômica, política. (ZÉRAFFA, 2010, p.43)

Por volta de 1930, essas características vão sendo recusadas pelos escritores. Em *Educação sentimental* e em *Madame Bovary*, pode-se verificar a desproporção entre a individualidade e a ordem social. Para Flaubert, a natureza da vida interior é regida de forma diferente do aparelho social. De acordo com Zéraffa (2010, p. 44) a transformação do ponto de vista do escritor sobre o mundo, que acontece no decorrer da década de vinte, traduzida nas novas formas de construir a personagem sob o princípio da subjetividade que busca exprimir a verdade da pessoa, definirá os caminhos de renovação do romance. O escritor deveria, com vistas no grande conflito do século XX, exprimir de modo concreto as contradições entre a vida do espírito do homem e as formas do mundo moderno, realidades concebidas como inconciliáveis.

Obras como *Peregrinação*, de Dorothy Richardson, *O som e a Fúria*, de Faulkner, bem como escritos sobre a arte e as técnicas do romance de Marcel Proust, James Joyce e Virgínia Wolf, ao lado de teorias como *Aspectos do Romance*, de Edward Morgan Forster, e *A estrutura do romance*, de Edwin Muir, traduzem as profundas transformações na forma e na expressão romanesca da pessoa, trazendo à luz especificidades do romance relativas não só à questão do gênero, mas, fundamentalmente, às questões da linguagem.

Deve-se lembrar de que, precisamente no ano de 1920, publicada em volume, aparece *A Teoria do romance*, de Georg Lukács, contribuição inigualável para a renovação do gênero, tanto no que se refere à relação do escritor com sua obra, quanto aos estudos teóricos realizados a partir desse momento. Lukács elabora uma teoria da tipologia da forma romanesca em contraste com a forma épica. Partindo da concepção de que o homem ocupa um lugar na natureza e que essa é a base de formas sociais peculiares, expõe como se organizam duas formas de culturas e suas implicações na constituição do herói. Sua proposta consiste no estudo do romance do ponto de vista histórico-filosófico.

Na perspectiva épica, em que “a paixão é o caminho predeterminado pela razão para a perfeita individualidade”, ainda não se forma a distinção entre interioridade e exterioridade, pois “ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma” (LUKÁCS, 2000, p. 26). De acordo com o autor, nas epopeias, os gregos conheciam não as perguntas, mas as respostas e as soluções. As estruturas sociais, como o Estado e a família, nesse momento, são mais próximas do que o indivíduo em si, são mais universais e filosóficas: “tais fronteiras encerram necessariamente um mundo perfeito e acabado” (LUKÁCS, 2000, p. 30).

Os gregos viviam num mundo metafísico concebido de modo completamente distinto do que vivemos. A substancialidade conhecida pelos gregos se dispersou, no mundo moderno, em reflexão e, assim, formaram-se diversos abismos, dentre eles do “eu” com o “eu”, bem como do “eu” com o “nós” e com o mundo. O homem, que antes se via na unidade do mundo homogêneo e fechado, encontra-se em fragmentos na realidade moderna. A ideia de totalidade concebida pelos gregos era pressuposta pela perfeição do mundo fechado: “a totalidade só é possível quando tudo já é homogêneo” (LUKÁCS, 2000, p. 31).

A personagem foi o elemento mais atingido em todo esse processo de transformação ocorrido ao longo do século XX. Tornou-se polêmica e problemática, já que não pode ser mais a forma natural de existência, pois a esfera da essência que assegurava a totalidade do seu mundo rompeu-se. Segundo Lukács, ser herói é “antes elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos” (LUKÁCS, 2000, p. 41). No romance, a consciência da realidade individual dá origem à resistência ao mundo, o que faz com que as personagens tornem-se personalidades.

Sem dúvida, as contribuições de Lukács realizaram uma abertura de caminhos para repensar o gênero e, sobretudo, centrar a atenção sobre as possibilidades de criação relativas à personagem na literatura. Além de demonstrar que o gênero romanesco é interpretativo do real e não apenas representativo, o autor evidenciou, em seus estudos, que não existe personagem “em si”, mas que essa é a expressão de uma visão do mundo fundada na noção de contradição.

Na mesma época em que Lukács publica sua teoria, Dorothy Richardson, Proust e outros escritores mostrarão, pelas suas obras, que o romance (re)significa o real, interpreta, pela sua linguagem própria, aquilo que o determina, à medida que subverte os índices de referência tradicionais, a personagem, a narrativa e a intriga. Para esses escritores, “o romance aparecia como um sistema de signos cuja organização e sentido dependiam das relações complexas e necessárias que uniam uma obra e uma consciência.” (ZÉRAFFA, 2010, p.8)

Duas concepções relativas à noção de pessoa estavam, assim, subjacentes a todas as mudanças revolucionárias da década de 1920. E elas, de fato, só começam a ter seus efeitos quando a maior parte dos escritores passa a preferir a concepção relativista à concepção determinista da pessoa. A opção pela posição relativista na narrativa pressupõe o ponto de vista subjetivo, que critica e desagrega a ordem do mundo pelo seu olhar:

o escritor terá para si como tarefa essencial ajudar seu herói a assimilar e a criticar, uma realidade social fragmentária, que ele possa confrontar com uma *totalidade psicológica* agora constituinte do valor do homem e de sua vida. A função primeira de um romancista é a de auxiliar a sua personagem a tornar-se um sujeito. Para cumprir essa tarefa, o escritor “se reparte” no romance. (ZÉRAFFA, 2010, p.71; grifo do autor)

Essa transferência de foco determina muitas mudanças na criação da personagem, alterando efetivamente toda a forma romanesca. Nasce uma nova concepção sobre como conceber o homem no romance, preocupada em revelar sua natureza ambígua, contraditória e fragmentada. A partir dessas transformações, “o romancista deve dar conta de uma verdadeira osmose entre personagem-sujeito e mundo-objeto. [...] As personagens de James defrontavam-se com o problema da personalidade. O narrador de *Em busca do tempo perdido* defrontar-se-á com o problema da consciência.” (ZÉRAFFA, 2010, p.76).

A personagem, através da “atomização do real”, não apresenta traços característicos. A recusa dos escritores, como Virgínia Wolf e Proust, em catalogar a personagem diz respeito a uma posição do artista da época que expressa uma visão do mundo: não é mais possível querer tornar durável, verdadeiro e uno o que é transitório, ocasional e inconsistente. Todavia, esse

empreendimento exigia um exercício especial de mediação do artista na delimitação do espaço romanesco, caso contrário esse universo tornar-se-ia retalhos de discursos:

Saindo de nós mesmos, “distanciamos” com o mesmo lance o mundo, a realidade. Emprenhado na obra, projetando-se nela apenas as miríades de impressões que lha ditam, o escritor deve, de outro lado, desprender-se dela para cingir o “halo luminoso” da existência, delimitar o espaço romanesco em que esta aparecerá em sua fragmentariedade e em seu movimento. Uma inteligência crítica mediatiza e organiza a subjetividade do escritor e a apreensão empírica do mundo. (ZÉRAFFA, 2010, p.79)

Sob a visão relativista, a personagem compõe-se com fragmentos esparsos da visão de um sujeito. Entretanto, apesar de todo o subjetivismo, este não era individual, uma vez que é a atomização do real que causa uma visão subjetiva. O movimento no sentido de expor fragmentos de uma consciência, ou seja, de construir os seres do romance descontínuos e imprevisíveis é levado ao ápice na obra de Virgínia Wolf. Não é tarefa fácil, assim, distinguir, nos seus textos, quem pensa ou quem fala. Tal como afirma Zéraffa, com o intuito de anular a personalidade da personagem, perigosamente beira-se a desrealização também da pessoa:

seu sonho de escrever um romance “todo em silêncio” puderam fazer acreditar ora no “atomismo” de V. Wolf (suas narrativas pareciam exprimir menos personalidades distintas do que fragmentos esparsos de uma consciência coletiva), ora em seu subjetivismo absoluto [...].(ZÉRAFFA, 2010, p.79; grifos do autor)

As personagens dos romances de Virgínia Wolf deixam transparecer que, de fato, a autora não acreditava nem no destino, nem na realização da pessoa. Em sua obra, a realidade é composta de contrariedades, e o romance tem a função de expressá-la como tal. A forma de seus textos, incessantemente aberta, sem pontuações, compõe-se pelo fluxo de ideias, que tem como intenção, da primeira à última palavra, manter a incerteza.

De acordo com Zéraffa (2010, p.80), essas escolhas levam, então, a pensar o romance como “a aventura sempre inacabada da pessoa de um

escritor”. Mas o que, de fato, importa aqui para compreender o caminho de desenvolvimento da personagem é que, no decorrer de quarenta anos, duas visões existenciais de homem perpassam a construção da personagem no romance: antes, a consciência era delimitada, a personagem hierarquizava suas tendências, e o seu sentido último era a busca pelo equilíbrio com o social, apesar de já apresentar um olhar crítico sobre o mundo; após 1920 aparecem personagens dotadas de uma consciência que se hierarquiza em diversos níveis, dando a conhecer suas realidades mais profundas. Para Zérafra, a pessoa

será dada como um todo cujos níveis, do mais superficial ao mais íntimo, do mais “social” ao mais “marginal” interferem sem cessar à vontade de uma “experiência do indivíduo” que é uma sequência de choques com aspectos rígidos e arbitrários do mundo. A pessoa se caracteriza, se define – ou, antes, se esboça aos olhos do leitor – por uma situação de passividade, ou ao menos de receptividade cuja importância decisiva no romance moderno depois de Flaubert foi mostrada por Proust. (ZÉRAFFA, 2010, p. 81)

Sob essa perspectiva, os modos de construção da personagem diversificam-se. *Madame Bovary* é um dos romances que abrem a via para a construção pela impressão, e a personagem é privada de toda participação ativa na vida social, tornando-se subjetiva e passiva. *Rumo ao farol* apresenta a consciência com outra natureza. Em *Madame Bovary*, o estado psíquico da personagem é mostrado à medida que ela se aliena no mundo projetado, contraponto da vida social, motivos sobre os quais se desenvolve o romance. Em *Rumo ao farol*, o subjetivo nasce do desdobramento da atividade mental da personagem, que se compõe de interrupções pelos contatos ocasionais com os objetos, com o mundo. Através de um jogo de associações de ideias e imagens, a personagem se mostra constantemente num movimento entre exterior e interior, alternando entre a percepção e a reflexividade.

Dessa forma, evita-se o condicionamento da personagem a uma estrutura psicológica. A partir do princípio de indeterminação, da primazia do subjetivo, da instabilidade da pessoa, decomposta e recomposta, decorre a negação do fato como acontecimento histórico. A intriga ou a cena desaparece ou, ao menos, perde o seu valor. A busca da verdade só poderia ser empreendida pela

interpretação, e esta é, implicitamente, oposta à realidade histórica. Nesse sentido, conforme Zérafra,

esta concepção relativista do romance, segundo a qual todas as coisas, a começar pelos seres, encontram-se em equilíbrio, e que exalta o não-acabamento da pessoa, era uma concepção estética, mas somente com a condição de não confundir estético com *belo*, nem sequer com artístico. (...) Mas por estética cumpre compreender: necessidade de organizar a obra segundo esquemas que evocam as convenções a reger a realidade (em particular o tempo “histórico”) mas que não lhe correspondem. (ZÉRAFFA, 2010, p.101).

Uma das intenções que sustentam a concepção de pessoa desse grupo de escritores é justamente a tentativa de libertação do tempo cronológico, coma negação do tempo histórico. A revolução que Proust, Joyce, Wolf, Gide e outros realizaram consiste na recusa de fundamentar a arte da narração pelas noções de causalidade e de finalidade. Conforme Zérafra, a crítica contemporânea ao surgimento desses romances considerava que, sem uma organização temporal, a estrutura narrativa tornar-se-ia caótica e totalmente fugaz. Esses críticos desconsideravam, igualmente, que a experiência da duração íntima dos seres pudesse ser matéria romanesca. Para eles, o romance deveria contar uma história e perderia sua validade se as “categorias” de intriga, estória, personagem, tempo e espaço não fossem aplicáveis:

Com efeito, vendo *Ulisses*, *Em busca do tempo perdido*, *O quarto de Jacó* desestruturar e até dissolver o discurso romanesco cronológico e histórico de *Guerra e Paz* ou de *Moby Dick*, Chevalley e Forster referiam implicitamente o valor estético e, sobretudo, a especificidade do romance à sua substância. Salientando que um romance valia principalmente por sua continuidade, sua fluidez, e não por sua fidelidade a um modelo histórico ou por sua composição lógica, deixavam na sombra os problemas de composição que os romancistas novos, para fazer obra realista, deviam ter resolvido ou deveriam resolver. (ZÉRAFFA, 2010, p.114)

Embora os críticos da época ignorassem o problema da dissolução da pessoa nos romances que viam surgir, nesse mesmo caminho esboçavam-se novos princípios para a arte do romance. Entretanto, a continuidade descontínua

da experiência íntima narrada nunca deixou de estar ligada ao exterior, uma vez que se fundamentava justamente em contrariar a fragmentação e a descontinuidade do mundo que esses escritores visualizavam. Assim, a matéria psicológica do romance tinha um quadro muito bem estruturado. Recusando a reprodução da realidade social ou histórica, organizava-se pela continuidade da expressão de vida da consciência. Portanto, a verdade da imagem da personagem consistia nessa relação entre o sentido da substância e o sentido da forma.

Com a consciência como principal elemento do romance, o monólogo interior apresenta um conjunto de técnicas. O escritor que produzia o relato subjetivo deveria, além de outros métodos ao estilo de cada um, expor a descontinuidade dos acontecimentos psicológicos, que se revelava pela separação da consciência e do mundo, mas, principalmente, o monólogo teria que consistir no modo de relação imediata entre a personagem e o mundo e, ainda, entre a personagem e o leitor.

O fato de a consciência tornar-se o campo do romanesco obriga os escritores à criação de novas modalidades de narração. Não foram poucas as críticas à técnica do monólogo interior, a qual, segundo Zérafra (2010, p. 125), “não explora uma consciência, mas faz com que esta fale”. Foi comum essa técnica ser vista como uma forma de racionalização em que se tinha, pela voz monologante, a refração do mundo exterior associada ao pensamento do escritor, e que expressava apenas em parte a profundidade da personagem. As críticas direcionadas a Joyce, por exemplo, partiam de dois postulados equivocados da noção de pessoa: “um que consiste em crer que cada consciência é rigorosamente singular, outro segundo o qual a corrente mental é inconsciente. [...] Porque, para uns, a rigorosa ipseidade de uma consciência é incomunicável por definição.” (ZÉRAFFA, 2010, p.126)

Considero que a grande inovação do romance de consciência foi a simulação da desagregação da noção de pessoa, que, de fato, origina a visão relativista no romance, quando põe em evidência o esmaecimento das fronteiras entre o eu e o não-eu, com a expressão arbitrária de sensações e atos em meio ao caos do mundo. No artigo intitulado “A pena em primeira pessoa”, Calvino, ao se referir ao movimento artístico dos desenhos de Steinberg, por analogia,

habilmente descreve a relatividade interna intrínseca ao ato de composição do eu moderno:

Essa consubstancialidade do universo desenhado e do eu é, contudo, relativa, porque em seu interior se abrem tantos universos paralelos incompatíveis entre si: numa dimensão movem-se figuras lineares e filiformes em outras figuras minuciosamente ornamentadas; um mundo sem espessura destaca-se de um mundo que é só volumes; um continente onde tudo é sugerido pelos contornos e outro onde tudo é sombreado parecem não ter pontos de contato, e assim os universos se multiplicam pelo número dos instrumentos e das técnicas e dos estilos que podem ser usados para dar forma a figuras e a signos. (CALVINO, 2006, p.350)

O romance de consciência abre espaço e incentiva o desenvolvimento de técnicas voltadas à expressão da subjetividade, uma subjetividade sem contornos, sem limites, que quer focalizar os aspectos caóticos do mundo interior através da diluição de fronteiras entre o eu e o não-eu. A separação e o choque entre o homem e o mundo vão ser apresentados de diversas maneiras pelo olhar que guia o leitor, ora mostrando a precariedade da consciência por ser sempre consciência de algo, mas nunca consciência de si, ora mostrando os fantasmas da consciência que criam obstáculos e impedem o ser de ser.

2.3.2 Do dialogismo e da polifonia: a autoconsciência

A partir do romance de consciência, o investimento na personagem, com o aprofundamento na composição de seus sentidos, é a tendência que marca as transformações do romance até os dias atuais. A teoria da personagem é levada a se desenvolver para além das esquematizações que determinavam o papel da pessoa como uma mera função do sistema narrativo.

Sob o ponto de vista da filosofia da linguagem, os estudos sobre estética e literatura de Mikhail Bakhtin apresentam diversas inovações no campo da teoria do romance, como o conceito de polifonia, cuja noção é uma das mais importantes para a afirmação da personagem como o elemento de sustentação do gênero romanesco.

O romance, conforme Bakhtin, é “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais” (2002, p.74). Para abordar o problema da personagem, esse teórico considera a evolução do gênero e o universo histórico que contextualiza a obra literária. Nesse caminho de observação, assinala o amplo poder do romance como fenômeno que põe em diálogo as diversas linguagens sociais:

estes fenômenos que se definem pela orientação dialógica do discurso para o meio das enunciações “estrangeiras” (alheias) nos limites daquela mesma linguagem (do discurso dialógico tradicional), para o meio de outras “linguagens sociais”, sempre nos limites da mesma língua nacional e, finalmente, para o meio de outras línguas nacionais nos limites da mesma cultura e do mesmo horizonte sócio-ideológico. (BAKHTIN, 2002, p.85)

Ao considerar a variedade de discursos possíveis que caracteriza o gênero, Bakhtin concebe a personagem como portadora desses discursos, constituídos por várias vozes, o que significa que todo o sujeito no discurso é ele mesmo e, na medida em que se dirige a alguém, é também o ‘outro’. O discurso da personagem e de seu universo, no momento em que comporta o discurso de outrem, torna-se, então, diálogo subjetivo, social e histórico, característica considerada por Bakhtin (2002, p.86) como a responsável pela forma específica e original do gênero romanesco.

A personagem, segundo o autor, é dividida, expressando-se através de um discurso polifônico. “As palavras das personagens são palavras do outro” (BAKHTIN, 2002, p.159), podendo conter, refratadas ou não, também a voz do autor. O polilinguismo e a polifonia fazem com que a personagem seja dividida em seu interior, não podendo expressar uma visão acabada de si mesma, nem do mundo que a cerca, nem a visão do autor na sua unilateralidade.

A narrativa ficcional apresenta, portanto, um elemento que lhe é fundamental, o dialogismo de consciência; trata-se do diálogo que se estabelece entre o eu e o outro, em que o eu, sujeito da enunciação, emite um enunciado a outro eu, também sujeito, também composto de divisão. O dialogismo também se faz presente quando a personagem é considerada opositora, no momento em que se coloca como questionadora de si mesma ou do outro.

Segundo Bakhtin (1997), o autor constrói o discurso da personagem sobre si mesma, criando ao seu redor uma atmosfera tão complexa que a obriga a descobrir-se e revelar-se dialogicamente, procurando seus aspectos na sua própria consciência. A verossimilhança da personagem acaba por se construir através de seu próprio discurso interior, o que o autor denomina autoconsciência.

Analisando a obra de Dostoiévski, Bakhtin vê nas personagens a natureza de composição conforme o que chama de autoconscientes, ou seja, são consciências autônomas capazes de dialogarem entre si e consigo. Segundo ele, a personagem só pode ganhar sentido quando emite um ponto de vista sobre si mesma e sobre o mundo que vê, processo narrativo que evita a construção da pessoa como tipo caracterológico-individual.

Dessa forma, na teoria proposta por Bakhtin (1997), conceber a personagem é conceber o seu discurso interior e exterior. Em consonância com a proposta das criações de Dostoiévski, para Bakhtin não tem relevância o que a personagem é no mundo, mas, sim, o que o mundo é do ponto de vista da personagem e o que ela é para si mesma. A personagem torna-se, também, objeto de sua autoconsciência.

Tudo que o autor utiliza na criação da imagem do herói, suas qualidades, sua posição social, sua aparência interior, suas memórias, passa a ser objeto de reflexão da própria personagem, já que “nós não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma” (BAKHTIN, 1997, p.48). O mundo exterior passa, então, pelo próprio processo de autoconsciência, transferindo-se o campo de visão do autor para o campo de visão da personagem. É sua autoconsciência que personifica a realidade que a constitui.

Entretanto, nem toda personagem apresenta a autoconsciência. A autoconsciência não pode ser vista como mais uma característica da personagem, pois esta constitui-se no momento em que está em ação e, portanto, jamais pode ser concluída. Somente a “personagem que tivesse toda a vida concentrada na pura função de tomar consciência de si mesma no mundo” (BAKHTIN, 1997, p. 50) poderia ser concebida com tal qualidade:

a autoconsciência, enquanto dominante artístico da construção da personagem, não pode situar-se em concomitância com outros traços da sua imagem; ela absorve esses traços como matéria sua e os priva de qualquer força que determina e conclui a personagem. A autoconsciência pode ser convertida em dominante na representação de qualquer pessoa. Mas nem toda pessoa é matéria igualmente propícia a semelhante representação. (BAKHTIN, 1997, p.42)

Em Dostoiévski, a personagem é constituída como objeto de sua própria consciência, de modo que deixa de ser apenas uma forma. Tudo que é concebido pelo autor como acabado passa a ser, na visão da personagem, motivo passível de discussão consigo mesma e com o mundo. Assim essa entidade “se torna livre e independente” (BAKHTIN, 1997, p. 51). A verossimilhança da personagem depende, segundo essa natureza, do seu discurso interior sobre si mesma. Enquanto em outros escritores a palavra do autor penetra pelos espaços da narrativa, em Dostoiévski “a palavra do autor se contrapõe à palavra plenivalente e totalmente genuína da personagem” (BAKHTIN, 1997, p. 56). A partir do diálogo que aí se cria, surge a personagem com sua vida autêntica.

Essa nova visão do autor consiste numa posição dialógica que, se concretizada, “afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e solução do herói” (BAKHTIN, 1997, p. 63). No romance, portanto, o autor não fala do herói, mas com o herói. A entidade do texto não é meramente um eu ou um ele, mas um tu composto da pluralidade de que se compõem as várias vozes.

Bakhtin jamais menciona a ausência do autor, mas explicita sua mudança radical de postura. O autor do romance, no caso de Dostoiévski, não se preocupa em tecer avaliações e julgamentos, mas em adotar uma posição mais objetiva, permitindo que as personagens se criem falando de si mesmas, autorrevelando seus pontos de vista. Essa nova postura do escritor, conforme Bakhtin, mantém a atividade do autor, entretanto a sua visão “não transforma as consciências dos outros” (BAKHTIN, 1997, p. 68). O nível de dialogismo que se estabelece no discurso, entre autor e personagem, fornece as linhas de sentidos adotadas, podendo o homem ser representado como sujeito ou como objeto:

em geral, o romance exhibe um debate (se debate houver) que é terminado e decidido do ponto de vista do autor. Em Dostoiévski,

temos o estenograma de um debate inacabado e inacabável. Em todo o caso, todo romance é repleto de orquestrações dialógicas (sem que sejam, necessariamente, com os heróis). Depois de Dostoiévski, a polifonia invade a literatura universal. (BAKHTIN, 1997, p. 340)

Em conformidade com o pensamento de Barthes (2004c, p.70) sobre a natureza irreduzível do texto, o romance, para Bakhtin, só pode ser visto como entidade aberta, como jogo pluralístico que é interminável. O texto literário, dessa forma, “constitui-se como processo de estruturação” eternamente contínuo. (BAKHTIN, 1997, 343).

A teoria bakhtiniana propõe uma maneira de abordar o romance que, desrespeitando fronteiras instituídas pela historiografia literária, nos leva a pensar a constituição da personagem como “ser”. “O homem na arte é o homem integral”, diz Bakhtin (2003) em *Estética da criação verbal*, quando direciona seus estudos para o ato da criação.

No capítulo “A forma espacial da personagem”, Bakhtin (2003) elucida as noções relativas à personagem e sua relação com o exterior. Segundo ele, ao se contemplar alguém, observa-se algo a que a própria pessoa não tem acesso. Esse conhecimento que se tem sobre o outro leva ao conhecimento de si, pois ocorre a partir do lugar que se ocupa no mundo:

porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. Essa distância concreta só de mim e de todos os outros indivíduos – sem exceção – para mim, e o excedente de minha visão por ele condicionado em relação a cada um deles [...] são superados pelo conhecimento, que constrói um universo único e de significado geral. (BAKHTIN, 2003, p.22)

Da mesma forma, acontece com o todo da vida interior. Certo acontecimento só pode ser vivenciado concretamente – ou percebido internamente – como um fato vivido por um indivíduo único e determinado, seja na categoria do eu para mim ou do outro para mim. Ninguém mais poderia ocupar esse espaço dessa existência. Segundo Bakhtin (2003), o eu somente ganha conhecimento de sua imagem externa na posição de outro, ou seja, distanciando-

se de si mesmo, o que, ainda assim, consistiria numa visão parcial de si:

é ainda em nós mesmos que somos menos aptos e conseguimos perceber esse todo da nossa personalidade. Já na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseia numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são tão importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. [...] essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico. (BAKHTIN, 2003, p.4)

O todo da personagem não é construído de imediato; a personagem exibirá muitas faces, gestos falsos e inesperados até achar-se e encontrar ou não sua situação estável no mundo. Mas Bakhtin chama a atenção para o fato de que o autor conta a história composta de ideias. Não há aí, portanto, a confissão de autor e, menos ainda, o que ele pensa sobre a personagem. A autonomia da personagem é dada pela reação ativa, que ela mesma condiciona, a partir da estrutura da sua imagem, do ritmo do seu aparecimento, da sua entonação e na escolha dos elementos semânticos. Porém esse sentido de acabamento é relativo apenas ao estatuto conferido à personagem por parte do autor. Para si, a personagem orienta-se no mundo inacabado, no qual necessita se antepor a si mesma e ao acontecimento.

Na tentativa de conhecimento, da qual faz parte a anteposição às situações vividas, a relação eu-outro se estabelece pelo espaço. Bakhtin (2003, p. 22) diz que a percepção efetiva do todo concreto pressupõe o lugar de observação, mas mesmo assim a visão do outro não poderia ser tomada como o único todo da personagem. Do ponto de vista da imagem externa, a personagem encontra-se numa espécie de fronteira do mundo que vê. Bakhtin (2003, p.26) aproxima essa ideia da noção que se tem de si mesmo no sonho, no qual são percebidas nitidamente as imagens exteriores dos outros, mas não há a evocação de uma imagem de si mesmo de modo expressivamente acabado.

Os fragmentos da expressividade externa da personagem somente são incorporados a ela quando a mesma os vivencia internamente de forma correspondente:

O objeto, situado no raio da intensa ação externa, é vivenciado ora como possível obstáculo, como pressão, como uma possível dor, ora como um possível apoio para a mão, o pé, etc., e tudo isso na linguagem da auto-sensação interior, que dissolve em si ou subordina todo o externamente expresso, não permite que nada externo se conclua num dado manifesto estável quer em mim, quer fora de mim. (BAKHTIN, 2003, p.41)

A vida que se insere “dentro” da personagem, seu conteúdo e sua forma, somente pode ser explicada nas fronteiras de duas consciências. Sem o uso da categoria mediadora do outro, a personagem não se realizaria enquanto propósito semântico. Bakhtin (2003, p.88) considera que o mundo exterior à personagem é representado de duas maneiras: de dentro, como seu horizonte de ação; e de fora, como seu ambiente de ação.

Existe, nesse sentido, uma contraposição espacial e temporal do objeto, e é esse o princípio do ser personagem. A dimensão temporal da personagem é tratada por Bakhtin (2003, p.91) como o todo interior da alma enquanto fenômeno estético. Segundo ele, o problema da alma é uma questão da estética e não da psicologia, ciência causal que despreza a atribuição de valor.

O que Bakhtin ressalta é que as vivências interiores da personagem, suas alegrias, suas angústias, seus desejos, etc., só podem ser percebidos por ela mesma a certa distância, ou na sua relação com o outro, ou ela mesma projetando-se como outro, pela memória. A alma está interiormente voltada para fora de si, uma vez que, axiologicamente, a personagem não possui uma visão instantânea total de si mesma. Ao vivenciar fora de si o outro, as experiências exteriores da personagem passam a viver no seu interior, tal com afirma o autor:

A vida interior, como o dado exterior do homem – seu corpo -, não é algo indiferente à forma. A vida interior – a alma – enforma-se na autoconsciência ou na consciência do *outro*. (...) A forma *temporal* esteticamente significativa de sua vida interior desenvolve-se a partir do excedente da visão temporal de outra alma, de um excedente que encerra todos os elementos do acabamento transgrediente do todo interior da vida anímica. (BAKHTIN, 2003, p.95)

Só a memória, assim, pode garantir à personagem algum acabamento axiológico de si e do mundo, pois “a memória vê a vida e seu conteúdo de modo diferente, e só ela é esteticamente produtiva (o elemento de conteúdo pode, evidentemente, proporcionar a observação e a lembrança de minha própria vida)” (BAKHTIN, 2003, p.98).

Só a memória é capaz de julgar a vida do tempo acabado e todo presente. Os aspectos temporais da narrativa, além de indicadores estruturais da posição temporal ocupada no mundo, são elementos determinantes na estruturação da vivência da personagem em relação a si mesma, revelando mais ou menos o conteúdo da constituição do eu.

Nos romances produzidos em nossos dias, a multiplicidade de níveis da consciência caracteriza a personagem como expressão da fragmentada visão existencial sobre si mesma. É a partir do olhar da personagem que se desvela o mundo, de modo que se compreender significa compreender o mundo. Como alternativa à incompreensão do presente, a personagem se põe a lembrar. Uma vez posta em cena a memória, a busca por reconhecer-se na relação entre passado e presente reivindica os direitos de ser. A personagem transforma-se, à medida que fala de si mesma, no elemento mais importante do universo ficcional. Nesse sentido, a narrativa pode ser vista como lugar de construção de identidades. Ricoeur (1991), em seus estudos sobre a identidade pessoal, considera a narrativa como o espaço de mediação mais legítimo para o processo de constituição do ser na busca de identidades:

a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias. (RICOEUR, 1991, p.138)

Nesse ponto, é necessário observar que as modificações sofridas pela noção de identidade, principalmente a partir da década de 1990, ampliam os horizontes dos estudos literários, sobretudo no que diz respeito à personagem. As noções de identidades plurais relacionadas aos processos de identificação, que

se vão transformando de acordo com a realidade do homem, revelam um sujeito que se compõe dialeticamente na relação com o universo multicultural a que pertence:

O sujeito, para constituir-se como indivíduo, necessita ter a sua identidade reconhecida, mas esse próprio movimento que o leva a identificar-se com esse ou aquele, ao longo da vida, para ser aceito e sentir a si mesmo como uno, indica que carece de reconhecimento e de unidade. Assim, a identidade, vista culturalmente, é um processo de subjetivação marcado por contradições, por identificações provisórias, movidas por contextos nacionais, culturais, econômicos, de gênero, de classe social, de raça, de etnia, de idade, de posição política e religiosa. (BORDINI, 2006, p. 140)

Dessa forma, a personagem contemporânea não pode mais ser estudada sob os limites funcionais de uma estrutura narrativa. É preciso observá-la como ser que realiza e se realiza por processos identitários nos movimentos de subjetivação. Conforme Maria da Glória Bordini, é só através do amplo contexto cultural que se pode pensar, hoje, a personagem:

De deslocamento em deslocamento, analisando-se como a personagem vai-se formando e refigurando, multiplicando seus eus, mesclando-se com as alteridades e fraturando-se ante as exigências contraditórias com que se depara, tanto de sua interioridade e psiquismo quanto da exterioridade e das relações, tem-se uma direção alternativa para uma teoria da personagem conformada aos tempos atuais. (BORDINI, 2006, p.141)

Não se pode esquecer que o “prazer próprio”, de que trata Aristóteles na *Poética* (2011, p.91), é articulado às condições de produção, ou seja, a finalidade interna da construção narrativa orienta-se à recepção. Ao extrair o prazer do texto, o leitor articula uma composição. Ricoeur (2010, v.1, p.82) mostra que, mesmo que a “*mimesis*-invenção” seja o eixo principal da *Poética*, Aristóteles já sugere que a obra expõe um mundo do qual o leitor se apropria e, nessa apropriação, afirma-se a relação indissolúvel entre poesia e cultura. A partir disso, concordo com a formulação de Ricoeur quando diz que:

para que se possa falar de “deslocamento mimético”, de “transposição quase metafórica da ética para a poética, é preciso conceber a atividade mimética como ligação e não apenas como corte. Ela é o próprio movimento de *mimesis I* para *mimesis II*. Se não resta dúvida de que o termo *mythos* marca a descontinuidade, a própria palavra *práxis*, por sua dupla filiação, garante a continuidade entre os dois regimes, ético e poético, da ação. (RICOEUR, 2010, v. 1, p.84; grifos do autor)

As perspectivas sobre as quais discorri elucidam aspectos que serão considerados ao longo da leitura analítica dos romances propostos como *corpus*: a personagem, como afirma Bakhtin, compondo-se no horizonte e no ambiente das ações pela sua própria voz, com a autonomia que lhe é própria, permite a observação de sua natureza enquanto composição dinâmica de uma consciência.

Todavia, de modo diferente do que ocorre com a personagem no romance de consciência do século XX, que expressava a relação do homem com o mundo através da singularidade de uma consciência, com a diluição das marcas temporais e a negação da realidade histórica, a personagem da atualidade, para narrar-se, multiplica-se a partir da sua condição histórica e, sobretudo, pela percepção do outro. A busca pelo reconhecimento de si somente se aprofunda através das múltiplas perspectivas adotadas, cuja elaboração exige a diversidade de experiências do eu no tempo.

2.3.3 Do reconhecimento de si: narrativa, identidade e memória

Conceber a personagem contemporânea é pensar sobre a fragmentação, o dilaceramento, a pluralidade e todos os sentidos, no plano da vivência, inerentes à condição temporal do sujeito a partir do mundo moderno. Assim, é, sobretudo, com base na verdade da *pessoa*¹⁰ de que se reveste a personagem, construída durante o movimento de constituir-se como ser no mundo, que vejo existir o eu na narrativa.

¹⁰ O conceito é tomado de empréstimo à teoria de Michel Zérafra, em *Pessoa e personagem*. Tal como explicitado anteriormente (2.3.1 Do determinismo ao relativismo: a consciência), a noção de pessoa consiste na visão da personagem como configuração que comporta uma concepção da existência humana aliada à determinada experiência do real.

Por *ser no mundo*, entendo, 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”; no mais das vezes, “é tomado por seu mundo”. A expressão deve ser compreendida, nesse sentido, como fenômeno que se dá de forma unitária, embora possa ser observado em momentos estruturais constitutivos e de maneiras infinitas.

Na observação da constituição do eu pela construção da personagem, a noção de ser no mundo indica que tomo 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; grifo do autor), cujo conceito preconiza que o que está em jogo no *ser* é o entendimento de si mesmo para ser.

No movimento subjacente ao ato de narrar, a personagem exhibe modos de ser, ganhando forma quando se estrutura pela atividade de ser no mundo. Entendo por modos de ser aquilo que o sujeito é para si mesmo, ou seja, o que conhece ser e que continua sendo, de modo que pensa sobre si mesmo a partir do que já era. Conforme Heidegger (2012, p.81) ele é, então, o seu passado, e “em cada modo de ser que lhe é próprio e portanto também no entendimento-de-ser que lhe é próprio, ingressa numa interpretação que lhe sobrevém e na qual ele cresce.”

Essa dinâmica impulsiona a personagem à construção de sentidos que dão transparência a sua existência, o que a conduz constantemente a novas interrogações sobre si mesma e, com isso, abrem-se novas possibilidades de modos de ser. De acordo com Heidegger, um dos modos de ser consiste em

perguntar pelo sentido da própria existencialidade, isto é, perguntar previamente pelo sentido do ser em geral e, perguntando, ter olhos para ver a essencial historicidade dele mesmo, então ele verá inevitavelmente que o perguntar pelo ser, cuja necessidade ôntico-ontológica foi mostrada, é caracterizado ele mesmo pela historicidade. (HEIDEGGER, 2012, p.83)

A historicidade da personagem é o passado a ela pertencente, pois o ser “é cada vez que já era e ‘o que’ era”, mas, assim como enfatiza Heidegger (2012, p.81), ele “é” seu passado no modo de *seu* ser, o qual, para dizer rudemente, “se

gesta” cada vez a partir de seu futuro. Em cada modo de ser que lhe é próprio e, portanto, também no entendimento-de-ser que lhe é próprio.” Nesse sentido, questionar a si mesmo significa questionar a própria historicidade, cujo ato implica a confrontação do ser com o tempo.

Essas reflexões, embora postas, aqui, de maneira superficial, pois o aprofundamento sobre a complexa teoria heideggeriana foge ao que proponho neste momento, são relevantes na medida em que envolvem noções que perpassam a visão fenomenológica contida nas teorias sobre as quais me apoio para a leitura analítica do texto literário. Além disso, trata-se de conceitos que julgo pertinentes a qualquer análise da construção da personagem que considere como momento constitutivo de sua composição o momento da leitura.

Para isso, basta observar que o conceito de ser no mundo implica a noção de que só pela experiência o sujeito pode se constituir; a personagem, então, só existe enquanto forma inacabada. Com a sua existência condicionada à ação, a personagem tem como destino ser no mundo. A visão sempre inacabada de si mesma faz com que ela busque incessantemente se reconhecer. É essa abertura que predispõe ao leitor a ativa intervenção na composição da sua imagem.

Tendo em vista que o meu interesse reside nas peculiaridades do processo narrativo, tomo como referência os estudos de Paul Ricoeur que focalizam a dialética da constituição do ser em virtude do processo narrativo. Em *O si-mesmo como um outro* (1991), Ricoeur trata do movimento da inovação e sedimentação que compõe a dinâmica da identidade pessoal, aprofundando o assunto na sua relação com o campo narrativo. Constata que as teorias puramente analíticas da linguagem não dão conta das complexas relações formadas pela ação e pelo agente enunciativo. Verifica que o problema consiste na dimensão temporal tanto do si quanto da própria ação.

Em consonância com as noções heideggerianas referidas, Ricoeur (1991) afirma 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. Isso significa considerar 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).

Na história da filosofia da linguagem, a abordagem do si e da enunciação não se desenvolve plenamente, sendo insuficientes as reflexões suscitadas a respeito das mudanças que afetam um sujeito capaz de designar a si próprio e, através disso, expressar o mundo e a si mesmo. Em grande parte das teorias, o problema da identidade pessoal restringe-se a conceber o sujeito como idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados.

Ricoeur propõe dois tipos de identidade para solucionar o dilema da identidade pessoal. A identidade *idem* refere-se aos aspectos da personalidade que se apresentam como constantes e estáveis no tempo, e a identidade *ipse* refere-se ao horizonte da ação, à estabilidade temporal da palavra, que se distingue do caráter e consiste na problemática que origina a categoria por ele denominada identidade narrativa. A *ipseidade* deve ser entendida, antes, pela condição de alteridade: enquanto “si-mesmo *como* um outro”(RICOEUR, 1991, p.147; grifo do autor).

A necessidade de reconhecer-se leva a personagem a buscar uma forma de permanência no tempo que responda à pergunta “quem sou eu”. Essa forma pode ser observada por um conjunto de marcas distintivas que permitem reidentificar um ser como sendo o mesmo, pelo caráter e pela palavra, ou seja, por meio do acúmulo de traços pelos quais é descrita a pessoa, pode-se perceber sua identidade. Entretanto, a significação construída por esses traços “é uma história na qual a sedimentação tende a recobrir e, em última análise, a abolir a inovação que a precedeu” (RICOEUR, 1991, p.146).

A identidade narrativa, categoria proposta por Ricoeur para resolver a problemática da identidade pessoal, constitui-se pela dialética formada nesse movimento de inovação e de sedimentação do ser que acontece no decorrer da experiência da personagem como processo narrativo:

A dialética da inovação e da sedimentação, subjacente ao processo de identificação, está aí para lembrar que o caráter tem uma história, contraída, diríamos, no duplo sentido da palavra “contração”: abreviação e afecção. É compreensível, desde que o polo estável do caráter possa revestir uma dimensão narrativa, como vemos nos usos do termo “caráter” que o identificam com uma personagem de uma história narrada; o que a sedimentação

contraiu a narração pode tornar a desenvolver. (RICOEUR, 1991, p.148)

Nesse sentido, a operação narrativa, com seu modelo específico da intriga, é o meio adequado através do qual a identidade é sempre posta em questão sem, todavia, anular ou destituir os sentidos que dão contornos à identificação. A investigação da constituição do eu torna-se possível porque a narrativa exhibe modos de configuração que deixam visíveis as marcas do ser, tanto as que se fixam num tempo, como aquelas que a narrativa tende a desenvolver. Para Ricoeur, a configuração narrativa é uma síntese do heterogêneo, o que significa que entre a diversidade de acontecimentos na narrativa e a unidade da forma temporal, entre as disparidades da ação (intenções, causas e acasos) e o encadeamento da história, ocorre a subversão ou a abolição da cronologia.

A identidade, no plano da intriga, consiste na dinâmica relação entre a “concordância” e a “discordância” (RICOEUR, 1991, p.169) que move a intriga, isto é, a identidade, sempre posta em questão, constitui-se no movimento do próprio ato de narrar. É a configuração narrativa, com seu estatuto de acontecimento, que inverte o efeito de contingência do ser. Ora, a ação da personagem altera o curso do acontecimento. Ao agir a personagem realiza o inesperado ou o surpreendente, dando curso à intriga. É, portanto, pela necessidade da própria intriga que a personagem age e, nessa relação, constitui-se a narrativa e a tessitura do ser:

Desse simples chamamento da noção de intriga, e antes de toda consideração da dialética do personagem que é o seu corolário, resulta que a operação narrativa desenvolve um conceito completamente original de identidade dinâmica, que concilia as próprias categorias que Locke considerava contrárias uma à outra: a identidade e a diversidade. [...] A questão é então saber o que a categoria narrativa do personagem traz para a discussão da identidade pessoal. A tese aqui sustentada será que a identidade pessoal do personagem compreende-se por transferência para ele da operação de intriga primeiramente aplicada à ação relatada; o personagem, diremos, é ele próprio intriga. (RICOEUR, 1991, p.170)

Essa noção contraria o postulado de Aristóteles, que defende o primado da intriga sobre qualquer outro elemento da narrativa. Com a noção dinâmica da natureza narrativa, questiona-se, também, as funções através das quais Propp procurou definir o conto: as personagens são segmentos recorrentes da ação que realizam o encadeamento da narrativa. Entretanto, há uma correlação necessária entre personagem e intriga, caso contrário não seria possível sequer responder às simples perguntas como “quem fez o que e como”, estabelecendo a conexão entre esses pontos de vista.

Da relação entre a personagem e a intriga nasce a dialética interna à personagem. A totalidade temporal da personagem, que é vista pela singularidade da unidade de sua vida, é ameaçada pela ruptura dos acontecimentos que pontuam a própria vida. Nesse sentido, “a síntese concordante-discordante faz com que a contingência do acontecimento contribua para a necessidade de algum modo retroativa da história de uma vida, ao que se iguala a identidade da personagem” (RICOEUR, 1991, p.175).

É válido afirmar, então, que a personagem não se distingue das suas experiências narradas ou dos acontecimentos que fazem sua ligação com a intriga. Ela se configura pela sua história e vice-versa, de modo que a perda da identidade da personagem significa a perda da configuração narrativa, bem como a configuração narrativa determina a sua identidade, vista como dinâmica.

Nesse sentido, a variação entre os polos da mesmidade e da ipseidade pode ser imensa. No folclore ou nos contos de fada, o que predomina sobre a personagem é a mesmidade, que possibilita que a personagem seja sempre identificável e reidentificável. Segundo Ricoeur, a oscilação no sentido oposto pode ser exemplificada pelas personagens do romance do século XVIII, de Dostoiévski ou Tolstói, nos quais a mesmidade decresce, mas sem deixar de existir. O predomínio da ipseidade sobre a mesmidade, com o quase desaparecimento desta, pode ser visto nas personagens dos romances do movimento de consciência, de Proust e de Woolf.

Considerando que a narrativa é formada sob o impulso dessa dialética, a identificação do processo de configuração narrativa consiste no primeiro passo para a análise da pessoa no romance. As relações da intriga com o seu agente

são fundamentais no amplo campo que constitui a história de uma vida. Conforme Remédios,

evidenciando a identificação do agente da ação, Ricoeur aponta para a dialética que se instaura entre o mesmo e o outro subjacente ao relato e que permite dar à história de uma vida a identidade dinâmica de um destino singular (a unidade narrativa de uma vida) sobre o qual se inscreve a visão de uma vida a qual não se circunscribe aos limites do biológico. Ela se configura a partir da ideia que o sujeito faz de si mesmo, tornando-se especificamente humana quando é a vida de um ser livre que a si mesmo se projeta. (REMÉDIOS, 2010, p.189)

O ato de narrar e sua complexa dinâmica, no campo prático, exigem ser vistos como ponto intermediário entre a descrição e a prescrição. As conexões podem ser organizadas de forma coordenada ou subordinada. A unidade é determinada pelas regras constitutivas de uma prática de sentido internas ao sistema criado, ou seja, a ação é limitada e ligada a outras ações pela significação que tem no conjunto da narrativa. Tais conexões fornecem linhas de sentido tanto pelo signo da ação como pela relação de conexão que mantêm com outros acontecimentos narrativos.

A regra constitutiva da organização do ato narrativo, além de imprimir às estruturas das práticas relações específicas de significação, revela a natureza da interação entre essas práticas. A interação é a ação de um agente em relação a outros. Essas marcas constitutivas são colocadas como intencionais segundo significações subjetivas e tornam-se interiorizadas:

A interação torna-se ela própria uma relação “interna” – interiorizada – por exemplo, na relação de aprendizagem pouco a pouco reabsorvida na competência adquirida; pode-se, por conseguinte, jogar sozinho, jardinar sozinho (...); mas as regras constitutivas de tais práticas vêm de muito mais longe do que o executante solitário; é de algum outro que a prática de uma habilidade, de uma profissão, de um jogo, de uma arte, é aprendida; e o aprendizado e o treino repousam nas tradições, que podem ser transgredidas certamente, mas que devem antes de tudo ser assumidas; tudo o que nós temos dito, aliás, sobre a tradicionalidade e sobre a relação entre tradição e inovação retoma sentido aqui no quadro do conceito de interação interiorizada. (RICOEUR, 1991, p. 185)

Essas questões tornam-se relevantes na medida em que é através delas que se chega à alteridade constitutiva do eu. A interação é todo o significado que um ser recolhe e do qual se impregna ao interpretar o outro. Esse traço constitutivo revela aspectos sociais e culturais da ação e indicam a orientação do desenvolvimento das relações estruturais e de sentido da narrativa. Do ponto de vista ético, as interações revelam também as relações de poder, uma vez que toda ação tem seus agentes e seus pacientes.

Os julgamentos morais diante das experiências das personagens, embora suspensos em relação ao real, não são abolidos, mas submetidos às variações da imaginação que são disponibilizadas pela própria ficção. Conforme Ricoeur (1991, p.194), “as experiências de pensamento que conduzimos no grande laboratório do imaginário são também explorações levadas ao reino do bem e do mal. Supervalorizar, e mesmo desvalorizar, é ainda avaliar.”

A ética transparece na narrativa pela noção da *manutenção de si*, segundo a qual a personagem, identificável pelo seu caráter, deve apresentar determinados comportamentos que viabilizem a possibilidade de os outros contarem com ela, de modo que suas ações devem manter a responsabilidade de que ela existe perante os outros e perante certo universo de ações. A dimensão ética é, então, o que regula a distância entre duas formas de permanência no tempo: de um lado a ipseidade-mesmidade do caráter e, de outro, a ipseidade da manutenção do si, pois

a identidade narrativa mantém-se entre as duas [polaridades]; tornando narrável o caráter, a narrativa restitui-lhe o movimento, abolido nas disposições adquiridas, nas identificações sedimentadas. Tornando narrável a perspectiva da verdadeira vida, ele lhe dá os traços reconhecíveis de personagens amados ou respeitados. A identidade narrativa mantém juntas as duas pontas da cadeia: a permanência no tempo do caráter e a da manutenção do si. (RICOEUR, 1991, p.196)

A correlação direta que Ricoeur estabelece entre a práxis e a narrativa é discutida por ele numa dimensão maior: como unidade narrativa de uma vida. O projeto global de uma existência ou a noção de unidade narrativa de uma vida “não resulta somente da somatória das práticas numa forma englobante, mas é

regida a igual título por um projeto de vida, tão incerto e móvel quanto for, e por práticas fragmentárias, que têm sua própria unidade” (RICOEUR, 1991, p.187).

Com *Tempo e narrativa*, Ricoeur nos conduza múltiplas reflexões acerca do tempo, cuja análise, além de mostrar os procedimentos comuns e as fronteiras entre o ato de narrar da narrativa histórica e da narrativa ficcional, evidencia que os jogos temporais são os principais articuladores entre dois universos, o do texto e o do leitor, o que realiza a relação entre estrutura narrativa e a composição do ser ficcional.

Ao contrário do que propunham os estruturalistas, os quais remetem sempre ao interior do texto as explicações sobre os sentidos produzidos pela dimensão temporal da narrativa, Ricoeur mostra que o tempo da narrativa somente ganha plenamente sentido quando, obliquamente, considera-se “a vivência temporal visada pela narrativa” (RICOEUR, 2010, v.1 p.136).

A partir das formulações da leitura de *Confissões*, de Santo Agostinho, e da *Poética*, de Aristóteles, desprezando as diferenças cronológicas e os horizontes filosóficos dos dois textos e privilegiando o acento dedicado pelo primeiro à alma e ao interior e pelo segundo ao movimento e à ação contida na intriga, Ricoeur chega às noções de tempo do presente como passagem, de passado como tempo que pode ser medido, ou *distentio*, e do futuro como expectativa que pode ser antecipada.

Como resultado de suas análises, estabelece a teoria do tempo como *triplo presente*. Essa consiste no fato de que, se o tempo distende na alma, o passado e o futuro são percebidos do presente, o qual é visto como passagem, impulsionado pela *intentio*, mas, paradoxalmente, carregado de passado e de futuro. Portanto, o presente é triplo, já que comporta passado e futuro pela memória e pela expectativa, elementos que movem o processo narrativo. Dessa perspectiva parte a visão de Ricoeur para afirmar a fragmentada visão do sujeito, pois “é na própria passagem, no trânsito, que se deve buscar concomitantemente a *multiplicidade* do presente e seu *dilaceramento*” (RICOEUR, 2010, v.1, p.32; grifos do autor).

Forma-se, assim, nas aporias do tempo, a dialética da expectativa, da memória e da intenção. A extensão do tempo só pode ser concebida como

distensão da alma: entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. A intenção não para de movimentar o espírito, e as forças da atividade são distendidas para a memória pelo que se acaba de dizer e para a expectativa por causa do que ainda se irá dizer. As marcas da memória, constitutivas do momento linguístico da personagem em ação ao narrar-se, projetam-na noutro plano, do que resulta sua visão sobre si mesma, já que “em sua fase declarativa, a memória entra na região da linguagem: a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo” (RICOEUR, 2007, p.43).

A partir da conexão dessas perspectivas teóricas, proponho, nos capítulos seguintes, a leitura analítica da personagem tendo em vista a articulação das noções de ser no mundo, identidade e memória. Com o objetivo de contemplar o processo de constituição do eu, presumindo que esse se forma pela relação dialética que se abre com a condição temporal do ser, cuja forma origina as aporias imaginativas, torna-se necessário, ainda, fazer algumas breves observações sobre o conceito de memória.

Em diversas áreas do conhecimento, as pesquisas sobre memória têm sido debatidas significativamente. Entretanto, uma longa tradição filosófica e histórica tem situado esses estudos numa escala menor em relação a outros modos de conhecimento quando se depara com os aspectos subjacentes à memória que estão, de modo indissolúvel, ligados à imagem ou ao imaginário. Por estar relacionada à imaginação, ordem de entendimento que goza de pouco ou nenhum prestígio no discurso da historiografia tradicional, a memória, enquanto modo de apreensão do tempo pela sua dimensão imaginativa, tem sido ignorada ou relegada ao esquecimento.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur dá continuidade à sua teoria sobre a experiência temporal humana e as operações narrativas. Destaca as relações de poder intrínsecas às aporias de uso (e/ou abuso) da memória. Por meio dessa hermenêutica da condição histórica, a representação do passado fica a critério da consciência, mas também sujeita às ameaças do que foi esquecido.

A memória individual é apresentada como vínculo original da consciência com uma história, pois “a memória é passado e esse passado é o das minhas

impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado” (RICOEUR, 2007, p.108). Essa especificidade de continuidade temporal permite que as lembranças se distribuam e se organizem em níveis de sentido. A esse processo é vinculada a narrativa:

é principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. Assim retrocedo rumo à minha infância, com o sentimento de que as coisas se passaram numa outra época. É essa alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação dos lapsos de tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico. (RICOEUR, 2007, p.108)

Embora se trate de um mesmo acontecimento, e a memória e as lembranças tidas pelo outro constituam também fronteiras da vida interior, essas diferem da contemplação e da memória sobre a minha própria vida, “a memória vê a vida e seu conteúdo de modo diferente, e só ela é esteticamente produtiva (o elemento de conteúdo pode, evidentemente, proporcionar a observação e a lembrança de minha própria vida)” (RICOEUR, 2007, p.105). Só a memória, assim, é capaz de julgar a vida do tempo acabado na relação com todo o presente.

Entretanto a representação da dimensão icônica constituinte da memória é vista como um problema com o qual Ricoeur (2007) se depara em quase toda sua obra *A Memória, a história, o esquecimento*. Isso porque o autor delimita seu estudo sobre a memória a partir da sua função veritativa, aspecto que interessa aos objetivos a que se propõe, guiado pela relação entre memória e história. A imagem, de cujo elemento reveste-se a memória, nesse sentido, é um obstáculo para a representação historiadora por se ligar diretamente ao constituinte da imaginação.

Para Ricoeur (2007, p.274), é a imagem provinda dos recobrimentos realizados pela memória que opõe o gênero literário, a narrativa de ficção, à narrativa histórica. Entretanto, o autor vê a exigência de um tratamento dialético entre passado “real” e ficção “irreal” quando observa o entrecruzamento dos efeitos exercidos por ficções e narrativas “verdadeiras” no nível do que se diz “o mundo do texto”.

Ricoeur (2007) trata da legibilidade e da visibilidade que são instauradas no processo narrativo ficcional, o que está na origem do poder do imaginário e que é observado já por Aristóteles quando diz, na sua *Poética*, “colocar sob os olhos”. O discurso, assim, com o que tem de persuasivo e verossímil, coloca-se como o meio, entre a metáfora viva e a existência viva, de imprimir a visibilidade das figuras da linguagem. Todavia, apesar de em *Tempo e Narrativa*, descrever e analisar exaustivamente as relações entre a história e a ficção e pontuar os cruzamentos entre as áreas, destacando positivamente os recursos de construção do discurso que devem ser por ambas emprestados, no tocante à construção da memória e seus aspectos imaginativos subjacentes, o autor trata apenas até o limite das técnicas das variações imaginativas do tempo.

Consciente das dificuldades suscitadas por qualquer tentativa de dissociação entre imaginação e memória, logo no início de *A memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur propõe uma distinção conforme a diretriz da intencionalidade de quem lembra: “a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da “coisa lembrada”, do “lembrado” como tal.” (RICOEUR, 2007, p.26).

Entretanto, embora útil ao método que pretenda privilegiar o aspecto veritativo da memória e, nesse caso, apenas em função da história, essa distinção, no mínimo, vai de encontro ao que fora postulado em *Tempo e narrativa*, especificamente no que diz respeito à limiaridade do tempo da narrativa, que, seja no campo historiográfico, seja no ficcional, realiza-se pela intersecção do mundo do texto com o do leitor. Ora, o que pode ser lembrado sem configurar-se em imagem? Esquivando-se do tema, Ricoeur realça o seu interesse exclusivo pela dimensão da memória que abarca a função veritativa sobre o passado:

Deve haver, na experiência viva da memória, um rastro irreduzível que explique a insistência da confusão comprovada pela expressão imagem-lembrança. Parece, mesmo que a volta da lembrança pode fazer-se somente no modo do tornar-se-imagem. [...] A permanente ameaça de confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se-imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função

veritativa da memória. E no entanto... E no entanto, nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança. (RICOEUR, 2007, p.26)

A importância da memória na narrativa ficcional vai além do sentido de persuasão da imagem, ligada à retórica, que, conforme Ricoeur, é tão necessária aos intuitos de legitimação da história. Sua relevância no âmbito discursivo ficcional extrapola a função de estratégia persuasiva que se prende ao estatuto de representação ou rememoração do passado.

A memória, se é que comporta uma função veritativa ou um compromisso com a verdade, está totalmente atrelada aos componentes que formulam a imagem do ser nas suas diferentes formas de ser no mundo. Ela torna-se matriz de ressonância do mundo em ação dado por uma consciência pessoal, regida pela dinâmica interior da personagem. Suas relações com o exterior, pela atividade imaginativa, a partir de sonhos, devaneios ou lembranças, subvertem ou deformam determinada condição existencial.

Na experiência fictícia do tempo, que permite ao sujeito os deslocamentos da consciência, o aspecto imaginativo constituinte da memória é o cerne das transformações da personagem; é o que permite a (re)elaboração de si e do mundo que o cerca fundamentado nos sentidos de sua própria história. Dessa forma, a memória é o lugar possível para a existência do ser que, no trajeto do próprio reconhecimento, só pode vislumbrar algum sentido sobre si e sobre o mundo pela experiência das temporalidades, processo que culmina com a atividade de leitura.

Assim, a construção da personagem e a sua projeção, ou seja, sua verdade perante o leitor, o que implica diretamente a efetuação dos três estágios da *mimesis* teorizados por Ricoeur (2010, v.1)- a preparação da narrativa e a leitura da realidade na sua elaboração (pré-configuração), a narrativa e a sua configuração, a leitura da narrativa e a sua reelaboração por parte do leitor (pós-configuração), são profundamente dependentes dos efeitos da poética das imagens. Concordo com Gaston Bachelard quando afirma que a significação torna-se mais eficaz pela ligação dos sentidos despertados pela imagem:

pela lentidão da poesia escrita, os verbos reencontram o detalhe de seu movimento original. A cada verbo corresponde, não mais o tempo de sua expressão, mas o justo tempo de sua ação. [...] Como é pobre a duração viva em comparação com as durações criadas nos poemas! [...] Mas é sobretudo em sua polifonia que a poesia escrita ultrapassa qualquer dicção. [...] Nesse polilogismo veem-se pelo menos três planos que devem encontrar o acordo das palavras, dos símbolos e dos pensamentos. [com a imagem na poesia escrita] aprendemos a reviver a mais ampla das integrações, a do sonho e da significação, dando ao sonho o tempo de encontrar o seu signo, de formar lentamente o significado (BACHELARD, 2001, p.256-257).

Uma imagem literária, às vezes, basta para transportar-nos de um lugar a outro. Para Bachelard (2001, p.258), essa característica, bem mais do que puramente o esforço semântico, é a que enriquece o texto, pois é uma realidade física que tem valor especial por realizar o psiquismo em vários planos. Conforme o filósofo, a imagem é polifônica por ser polissemântica e, se os seus sentidos se dividem demais, constitui-se no jogo de palavras, mas, se encerra um único sentido, reduz-se ao didatismo.

No trabalho interno dos valores da imagem, a formação de duplos sentidos realiza-se como uma atividade linguística normal e fecunda. Assim, “são esses duplos sentidos, esses triplos sentidos, que se permutam nas ‘correspondências’” (BACHELARD, 2001, p.260). A imagem é, então, compreendida, a partir do desejo de trabalhar a expressão como “um súbito realce do psiquismo”, o qual tem sido mal estudado em causalidades psicológicas subalternas. Segundo Bachelard,

dizer que a imagem poética foge à causalidade é, sem dúvida, uma declaração grave. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais podem explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, nem tampouco a adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo de sua criação. O poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim. [...] Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade. (BACHELARD, 2008a, p.02)

Bachelard refere-se pontualmente à imagem poética e ao poeta porque considera a literatura um espaço privilegiado de nascimento da imagem, já que “no ímpeto e no fulgor das imagens literárias, as ramificações se multiplicam: as palavras já não são simples termos. Não se terminam por pensamentos; têm o porvir da imagem” (2008b, p.05). Toda sua obra, cujo tema trata da vida das imagens na consciência, tem como objeto o texto literário. Esse autor justifica a escolha afirmando que a literatura, por conter imagens imaginadas, envolve de forma direta a potência criadora da imaginação e não simplesmente a reprodução de uma realidade, pois “a expressão literária tem vida autônoma e [...] a imaginação literária não é uma imaginação de segunda posição, vindo depois das imagens visuais registradas pela percepção”(2008b, p.06).

Tendo em vista que a personagem manifesta as próprias experiências no tempo quase sempre no inverso da causalidade, mas, sobretudo, pela repercussão das imagens que cria e dá origem à temporalidade do ser, Bachelard é chamado ao meu texto como apoio para tratar da constituição do eu e da dinâmica do imaginário projetada pela memória. Ao contrário de outros teóricos que, ignorando a dimensão imaginativa da memória, consideram-na como formadora de imagens, Bachelard concebe que

ela é antes a faculdade de *deformar* imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. [...] Graças ao *imaginário*, a imaginação é sempre *aberta*, *evasiva*. [...] Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano. Como proclama Blake: “a imaginação não é um estado, é a própria experiência humana.” (BACHELARD, 2001, p.01; grifos do autor)

No trabalho de observar a *deformação* das imagens, conforme expressa Bachelard (2001, p.02), há duas formas opostas de persegui-las: pela constituição das imagens e pela mobilidade das imagens. Embora a estabilidade da imagem seja de mais fácil descrição, é a mobilidade das imagens que alimenta o poder de

imaginar, sobretudo de imaginar o ser; pela dinâmica no movimento nascido da linguagem, “o ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano” (BACHELARD, 2001, p.03).

Nesse sentido, para penetrar no caráter substancial mais íntimo da personagem, não basta reconhecer a memória como função de acesso ao passado. É preciso observar mais que seu conteúdo narrativo que remete à imaginação reprodutora, matéria exaustivamente explorada em diversos campos de conhecimento. São os aspectos da imaginação criadora da memória que trazem ao primeiro plano da narrativa as revelações mais profundas da percepção do homem sobre ser no mundo.

No trajeto do reconhecimento a que se submete a personagem, a imaginação criadora, que se realiza nos intervalos entre sonho e pensamento, imagem e palavra, pelo trajeto contínuo do real ao imaginário e do imaginário ao real, origina distintas temporalidades, fazendo submergir ao primeiro plano da narrativa o universo interior do ser.

Considerando que “a maneira pela qual escapamos ao real designa claramente a nossa realidade íntima” (BACHELARD, 2001, p.07), seria impossível compreender a personagem sem a observância da sua atividade transfiguradora, que faz aparecer a sua específica densidade de ser e a sua energia de devir, cujos efeitos apresentam relevância na atividade prospectiva que se realiza entre texto e leitor. Pelo contar, sonhar, lembrar, esquecer, desejar, devanear, que acumulam todas as dialéticas da alegria e da dor, da atividade e da passividade, da esperança e do desalento, penetro, então, no universo doeu, cuja constituição pretensamente procuro desvelar.

3 O TETO DO MUNDO

A temporalidade do ser e a dinâmica da memória em

Terra sonâmbula

Um tempo foste outro e agora és um que ainda se lembra do que foi e não o é mais? Tiveste inestimáveis ideias, soterradas hoje, monturo e compaixão? Alguém se dirigiu a Ti com tais pedidos? Estes: olhe, Hillé, toma esta peneira e colhe água do rio com ela, olha Hillé, aqui tens a faca, corta com ela a pedra, pedaço por pedaço, depois planta e vê se medra, olha, Hillé, aqui tens o pão mas só pode comê-lo se dentro dele encontrares o grão de trigo inteiro, e de quem o colheu a própria mão, olha, Hillé, aqui tens a tocha e o fogo, engole, e assim veremos o que se passa nos teus olhos.

Hilda Hilst

3.1 A ARQUITETURA DO MUNDO:

INTERDISCURSIVIDADE E DESHIERARQUIZAÇÃO

Como é difícil, em qualquer campo, renunciar a essa crença em uma realidade exterior!

Gilles Deleuze

À primeira página, ao abrir *Terra sonâmbula*¹¹, “naquele lugar”, de “cores sujas”, onde “os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem

¹¹ Em razão do grande número de citações, passo a fazer uso da sigla **TS** para designar a referência ao romance *Terra sonâmbula*, integrante do corpus do trabalho. **TS** aponta, assim, à edição da Companhia das Letras de 2007, devidamente indicada em Referências.

da morte” (TS, p.09), o leitor é arrastado à indolência e ao desânimo, em meio à poeira, dos restos da guerra sem fim. Nessa quase apagada paisagem, movem-se duas pessoas: Muidinga, um menino que, por conta dos sofrimentos nos campos de refugiados, perdeu a memória, tendo que reaprender a “falar, andar, pensar”, cuja segunda infância “fora apressada pelos ditados da sobrevivência” (TS, p.10); e o velho Tuahir, cuja magreza denuncia “ter perdido toda a substância”. Eles caminham sem direção, “fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de mais além haver um refúgio tranquilo” (TS, p.10).

O refúgio que surgirá a Muidinga é o mundo que se abre pela narrativa que começa a ler nos papéis encontrados no ônibus incendiado, local onde se abrigam. São os cadernos escritos por Kindzu que lhe chegam como alternativa ao caótico mundo pelo qual perambulam e com os quais o leitor entrará em contato a partir do capítulo posterior intitulado “Primeiro caderno de Kindzu – O tempo em que o mundo tinha a nossa idade”.

Muidinga não tem passado, busca o encontro com os pais a fim de obter explicações sobre sua origem, sobre sua vida, sobre sua identidade. Kindzu conta para “ter voz” e, sem saber, fornece a Muidinga um passado, uma vida, uma alternativa ao presente de guerra e desencanto. O entrelaçamento entre as duas histórias, que são mantidas separadas do ponto de vista da estrutura, ocorre a partir dos processos de identificação entre sujeitos e suas diferentes realidades. O Eu, portanto, começa a existir a partir do movimento de transformação que se compõe dialeticamente entre as duas formas subjetivas de expressão da própria vida nas relações com o universo multicultural a que pertencem os dois personagens.

A estrutura do romance é, assim, composta pela alternância entre dois tempos narrativos: o tempo presente das desventuras de Muidinga e Tuahir, cujas vozes, exceto em diálogos, são intermediadas por um narrador; e o tempo da narrativa dos Cadernos de Kindzu, onde este conta suas próprias memórias desde a infância. A alternância entre esses dois tempos coincide, do início ao fim do romance, com a divisão dos capítulos da obra: a cada capítulo da história de Muidinga um capítulo subsequente é dedicado a um caderno de Kindzu.

Dessa forma, o leitor toma contato com duas principais vozes, em paralelo, fios condutores da macroestrutura do romance. Um narrador anônimo manifesta-se no tempo presente da narrativa, acompanhando, observando e descrevendo as ações de Muidinga e Tuahir. Esse narrador posiciona-se ora com certa distância, fornecendo um quadro amplo da situação, ora muito próximo, tornando-se totalmente onisciente:

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)

Entretanto esse narrador distingue-se do tradicional narrador onisciente. O seu ponto de vista é delimitado às visões, percepções e sensações de Muidinga, revelando a realidade do campo de visão dessa personagem:

Muidinga sonha, agitado. Lhe surgem, confusas, imagens de um tempo que ele nunca foi capaz de tocar. Muidinga se revê menino, saindo de uma escola. Mas nenhum rosto é legível, mesmo a escola não possui fachada. Confusas vozes lhe afluem: chamam por si! Lhe chamam um outro nome. (TS,p.65)

Além de ver, ouvir, sentir, imaginar e pensar pela via dos sentidos da personagem, há momentos na narrativa em que a voz do narrador simula a voz de Muidinga. Com esse efeito de transcendência, ao colocar em primeiro plano a voz da personagem, o narrador imprime mais realidade à cena, inquirindo o leitor a ter atenção nas transformações da percepção da personagem, que se sucedem pela visão das mudanças da paisagem:

Então se admira: aquela árvore, um djambalaueiro, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera, dava graça aos arredores do

machimbombo¹²? Desaparecera! A única árvore que permanecia em seu lugar era o embondeiro, suportando a testa do machimbombo. Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem? Muidinga hesita em consultar Tuahir. Ele haveria de desdenhar com aquele riso de peixe, a boca à espera de entender a graça. (TS, p.36)

O narrador dos Cadernos de Kindzu, virtual em relação ao primeiro plano exposto na narrativa, enuncia-se do presente em relação ao ato da sua escrita, mas se reporta ao passado para contar a sua história e as histórias de outros, cujo objetivo explicita no início da sua narrativa: “Acendo a estória, apago a mim. No fim desses escritos, serei de novo uma sombra sem voz” (TS, p.15). Do ponto de vista da estrutura, as duas histórias são organizadas por justaposição, o que leva Ana Mafalda Leite, em artigo em que trata sobre *Terra sonâmbula*, a afirmar que

O processo de alternância e de justaposição das duas macro-narrativas permite singularizar, a maioria das vezes, cada capítulo como uma unidade fabular independente, episódio que se continua acrescentado de outro episódio-conto. O romance é organizado como uma sequência de contos, ligados por coordenação, e simultaneamente por encaixe. No final do romance, a primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história. (LEITE, 2003, p.50)

No âmbito da intriga, a explicitação do entrecruzamento das duas histórias acontece ao final do romance, quando Kindzu conta o sonho que tivera com uma estrada que “se deslocava, seguindo de paisagem em paisagem” (TS, p.207). Nela, próximo ao ônibus queimado, “segue um miúdo com passo lento”, supostamente Muidinga, a quem Kindzu chama de Gaspar.

Nessas últimas linhas da narrativa, portanto, confirmam-se questões a respeito das suas histórias, enigmas postos em dúvida por Muidinga e Tuahir ao longo da leitura dos Cadernos de Kindzu e, noutro nível, por mim, leitora, durante a leitura do romance. Entretanto, embora os capítulos constituam unidades de sentido, não são de forma alguma independentes. As transformações de Muidinga

¹² Conforme o glossário da edição de referência: autocarro. Na língua portuguesa do Brasil, significa ônibus.

mal iniciam e esse personagem já passa a ganhar sentidos pela relação que estabelece com a narrativa da outra personagem, pelos Cadernos de Kindzu:

Os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo. Procurar lenha, cozinhar as reservas da mala, carretar água: em tudo o rapaz se apressava. O tempo ele o queria apenas para mergulhar nas misteriosas folhas. (TS, p.34)

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)

É apenas sob o ponto de vista da estrutura funcional que se pode olhar a ligação entre os capítulos de forma coordenada. A história de Muidinga, ou a própria existência da personagem, seria nula de sentidos caso não houvesse a narrativa de Kindzu, pois o seu relato é um dos vetores a conduzir Muidinga no caminho de suas transformações em busca de suas origens e do reconhecimento de si mesmo.

São os cadernos de Kindzu que desencadeiam os questionamentos e as reflexões que levarão a personagem a alcançar alguns dos seus objetivos. A narrativa lida por Muidinga, que conta a história de Kindzu, é, ao mesmo tempo, o estímulo e a causa do desenvolvimento às questões indagadas por Muidinga ao longo de todo seu percurso:

O jovem passa a mão pelo caderno, como se apalpassse as letras. Ainda agora ele se admira: afinal, sabia ler? Que outras habilidades poderia fazer e que ainda desconhecia?

-Tuahir, não se zanga se lhe chamar de tio...

- Que queres, diga lá?

- Me conte sobre a minha vida. Quem eu era, antes do senhor me apanhar? (p.34)

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? (p.37)

Ficam por enquanto a respirar tristezas, o cacimbo se adensava. O miúdo, então, lhe pergunta: Porquê o antigamente, todo o

tempo anterior à doença lhe estava impedido, mais coberto de cacimbo que os terrenos em volta?

- *Aprendi tudo de novidade: andar, falar. Meus olhos se lembram das leituras, meus dedos não esqueceram as letras. Mas eu não sei lembrar nada do meu passado. Porquê, tio?* (TS, p.125; grifos do autor)

Afirmar que “o romance é organizado por uma sequência de contos” que apresentam “unidade fabular independente” (LEITE, 2003, p.50) apenas tem significado se for desprezada a temática do romance, para a qual todas as linhas de sentido, inclusive a estrutura, convergem: o reconhecimento de si no mundo ou, dito de outra forma, no caso de Muidinga, a busca pela identidade perdida. Considerar os capítulos como unidades independentes significa também ignorar a atividade realizada pelo leitor que, ao ler duas histórias de vida de tal forma ordenadas, põe em relação, articula e constrói os sentidos mais diversos a partir dos horizontes propostos pelo texto: o reconhecimento de si, Muidinga, só pode ocorrer com o outro, Kindzu. O mesmo acontece na narrativa de Kindzu: é pelo contato com a história de Farida, principalmente, que Kindzu passa a tomar consciência de si.

O efeito produzido com a intercalação das histórias, por serem dispostas em forma de contiguidade, dá origem, gradualmente, à imagem que o leitor forma de cada um dos personagens, cujas personalidades só vão sendo desveladas à medida que se estabelece a rede de ligações entre as duas histórias. De outro modo, a estrutura do romance, que julgo orientar-se intencionalmente a serviço da construção do discurso da narrativa, perderia completamente sua função. Torna-se, portanto, impossível ler *Terra sonâmbula* pressupondo-se a imanência da linguagem literária sobre si mesma, uma vez que “a estruturação é uma atividade orientada que só termina no espectador ou no leitor” (RICOEUR, 2010, p.86).

Nessa perspectiva, a duplicidade da estrutura que ordena a narrativa consiste numa das estratégias de abordar o leitor, instaurando o princípio dialógico, cuja forma preconiza a sua participação ativa na construção do universo ficcional. Ao acompanhar o ritmo “bambolento” do caminhar de Muidinga e Tuahir, “à espera do adiante” (TS, p.09), o leitor é chamado, no fim do primeiro capítulo, a escutar com Tuahir a narrativa dos cadernos de Kindzu:

O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura. A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponha dos cadernos: “Quero pôr os tempos...” (TS, p.140)

A estrutura dialógica que se forma quando se anuncia o momento da leitura também realiza as transposições das funções das personagens, propondo ao leitor, neste caso a mim, uma nova situação. Muidinga torna-se leitor dos Cadernos e Tuahir o ouvinte das histórias de Kindzu. Tal experiência, que vai orientar toda a narrativa, recupera simbolicamente o formato de transmissão de conhecimentos de que se vale a tradição oral, sinalizando ao leitor o convite à suspensão da ordem de seu universo para mergulhar no imaginário cultural dos ancestrais e na memória que lhe é subjacente e está implicada na narrativa:

Muidinga se deixa levar nos braços do velho. Lhe sabe bem aquele abandono, as marcas dos brutais apertos lhe parecem nem existir. E é assim dorido que Tuahir o deixa tombar no banco do velho machimbombo. O miúdo geme enquanto o velho lhe aquece um chá.

- *Vá, beba. Fique forte que é para, mais logo, atacar aqueles caderninhos que você sabe.*

- *Mas, tio. Nem sei se vou conseguir.*

- *Consegue. Leia como o velho Siqueleto, um olho aberto de cada turno.* (TS, p.101; grifos do autor)

A integração narrativa da personagem e os procedimentos de sua figuração estão indissolúvelmente ligados ao contexto da tradição. Os requisitos da narratividade, que a existência das personagens exige, revelam características específicas da configuração de um regime simbólico composto por variados modos de percepção do mundo. O fragmento que cito acima integra o sexto capítulo, “As idosas profanadoras”, cujo conteúdo, assim como no quarto capítulo intitulado “A lição de Siqueleto”, expressa os rituais e os provérbios da tradição que regulam a vida das tribos africanas. Na trajetória percorrida por Muidinga e Tuahir, essas personagens -Siqueleto, as Idosas e outros, figuras carregadas de ensinamentos- são a propulsão para o prosseguimento da narrativa.

A interdiscursividade, o diálogo que se forma entre os discursos culturais da vida cotidiana e os discursos de tradição literária local, é, assim, outra técnica a compor a duplicidade do amplo campo imaginativo de *Terra sonâmbula*, o que também é contributo para atenuar os limites entre o ficcional e o real, entre o texto e o extratexto. Nesse sentido, entendo que, conforme propõe Ricoeur:

o que um leitor recebe é não só o sentido da obra, mas, através de seu sentido, sua referência, isto é, a experiência que ela traz para a linguagem e, em última instância, o mundo e sua temporalidade que ela estende diante de si. [...] essa atestação ontológica seria um salto irracional se a exteriorização que ela exige não fosse a contrapartida de uma moção prévia e mais originária, que parte da experiência de estar no mundo e no tempo e procede dessa condição ontológica para sua expressão na linguagem. (RICOEUR, 2010, v.1, p.134)

É no próprio funcionamento da linguagem poética, pressuposto pela interdiscursividade, que se encontram os mundos do texto e do leitor, realizando-se o entrelaçamento entre o ato de narrar, o viver da personagem e a atividade do leitor. Esses agentes são colocados em interação através da construção de diversos regimes referenciais. Além da estrutura dialógica que instaura a macroestrutura narrativa, teatralizando a situação de tradição oral do contador de histórias com sua roda de ouvintes, a representação da tradição da oralidade africana aparece também pela mistura de gêneros.

Conforme Leite, que realiza estudos referentes à adaptação dos gêneros orais no romance moderno, a noção de gênero entendida pela tradição literária não coincide com a noção empregada pelos gêneros orais, “devido ao alto grau de mudança e transferência de materiais entre os vários tipos detectados.” (LEITE, 2003, p.46). Apesar de tais imbricações, a autora observa a influência de alguns gêneros oriundos da oralidade na tessitura textual de *Terra sonâmbula*:

Encontram-se na primeira narrativa, predominantemente, parábolas, cuja estrutura aparece misturada com as dos contos dos ogres, contos de animais e contos de pessoas [...] A segunda narrativa é organizada, em grande parte, através das histórias sonhadas, que promovem a intervenção dos mortos no mundo dos vivos. Os antepassados comunicam os vivos pelos sonhos; [...]. O sonho, enquanto estratégia narrativa, permite o surgimento

constante da profecia e de um tipo de fala sentenciosa e proverbial. (LEITE, 2003, p. 51)

A mistura dos gêneros, além de favorecer o aparecimento de outras formas de texto, como a profecia e o provérbio, textos modalizadores da vida social africana, possibilita que sejam colocadas em debate na narrativa as dualidades vividas pelo homem, as quais compõem em larga medida esse universo cultural, como as relações entre a modernidade e a tradição das tribos, a tradição da oralidade e o mundo da escrita, o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, o sonho e a realidade.

Nada de antíteses, como se poderia pensar a partir da lógica ocidental. Esses elementos coexistem na vida das personagens e seus sentidos se formam pela interferência que causam uns nos outros, ou seja, o mundo dos vivos não apresenta um limite estanque com relação ao mundo dos mortos e vice-versa, bem como não há muros que separem a realidade do sonho ou a modernidade e as tradições ancestrais. Não há, portanto, segundo o discurso de *Terra sonâmbula*, uma fronteira definitiva entre o real e o ficcional.

Essa fronteira é esmaecida, também, com a inserção de uma narrativa noutra, como acontece, no romance, em diversos níveis. No caso do capítulo “Lição de Siqueleto”, que faz alusão à narrativa popular do ogro, com a subversão da história folclórica, o leitor conhece a história de Siqueleto, aldeão solitário que, ao fim da vida, busca, de alguma forma, deixar sua inscrição no mundo. No outro plano, na narrativa dos cadernos de Kindzu lidos por Muidinga, Kindzu ouve a história de Farida, mulher que, quando menina, fora expulsa da sua tribo por ter nascido gêmea, fato atribuído, conforme as crenças de sua aldeia, à causa da falta de chuvas e, conseqüentemente, à miséria e à pobreza de sua gente.

Embora as narrativas dessas personagens, que vão surgindo em meio às aventuras de Muidinga e à narrativa de Kindzu, apresentem-se estruturalmente em diferentes níveis da diegese, formando os fragmentos de sentido que convergem para a busca do próprio reconhecimento das personagens, do ponto de vista semântico deshierarquizam-se, constituindo uma rede de enunciações que compõem, de forma prismática, numa interpretação mais ampla, o imaginário coletivo de um povo que almeja o reconhecimento de si como nação.

A pluralidade de vozes e as diferentes perspectivas dos narradores e das personagens no tempo viabilizam a abertura narrativa, exigindo do leitor sua participação efetiva na atividade de compor cada personagem. A eliminação da hierarquia entre as vozes, tanto no nível extradiegético - na relação entre texto e leitor, como no nível da diegese - na relação entre as personagens e narradores, torna-se uma característica fundamental da configuração do romance, uma vez que reflete concepções que fundamentam o modo de constituição dos seres no universo ficcional.

Fragmentar o espaço do romance em diversas vozes significa, como afirma Bakhtin (2002), colocar em debate os diversos discursos sociais. Originam-se, das interações de sentido postas em causa pela polifonia do texto, paradoxalmente, tanto a autonomia discursiva da personagem na composição de si e de sua história, como a sua dependência da relação com o outro, tendo em vista a inviabilidade axiológica de obter qualquer conhecimento de si apenas a partir de sua própria perspectiva de mundo. É preciso de qualquer forma fragmentar-se, seja vivenciando a experiência do outro, pelo conhecimento da condição humana da pessoa ao lado, seja a partir das projeções da consciência no tempo, distanciando-se de si para perceber-se como outro.

A distribuição das diversas vozes na narrativa e o ponto de vista do qual se enunciam as personagens me levam a considerar, tendo em vista a preservação de suas funções e seus efeitos, as questões distintas às quais remetem:

O ponto de vista ainda faz parte de um problema de composição e, portanto, ainda continua no campo de investigação da configuração narrativa; a voz, em contrapartida, já parte dos problemas de comunicação, na medida em que é dirigida a um leitor; situa-se assim no ponto de transição entre configuração e refiguração, na medida em que a leitura marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor. (RICOEUR, 2010, v.2, p. 172)

As histórias relatadas na narrativa de Muidinga, como a de Siqueleto, de Nhamataca, do Fazedor de Rios, das Idosas Profanadoras, do Pastor e a história de Tuahir, considerando a teatralização proposta pelas referências à tradição do contador de histórias, embora abrigadas sob o ponto de vista do narrador,

multiplicam os pontos de vista aos quais se submete o leitor. Essas vozes emitem, perfazendo a história da tradição africana com suas subversões, significados da memória cultural, os quais foram esquecidos por Muidinga devido à doença contraída na guerra. São histórias pessoais que, ao atravessarem a história da personagem, agregando vários sentidos referentes à sua origem e instigando lembranças, desvelam para o leitor, pouco a pouco e sob vários pontos de vista, o universo da cultura local.

Na narrativa dos cadernos, somos conduzidos pela própria voz da personagem Kindzu, efeito que aproxima o leitor da história. Embora do ponto de vista sintático da narrativa, os Cadernos de Kindzu constituam uma metanarrativa, da perspectiva semântica eles são o principal acontecimento. A autoridade da qual poderia dispor o narrador é refratada pela importância que assume o relato de Kindzu na história de Muidinga. Com a narração de Kindzu em primeira pessoa, somos chamados pela sua própria voz ao testemunho das suas experiências. O efeito de naturalidade da confiança que se cria com os Cadernos contribui para que se forme no romance a rede de vozes, cuja natureza prescinde, assim, de qualquer hierarquia.

Toda a configuração narrativa de *Terra sonâmbula* é cuidadosamente articulada com vistas nas operações cognitivas do leitor para a construção das histórias das personagens. Apesar da estrutura do romance se estabelecer pela forma paralela entre duas histórias, e estas histórias tematizarem a viagem iniciática de dois personagens, a mobilidade temporal apresentada no percurso de experiência de ambos elimina a possibilidade de linearidade narrativa.

O tempo da narrativa é construído perfazendo o caminho de consciência de dois narradores: num plano, um narrador que confunde sua voz com a de Muidinga, expressando suas ações, sensações e sentimentos, e que, muitas vezes, cede a voz a diversas outras personagens, e, no outro, Kindzu, que narra sua própria história e todas as outras a que a sua se liga. As imagens de Muidinga e Kindzu só ganham forma reciprocamente pela distensão temporal a que se submetem quando são entrelaçadas as várias vozes:

Essa distensão é, com efeito, um processo temporal que se exprime através dos adiamentos, dos circunlóquios, dos suspenses e de toda a estratégia de procrastinação da busca. A distensão temporal se exprime mais ainda por meio das alternativas, das bifurcações, das conexões contingentes e finalmente pela imprevisibilidade da busca em termos de sucesso e de fracasso. (RICOEUR, 2010, v.2, p. 83)

O que Ricoeur enfatiza diz respeito à característica de descronologização da narrativa, o que favorece o processo de construção temporal que, embora desvinculado da sucessividade do tempo lógico externo à escrita, noutras esferas de elaboração da história, retifica os vínculos com o mundo do leitor.

A sintaxe narrativa de *Terra sonâmbula* propicia a autonomia e a deshierarchicalização das vozes, uma vez que se organiza, sobretudo, pela alternância entre os dois tempos narrativos, os quais se conectam pelos sentidos que produzem uma narrativa na outra, e, além disso, pela relação dialógica das diversas vozes que se interpõem no percurso de Muidinga e Kindzu, estruturadas sob a forma de relatos. Dessa forma, apesar de serem histórias narradas separadamente, cria-se, através da grande rede intersubjetiva que se forma, a interdependência das personagens na composição da própria vida.

Diante da história, apresentada pela diversidade de depoimentos sobre si mesmo e suas relações com os problemas da sociedade africana, a partir dos sofrimentos e das esperanças suscitados pela guerra, o leitor é chamado a mergulhar nas aporias de cada personagem para, com eles, experimentar outros tempos. Esse é o percurso pelo qual adentro em *Terra sonâmbula*, para iniciar viagem com Kindzu e Muidinga, perfazendo os caminhos da personagem a partir de seus olhares e da condição do ser no universo em que vivem.

3.2 ÀS SOMBRAS DO ESQUECIMENTO: O TEMPO MONUMENTAL

A verdade é que a sucessão é uma intolerável miséria e que os apetites magnânimos cobiçam todos os minutos do tempo e toda a variedade do espaço.

Jorge Luis Borges

Terra sonâmbula apresenta a guerra não apenas como cenário, como ocorre em alguns romances, nos quais o ambiente de medo e de destruição é provisoriamente esmaecido para dar lugar, num primeiro plano, a histórias de tonalidades diversas. A guerra, aqui, é o elemento determinante da ação; o que origina e impulsiona a diversidade de experiências das personagens. Ela delimita o mundo da narrativa, impondo limites aos seres, tanto do ponto de vista espacial como temporal:

O melhor então seria fugir? Contudo, para onde? Não havia sítio para onde escapar. A guerra se espalhara por todo o país. Em todo o lado se repetiam as balas, se espalhavam as apressadas sementes da destruição. [...] Eu ouvia o anciãos e ainda duvidava: não restaria, ao menos, um lugarzinho onde eu me encontrasse em privado sossego? Um sítio que a guerra tivesse esquecido? Isso, os mais velhos desconheciam. Seu mundo terminava ali, tudo o resto se fazia mais longe que o impossível. (TS, p.30-31)

Os anciãos já não se lembram de outro tempo ou lugar. O esquecimento dos mais velhos, que “sofriam a visão da terra em agonia”, era a solução à falta de esperanças. Já se sinaliza, ao início da narrativa, a dimensão da guerra como signo do tempo comum e infinito que se abate sobre todos. No relato de Kindzu sobre suas lembranças de infância, a descrição coincide com a do ambiente hostil vivido por Muidinga e Tuahir no presente da narrativa:

Naquele lugar a guerra tinha morto a estrada. [...] Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas de ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada

aprendizagem da morte. A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. (TS, p. 09)

Essas duas visões expressam os poderes do tempo da guerra sobre os homens, que, com suas feições de eterno, levam à “resignada aprendizagem da morte”. Diante dos monumentais acontecimentos que “espalhavam as apressadas sementes da destruição”, existir torna-se uma tarefa “mais longe que o impossível”. Tanto na voz de Kindzu, bem como na do narrador da história de Muidinga, manifesta-se o peso do prolongamento excessivo da guerra que comanda o cotidiano e desnorreia a todos. Essa aparência de eternidade do tempo realça os sentidos da finitude do ser, o qual é circunscrito aos seus reduzidos limites de tempo e de espaço. Ricoeur vê nessas duas formas de perceber o tempo uma relação direta:

é por termos apagado do nosso pensamento a finitude originária, impressa no tempo por vir pelo ser-para-a-morte, que consideramos o tempo infinito; nesse sentido, a infinitude não é mais que uma decadência da finitude do futuro atestada pela resolução antecipadora. [...] Segundo a ordem na qual apreendemos as coisas no modo de compreender, a finitude do tempo só se torna plenamente visível quando nosso ser-lançado é decadente entre as coisas dadas e maneáveis e pervertido pela ideia de que a duração de nossa vida é apenas um fragmento desse tempo. (RICOEUR, 2010, v.3, p.148)

A potência monumental de que se reveste o tempo da guerra aumenta quando se sobrepõem, sob esse mesmo signo, o tempo e o espaço dos homens. O tempo mortal tem seu sentido duplicado na representação dos limites espaciais da narrativa. Segundo Kindzu, “não havia sítio para onde escapar” (TS, p.30), “seu mundo terminava ali”(TS, p.31), o que, para Muidinga significa que a estrada “já não entrecruza com outra nenhuma” (TS, p.09).Nesse sentido, a consciência da finitude do homem intensifica-se com a percepção da guerra como eterna.

De uma perspectiva cronológica da história, o início da vida de um é o limite final da vida do outro. Muidinga toma contato com os cadernos no ônibus incendiado, mesmo lugar onde morre Kindzu, quando, no início do romance, é dada a indicação de tempo de que “*atacaram o machimbombo há pouco tempo*” e

“Eh pá, este gajo não cheira”(TS, p.12; grifo do autor). A visão que se depreende, portanto, é de um ciclo, de uma guerra a outra, sem interrupções.

Embora a hostilidade do ambiente seja comum aos dois tempos narrativos, o da história de Kindzu e o da história de Muidinga, seus efeitos sobre a experiência das personagens diferem-se. Em oposição ao desejo de agir e partir de Kindzu, na história de Muidinga a estrada “está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância”, de modo que “os viventes se acostumaram ao chão”. As estáticas e mortas paisagens do início do romance realçam, após o contato de Muidinga com os cadernos de Kindzu, o súbito e vivaz movimento exposto ao final do capítulo:

O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber.[...]

A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos: “Quero pôr os tempos...”. (TS, p. 14)

Esse contraste desperta no leitor, assim como os Cadernos de Kindzu em Muidinga, a expectativa do porvir. É o tempo do outro, com os escritos de Kindzu, que chega a Muidinga como alternativa ao caótico e desencantado presente. O entrelaçamento das duas histórias sela-se ao final do primeiro capítulo com o chamamento à leitura da narrativa de Kindzu. Com a duplicação da imagem do leitor na imagem de Muidinga, somos inscritos na narrativa. Ao lado de Muidinga, momento de ruptura com a sucessão dos acontecimentos, o leitor é chamado à experiência fictícia do tempo, nesse caso, pelo testemunho.

A narrativa em primeira pessoa que surge pela voz de Kindzu, a despeito da referência explícita ao enunciador que pressupõe o enunciatário, como é comum no testemunho, eleva-se à hermenêutica do si. No plano temático, a busca do reconhecimento de si vai além da reivindicada autonomia do sujeito moderno, muitas vezes apenas centrada na capacidade de exercer livre arbítrio pelo uso da palavra. Ao ser deslocado do universo da ação, o testemunho de Kindzu já enfatiza o plano da consciência reflexiva implicado no processo do reconhecimento de si, que só pode ser visto como percurso de reconhecimento se

comprovada a capacidade de autodesignação. Assim afirma Ricoeur, ao tratar da fenomenologia do homem capaz:

O desvio pelo “quê” e pelo “como”, antes do retorno ao “quem” parece-me exigido explicitamente pelo próprio caráter reflexivo do si, que, no momento de autodesignação, se reconhece a si mesmo. A esses dois primeiros traços de uma hermenêutica do si (consideração das capacidades que encontram expressão na forma modal do “eu posso”, desvio pelo objetal para conferir valor reflexivo ao si mesmo), junta-se um terceiro, constituído pela dialética entre identidade e alteridade. [...] No trajeto aberto pelo ato soberano do reconhecimento/ identificação, o reconhecimento de si, em virtude dessa última dialética, abre também o caminho para a problemática do ser reconhecido, implicado pela exigência de reconhecimento mútuo. (RICOEUR, 2006, p.109)

Conforme Ricoeur, a necessidade de atestação do eu que deseja o reconhecimento de si mesmo, pelo testemunho, tem como exigência e horizonte, sobretudo, a existência do outro. Nesse sentido, a narrativa de *Kindzu*, constituída pela pluralidade de vozes, na mesma medida em que promove sentidos fundamentais à história de *Muidinga*, atribui em relação à identidade de um e de outro personagem a alteridade exigida para a atestação da identidade.

Com o estabelecimento das ligações de sentido pela alteridade, anula-se a hierarquia de vozes entre os vários níveis da diegese. Dessa forma, o reconhecimento de si mesmo por cada um dos personagens é condicionado pelo reconhecimento do outro. A interdependência desse processo leva à atestação da existência também pelo reconhecimento mútuo. Nas últimas linhas do romance, no sonho de *Kindzu*, *Muidinga* é reconhecido como *Gaspar*:

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!* O Menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. (TS, p.204; grifo do autor)

A identidade de *Muidinga*, que já tinha sido reconhecida por ele pela narrativa dos cadernos, é agora reafirmada pela voz do outro. Por sua vez, a

identidade de Kindzu atesta-se por reconhecer seus cadernos nas mãos de Muidinga. O episódio encerra, assim, o longo percurso do reconhecimento de si mesmo com o reconhecimento mútuo.

A partir dessa configuração, a guerra é o signo que, revestido de sentidos diversos, mantém-se como eixo da complexa rede temporal que deve ser articulada pelo leitor. No âmbito espacial da narrativa, com todos os indicativos de espaço da degradação e da ruína comuns às duas personagens, é também um dos signos que reúne as duas histórias, assegurando os prolongamentos de sentidos de uma personagem sobre a outra.

Entretanto, a mesma guerra que, do ponto de vista discursivo, aproxima as duas personagens, abrigando-as sob a sua face monumental no universo de destruição e medo, e, dessa forma, promove identificações, levando o leitor a prolongar os sentidos de uma personagem em relação à outra, do ponto de vista da intriga, com o início da vida de uma e, simultaneamente, a morte da outra, é o elemento que se interpõe entre ambas. Uma vez que limita e afasta as duas vivências, impõe-se como explicitação da condição de finitude de ser.

A monumentalidade do tempo da guerra configura-se tanto do ponto de vista exterior, como interior de quem narra. Concretiza-se sob a forma exterior, no relato de Kindzu, encarnada nas figuras políticas do administrador de Matimati e seu ex-secretário Assane, cujos abusos de poder cometidos incluem o desvio de comidas e utensílios destinados ao povo confinado nos campos de refugiados durante a guerra:

Que havia desvios, açambarcamentos dos donativos que chegavam, tudo isso era verdade. Nem Assane achava muito grave roubar o que era destinado aos esfaimados. Cada um se desenrasca, consoante os poderes, dizia ele. (TS, p.109)

- *É culpa de Estêvão Jonas, meu marido. É por isso que lhe chamo administrador! [...]*

Carolinda ardia em raiva. Seu marido tinha dado expressas ordens: aqueles sacos só poderiam ser distribuídos quando ele estivesse presente. Era uma questão política para os refugiados sentirem o peso de sua importância. No entanto, o administrador há semanas que não ousava arriscar caminho para visitar o centro de deslocados. E assim a comida se adiava. (TS, p.188; grifo do autor)

A discriminação racial, associada às políticas do estado, é outro modo de manifestar o poder da guerra na imposição dos limites ao homem. Pelo posicionamento de Assane, o narrador explicita as manobras políticas incorporadas a um sistema que só pode se edificar e se manter pela guerra, eximindo-se de qualquer compromisso humano:

Quis entender melhor o que dizia. Ele se esticou na cadeira e me lembrou da oficial política do governo. Não havia racismo, nenhuma discriminação. Até ministros indianos havia. Contudo, havia aqueles que estavam descontentes. Queriam fechar porta aos asiáticos, autorizar os acessos do comércio apenas aos negros. Assane desfiou politiquices, deixei de lhe escutar. Surendra já me havia falado desse perigo. Pagaria por todos de sua raça, pelos erros e pela ambição dos outros indianos. Seria preciso esperar séculos para que cada homem fosse visto sem o peso da sua raça. (TS, p. 114)

A modernidade, como as políticas que vinham impostas de fora do país, conforme afirma o narrador, é outro signo exterior que carrega, na narrativa, a monumentalidade da guerra de um “tempo em que o tempo não acontece”:

A guerra crescia e tirava dali a maior parte dos habitantes. Mesmo na vila, sede do distrito, as casas de cimento estavam agora vazias. As paredes, cheias de buracos de balas, pareciam a pele de um leproso. Os bandos disparavam contra as casas como se eles lhes trouxessem raiva. Quem sabe alvejassem não as casas mas o tempo, esse tempo que trouxera o cimento e as residências que duravam mais que a vida dos homens. Nas ruas cresciam arbustos, pelas janelas espreitavam capins. Parecia o mato vinha agora buscar terrenos de que tinha sido exclusivamente dono. Sempre me tinham dito que a vila estava de pé por licença de poderes antigos, poderes vindos do longe. (TS, p.23)

Na voz de Kindzu, explicita-se a visão da guerra, corporificada pelas casas de cimento, que significam, simultaneamente, a invasão e a evasão. Anterior à invasão das casas “de cimento”, havia a vila erguida “por licença de poderes antigos”. Com a invasão da modernidade, evadiram-se os homens. Mais uma vez, sob o signo da guerra, as referências de tempo e de espaço são cruzadas, o espaço da casa fora contaminado pelo tempo das residências. A

monumentalidade das feições eternas do tempo da guerra ganha corpo na figura utilizada para expressar a paradoxal potência da modernidade perante a frágil finitude do ser: as “residências que duravam mais que a vida dos homens”.

Simultaneamente à construção da arquitetura do tempo monumental da guerra, na narrativa, configura-se o tempo mortal dos homens. Mas é, sobretudo, da perspectiva interior da personagem, pela qual se pode sentir mais de perto seus efeitos, que se revela a face opressiva do tempo monumental sobre a vida, como vimos logo no início do “Primeiro caderno de Kindzu”:

Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. No princípio, só escutávamos as vagas novidades, acontecidas no longe. Depois, os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circula agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos. Aos poucos, eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão. Ali onde eu sempre tinha encontrado meu refúgio já não restava nada. (TS, p.17)

A destruição e a morte que, antes, aconteciam “no longe”, passam a viver dentro da personagem e a guerra “circula agora em todos os rios da [nossa] alma”. O medo da “confusão vinda de fora” transforma-se na realidade interior opressiva de já não poder sair e já não poder sonhar. Mas a monumentalidade do tempo da guerra tem seu ápice de imponência sobre a vida humana com a visão da transfiguração do outro em animal. Vinticinco de Junho, irmão de Kindzu, é levado a viver preso no galinheiro para escapar da morte que chegaria, segundo seu pai, com o desenrolar da guerra. A trágica história do irmão, que é encontrado cacarejando e, à medida que o tempo passa, já não fala e não compreende, transfigurando-se em ave de rapina, atinge bruscamente Kindzu, que decide abandonar sua terra:

Pouco a pouco nos tornávamos outros, desconhecíveis. Eu vi quanto tínhamos mudado foi quando mandaram o irmão mais pequeno para fora de casa. [...]Fez seguir ordens de seu mandamento o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha. Os bandos quando chegassem não lhe iriam levar. [...]

Passadas muitas madrugadas, já mano Junhito cocoricava com perfeição, coberto num saco de penas que minha mãe lhe costurara. Parecia condizer com aquelas penugens, pululado de pulgas. [...] Junhito se foi alonjando de nossas vidas, proibidos que estávamos só de mencionar sua existência. Minha mãe, mesmo ela, se parecia resignar. Contudo, eu sabia que ela, às escondidas, visitava a capoeira. Fazia isso pelas traseiras da noite. Sentava no escuro e cantava uma canção de nenecar, a mesma que servira para todos os nossos sonos. (TS, p.19)

A trágica história de Vinticinco de Junho, apresentada no início da narrativa de Kindzu, culmina, retomada ao final do romance, última vez que Kindzu encontra o irmão, com a transmutação completa do menino em galo e a sua fuga do tanque de guerra, adaptado galinheiro onde fora confinado por Assane. A atribuição de seu nome, homenagem paterna à proclamação da independência moçambicana, sugerindo a analogia da sua história com a da independência do país, pode ser entendida como irônica crítica aos trágicos acontecimentos oficiais da história moçambicana.

A construção da narrativa pessoal perpassa obrigatoriamente uma cosmovisão coletiva. A visão de Kindzu sobre a condição do irmão leva-o a decisões, alterando sua situação no presente. Ele decide partir em viagem e abandonar sua terra. A partir da consciência obtida pelo testemunho da vida do outro, é possível, então, tomar consciência da própria vida. Consoante afirma Bakhtin (2003, p. 95), “a forma temporal esteticamente significativa de sua vida interior desenvolve-se a partir do excedente da visão temporal de outra alma”.

Dessa forma, o tempo monumental da guerra, com o seu “matraquear da morte” (TS, p.110), cumpre importante função na configuração da narrativa e, sobretudo, no que se refere à construção da personagem, pois, ao personificar a eternidade do tempo e, através disso, fazer aparecer o eu pela sua condição mortal, fomentando, assim, a dialética entre interior e exterior na composição narrativa, realça a constituição do eu pela sua dilaceração temporal, o que predispõe a forma narrativa à exposição das aporias da memória.

A personagem compõe-se no movimento entre o horizonte do mundo que a cerca e a dimensão de seu espaço íntimo. Ela perderia sua verdade não fosse esse movimento, uma vez que, “frequentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por

vezes, também, ele está, poderíamos afirmar, encerrado no exterior.” (BACHELARD, 2008a, p.218)

O tempo da guerra atinge todos os seres da narrativa, obrigando-os a buscar alternativas que fujam à sua opressão ou, nas palavras de Kindzu, que façam “existirem forças subterrâneas onde as almas se recuperam” (TS, p.192). Mas desfazer os laços com o tempo do mundo e buscar algum instante que seja desprovido dos seus limites não significa prescindir da monumentalidade desse tempo que se abate sobre os homens, pois, embora seja suspenso em determinadas incursões ao passado ou nos sonhos, o aspecto circundante da mundanidade da guerra é uma marca referente da existência à qual o sujeito sempre vai retornar.

Semelhante relação entre o tempo da eternidade e a experiência particular do tempo é observada por Ricoeur (2010, v.1, p.55) ao interpretar as meditações sobre o tempo, de Santo Agostinho, a partir do que ele vê na temática da distensão e da intenção, que simula a descronologização do tempo narrado, a intensificação da temporalidade do ser:

Essa intensificação não consiste somente no fato de que o tempo é pensado como estando abolido no horizonte da ideia-limite de uma eternidade que lhe impõe o nada. Tampouco se restringe a transferir para o registro da queixa e do gemido o que ainda era apenas um argumento especulativo. Visa mais fundamentalmente a extrair da experiência do tempo recursos de hierarquização interna, cuja vantagem não é abolir a temporalidade, mas aprofundá-la. [...] A cronologia – ou a cronografia – não tem um só contrário, a acronia das leis ou dos modelos. Seu verdadeiro contrário é a própria temporalidade. Era sem dúvida preciso confessar o outro do tempo para estar em condições de fazer total justiça à temporalidade humana e para se propor não aboli-la, mas aprofundá-la. (RICOEUR, 2010, v.1, p.55)

A contemplação de Santo Agostinho, em *Confissões* (2004), aparentemente subtraída às limitações do tempo, pelo menos até o livro XI, cujo tema é o questionamento sobre o tempo, ganha forma por seu contraste à angustiante presença do tempo eterno. Na abertura de *Terra sonâmbula*, esboçam-se a fixidez e a irredutibilidade do tempo com a figuração da guerra e a monumentalidade de seu sentido impressa em cada personagem, cuja imagem

vai se solidificando à medida que a narrativa avança e que o ser procura meios de escapar aos seus desígnios.

O tempo monumental, figurado nas personagens políticas, nos monumentos da independência, na guerra, na miséria e na fome, nas casas de cimento que representam a modernidade e o abandono da noção de humanidade, constitui-se como marca histórica que, embora alinhada ao estatuto ficcional, remete o leitor ao passado histórico de Moçambique, arrastando consigo para a narrativa o fluxo cronológico que corresponde à realidade do leitor. À irreduzibilidade desse tempo, ergue-se, em paralelo, gradualmente, o aprofundamento das lembranças pessoais, a recordação das tradições, a descoberta do poder dos sonhos, enfim, os movimentos da memória de cada personagem que, transpondo os limiares do tempo, imagina a si mesma, desfazendo passados e reinventando futuros.

O efeito de opressão do tempo monumental é duplicado quando são postas em cena duas histórias singulares de duas experiências-limite, de modo que sua monumentalidade é figurada ora na forma exterior à personagem, como expomos acima, ora a partir da expressão de seu interior. Embora com a função mimética de instaurar o efeito dos sentidos ligados à opressão e ao aprisionamento da guerra, “para que o presente parisse monstros no lugar de esperança” (TS, 2007, p.201), realçando, assim, o contraste entre interior e exterior da vivência da personagem, o tempo monumental é uma das temporalidades que constitui o ser e que é projetada pelo discurso de cada personagem no ato de contar a própria experiência.

A subversão do fluxo contínuo e eterno do tempo monumental começa com a leitura – nossa e de Muidinga. O testemunho de vida de Kindzu proporciona novas perspectivas a Muidinga, que passa a desejar o conhecimento de sua própria história. As possibilidades do ser de apropriar-se de si mesmo, conforme Heidegger (2012, p.83), aumentam quando ele questiona sobre a própria historicidade. Este é o primeiro vetor a mover a intriga de *Terra sonâmbula*, que funda a discordância temporal, cuja dinâmica contrasta o tempo íntimo de cada um com o imperioso tempo monumental.

Muidinga não tem memória; sua viagem consiste em ser o espectador de diversos relatos, os quais, carregados de simbolismos, embora se constituam como imagens de sua gente, das tradições culturais do seu povo, só terão plenamente sentido para si quando desvendado o enigma da sua identidade pessoal. Com os Cadernos de Kindzu, Muidinga incursiona-se ao passado do outro.

Kindzu, ao iniciar sua narrativa, que começa por suas memórias da infância, ganha vida – “no fim desses escritos, serei de novo uma sombra sem voz” (TS, p.15). Explicitando a dependência da forma narrativa para sua existência, pois apenas através dela pode cumprir seu intento, o de “pôr os tempos em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências” (TS, p.15), a fala de Kindzu nos orienta sobre a hermenêutica da personagem: a sua construção, oriunda da relação entre os relatos, põe a categoria do tempo narrativo no centro da problemática do reconhecimento de si e, portanto, na base da constituição do eu.

Dessa forma, de encontro ao tempo monumental, a atividade criativa da experiência pessoal com o tempo constitui-se como meio pelo qual, mesmo que provisoriamente, o sujeito tem possibilidades de conceber um eu, ou seja, o ser só pode aparecer com a “explicitação originária do tempo como horizonte do entendimento-do-ser, a partir da temporalidade como ser” (HEIDEGGER, 2012, p.75). Dito de outro modo, isso significa que as variações imaginativas da narrativa, como denomina Ricoeur (2010, v.2, p.213), respondem à aporética do tempo com a gestação do ser a partir das perspectivas abertas pela temporalidade experimentada pelo próprio ser.

3.3 AS APORIAS DO TEMPO NA HABITAÇÃO DO SER

*sobre datas
os rituais são importantes.
o tempo é essencial
o que não se esquece, se fragmenta, se assimila
e (se) transforma. vira matéria narrada.
como nós.*

Camila Doval

Do momento presente da guerra em que se encontra Muidinga, o leitor é conduzido pela história de Kindzu a outros tempos, cuja dinâmica é preciso observar a partir da perspectiva do narrador Kindzu, o que faremos em capítulo posterior. Aqui, mantenho 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 pela narrativa dos 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, constituem voltas ao passado que, em contraste com a vivência da atualidade, fazem avançar e retardar o tempo da narrativa, estratégia que dá mobilidade para a concretização da autonomia da personagem na elaboração da própria história, mantendo a abertura do ser no trajeto do reconhecimento. 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 reporta-se 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; grifos do autor)

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 se haviam 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 pela “verdade daquelas visões”. A ordem desse mundo se mantinha, 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, os quais 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 a importantes revelações sobre a personagem, pois metaforiza nuances de seu universo mais íntimo. Logo no princípio da narrativa nos são dados os indicativos de que “a estrada morta” (TS, p.9), título do primeiro capítulo, simboliza o estado da personagem: “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.” (TS, 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 uma perspectiva única e externa. A descrição do modo como Muidinga percebe a paisagem, no entanto, embora ainda sob a intermediação do narrador, agora como o efeito de espelho, imprime a devida transparência à expressão de seu estado interior e ao movimento que lhe é peculiar:

No enquanto, lá fora, tudo vai ficando noite. Reina um negro silvestre, cego.(TS, 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. (TS, p.49)

A noite vai descendo. O frio aperta enquanto se alarga um silêncio do tamanho da terra.(TS, 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. (TS, p.84)

Agora a floresta floresce. Os caminhos com a guerra se desabitaram de servir. E os capins ganharam confianças, cobrindo tudo. (TS, p.100)

A descrição do quadro visto por Muidinga, que poderia expressar a estaticidade ou o repouso e, assim, encerrar a visão do leitor como externa ao interior da personagem numa perspectiva definitiva e acabada, conduz o leitor, pela sinestesia, a sentir o movimento natural da percepção instantânea, promovido pelo trânsito da noite e pela transfiguração da terra seca em “prenúncio de verdes”. Todos os sentidos do leitor, bem como a sua memória pessoal sobre tais circunstâncias, dessa forma, são acionados. Da visão áspera e estática das imagens da estrada, localizada no início do romance, passa-se, com Muidinga, a escutar “uma aguinha a correr perto” e, no 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 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, que lidas na história de Kindzu, 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; grifo do autor), 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 outro mundo, um universo próprio que escapa ao tempo comum da realidade objetiva. Esse fenômeno, que é denominado “devaneio” por Bachelard (2009, p.15) e distingue-se do sonho por ser 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 repercute além ou na margem das certezas racionais. A mutação da paisagem como expressão de Muidinga apresenta duas vantagens determinantes na constituição 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; grifos do autor)

Além de aproximar o leitor pela relação direta entre imaginários, a manifestação da personagem pelo devaneio cósmico, temporalidade que nasce do 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, então, a posição axiológica marcada pelo testemunho, cujo valor 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, conseqüentemente, com a necessidade de sobrevivência, que obriga cada ser a operar nos interstícios da sua própria história para recompor o elo de ligação com alguma realidade.

Como alternativa ao tempo monumental, Muidinga projeta-se noutra 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 lembrado 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 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 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 lhe 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 eu.

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)

Muidinga vive as experiências que lê, ouve, sente, sofre e lembra. As imagens do mundo que se abrem com os Cadernos de Kindzu tornam-no capaz de viver experiências que permitem imaginar a si e aos outros. 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 da narrativa do outro, que volta ao passado para contar sua história, corresponde uma auto asserção que reforça o percurso de Muidinga em direção ao reconhecimento de si. A temporalidade da personagem Muidinga 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. Nesse movimento, o presente é concebido na sua dupla valência da memória: com a distensão para trás, projeta-se como futuro.

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, antes de tudo, pelo apagamento gradual que se realiza entre o que se concebe como realidade do mundo objetivo 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).

Assim, a personagem, cuja natureza prescinde de valores referenciais absolutos do mundo lógico ou tidos como verdade, ganha forma e transforma-se pela poética das imagens. Esse procedimento produz o efeito de aproximar personagem e leitor, aumentando a cumplicidade dessa relação, já que pela poética da imagem a personagem “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 em cada vez que Muidinga e Tuahir incursionam pelo mato em busca de comida e água. Embora jamais se desloque dos redores do ônibus, 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.

O primeiro a aparecer para lhe trazer “lição” (TS, p.63) é o velho Siqueleto, cujas feições aparentam um ogro – figura comum dos contos orais africanos -, desdentado e que só pode manter um olho aberto de cada vez. Apesar da velhice, há tempos isolado e solitário, Siqueleto “tinha seus pensamentos futuros. Para ele, só havia uma maneira de ganhar aquela guerra: era ficar vivo, teimando no mesmo lugar”. E afirmava: “Eu sou como a árvore, morro só de mentira” (TS,

p.66). Mas a grande lição de Siqueleto consiste no compromisso que mostra ter com a sua aldeia, com a sua gente, com as novas gerações:

Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz:

- Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue dessa árvore.

Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente. (TS, p.69; grifos do autor)

A imagem faz jus ao caráter mágico atribuído à escrita no mundo da oralidade. A inscrição do nome na árvore, - a escrita nesse universo -, tem valor semelhante ao poder dos escritos de Kindzu, que fazem nascer em Muidinga o sentimento de pertença. Para Siqueleto, além disso, significa, sobretudo, o cumprimento de um compromisso cultural. A intenção do velho Siqueleto não se centra em deixar uma marca no mundo, mas, através do ritual, manter o ciclo natural da vida, tarefa de responsabilidade dos anciãos africanos. A figuração dessa personagem é uma expressão do simbolismo da tradição local antes da guerra, cuja experiência leva Muidinga a conhecer o plano ético que compõe o imaginário cultural do seu povo e a ter consciência das ameaças de extinção a que toda sua geração está sujeita:

No falecimento de Siqueleto havia um espinho excrescente. Com ele todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem mas todo um mundo que desaparecia. (TS, p.84)

O segundo personagem que se interpõe no caminho de Tuahir e Muidinga é Nhamataca, o Fazedor de rios. No encontro, “rindo dos mais tristes momentos” (TS, p.85), este e Tuahir revivem lembranças do tempo colonial, quando se conheceram. Nhamataca deseja criar um rio para prover sustento à aldeia e, dessa forma, também “pagar uma dívida para com um tempo mais antigo que o

passado. Talvez que um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada” (TS, p.87).

Apesar da desconfiança perante o ambicioso projeto e os métodos de Nhamataca, Muidinga e Tuahir decidem ajudá-lo a cavar. Entretanto, chove de tal forma que Nhamataca morre soterrado, e “onde a água imperara há escassas horas, a poeira agora esfuma os ares”, impondo o conhecimento de que “esperto é o mar que, em vez de briga, prefere abraçar o rochedo” (TS, p.88-89). O episódio expressa a “lição” da natureza, cujo poder pode tanto prover quanto destruir, diante do que o homem, de acordo com mandamentos das primitivas culturas, deve manter respeito e resignação.

A iniciação sexual, rito importante que marca a passagem da vida infantil para a adulta, é outra experiência da vida coletiva vivida por Muidinga, embora o episódio não mantenha estritamente a ritualística tradicional adotada para a qual o jovem é preparado. Acidentalmente, ele para diante de uma plantação e “inspira aquele perfume da terra lavrada até que escuta vozes, vindas do fundo da paisagem” (TS, p.100). Eram mulheres idosas realizando os rituais para a expulsão dos gafanhotos, cuja sagrada cerimônia é proibida na presença de homens, sob pena de perda da colheita:

À frente vem uma velha, corcunda, esbafurada. Muidinga grita para que seja notado. Há um alvoroço. Elas primeiro se alarmam, depois fazem uma roda, bichanando. Muidinga vai chegando perto, curioso. Súbito, elas correm para ele. O moço fica parado. Um voz dentro o avisa:

- *Foge, Muidinga!*

Mas ele nem dá entendimento. Fugir de um grupo de tão avançadas senhoras? [...]

Então, a mais velha se coloca de pernas abertas sobre seu corpo derrubado e, num puxão, se desfaz da capulana. Aparecem as usadas carnes, enrugadas até aos ossos, os seios pendentes como sacos mortos. Ela grita, se lambe a si mesma, em inesperadas volúpias. Sobe a mão por entre as pernas e se deixa cair sobre o rapaz. E se desata a esfregar de encontro ao prostrado Muidinga, mais ciosa que ansiosa. As outras acompanham xiculunguelando, palmando. Uma por uma, todas as restantes vão tirando as roupas, trapos e sacos com que se cobriam. Estão nuas, dançando frenéticas à sua volta. [...]

Muidinga nem se quer inteirar da sucedência: estava a ser violentado, em flagrante abuso. (TS, p.100-1; grifo do autor)

Apesar da violência do ato, devido, principalmente, ao desconhecimento de Muidinga sobre o que acontecia, o episódio de união sexual e orgia consiste na realização de ritos milenares de celebração da terra, os quais imitam o casamento divino e a fecundação primordial. Segundo Eliade,

o sentido da orgia não é difícil de compreender: ela é uma reintegração simbólica no caos, no indistinto primordial; reactualiza a <confusão>, a <totalidade> de antes da criação, a noite cósmica, o ovo cosmogônico. E advinha-se por que é que uma comunidade inteira reactualiza a regressão ao indistinto: é para reencontrar a totalidade original, de onde brotou a vida diferenciada e de onde saiu o cosmos. É através de tal reintegração simbólica e fulgurante do estado pré-cosmológico que se espera assegurar a opulência da colheita, porque a colheita simboliza a criação, a manifestação triunfal de uma forma nova, rica e perfeita. (ELIADE, 2000, p.201; grifos do autor)

A terra, um dos elementos mais importantes na estruturação das culturas primitivas, simboliza o mistério da criação. Enquanto os machos são os fornecedores das sementes, acredita-se que as mulheres é que mantêm e fazem prosperar o cultivo. À fecundidade da terra, parteira de todo o universo, associa-se a gestação e o feminino:

é sabido que, nos rituais relativos à *terra mater* e às deusas da fecundidade telúrica ([...] igualmente deusas da vegetação e da agricultura), as mulheres desempenham um papel importante. Não se insistirá na assimilação simbólica da mulher com a terra e do acto sexual com o trabalho agrícola. Este simbolismo encontra-se um pouco por todas as culturas agrárias e manteve-se até nas civilizações mais evoluídas. (ELIADE, 2000, p.200; grifo do autor)

As histórias relativas às personagens que se 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 que compõe tanto a vida prática como espiritual do sujeito africano. Como a narrativa dos 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, da qual, do ponto de vista narrativo, não se terá e nem se espera continuidade, apresenta o efeito semelhante ao da parábola. 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 si mesmo construídos, 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 se 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 à personagem. A história de Muidinga é tecida pela alteridade formada pelos deslizamentos temporais da consciência que, fraturada no presente e deixando-se emergir pelos testemunhos da memória do outro, reúne os fragmentos de vidas, cujo conteúdo lhe dá subsídios para imaginar e recriar a si mesmo.

Dessa forma, é pela temporalidade aberta pela relação com o outro que, ao serem revelados 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 em evidência a noção de identidade como multiplicidade gerada justamente pela contingência que subjaz à inscrição do sujeito no tempo. O carácter existencial da

personagem aparece, assim, condicionado às aporias do tempo narrado, que, paradoxalmente, dispersando sentidos, aparece ao leitor pela reunião das imagens.

O movimento prospectivo que orienta a promessa de reconhecimento, relacionado às narrativas de outras vidas interpostas de forma alegórica, as quais reportam Muidinga ao passado, além da imaginação que erige o mundo particular do devaneio, são apenas algumas das estratégias narrativas de subversão das referências ao tempo cronológico a que é chamado o leitor para a composição da personagem por meio da experiência do ser em narrativa.

Nesse sentido, a constituição do eu ampara-se, sobretudo, nas ações imaginativas da personagem, que se formam pelas imagens que cria de si ao lhe serem reveladas as próprias capacidades, fenômeno que acontece pela relação que estabelece com os diversos relatos interpostos no seu percurso e não apenas através da revisão, reconstrução ou lembrança de fatos do passado. A identidade pessoal só pode ser alcançada por meio da alteridade. A constituição do eu, nesse caso, iguala-se à dialética do seu percurso formada pela dupla atividade da memória que, ao se orientar para o passado, projeta o reconhecimento futuro. O percurso consiste, pois, “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).

Em permanente construção do início ao fim da narrativa, a personagem só pode ser apreendida na sua condição temporal, cujas aporias são metaforizadas no movimento expresso nas imagens que prolongam o seu interior no exterior e vice-versa. A constituição do eu revela-se como um plano de intersubjetividades, em relação ao qual, à medida que é tecido, são postas em questão as fronteiras absolutas entre imaginação e realidade, entre as linhas divisórias que poderiam determinar o que é o eu e o que é o outro.

3.4 A TEMPORALIDADE DO SER E O RECONHECIMENTO DE SI

A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o viajante se sentou na areia da praia e disse: 'Não há mais que ver', sabia que não era assim. O fim duma viagem é apenas o começo doutra.[...] É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já.

José Saramago

Os significados da própria vida, construídos pela alteridade, originam-se no grande jogo temporal da narrativa, cujo efeito prolonga os sentidos de uma história de vida à outra. Embora possuam desejos comuns, pois tanto Kindzu como Muidinga têm suas ações centradas na busca pela identidade perdida, as consciências das duas personagens movem-se em direções temporais contrárias.

Kindzu reporta-se para o passado com o desejo de recompor sua historicidade e, dessa forma, pela construção da memória, reconhecer-se; Muidinga, sem memória, orienta-se para o futuro ao imaginara própria vida através da leitura dos Cadernos, os quais comportam sentidos particulares e coletivos.

A necessidade de lembrar, apresentada por uma personagem, e o desejo de esquecer, expresso pela outra, são os dois motivos que movem a narrativa até o momento do reconhecimento. Assim, é a discordância temporal, formulada na promessa pelo par lembrança e esquecimento, o elemento estruturante que promove a convergência dos dois signos da memória no romance: Kindzu e Muidinga.

Esse jogo temporal da narrativa, que impulsiona o leitor ao futuro dos acontecimentos ao mesmo tempo em que o reporta ao passado, intencionalidade da narrativa de manter o pacto da leitura pela suspensão do tempo ordinário, é fundamental para a construção da temporalidade da personagem e, portanto,

para a constituição do eu, que emerge à medida que se diversifica o tempo narrado.

Embora sem abolir as referências cronológicas, pois, como se viu, a monumentalidade do tempo é o contraponto necessário à construção das distensões temporais, a narrativa, através da amputação da realidade imediata e do apagamento das medidas do tempo, realça e intensifica as temporalidades próprias do ser.

Além de fazer aparecer o interior da personagem nos seus diversos aspectos e posições, as aporias temporais originadas pela ação de Kindzu de reconstituir a própria vida em narrativa transcende, inevitavelmente, os movimentos da consciência individual, cujo intento seria o de perseguir as lembranças de um passado retido pela memória e cuja função estaria limitada estritamente a uma condição histórica ou à lógica de determinada realidade.

A narrativa apresenta uma dimensão temporal simbólica que, paralelamente ao mundo caótico e devastador da guerra, constitui-se pela coexistência entre passado, presente e futuro, tempo marcadamente distinto do imperioso tempo monumental ou do tempo ordinário da vida, a partir do qual se pode vislumbrar algum reconhecimento de si e de um mundo possível.

“A memória é do passado”, como propõe Ricoeur (2007, p.26), apoiando-se na prerrogativa de Aristóteles. Mas tal afirmação, perante as estratégias do discurso narrativo ficcional, pode ser considerada apenas no sentido de que o que se lembra carrega a marca de referência a estados ou coisas de um tempo vivido. A partir disso, o trabalho da memória coloca em atividade a imaginação, cuja dinâmica sempre vai desalojar a imagem do seu pretense lugar estável como sendo “do passado”, desabrigando as lembranças de quaisquer condições ordinárias preestabelecidas.

Embora a narrativa de Kindzu ocupe, 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, justamente nesse plano metanarrativo é que mais se subverte o tempo do mundo e se aprofunda a temporalidade da personagem. 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 manifestar o desejo do narrador pela ordenação dos acontecimentos, sugerindo 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 e impulsiona o desvelamento de ambas as personagens, procedimento que enfatiza a emergência do eu no presente movido pelo desejo de passado e de 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 às personagens históricas, 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.

A constituição do eu, portanto, só pode ser vista sob a perspectiva da totalidade do percurso de reconhecimento de si, processo que é desencadeado pela multiplicação das experiências temporais, as quais permitem, com as temporalidades abertas pelo próprio ser posto a narrar, o desvelamento dos modos de ser¹³ pela ação reflexiva da personagem. Nesse caso, narrar a história significa narrar si mesmo, cujo fenômeno Ricoeur denomina *identidade narrativa*, conceito que engloba a mutabilidade característica do processo de constituição do ser pela ipseidade:

a identidade pessoal, considerada em sua duração, pode ser definida como identidade narrativa, no cruzamento da coerência conferida pelo pôr em intriga com a discordância suscitada pelas peripécias da ação narrada. Por sua vez, a ideia de identidade narrativa dá acesso a uma nova abordagem do conceito de ipseidade, que, sem a referência à identidade narrativa, é incapaz de desenvolver sua dialética específica, a da relação entre duas espécies de identidade, a identidade imutável do *idem*, do mesmo, e a identidade móvel do *ipse*, do si, considerada em sua condição histórica. (RICOEUR, 2006, p.116; grifo do autor)

Kindzu inicia sua narrativa sob o signo da identidade *idem*. 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, p16). 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).

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

¹³ Conforme o conceito de Heidegger (2012), explicitado no subcapítulo: 2.3.3 Do reconhecimento de si: narrativa, identidade e memória.

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, conforme Bachelard, da liberdade de devaneio, liberdade só existente quando o sujeito ainda desconhece os pesares coletivos:

Só, muito só está a criança sonhadora. Vive no mundo do seu devaneio. Sua solidão é menos social, menos insurgida contra a sociedade, do que a solidão do adulto. A criança conhece um devaneio natural de solidão, um devaneio que não se deve confundir com o da criança amuada. Em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo. É aí que se unem mais intimamente a imaginação e a memória. É aí que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade. E todas essas imagens de sua solidão cósmica reagem em profundidade no ser da criança; apartado de seu ser para os homens, cria-se, sob a inspiração do mundo, um ser para o mundo. Eis o ser da infância cósmica. (BACHELARD, 2009, p.102)

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 se despojar. 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)

No caso da personagem Kindzu, a transformação do ser 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”; “a mãe ficava a olhar o antigamente”(TS, p.17); depois, sentiu a prisão a que estava condicionado, “de dia já não saíamos, de noite já não sonhávamos”, “já nem podíamos machambar¹⁴” (TS, p.17); e de uma visão mais ampla, observa: “eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada uma tentando o mais para si” (TS, p.23).

No final do “Primeiro Caderno de Kindzu”, ao “tempo [que] passeava com mansas lentidões” (TS, p.17) já se sobrepõe o “tempo em que o tempo não acontece” (TS, p.23). Após lembrar 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 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, é integrado a um universo próprio pela sua relação cósmica com o mundo. Agora, consciente da realidade coletiva, é pela fissura com o cosmos que a personagem aparece.

¹⁴ Conforme o glossário posto ao final da referida edição, machambar é cultivar a terra.

O primeiro rompimento com a linearidade temporal da narrativa nas memórias de Kindzu acontece já no “Primeiro Caderno de Kindzu”, quando, nas descrições do tempo da guerra, interpõe-se o passado de tempo contínuo e eterno da infância para expressar o significado da presença do amigo Surendra Valá, motivo que desperta o menino 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; grifos do autor)

Kindzu descreve suas primeiras experiências na relação com o outro. Na visão do menino, o outro significa o universo exterior que se abre 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:

-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, romances 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.[...] (TS, 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; grifos do autor)

O indiano Surendra abrange significados importantes na narrativa, uma vez que explicita, pela própria voz, o duplo sofrimento do estrangeiro, tanto causado por estar afastado da terra de origem e pelos danos sofridos pelo preconceito racial, como pelo peso da condição humana no contexto em que vive, sentimento partilhado por Kindzu, apesar de ser nativo. Surendra representa o primeiro signo da alteridade de que se compõe a personagem Kindzu. A partir do afastamento 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; grifos do autor)

A linearidade da narrativa, que começa 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 romance põe em evidência, dessa forma, pelo processo de construção, a perspectiva dinâmica da memória. Seja pendendo para o seu aspecto imaginativo, capacidade da memória que permite pelo discurso do outro e

do *outro*¹⁵ subverter o tempo e imaginar, seja pelo aspecto de perseguição das lembranças do passado sob a aparência da rememoração, a estruturação do eu só pode acontecer 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); “foi então que encontrei a mulher” (TS, p.62). 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.

No 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 o grande desejo de Kindzu: “eu queria desembarcar numa outra vida” (TS, p.93). Novamente, a narrativa ordena-se pela oposição dos vetores temporais 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, 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.

O processo de desenraizamento de Kindzu inicia quando, ao consultar as “antigas sabedorias” (TS, p.30), representadas na figura dos velhos, conclui que: “aquele grupo de idosos, de repente, me pareceu estar perdido também. Já não eram sábios, mas crianças desorientadas” (TS, p.30). Entretanto, ao ser orientado pelo adivinho da vila, Kindzu foi alertado sobre as dificuldades que envolvem o

¹⁵ Refiro-me a “outro de si mesmo” (1991, p.137), ou seja, o eu que se reporta a si pela memória para articular, pela dimensão temporal narrativa, uma visão da própria existência. Assim como afirma Ricoeur (1991, p.142), nesse caso, de maneira mais direta que na relação com a narrativa do outro, aqui, o tempo age como “fator de dessemelhança, de afastamento, de diferença”.

desvencilhar-se da própria terra, da sua gente, das suas origens: seu deslocamento devia ser pela água e que “procurasse os confins onde os homens não ameam nenhuma lembrança. Para me livrar de ser seguido por meu pai eu não podia deixar sinais do meu percurso. Minha passagem se faria igual aos pássaros atravessando poentes”(TS, p.32).

“A água é realmente o elemento transitório” afirma Bachelard (1997, p.7). Segundo o filósofo, as forças imaginantes da mente desenvolvem-se em duas linhas diferentes, pela imaginação formal e pela imaginação material. A primeira encontra seu impulso na variedade, no acontecimento novo e no pitoresco; a segunda, indispensável a qualquer estudo poético, consiste nas forças que, para além da época e da história, “escavam o fundo do ser; querem encontrar o ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno” (BACHELARD, 1997, p.32). A matéria, pela imagem associada aos quatro elementos que regem o reino da imaginação humana, a terra, o fogo, a água e o ar, liberta o porvir da superfície do texto, deixando-se valorizar pelos sentidos de aprofundamento da intimidade psíquica do ser.

No percurso do próprio reconhecimento, é essencialmente pela experiência onírica que mais se revela a personagem:

A viagem mal começava e já o espírito do meu velho me perseguia. [...] Estava preparado para essa batalha com as forças do aquém. Em cada pegada deitei uma pena branca. No imediato, da pluma nascia uma gaivota que, ao levantar voo, fazia desaparecer o buraco. O voo das aves que eu semeava ia apagando meu rasto. Dessas artes, eu vencia o primeiro encostar de ombros com os espíritos. Mas não imagina o tanto que me faltava vencer. Porque mais me nortava e mais estranhas sucedências me ocorriam. Nem lembro os quantos momentos que o vento rasgou as velas. Dos pedaços rasgados se formaram peixes que me rodavam sobre a cabeça. Até meus remos foram motivo de feitiço. [...] Continuei remando com minhas próprias mãos e tanto as usei que, entre os dedos, me nasceram peles sobressalientes. Dentro da água eu sentia as escamas no lugar da pele. Lembrei as palavras do feiticeiro: no mar, serás mar. E era: eu me peixava, cumprindo sentença. (TS, p.40-41)

O contraponto ao desejo de fuga da terra natal, cujo constituinte da personagem move a história pela expectativa futura, em busca de “um cantinho

calmo, onde residisse a paz” (TS, p.29), são os pensamentos em torno da figura do pai, signo da tradição cultural e de todo o passado que Kindzu almeja esquecer, mas que, a cada avanço nessa direção, torna-se mais e novamente presente. Quanto mais Kindzu deseja o esquecimento, mais se projeta o passado sobre o presente. Essa aporia temporal anula o tempo do mundo, fazendo transparecer as temporalidades originárias da personagem.

Embora as imagens escapem à lógica 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 seu desejo de esquecer. 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.7)

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 compõe a vida social da comunidade, constituindo-se, portanto, em 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.

As visões de Kindzu ao longo de sua viagem são determinantes no processo de gestação de si mesmo. O discurso do narrador Kindzu é movido pela dúvida e, em determinados momentos, põe em questão todas as dialéticas

resumidas que procuram estancar os limites entre memória e imaginação no percurso de rememoração do passado:

Sempre eu só ouvira falar deles, os psicocos, fantasmas que se contentam com nossos sofrimentos. Ali estava um deles, inteiro de sombra e fumo. Segurou a pá e começou a covar. A areia se convertia em água e se soltava com barulho líquido. Não, não deliro: salpingaram-me gotas, eu senti. [...] Então, me senti tombar em seus braços, sucumbente. E o mundo se apagou em toda a volta.

Regressei daquele pesadelo já era noite. (TS, p.42)

A insistência sobre a veracidade dos fatos, acrescida da ambiguidade que adquire a expressão “pesadelo”, reforça, ao nível do discurso narrativo, a intersecção entre memória e imaginação, chamando o leitor à apreciação dos fatos pelo seu valor subjetivo. A verdade de Kindzu é que “eu senti”. A temporalidade do ser, rompendo com a lógica do conhecimento racional, é posta toda à mostra. As imagens, que podem ser aproximadas à estética do realismo mágico, reforçam na experiência da personagem o valor e a validade da imaginação no trajeto do reconhecimento de si mesmo. O devaneio vivido consiste no quadro de acontecimentos que traz à superfície do texto uma realidade psíquica que, por meio da coerência e da lógica, seria impossível explicar.

Os episódios dos diálogos com o pai, já morto, aprofundam essa realidade da personagem, mesclando ainda mais a complexa e indissolúvel solidariedade entre imaginação e memória:

Pela primeira vez eu senti pena do meu pai. Queria consolar aquela tristeza dele, levar minha mão a um gesto de carinhar. [...] Chamou-me, saudou-me sem nenhum afeto. [...] Mas o sonho me dava mais sono. Era dessas profundezas que só a infância concede.

- *O senhor está bem-disposto, não é, pai?*

- *Sim, estou. Fez-me bem morrer.*

Pedi licença para me recostar em seu colo, como sempre eu ansiara no antigamente. Ele nada não respondeu. Me pareceu gasto por muitas idades comparado com a memória que eu tinha dos tempos. Enquanto esperava por deferência dele, minha voz se meninava:

- *Pai, a terra não envelhece. É porquê?*

- *É porque trabalha deitada. Quando cansa ela já está em sua esteira, quieta no sono dela. Aprendi muito da terra. É o que você devia fazer.[...]*

- *Mas, pai, me conte quando dava de beber sura aos cabritos...*

Ele soltou o bom riso, recordou a zangaria de minha mãe lhe vendo servir a bebida aos animais. Ninguém entendia porquê ele fazia aquilo.

- *E era porquê?*

Era para os bichos não sofrerem da falta de pasto. (TS, p.46-47; grifos do autor)

O tempo passado, vivido com o outro que, na imagem do pai, carrega todos os sentimentos, valores e crenças, é revisto e reformulado no relato. Kindzu reclama a presença e o afeto do pai. O sonho, exclusiva forma de proximidade, proporciona a Kindzu estreitar os laços com Taímo e, inclusive, conhecer em si mesmo novos sentimentos. O imediatismo das percepções subordina-se à imaginação, fazendo da memória um campo dinâmico de (re)criação pessoal. Sob essa perspectiva,

o passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. [...] num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores. [...] Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio. (BACHELARD, 2009, p.99)

Torna-se necessário fazer a distinção entre as duas formas oníricas, sonho e devaneio, já que, em *Terra sonâmbula*, são modos temporais diferentes de expressão das capacidades do sujeito que revelam seu modo de ser. Inicialmente, aparece o devaneio da infância, cuja temporalidade é constituída pelos quadros da infância, momentos, em nível discursivo, de maior distância temporal entre narrador e personagem, do que decorre o efeito de imobilidade nas imagens apresentadas. Em nível semântico, das imagens depreende-se uma rede de significações que manifestam a idealização e a profundidade desse tempo, o que confere à lembrança a estabilidade do instante vivido como duração infinita. Para quem narra, o tempo da infância é imóvel e indestrutível.

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. São acontecimentos contra os quais Kindzu luta, prosseguindo sua viagem. Esse devaneio é denominado “devaneio diurno” por Bachelard (2009, p.13), tendo em vista que “a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo.” Sob essa condição temporal, o mundo objetivo é absorvido pelo mundo imaginário da personagem. Quanto a isso, o próprio título da obra já 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 o 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 extinguísse. 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? [...] Deixo cair 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. (TS, p.203; grifo do autor)

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 representação do ser. Da dissimetria constitutiva das personagens, a narrativa propõe a reciprocidade. O eu só pode constituir-se pelo reconhecimento mútuo.

O fato de terem como horizonte de ação, nos 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), enquanto Muidinga almeja lembrar o passado, a sua vida, quem ele é, já caracteriza, no 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, embaralhando aos olhos do leitor tanto o tempo interno com o externo, bem como as temporalidades projetadas por cada personagem no percurso de lembrança da própria vida. Kindzu registra em seu caderno o acontecimento futuro vivido. Trata-se do relato de seu sonho, cuja narrativa constitui-se como indicativo final do reconhecimento de que as memórias de Kindzu integram a memória de Muidinga. 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, pela alteridade constitutiva do eu, apropriar-se de si mesmo.

3.5 A PERSONAGEM-MEMÓRIA

Se há um futuro real para além deste outro futuro conhecido, é l'avenir em que é a vinda do Outro quando eu sou completamente incapaz de prever a sua chegada.

Jacques Derrida

A continuidade de sentidos existente entre experiência pessoal, condição histórica e relato é uma das reivindicações do que chamo personagem-memória. Nessa aproximação estão implicadas as capacidades do sujeito de poder agir, falar, responsabilizar-se e narrar a própria vida. Por sua vez, o próprio exercício dessas capacidades já preconiza a existência do outro. Ao tratar da fenomenologia do homem capaz, Ricoeur afirma que “as conquistas do reconhecimento-atestação de si não são perdidas, ainda menos abolidas pela passagem para o estágio do reconhecimento mútuo.” (2006, p.262).

Realizada a leitura de *Terra sonâmbula*, observo que o outro, seja ele o si-mesmo que se divide e se desloca pela disjunção temporal, seja ele a outra personagem, pessoa que se coloca como horizonte do sujeito que narra, é o primeiro elemento a intervir ativamente no processo de constituição do eu. As construções das personagens Kindzu e Muidinga atestam a dependência e a reciprocidade existentes entre o conhecimento do *outro* e o reconhecimento de si mesmo. A alteridade é, dessa forma, subjacente ao ato narrativo e embasa a formulação da identidade pessoal.

Nas sociedades modernas e ocidentais, a posição do outro é ocupada, na maior parte do tempo, pelas formas midiáticas, ou seja, a escuta direta da história contada por um protagonista ou pelo sujeito que ouviu o relato é uma prática quase inexistente ou, pelo menos, bem menos usual que nas sociedades africanas. Esse conhecimento indireto do sujeito pelo relato de seus contemporâneos é denominado pós-memória por Marianne Hirsch (1997). Segundo a autora, o contato com o acontecimento se dá numa dimensão de segundo grau, a qual nem por isso é menos íntima e subjetiva, pois todo relato é mediado pela lembrança e mesmo o que foi vivido diretamente sempre será

mediado por conflitos e contradições inerentes ao exame da memória, que produz distintos efeitos de sensibilidade sobre o sujeito que conta e o que ouve.

É preciso tornar visível que esses efeitos decorrem do fato de que no epicentro da memória que relata está, assim, em atividade a imaginação, de maneira que é pelos modos de ser da personagem, ou seja, é pelo modo como se realiza a ação relativa ao conhecimento do outro que se valida ou não a alteridade do sujeito. A personagem-memória explora as condições temporais históricas, inclusive na forma de penetrar na condição alheia. Beatriz Sarlo (2007), ao tratar das atitudes do leitor perante as narrativas pessoais, considera que é preciso que o sujeito abandone sua condição individual e particular para, de fato, conhecer e reconhecer outrem. Nessas circunstâncias, considera que, sem prescindir da sua condição histórica, o sujeito requer imaginação, a qual

rompe com aquilo que a constitui na proximidade e se afasta para capturar reflexivamente a diferença. A condição dialógica estabelecida por uma imaginação que, abandonando o próprio território, explora posições desconhecidas [...]Para conhecer, a imaginação precisa desse trajeto que a leva para fora de si mesma e a torna reflexiva; nessa viagem, ela aprende que a história jamais poderá ser totalmente contada e jamais terá um desfecho, porque nem todas as posições podem ser percorridas e sua acumulação tampouco resulta numa totalidade. (SARLO, 2007, p.41-42)

A dialética interior e exterior faz aparecer uma consciência passível aos deslocamentos provocados pelas lembranças. A desfixidez que caracteriza a personagem-memória, cuja forma contribui para o esmaecimento das fronteiras entre imaginação e realidade, possibilita ao sujeito explicitar-se pela capacidade de contemplar a diferença. Dessa forma, o passado, em *Terra sonâmbula*, sempre vai repercutir acima ou à margem das certezas racionais. A imaginação matiza inclusive os guardados da infância.

A personagem-memória não se volta para o tempo passado. O passado integra o seu ser, na medida em que se constitui como matéria dinâmica da consciência que, movida pela lembrança, abre-se em distintas temporalidades, pressupondo o devir. A memória que aparece pela construção da personagem ficcional, portanto, não se restringe ao passado ou à rememoração de fatos. No

relato da própria vida, considerando que a existência subordina-se à extensão de tempo entre o nascimento e a morte, contrária ao destino natural e sucessivo do tempo monumental, ergue-se a voz que, irreduzível à finitude, voltada à própria vida, amplia sua existência e, pela lembrança, reinventa-se.

Em ato narrativo, a personagem que conta sua história incorpora a dialética da narrativa, formada pelo par expectativa (busca o reconhecimento de si) e lembrança (pela reinscrição do tempo vivido no tempo do mundo), tornando-se ela própria a identidade narrativa. Essa transposição “garante a continuidade entre os dois regimes, ético e poético” (RICOEUR, 2010, v.1, p.84). Considerando que as qualificações éticas já existem na realidade externa ao texto e que a personagem, ao narrar-se, é dotada de autonomia discursiva, esta se torna responsável pela maior parte das projeções de sentidos da narrativa sobre o leitor. É precisamente pela intersecção com o universo do leitor que, a ele, de maneira recíproca, a personagem em construção solicita a concretização do eu, cujo acabamento só acontece com a imagem da pessoa do ponto de vista da leitura.

A expressão subjetiva só pode aparecer pela contemplação das oscilações da existência, cujo movimento reflexivo, ao narrar a própria vida, faz emergir a dimensão mortal do ser, a realidade social e histórica, que expõe o sujeito ao tempo monumental e o faz sentir o indiferente tempo do mundo que envolve todas as coisas e flui eternamente. A personagem fragmenta-se em distintas temporalidades. Construída, então, à medida que age, nas relações de embate entre a objetivação e a subjetivação do tempo, o eu torna-se o fio condutor das experiências, que têm por fim último o grande desejo humano: pelo reconhecimento de si mesmo, com a atestação da autenticidade de ser no mundo, conceber, com o que “eu sou”, a coesão da própria vida.

A matéria de que se compõe a personagem-memória, que só pode ser expressa a partir das aporias do sujeito no tempo e que, portanto, em ação narrativa, reabre o passado na direção do porvir e dá a conhecer a plenitude de um eu, cumpre também a função de evitar o fechamento de sua imagem por decalques ideológicos. Pela sua configuração, que coloca em evidência a dimensão imaginativa da memória, a formulação do ser como personagem-memória impede a narrativa de apresentar os problemas da experiência

encerrados sobre uma base de conceitos e subjetivações formadas na atualidade de uma visão unitária.

Sarlo, ao fazer a crítica da cultura subjetiva, disseminada em grande parte da ficção atual que toma por objeto a memória, atenta para os perigos a que se expõem tais construções quando, tendo por base fatos históricos, a sua composição, embora centralizada na matéria subjetiva, é direcionada exclusivamente por reivindicações objetivas:

Paolo Rossi escreve que, depois de Rousseau, “o passado será concebido como sempre ‘reconstituído’ e organizado sobre a base de uma coerência imaginária. O passado imaginado torna-se um problema não só para a psicologia, mas também (e se deveria dizer sobretudo) para a historiografia [...] A memória, como se disse, ‘coloniza’ o passado e o organiza na base de concepções e emoções do presente”. A citação vai ao cerne do meu argumento. A narração dá sentido ao passado, mas só se, como assinalou Arendt a imaginação viaja, se solta de seu imediatismo identitário; todos os problemas da experiência [...] abrem-se numa atualidade que oscila entre sustentar a crise da subjetividade em um mundo midiático e a persistência da subjetividade como uma espécie de artesanato da resistência. (SARLO, 2007, p.66)

Sem prescindir do diálogo com a história monumental, a figuração do ser que se erige pela personagem-memória torna-se o cerne da relação estabelecida com o leitor. Ao descentralizar o tempo pela projeção das distintas temporalidades com a imaginação de que é dotado o olhar que se volta para o passado pela memória e, assim, arma o futuro, a narrativa liberta os impulsos do sujeito histórico para a criação da própria vida. A alteridade que prevalece nessa relação com o tempo, tornando, sob os signos do mesmo e do outro, o ser estrangeiro de si mesmo no mundo, alimenta a expectativa para a projeção de novas e diferentes realidades.

As formas de confrontação do eu com o outro, seja no nível individual ou no nível coletivo, observando-se os recursos da configuração e suas variações, os quais mantêm a relação entre ambos, podem acentuar ou apagar a identidade-*ipse* em relação à identidade-*idem*. Conforme Ricoeur, essa é a fragilidade da identidade narrativa, o perigo que circunda a capacidade de fazer memória:

As ameaças que atestam a fragilidade da identidade pessoal ou coletiva não são ilusórias: é digno de nota que as ideologias do poder procurem, com um sucesso inquietador, manipular essas identidades frágeis pelo viés de mediações simbólicas da ação, e principalmente graças a recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa, pois é sempre possível como dissemos anteriormente, narrar de um modo diferente. Esses recursos de reconfiguração tornam-se assim recursos de manipulação. A tentação identitária, que consiste no recuo da identidade-ipse em relação à identidade-idem, prospera nesse solo minado. (RICOEUR, 2006, p.118)

Relacionado a essa questão está o processo de deshierarquização das funções dos componentes que integram o sistema narrativo de *Terra sonâmbula*, que, por ora, é o último elemento a ser considerado na constituição do que chamo personagem-memória. Os modos de ser da personagem aparecem sob determinadas condições da configuração narrativa: o entrelaçamento de vozes, como o narrador misturado à voz de Muidinga e muitas vezes submisso à percepção e manifestação da personagem; o embaralhamento dos níveis diegéticos, com a destituição da referência a um primeiro plano diegético como sistema relevante por apontar a realidade (em oposição ao ficcional ou ao relato pessoal), pois se sobrepõe à narrativa da história de Muidinga a metanarrativa formulada como relato da experiência pessoal de Kindzu; e a interdependência das imagens das duas personagens, que se forma pelo trajeto da dissonância (Muidinga é o esquecimento, e Kindzu é a lembrança) à convergência (ápice do reconhecimento: Muidinga resgata o passado e Kindzu, escrevendo, liberta-se dele).

Essas e outras são opções narrativas que condicionam a categoria da personagem à construção de sua imagem pelo modo de ser, cuja figuração do eu só pode adquirir forma pela abertura à heterogeneidade constituinte do outro, em plena dinâmica de confrontação.

A personagem-memória somente se constitui como eu se deixa escapar ao relato os possíveis fechamentos sobre uma visão do passado ou do presente, bem como dos predicados ético-morais que encerram uma visão totalizante e unitária. Na construção da personagem, portanto, a memória, com a sua dimensão imaginativa, é fundamental para o equilíbrio entre a crise que origina o relato e o desejo de transformação e autenticidade da própria vida.

4 O TEMPO ATRAVESSADO

A personagem-memória e o eu em

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra

Sabe-se que a identidade pessoal reside na memória e que a anulação dessa faculdade implica a idiotia. Pode-se pensar o mesmo do Universo. Sem uma eternidade, sem um espelho delicado e secreto do que passou pelas almas, a história universal é tempo perdido, e nela a nossa história pessoal – que nos envaidece incomodamente.

Jorge Luis Borges

4.1 ÀS MARGENS DO RIO: O TEMPO DESMORONADO

Da morte ao nascimento. Assim poderia ser resumida a trajetória de vida da narrativa de Mariano, jovem estudante que, ao atravessar o rio, dirige-se à Ilha Luar-do-Chão, sua terra de origem, por ocasião do enterro de seu Avô Dito Mariano. Esse fato origina uma série de experiências, cuja trajetória, desvelando um mosaico de lembranças, leva Mariano ao questionamento da própria identidade:

Há anos que não visito a Ilha. Vejo que se interrogam: eu, quem sou? Desconhecem-me. Mais do que isso: irreconhecem-me. Pois eu, na circunstância, sou um aparente parente. Só o luto nos faz da mesma família. Seja eu quem for, esperam de mim tristeza.

Mas não este estado de ausência. Não os tranquiliza ver-me tão só, tão despedido de mim. (UR, p.30)¹⁶

Estrangeiro na sua própria terra, cuja tradição preconiza que “todos são irmãos em totalidade” (UR, p.29), Mariano desloca seu olhar e, pelas perspectivas do outro, observa seu estado de ausência. Pelo contato com cada um, incursiona-se ao passado da família, expondo o contraditório e complexo universo cultural africano, projetado pelas figuras do Avô, da Avó Dulcineusa, de Miserinha, mas, sobretudo, pelas desavenças ideológicas das discrepantes personalidades do pai Fulano e os dois tios, Tio Últmio e Tio Abstinência.

A personagem aparece como lugar instável, cuja imagem vai se formando a partir de seu horizonte, pelo cruzamento das várias identidades postas em seu percurso. A partir disso, multiplicam-se as possibilidades de exposição de seu modo de ser e de refletir a própria existência.

A primeira visão do leitor, ao abrir o romance, repousa sobre a percepção de Mariano, que pensa sobre o acontecimento que o obriga a retornar à terra natal, após longos anos de residência na cidade, onde realizava seus estudos. Ao cruzar o rio, linha divisória entre os dois distantes universos nos quais viveu, o urbano e a primitiva Ilha Luar-do-Chão, Mariano, sugestionado pela lembrança da “voz antiga do Avô”, pressente a finitude de um tempo:

Vejo esse poente como o desbotar do último sol. A voz antiga do Avô parece dizer-me: depois deste poente não haverá mais dia. E o gesto gasto de Mariano aponta o horizonte: ali onde se afunda o astro é o mpela djambo, o umbigo celeste. A cicatriz tão longe de uma ferida tão dentro: a ausente permanência de quem morreu. No Avô Mariano confirmo: morto amado nunca mais para de morrer. (UR, p.15)

O sentido paradoxal da morte é responsável pela primeira imagem da personagem e seu modo de habitar o tempo. O leitor tem acesso, antes de tudo, à vivência psicológica e instantânea da personagem através da expressão dos

¹⁶ Em razão do grande número de citações, passo a fazer uso da sigla **UR** para designar a referência ao romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. **UR** aponta, assim, à edição da Companhia das Letras de 2003, devidamente indicada em Referências.

pensamentos e da descrição das sensações manifestadas pela voz que se enuncia do presente.

O significado da imagem da cicatriz, que torna “tão dentro” o que é “tão longe” e que, justamente pela ausência, gera a eterna e permanente presença do “morto amado”, apresenta ao leitor um sujeito em pleno movimento no curso da própria vida e que é levado, inevitavelmente, a confrontar-se com a imponente e contraditória condição temporal de ser no mundo.

A figura da morte, que se localiza “ali onde afunda o astro”, é proposta pelo prolongamento existente entre o sentimento e o mundo ou, nas palavras de Mariano, entre “o dentro” e o “poente”. Nesse contexto, imbricados cosmos e homem, a morte é o signo da face dupla do tempo, que se manifesta tanto pelos efeitos de finitude e ruptura, como de eternidade e permanência.

Essa forma de apresentação, que desnuda o ser pela dialética do interior e exterior, privilegia o aparecimento da personagem como *pessoa*¹⁷, uma vez que sua imagem começa a ser erguida pela dinâmica das conjecturas que cria e mantém no decorrer da própria vivência.

A morte como signo da ruptura com o tempo anterior, explicitada pela voz do narrador, “Vejo esse poente como desbotar do último sol”, e a menção à sua eterna e contínua presença, expressa na abertura do romance, “A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência”, anunciam, além do fato pontual que desencadeia a crise do eu, a perspectiva existencial da narrativa.

Nesse sentido, a morte figura como uma das dualidades constituintes do ser. A morte que paira, impondo ao ser a finitude da sua condição no mundo, leva o sujeito à reclamação da sua permanência no tempo, o que desperta a necessidade da busca por reconhecer-se, única forma de reinscrição no mundo.

O efeito de instantaneidade, que se cria com a enunciação do presente e o aparecimento do narrador em primeira pessoa, cujo ponto de vista é desprovido do poder de onisciência, faz emergir a imagem da personagem a partir das suas limitadas capacidades de habitar o universo que tem como horizonte, mediante o

¹⁷ Conforme acepção de Zérafra (2010), na obra *Pessoa e personagem*.

total desconhecimento de seu destino, com o qual mantém apenas a relação de expectativa e pressentimento.

Tal configuração predispõe ao leitor um lugar. Ao partilhar da dúvida pessoal da personagem sobre si mesma e perante a incerteza do devir, lado a lado com Mariano, o leitor é movido pela ação narrativa a articular os fragmentos da vivência para a composição de uma personalidade.

É claro que a atemporalidade da narrativa que caracteriza o gênero ficcional é mantida, seja com o uso do tempo verbal no pretérito ou no presente, pois o leitor não experimenta como passado o enredo narrado no pretérito, assim como sabe que o presente, uma vez narrado, é acontecimento já experimentado pelo narrador. A respeito desse aspecto, Käte Hamburger, em *A lógica da criação literária*, afirma que

se o pretérito da ficção narrativa não tem mais a função de passado é porque não é atualizado no sentido temporal. A noção de atualização não é apenas inexata em sua ambiguidade; ela é errônea e enganadora para a designação da estrutura da literatura ficcional, mimética. Significa aqui ficcionalização. E não é contraditório dizer que apesar disso o enredo do romance se desenrola “agora e aqui”, deixando entender assim que não é vivenciado no passado. Pois “agora e aqui” [...] significa do ponto de vista epistemológico e também linguístico primeiramente o ponto zero do sistema de realidade, que é determinado pelas coordenadas do tempo e do espaço. (HAMBURGER, 1986, p.68)

Desse modo, seja enunciado a partir do tempo presente ou do tempo passado, é estabelecido o “ponto zero” no momento em que se concretiza o ato da leitura, momento em que leitor e personagem habitam o mesmo sistema de realidade, cuja coordenação origina, em menor ou maior grau, pela intersecção entre a realidade ficcional e a realidade do leitor, a plena, embora sempre móvel, imagem do eu. Nesse sentido, a personagem só começa a existir mesmo no romance quando

experimentamos o enredo de um romance como acontecendo “agora e aqui”, como a experiência de seres fictícios (como diz Aristóteles: atuantes) – o que não significa nada além de nossa experiência de seres humanos em sua *eu-origo* fictícia, à qual se

referem todas as possíveis indicações temporais, como as demais indicações. (HAMBURGER, 1986, p.68; grifos da autora)¹⁸

A atemporalidade do “ponto zero”, que circunscreve leitor e personagem ao mesmo universo temporal do romance, realça o tempo verbal da enunciação narrativa. O relato do eu enunciado do presente, por ser impregnado da forma testemunhal, intensifica alguns efeitos específicos que incidem diretamente na forma como se concebe a pessoa, ou seja, no modo de assimilação e identificação do leitor em relação à personagem e a todos os significados que dela derivam.

Embora o tempo do relato não seja, de forma alguma, substituinte do presente histórico, é porque o presente verbal do narrador aponta para uma experiência pessoal que o ocorrido só pode se referir à pessoa, e, conseqüentemente, ao lugar e ao tempo projetados por ela, que são o aqui e o agora do passado. Dessa forma, o narrador, ao contar o passado como se fosse presente, trazendo à cena a vivacidade e o dinamismo da vivência, dissolve os limites entre passado e presente, atualizando, com muito mais realidade, os sentidos da própria vida, cuja autenticidade é atestada e testemunhada pelo leitor. Para Hamburger, esse efeito de atualização só pode ser encontrado no relato em primeira pessoa, pois

na lembrança pessoal a representação viva coincide com a impressão de então e, sendo reproduzida na memória, coincide por outro lado com o momento da lembrança e da experiência renovada. O significado e a função exclusivamente existencial da recordação (que ao mais pode ser transferida no sentido metafórico a outros processos espirituais, p. ex. do conhecimento) também se torna válido na iluminação do presente histórico. (HAMBURGER, 1986, p.71)

¹⁸Käte Hamburger, por considerar que o ponto de vista puramente gramatical não dá conta das situações específicas apresentadas pelo texto ficcional, e, considerando que muitos são inconscientes ao narrador, substitui o termo sujeito-de-enunciação pelo termo epistemológico eu-origo. Em concordância com a autora, é preciso observar que “nenhum domínio da linguagem mostra mais nitidamente do que a criação literária que o sistema da sintaxe pode ser logo estreito demais para a vida criativa da linguagem, que tem a sua fonte como tal no domínio mais amplo do pensamento e da imaginação.” (HAMBURGER, 1986, p.48).

O efeito de atualização da forma autobiográfica decorre, sobretudo, do fato de uma experiência de vida ser atribuída a um eu, o qual surge, portanto, como constructo da memória pessoal. A configuração do relato pessoal aprofunda o investimento na personagem pela experiência de seus processos da lembrança, cuja temporalidade aporética induz à constituição do Eu pela figuração de seus aspectos existenciais de ser. A ênfase do discurso recai, assim, com a dimensão temporal com que se configura a narrativa, no eu que conta a própria vida, cuja tessitura só passa a existir pela combinação entre a dialética da mesmidade e da ipseidade desenvolvida no ato narrativo e as diversas formas pelas quais se manifesta a dinâmica da memória.

Dito de outro modo, os tempos verbais linguísticos perdem sua autonomia em relação ao tempo vivido. Na medida em que o sistema narrativo se articula pela experiência atribuída a um eu, os modos temporais verbais estruturam-se pela dimensão projetada pela ação narrativa. A memória do narrador-personagem constitui-se como um meio de emancipação da temporalidade da diegese. O sistema de referência temporal, então, para o leitor, tem como base de organização a rede conceitual e simbólica que se forma pela imagem da pessoa que narra.

O título do primeiro capítulo, “Na véspera do tempo”, acrescido dos dois parágrafos iniciais, já anuncia ao leitor uma posição no tempo. A configuração narrativa, pela estratégia temporal contida no discurso, indica não apenas que o curso da intriga será regido pelo movimento da consciência da personagem-narradora, a qual, ao cogitar futuros, concebe o hoje como “véspera”, mas, sobretudo, que a ação narrativa é orientada pela visão prospectiva. Essa se origina da expectativa da personagem gerada pelo desconhecimento do que possa sobrevir e alterar a vida:

Quem sabe mesmo o Avô não chegasse nunca a ser enterrado? Ficaria sobrado em poeira, nuveado, sem aparência. Sobraria a terra escavada com um vazio sempre vago, na inútil espera do adiado cadáver. Mas não, a morte, essa viagem sem viajante, ali estava a dar-nos destino. E eu, seguindo o rio, eu mais minha intransitiva lágrima. (UR, p.18)

Mariano, perante o inusitado, sugere possibilidades de desvio ao fluxo do tempo que o arrasta em direção à situação-limite. No curso do impiedoso tempo que flui eternamente como o rio, está, inevitavelmente, a morte a “dar-nos destino”. Considerando que “a ideia de um *ser-para-o-fim* se propõe como o existencial que traz a marca de seu próprio fechamento interno”, pois “‘findar’, no sentido de morrer, constitui a totalidade do ser-aí” (RICOEUR, 2010, v.3, p.108), a morte é o signo que, ao expor a precariedade da condição humana, tornando-se notável como interrupção das possibilidades de *poder-ser*¹⁹, enfatiza a necessidade de exploração das capacidades em busca de atestação da própria vida.

Em meio aos pensamentos de Mariano, que cogitam futuros, irrompe a recordação: “Na guerra, eu tivera visões que não queria repetir. Como se essas lembranças viessem de uma parte de mim já morta” (UR, p.27), fazendo submergir o passado e as marcas monumentais da história. Desse modo, a configuração da narrativa, ao imbricar o presente da experiência e sua decorrente expectativa ao passado lembrado, mais do que localizar o leitor e situá-lo no espaço narrativo, realiza a temporalização do eu que narra.

A significação de que se reveste o discurso narrativo apresenta a pessoa como o insólito lugar de íntima implicação entre futuro, presente e passado. Tal como afirma Ricoeur (2010, v. 3, p.116), na noção de *ser já está* contida a articulação do tempo que é intrínseca ao projeto primordial da compreensão do si, de modo que “deixar-se advir a si é o fenômeno originário do por-vir”. Com base na teoria heideggeriana, Ricoeur diz que

a passagem do futuro ao passado cessa de constituir uma transição extrínseca, porque o *ter-sido* parece chamado pelo *por-vir* e, em certo sentido, contido nele. Não existe reconhecimento em geral sem reconhecimento da dívida e de responsabilidade. [...] Pode-se então dizer, resumidamente: “Autenticamente por-vir é o ser-aí autenticamente tendo-sido”. Essa abreviação é a do retorno a si inerente a toda tomada de responsabilidade. Assim, o tendo-sido procede do porvir. (RICOEUR, 2010, v.3, p.117-118; grifos do autor)

¹⁹ Utilizo a expressão tendo por base as noções desenvolvidas por Ricoeur, em *O percurso do reconhecimento*, em que trata da fenomenologia do homem capaz, cujas capacidades decorrem da consciência reflexiva sobre si mesmo, diferença primordial entre o pensamento moderno e o grego, e que está implicada no processo do próprio reconhecimento. (RICOEUR, 2006, p.105)

Ao “advir a si”, portanto, é necessário que se crie o efeito de desmoronamento do tempo. A emissão da voz a partir do tempo presente reforça a expectativa sobre o porvir, uma vez que, com o efeito da instantaneidade do tempo, salienta o discurso da experiência. A expectativa sobre o curso da vida, assim, leva à reabertura do passado, cuja ação consiste no porvir da vida, e da narrativa para o leitor. O eu da personagem que narra, portanto, aparece conforme são implicadas as formas temporais no movimento da memória. Nesse sentido, como constata Ricoeur (2010, V.3, p118), a autenticidade da pessoa é atestada pela identidade dinâmica construída pelo regime da própria história relatada.

Entretanto, o desmoronamento do tempo que faz aparecer o eu pela temporalidade própria da experiência pessoal só pode existir em contraste com a realidade que se apresenta como horizonte do sujeito. Essa realidade é estranha ao protagonista recém-chegado à Ilha Luar-do-Chão. A monumentalidade do tempo é expressa por Mariano, entre outras formas, pela oposição ideológica que as figuras do pai Fulano Malta e do Tio Último encerram:

Meu pai, por exemplo, tinha a alma à flor da pele. Já fora guerrilheiro, revolucionário, oposto à injustiça colonial. Mesmo internado na Ilha, nos meandros do rio Madzimi, meu velho Fulano Malta transpirava o coração em cada gesto. Já meu Tio Último, o mais novo dos três, muito se dava a exibir, alteado e sonoro, pelas ruas da capital. Não frequentara mais a sua ilha natal, ocupado entre os poderes e seus corredores. Nenhum dos irmãos se dava, cada um em individual conformidade. (UR, p.16)

As referências à história do regime colonial e à decorrente reação anticolonialista, duas formas da ação política da vida coletiva no país, são evocadas no primeiro plano da narrativa pelo viés da história familiar, cuja matéria ressurgiu a cada incursão de Mariano ao passado. Como alternativa a essa dicotomia política, há a figura do Tio Abstinência, cujo nome já indica a opção pelo isolamento e o exílio, “ocupado a trançar lembranças” de um “tempo nunca havido” (UR, p.17). A descrição do pai e dos tios, logo no início do romance, manifesta, mais uma vez, o lugar periférico, agora de ordem cultural, de onde se

enuncia o narrador, posição que revela, mais que qualquer outra, a instável e frágil condição do sujeito em relação ao *outro* no percurso do reconhecimento:

Quando me dispunha a avançar, o Tio me puxa para trás, quase violento. Ajoelha-se na areia e, com a mão esquerda, desenha um círculo no chão. Junto à margem, o rabisco divide dois mundos – de um lado, a família; do outro, nós, os chegados. Ficam todos assim, parados, à espera. Até que uma onda desfaz o desenho na areia. Olhando a berma do rio, o Tio Abstinência profere:

- *O Homem trança, o rio destrança.*

Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador. Acatara-se o costume. Só então Abstinência e meu pai avançam para os abraços. Voltando-se para mim, meu tio autoriza:

- *Agora, sim, receba os cumprimentos!*

Nada demora mais que as cortesias africanas. Saúdam-se os presentes, os idos, os chegados. (UR, p.26; grifos do autor)

O distanciamento da personagem da vida social e cultural da Ilha aproxima sua situação da posição do leitor. O ritual “que divide dois mundos” explicita a Mariano sua condição de estrangeiro, apesar de se tratar da sua terra natal. Nesse caso, o recém-chegado Mariano, do ponto de vista dos habitantes, é o outro. A estranheza que supostamente possa haver na leitura decorrente da falta de pré-compreensão da tradição africana é amenizada pela semelhante condição da personagem que, como narradora, guia o leitor.

O discurso de Mariano, assim, enunciado da instável e plural posição a que Edward Said denomina “fora do lugar” (SAID, 2004), apresenta-se como a percepção do sujeito que, desconhecendo os códigos de determinado universo social e cultural, por ter sofrido constantes deslocamentos culturais, por transferências geográficas, movimenta-se de formas distintas da lógica que se orienta pelo alinhamento à determinada cultura ou estabilidade de uma tradição. O sujeito “fora do lugar” é impelido a reinventar-se a cada novo contato. Essa estratégia narrativa elabora a “suspensão dos meus preconceitos”, como afirma Gadamer (1998, p.13) ao se referir aos afrontamentos culturais que compõem a experiência do leitor, uma vez que a minha visão como leitor, num primeiro contato com a tradição africana, acompanha a percepção da personagem, que age e conta sob semelhante circunstância.

Essa configuração caracteriza a narrativa da personagem-memória, pois o percurso do reconhecimento, no plano da consciência reflexiva do si-mesmo, constitui-se pela elucidação dos signos que, na relação de afecção com o universo que lhe é próprio, compõem a própria vida. A capacidade de narrar-se da personagem, cuja dialética sempre implica a ação do leitor a articular os sentidos para a constituição do eu, é, aqui, assim, intensificada pela condição “fora do lugar”, da qual decorre o estranhamento à tradição local, postura com a qual se identifica o leitor. A parcial e plástica imagem que resulta da descrição da Ilha, no início do romance, evidencia o olhar afetivamente descompromissado de Mariano sobre a sua terra de origem:

Me empoleiro no atrelado do tractor, vou circulando entre caminhos estreitos de areia. Até há pouco a vila tinha apenas uma rua. Chamavam-lhe, por ironia, a Rua do Meio. Agora, outros caminhos de areia solta se abriram, num emaranhado. Mas a vila é ainda demasiado rural, faltam-lhe a geometria dos espaços arrumados. Lá estão os coqueiros, os corvos, as lentas fogueiras que começam a despontar. As casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono. Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronado. Ainda vejo numa parede o letreiro já sujo pelo tempo: “A nossa terra será o túmulo do capitalismo”. (UR, p.27)

Entretanto, o contato com o outro, que acontece à medida que Mariano é despertado pelas lembranças do passado familiar, gradualmente diminui a distância afetiva da personagem em relação ao que lhe surge. A religação de Mariano com o lugar acontece, primeiramente, pela recordação da convivência com o Avô Dito Mariano, figura central da aprendizagem na infância:

Para Dito Mariano, a banheira era uma outra espécie de cama. Se havia que se lavar, ele queria a água bem viva, a correnteza do rio, o despenho da chuva. [...] Olhando-o, assim, tão de fato e gravata, me recordo de sua afável temperança. (UR, 2003, p.42)
Aquele era um tempo sem guerra, sem morte. A terra estava aberta a futuros, como uma folha branca em mão de criança. Vovô Mariano era apenas isso: o pai de meu pai. Homem desamarrado, gostoso de rir, falando e sentindo alto. [...] Ter um avô assim era para mim mais que um parentesco. Era um laço de orgulho nas raízes mais antigas, ainda que fosse uma romanteação das minhas origens mas eu, deslocado que estou dos meus,

necessitava dessa ligação como quem carece de um Deus. (UR, p.43-44)

Embora Mariano recorde, o faz com a consciência do presente. O sentimento de perda pela morte do avô acompanha e matiza a recordação, que é considerada, pelo narrador, como “uma romantização” necessária ao “deslocado” eu. A memória, aqui, não transpõe as barreiras do tempo sucessivo da vida da personagem, cumprindo apenas a função de efetuação da lembrança com relação aos valores constitutivos do passado. Com esse processo “a ênfase é posta na mesmidade, sem que a característica da identidade pela ipseidade esteja totalmente ausente”. (RICOEUR, 2006, p.123).

Entretanto, pela rememoração das experiências, o leitor é sugestionado a projetar os acontecimentos futuros da narrativa. Ao lembrar-se da infância com o Avô, Mariano afirma que “O velho Mariano sabia: quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna.” (UR, p.45). Dessa forma, cria-se a troca fronteira entre as duas perspectivas temporais que movimentam o ato narrativo na constituição do Eu: a fala do Avô, embora provinda do quadro estável da lembrança, apresenta-se como elemento gerador de expectativa ao leitor.

Conforme Gilles Deleuze, a memória sob esse signo, denominada memória *voluntária*, que se estende do presente atual a um passado que foi, ou seja, conservando o passado em si tal como era, deixa escapar ao sujeito o que lhe é essencial: “o ser-em-si do passado”. Nesse movimento da memória, o quadro percebido apenas marca uma realidade que pouco aprofunda a reflexão sobre o si-mesmo:

O passado da memória voluntária é, pois, duplamente relativo: relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente com referência ao que é agora passado. O que vale dizer que essa memória não se apodera diretamente do passado: ela o recompõe com os presentes. [...] Dessa maneira, no entanto, a essência do tempo nos escapa, pois se o presente não fosse passado ao mesmo tempo que presente, se o mesmo momento não coexistisse consigo mesmo como presente e passado, ele nunca passaria, nunca um novo presente viria substituí-lo. (DELEUZE, 2010, p.54)

Esse modo de irrupção do passado, embora não expresse, diretamente, a reflexividade sobre o si-mesmo a ponto de manifestar o “ser em si” projetando-o para além do que já é, engendra o horizonte da personagem, trazendo à cena, por meio de diversos episódios vividos com o outro, a realidade das heranças culturais e toda simbologia que atravessa, pela lembrança, a experiência de Mariano no presente. Pela figura de Juca Sabão, admirado pelo conhecimento da sabedoria local, Mariano relembra importantes ensinamentos adquiridos na Ilha:

Juca Sabão era para mim uma espécie de primeiro professor, para além da minha família. Foi ele que me levou ao rio, me ensinou a nadar, a pescar, me encantou com mil lendas. Como aquela em que, nas noites escuras, as grandes árvores das margens se desenraizam e caminham sobre as águas. Elas se banham como se fossem bichos de guelra. Regressam de madrugada e se reinstalam no devido chão. Juca jurava que era verdade. (UR, p.61)

O conhecimento do passado de Luar-do-Chão chega a Mariano pela figura do outro. Diante dos relatos do pai Fulano Malta, da Avó Dulcineusa, do Padre Nunes, do médico Amílcar e, sobretudo, das cartas do Avô Dito Mariano, o protagonista testemunha os diversos fragmentos de vidas. As histórias pessoais dos habitantes da Ilha, erigem-se, assim, como signos do passado, cuja compreensão e articulação são necessárias, no nível da intriga, à perseguição dos objetivos impostos pelo Avô à Mariano, e no nível discursivo, à elaboração da própria vida para o reconhecimento de si-mesmo.

A memória individual, carregando em si a capacidade de uma visão histórica, constitui-se como um ponto de vista da visão coletiva. O conjunto heterogêneo de seres que atravessam a trajetória de Mariano, ao mesmo tempo em que realizam o desdobramento do tempo pelo aspecto episódico do relato, singularizam a experiência da personagem, cuja ação é mobilizada pela necessidade de reordenação do universo apresentado como seu horizonte.

A dinâmica da memória, com o desmoronamento do tempo e a conseqüente temporalização do eu a partir das limitadas capacidades do sujeito, cuja estrutura pressupõe uma visão sobre a experiência do outro, atomiza os constituintes da figuração pela composição esférica e plural de ser-no-mundo.

4.2 O ESPAÇO DE SER NO MUNDO

*Não há um mármore que guarde tua memória;
Seis pés de terra são tua obscura glória.*

Jorge Luis Borges

A primeira referência espacial no romance é dada em função da direção para a qual se orienta o protagonista: a Ilha Luar-do-Chão. O uso da letra inicial maiúscula indica ao leitor o caráter sagrado atribuído ao lugar onde se circunscreve toda a história de Mariano e, obviamente, a importância desse espaço no trajeto de vida da personagem:

A Ilha era a nossa origem, o lugar primeiro do nosso clã, os Malilanes. Ou, no aportuguesamento: os Marianos. Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas. (UR, p.18)

A oposição dos espaços da Ilha e da cidade, elevadas pela descrição do narrador ao estatuto de nação, expressa as profundas diferenças culturais que marcam os dois cenários de trânsito da personagem. A geografia dilacerada do “tão pequeno” país em nada diminui o “infinito” intervalo existente entre as convenções modernas urbanas e a dimensão do espaço cultural das antigas tradições africanas. Mariano, logo que chega à Ilha, manifesta os efeitos de afecção sofridos:

Acordo antes de ser manhã. Uma poeira – será a luz? - infiltra-se para além dos cortinados. Renasce em mim essa estranha sensação que me acontece só em Luar-do-Chão: o ar é uma pele, feita de poros por onde escoia a luz, gota por gota, como um suor solar. (UR, p.55)

Mas a dualidade do mundo em que se circunscreve Mariano não se restringe ao país, dividido como “nação de duas almas”. A Ilha também é cenário contraditório de dupla visão, onde, segundo as palavras do Avô Dito Mariano, “misturavam o respirar da vida e o sopro da morte”. (UR, p.173). No princípio da narrativa, é exposta a percepção de Mariano sobre a decadência material, causada pelo abandono e descaso político-administrativo, e o florescimento dos ritmos naturais e culturais da vida cotidiana que caracterizam o lugar:

Dói-me a Ilha como está, a decadência das casas, a miséria derramada pelas ruas. Mesmo a natureza parece sofrer de mau-olhado. Os capinzais se estendem secos, parece que empalharam o horizonte. À primeira vista, tudo definha. No entanto, mais além, à mão de um olhar, a vida reverbera, cheirosa como um fruto em verão: enxames de crianças atravessam os caminhos, mulheres dançam e cantam, homens falam alto, donos do tempo. (UR, p.28)

Sob a afecção do olhar atento do protagonista, é descrita a situação paradoxal de um universo marcado pela coexistência da estagnação e decadência material com a intensa e viva atividade humana. O mundo insular, arquetipicamente, é o lugar consagrado ao desenvolvimento espiritual:

La isla es un mundo reducido, una imagen del cosmos completa y perfecta, porque presenta un valor sacro concentrado. La noción se une por ahí a la de templo y de santuario. La isla es simbólicamente un lugar de elección, de ciencia y de paz en medio de la ignorancia y la agitación del mundo profano. Representa un centro primordial, sagrado por definición [...] (CHEVALIER, 1986, p.596)

Os significados atribuídos à imagem da ilha variam segundo a história das sociedades. Do ponto de vista da literatura moderna, a imagem da ilha tem sido evocada como refúgio “donde la consciencia y la voluntad se unen para escapar a los asaltos de lo inconsciente, contra las olas del océano se busca el socorro de la roca.”(CHEVALIER, 1986, p.596). Entretanto, o horizonte da ilha para onde se volta o olhar de Mariano é bem diferente da imagem desejada por ele e da pressuposta pelo leitor, considerando a inicial maiúscula, anunciada no início do

romance. A Ilha constitui-se, depois da incômoda morte não consumada do Avô, como o segundo obstáculo no percurso da personagem.

Mariano é o eleito para conduzir o enterro do Avô. Esse é o motivo de seu retorno à terra natal, mas sua presença somente será efetivada quando, ao desvelar a série de mistérios familiares, o protagonista assimila as antigas tradições e, de forma recíproca, é reconhecido pela comunidade. A promessa que orienta a intriga é justamente a de resgatar e manter as raízes locais, de modo a preservar a continuidade do si mesmo.

O espaço, dessa forma, duplica os efeitos do tempo e exerce um papel preponderante na construção da personagem. No caminho do reconhecimento de si mesmo, Mariano tem sua trajetória marcada pelos signos da composição da Ilha, que se interpõem como obstáculos ou como coadjuvantes ao protagonista. Paralelamente ao espaço público e às figuras monumentais da vida coletiva, é apresentado o universo privado da casa que, como metonímia da Ilha, constitui-se em espaço propício à dialética interior e exterior, movimento constitutivo do ato narrativo que revela a personagem pela dinâmica pessoal e íntima, sem prescindir da expressão de sua condição histórica e cultural.

Na mesma medida em que a Ilha Luar-do-Chão figura-se como o lugar “primeiro do [nosso] clã, os Malilanes” (UR, p.18) e contrapõe-se, assim, ao caráter profano da cidade, a “Nyumba-Kaya”, como é chamada a casa no dialeto africano, adquire a conotação simbólica da miniatura interna, ideal e completa do cosmos. A casa dos Malilanes, em especial a da infância, é um símbolo fundamental à construção da personagem, uma vez que se apresenta como o espaço vivido mais próprio do sujeito, ou seja, a imagem da casa expõe o ser pela sua habilidade de trânsito entre exterior e intimidade. Tal como afirma Bachelard (2008a, p.20), “nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo.”

A Nyumba-Kaya é o ponto referencial físico central dos acontecimentos e seus conflitos, cuja solução, considerada a (semi)morte do Avô, que “estava em dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos” (UR, p.41), só pode ser alcançada com a intervenção de Mariano, que é designado pelo Avô

para assumir a tarefa de guardião da casa. Semelhante à imagem da Ilha, a casa é descrita por Mariano, à primeira vista, pela sua exuberância:

Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a Ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. Nyumba é a palavra para nomear “casa” nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz “Kaya”. Mesmo ao longe, já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. [...] A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo, igual ao pássaro que Miserinha apontava na praia. E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvem entre nuvens. (UR, p.28-29)

A percepção da personagem sobre a ruína da casa “extinguindo-se nas alturas” antecipa ao leitor o aprofundamento da crise pessoal. A mistura das línguas para nomear a casa, a remoção do teto para a necessária ligação entre a terra e o céu e a devida “limpeza das cósmicas sujidades” enfatizam, pela imagem, a importância atribuída pela comunidade aos rituais e aos valores culturais herdados. À decadência da casa, portanto, está subjacente “o colapso de todo um modo de viver” (UR, p.88). Dessa forma, pela simbologia da casa é feita a ligação de sentidos entre a trajetória pessoal do protagonista e as questões sociais e históricas de destino coletivo.

Bachelard, em seus estudos sobre a representação do espaço pela poética, propõe que a polaridade e a ordem do mundo podem ser observadas pelas imagens da casa:

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. [...] é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade; a casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade. [...] Nós nos tornaremos sensíveis a essa dupla polaridade vertical da casa se nos tornamos sensíveis à função de habitar a ponto de fazer dela uma réplica imaginária da função de construir. (BACHELARD, 2008a, p.36-37)

O valor de centralidade expresso pelo espaço poético da casa, que posiciona o sujeito na imensidão do mundo, está intrinsecamente implicado no sistema do mundo ao qual faz referência. Assim, o contraponto à estabilidade, que assegura à consciência a concentração e a ordem, é a extensão indefinida e instável do universo cósmico, sempre pressuposta na espacialidade projetada pelo modo de ser-no-mundo. Dessa forma, a casa é o símbolo ideal para expressar o impacto sofrido pela personagem quando se defronta com o universo da Ilha. De uma perspectiva externa, posição ocupada pela personagem em relação a todo o contexto de Luar-do-Chão, Mariano observa:

A grande casa está defronte a mim, desafiando-me como uma mulher. Uma vez mais matrona e soberana, a Nyumba-Kaya se ergue de encontro ao tempo. Seus antigos fantasmas estão, agora, acrescentados pelo espírito do falecido Avô. E se confirma a verdade das palavras do velho Mariano: eu teria residências, sim, mas casa seria aquela, única, indisputável. (UR, p.29)

A diminuição da distância afetiva e a familiaridade da personagem com a sua terra natal também é expressa sob o signo da casa. Mariano reporta-se às lembranças da infância, ao observar a cozinha de Nyumba-Kaya:

E se refazia o eterno: na cozinha se afeiçoavam, sob gesto de mulher, o fogo e a água. Como nos céus, os deuses moldavam a chuva e o relâmpago. A cozinha me transporta para distantes doçuras. Como se, no embaciado dos seus vapores, se fabricasse não o alimento, mas o próprio tempo. Foi naquele chão que inventei brinquedo e rabisquei os meus primeiros desenhos. Não era apenas a casa que nos distinguia em Luar-do-Chão. A nossa cozinha nos diferenciava dos outros. Em toda a Ilha, as cozinhas ficam fora, no meio dos quintais, separadas da restante casa. Nós vivíamos ao modo europeu, cozinhando dentro, comendo fechados. (UR, p.145)

A cozinha, cômodo de uso comum, local da partilha dos alimentos, ganha significado especial. Associada à “doçura” da infância, quando os elementos primordiais, o fogo e a água, eram mantidos sob o equilíbrio natural, a casa simboliza a estabilidade afetiva, os valores da intimidade, da proteção e da integração humana. A habitação da casa faz o ser convergir para o eu do

passado. Emerge, então, a imagem da pessoa pelo devaneio da infância, revelando, a partir da profundidade de seu interior, seus valores, suas diferenças.

A dinâmica da imagem faz aparecer o ser tanto pela intimidade, com o recolhimento ao espaço interior, quanto pelo seu poder de expansão sobre o exterior. Nesse sentido, na medida em que à imensidão do mundo se sobrepõe a profundidade do espaço interior, a poética da casa pela dinâmica da memória propicia o aparecimento do eu pela atestação de suas capacidades no percurso do reconhecimento. Conferir ao objeto a poética do ato narrativo significa também realizar a abertura ao leitor para o preenchimento das imagens conforme contraste com os valores do seu universo cultural. Consoante Bachelard,

Nessa convivência com a espacialidade poética que vai da intimidade profunda à extensão indefinida, reunidas numa mesma expansão, sentimos brotar uma grandeza. Rilke disse: “Por todos os seres se desdobra o espaço único, espaço íntimo no mundo...” [...] Quando o espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? – ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós, a grandeza nunca é um “objeto”. Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo. (BACHELARD, 2008a, p.206)

Durante o longo processo de transformação a que se submete Mariano perante as exigências do mundo, a imagem da casa da infância propicia o desvelamento da personagem pelo instante onírico do repouso. A casa “não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens.” (BACHELARD, 2003, p.92), mas, porque a imaginação é posta em ação pela memória, passa a ser o desejado e perfeito espaço do refúgio. Nos seus estudos a respeito da imaginação material das substâncias terrestres, Bachelard observa que

A casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós nos “perdemos” nela. Há nela um infinito. Sonhamos com ela também como um desejo, como uma imagem que às vezes encontramos nos livros. Ao invés de sonhar com o que foi, sonhamos com o que deveria ter sido, com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos. (BACHELARD, 2003, p.77; grifo do autor)

O simbolismo da casa amplia-se pelas perspectivas imaginárias propostas no romance. Perpassando a dialética narrativa que desvela o ser pelo movimento entre exterior e interior e anexa tempo e espaço por intermédio da prática da personagem que busca ser-no-mundo, a casa, arquétipo do enraizamento humano, materializa o drama existencial de Mariano pelas múltiplas realidades da imagem. Considerando que “o psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens” (BACHELARD, 2008b, p.04), a constituição da personagem se abre à competência da leitura.

O rio é outro importante elemento espacial para a figuração do ser. No decorrer da experiência de Mariano, o rio adquire sentidos que remetem à projeção do eu pela imensidão íntima e seu poder de transformação, cujo campo simbólico faz ligação entre o espaço representado e a temporalidade própria do ser. Inicialmente, o rio marca a fronteira geográfica entre a Ilha e a cidade, divisão que sinaliza o distanciamento cultural e a relação conflituosa entre duas formas distintas de habitar o mundo. Em seguida, pela voz de Juca Sabão, personagem representativa da tradição local, o rio aparece como elemento que metaforiza a fluidez originária e infinita do tempo:

Ele desejava decifrar os primórdios da água, ali onde a gota engravida e começa o missanguear do rio. Juca Sabão munuiu-se de mantimentos e encheu a canoa com os mais estranhos e desnecessários acessórios, desde bandeiras e cornetas. Demorou umas tantas semanas. Regressou e fui o primeiro a recebê-lo, nas escadas do cais. Olhou-me, cansado, e disse:

- *O rio é como o tempo!*

Nunca houve princípio, concluía. O primeiro dia surgiu quando o tempo já há muito se havia estreado. Do mesmo modo, é mentira haver fonte do rio. A nascente é já o vigente rio, a água em flagrante exercício.

- *O rio é uma cobra que tem a boca na chuva e a cauda no mar.*
(UR, p. 61; grifos do autor)

A imensidão do espaço geográfico do rio é como o eterno e fluido tempo do mundo. A imagem desse elemento, assim observada, realça, mais uma vez na narrativa, pela perspectiva agora do espaço, a finitude e a fragilidade do homem frente à eternidade do tempo, motivo que leva o homem africano a nutrir profundo respeito pelo rio. Porém, o mesmo rio que carrega a marca existencial da morte é

símbolo da vida fluida e contínua da matéria. A substância original no contexto poético sempre é posta para liberar sentidos, e o aporte da imagem, felizmente, raras vezes consiste numa contemplação errante,

É que às matérias originais em que se instrui a imaginação material ligam-se ambivalências profundas e duradouras. E essa propriedade psicológica é tão constante que se pode enunciar, como uma lei primordial da imaginação, a sua recíproca: uma matéria que a imaginação não pode fazer viver duplamente não pode desempenhar o papel psicológico de matéria. Uma matéria que não é uma ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu duplo poético que permite transposições sem fim. (BACHELARD, 1997, p.13)

A ambivalência que marca a imagem do rio é dada, sobretudo, pelo dinamismo da água, e faz-se em três momentos substanciais do percurso de Mariano na busca pelo reconhecimento de si mesmo. Primeiro, pelo episódio da morte da mãe, que, segundo o relato da Avó, não se suicidou como pensava Mariano, mas “o que ela fez, foi desatar a entrar pelo rio até desaparecer, engolida pela corrente”. (UR, p.104). Mariavilhosa, como se chamava a personagem, morava num recanto à margem do rio antes de conhecer Fulano Malta e, após ser violentada e fazer um aborto às escondidas, passa a frequentar o médico na Ilha Luar-do-Chão. Casou-se com Fulano, mas “não havia cura de que a medicina fosse capaz. Das costuras e cicatrizes escorreria sangue sempre que na Ilha nascesse uma criança” (UR, p.104). Conforme as palavras da Avó Dulcineusa, “ – Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas” (UR, p.105).

Pela imagem do rio aparecem imbricados os aspectos da morte e da renovação. Mariavilhosa entregou-se ao rio como forma de purificação. O fato de nunca terem encontrado o seu corpo aponta também o contínuo de que se reveste a imagem da água na forma de rio. A água pode assumir variados aspectos e valores, como água silenciosa, água sombria, água dormente, etc, mas nunca escapa ao fato de que sua imagem sempre carrega uma moral, a do ideal de pureza. Tal como afirma Bachelard, a imagem da água remete aos sentidos de purificação em relação aos valores sociais de um grupo:

A imaginação material encontra na água a matéria pura por excelência, a matéria naturalmente pura. A água se oferece pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação. [...] Sem dúvida os temas sociais, como o mostraram abundantemente os sociólogos, estão na origem das grandes categorias da valorização – noutras palavras, a verdadeira valorização é de essência social; é feita de valores que se pretende intercambiar, que têm uma marca conhecida e designada a todos os membros do grupo. [...] O sonhador isolado guarda em particular valores oníricos ligados à linguagem; guarda a poesia própria da linguagem de sua raça. (BACHELARD, 1997, p.139-140)

A profundidade da imagem, segundo o filósofo, varia conforme os aspectos são apresentados pela poética. A imagem do rio, nesse sentido, que aparece em mais dois momentos cruciais da saga de Mariano, conduz o leitor a apreender a imagem pelo dinamismo da água, cujo “nascimento irresistível, um nascimento *contínuo* [...] é objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza. (BACHELARD, 1997, p.15; grifo do autor).

O segundo momento da narrativa que tem a imagem do rio como cenário é o episódio do primeiro encontro entre Dito Mariano e Admirança. A paisagem aquática se torna o palco dos encontros proibidos com a única mulher que Dito Mariano amou verdadeiramente.

Dimira, assim eu lhe chamava. Minha Dimira que eu sempre tanto desejei! Em miúda, ela costumava meter numa canoa e subir o rio. Nas noites sem luar, Admirança empurrava a embarcação até quase não ter pé. Depois saltava para dentro da canoa e, à medida que se afastava, ia despindo suas roupas. Uma por uma, as lançava na água e as vestes, empurradas pela corrente, vinham ter à margem. Desse modo, eu sabia quando ela já estava inteiramente nua. Sucedia, porém, quando eu deixava de vislumbrar a canoa, perdida que estava na distância. Não vendo, eu adivinhava a sua nudez e prometia que, um dia, aquela mulher me pertenceria. E era como se, naquele instante, uma luz abrisse o ventre da escuridão. Eu era o acendedor das noites. [...] Naquela noite regressei ao rio e encontrei Admirança ainda no bote. Ela acreditou que eu vinha para propósitos de corpo e beijo. Mas eu, mal entrei na embarcação, me prostrei como que de joelhos e lhe pedi se podia dormir ali com ela. Dormir, sem mais demais. (UR, p.233-234)

Mariano é gerado por conta dos encontros que se seguiram em Lua-lua, lugar para onde foi mandada Admiração por conta das missões católicas. Embora sendo fruto do pecado cometido entre quem ele tomava como Avô e como Tia, Mariano é concebido pelo amor puro. Mais uma vez, a imagem do rio aparece pela ambivalência de sentidos que reportam à simbologia dinâmica da água: interseccionam-se as imagens de erotismo, pureza e pecado.

O último episódio relativo à imagem do rio que tem propriedade sobre o percurso do reconhecimento do protagonista é o do enterro de Dito Mariano. Nesse momento, solucionados todos os enigmas e segredos familiares, Mariano cumpre sua missão com relação à Ilha. Às margens do rio, a pedido do Avô, o enterro é consumado, configurando a possibilidade de nascimento de um novo futuro para o clã dos Malilanes:

O Avô vai ser enterrado na margem, onde o chão é vasto e fofo. [...] Começa a chover assim que descemos o Avô à terra. Conservo as cartas em minhas mãos. Mas as folhas tombam antes de as conseguir atirar para dentro da cova. [...] No fim [Curozero, o coveiro] entrega-me um caniço e ordena que o espete na cabeceira da tumba. Foi um caniço que fez nascer o Homem. Estamos repetindo a origem do mundo. [...]
 - *Agora lavemo-nos nas águas do rio.* [...]
 - *Seu Avô está abrindo os ventos. A chuva está solta, a terra vai conceber.*” (UR, p.239-240; grifos do autor)

O cumprimento do ritual de purificação nas águas do rio é o ápice da busca empreendida por Mariano. Com o prenúncio de um novo tempo para a Ilha, percorrido o trajeto pessoal do reconhecimento pela vivência que, gradualmente, erige a imagem do protagonista, Mariano reintegra-se à tradição, mantendo, inevitavelmente, a mobilidade da sua condição: “Final, a maior aspiração de um homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar, vivo, ao território dos vivos. Eu me tinha convertido num viajante entre mundos [...]” (UR, p.258).

Com a supressão da divisão entre o espírito que age e o mundo objetivo que se descortina através do sistema simbólico da matéria, é conferida à ação na figura da personagem a legibilidade das normas culturais. A configuração narrativa, com o cruzamento de tempo e espaço, escapa à imposição de uma lógica absoluta na construção da imagem do ser, contribuindo para a abertura à

atividade interpretativa do leitor. Pela leitura, nos confrontos e nas identificações culturais o leitor é levado a experimentar novas imagens.

4.3 O HORIZONTE DA DÚVIDA

*Do outro lado de mim, lá para trás de onde jazo, o
silêncio da casa toca no infinito. Ouço cair o tempo,
gota a gota, e nenhuma gota que cai se ouve cair.
Oprime-me fisicamente o coração físico a memória,
reduzida a nada, de tudo quanto foi ou fui.*

Fernando Pessoa

A ausência da gravidade temporal que caracteriza o universo narrativo faz a personagem aparecer como consciência que experimenta a perda da identidade. Ora, para reconhecer-se é pressuposto desconhecer-se. A imagem de Mariano chega ao leitor, primordialmente, pelo desconhecimento que a personagem tem de si mesmo e do mundo que habita. Ao tomar contato com um universo que lhe é, ao mesmo tempo, familiar e estranho, a personagem precisa reconhecer-se no tempo e perante outrem.

Sob a condição “fora do lugar” da personagem e narrador Mariano, tudo é posto em dúvida: o estranhamento da personagem, decorrente da deslocada condição em relação aos demais, obriga-o à reflexividade sobre o outro, e a familiaridade, despertada pelos quadros da lembrança, leva-o ao questionamento da função do passado na vida presente.

O eu, como devir, só pode se constituir pela condição de outro. No final do primeiro capítulo, dadas as circunstâncias da morte do Avô, Mariano reflete sobre sua condição: “O Tio se minguou no esclarecimento. Já não era ele que falava. Uma voz infinita se esfumava em meus ouvidos: não apenas eu continuava a vida do falecido. Eu era a vida dele” (UR, p.22).

No horizonte desconhecido por Mariano, despertada a dúvida, a verificação pela experiência de outrem é a única alternativa de desvelamento sobre si

mesmo. O reconhecimento do eu no tempo só pode ocorrer pelo reconhecimento de outrem, nesse caso pela figura do Avô, signo que aparece como mediação entre a morte e a renovação: “Mariano ainda resta fora do caixão, à espera de um há-de-vir” (UR, p.177).

A dúvida, ao conduzir Mariano em direção ao conhecimento da vida do Avô e dispersar, dessa forma, a centralidade do eu no plano do ato narrativo, apresenta dois aspectos favoráveis à constituição do Eu: a descentralização do eu, sem a perda de seus contornos, e a confiabilidade de seu discurso, que dá substância à imagem da personagem. Conforme Ricoeur, essa configuração em nada anula a posição de primeiro plano do eu pela busca do reconhecimento de si mesmo, pois:

O reconhecimento de si faz referência a outrem sem que este esteja na posição de fundamento, como é o poder de agir, nem que o diante-de-outrem implique reciprocidade e mutualidade. A mutualidade do reconhecimento se antecipa no diante-de-outrem, mas não se perfaz nele. (RICOEUR, 2006, p. 266)

A estratégia narrativa cuja estrutura contempla a construção da personagem pela tessitura com o outro amplia o poder da identificação-atestação junto ao leitor. Assim, a busca pelo reconhecimento da história de vida do Avô, que realiza a trama de diversas outras vidas, marca um fundamento ético, pressuposto por meio da imagem do eu: o da confiabilidade. Ora, a voz narrativa ganha a atestação necessária pelo seu confronto e identificação com outras vozes, de modo que o eu se erige no seu testemunho perante o testemunho de outrem.

A existência concreta da personagem-memória como *pessoa*, limitada por suas capacidades e condicionada historicamente, reclama ao leitor a atividade da leitura como atestação da própria vida. No percurso de reconhecimento perante o outro, nesse caso o leitor, como exercício das próprias capacidades de poder dizer, agir e narrar-se, a figuração do modo de ser implica o movimento na direção de superação das incapacidades, que se constituiriam como o esquecimento e o perjúrio. Para contar com a atestação do leitor, então, é

pressuposto da condição do eu narrar o que se passou de modo que sejam mantidos os acontecimentos da lembrança como verdades do ser.

A construção narrativa deve ser feita de maneira que, pelo reconhecimento de si, a pessoa conheça sua verdade, possibilitando que se forme uma personalidade e, conseqüentemente, o Eu se constitua; por outro lado, para que se complete esse círculo, o leitor deve intervir na construção da personagem, dada a necessidade de atestação prevista no movimento do reconhecimento de si mesmo. Esse movimento dialético caracteriza a constituição da personagem-memória; é por esse movimento que o Eu apresenta-se ao leitor, podendo vir a acompanhá-lo para sempre, como é o caso das personagens que se tornam inesquecíveis ao leitor. Muitas, inclusive, passam a viver no imaginário coletivo.

A dúvida suscita sempre a busca da verdade. Assim, ao final do segundo capítulo, Mariano anuncia: “Na minha cabeça a decisão aflorava: iria ao encontro do proibido, iria espreitar o meu Avô Mariano.” A enunciação do protagonista já sugere o deslocamento de seu olhar para o passado. Pela sua voz, Mariano desfia, no capítulo seguinte, a trama de vida de Dito Mariano, cujos acontecimentos substanciais sobre a historicidade do protagonista serão revelados, de fato, pelas Cartas que chegam às mãos de Marianinho. Novamente é a dúvida, agora em relação à origem dos escritos, que faz com que a personagem prossiga na busca da verdade:

Ainda bem que chegou, Mariano, Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si. Sempre que for o caso, escreverei algo para si. Faça de conta são cartas que nunca antes lhe escrevi. Leia mas não mostre nem conte a ninguém. Quem escrevera aquilo? Quando tento reler uma tontura me atravessa: aquela é a minha própria letra com todos os tiques e retiques. Quem fora então?(UR, p.56; grifo do autor)

Mariano reconhece nos escritos a própria letra sem, no entanto, escrevê-los. A afirmação contida no escrito, “cada homem é todos os outros” já antecipa ao leitor os caminhos do trajeto a serem percorridos pelo herói: no

reconhecimento de si está intrínseco o reconhecimento do outro ao nível do coletivo. No campo da ação narrativa, a dúvida, mais uma vez, esmaece as fronteiras entre o eu e o outro.

Além disso, a identificação-atestação entre o eu e outro, entre Mariano e o Avô, realiza-se por partilharem a condição de entre- lugar. A figura do Avô ganha relevo pelo lugar que ocupa, que “Enquanto vivo se dizia morto. Agora que falecera ele teimava em não morrer completamente” (UR, p.37), condição semelhante à de Mariano, “mas eu, deslocado que estou dos meus” (UR, p.44). Ambas as vozes enunciam-se, assim, a partir de uma esfera que é, em relação aos demais e à tradição, fora de lugar.

No campo simbólico, as cartas constituem, pela figura tradicional que ocupa o Avô na sociedade africana, a voz do conhecimento e a sabedoria das antigas tradições africanas. O esmaecimento dos limites entre o eu e outro dá sentido ao aparecimento do eu por sua ligação com as antigas tradições, cuja responsabilidade lhe é atribuída pela segunda carta:

Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver. É por isso que visitará essas cartas e encontrará não a folha escrita mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias. [...] Para salvarmos Luar-do-Chão, o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvarmos a nossa família, que é o lugar onde somos eternos. (UR, p.65; grifo do autor)

Dito Mariano atribui a Mariano o dever de salvar a Ilha, “o lugar onde ainda vamos nascendo”. Aos poucos, vai surgindo, pelos testemunhos da Avó Dulcineusa, da Tia Admiração e do pai Fulano Malta, o passado recente de Luar-do-Chão e, com ele, as desavenças familiares que formam a base do conflito que ameaça a Ilha e o amplo cenário cultural, que se configura pela tradição:

- É bonito, não é, Tio?
 - Bonito? Isso tudo tem um valor.
 Que eu sabia, mas havia gente rica, algibeirosa, olhando com cobiça para a nossa Ilha. Pelo seu gabinete passavam gulosos requerimentos. E ele não dormia de olho fechado. Já havia dado

despacho a investidores interessados em iniciar em Luar-do-Chão um negócio de minas, pesquisa de areias pesadas. E até já havia apalavrado a nossa casa, a Nyumba-Kaya, prometido as terras familiares.

- A nossa casa, Tio? Vender a Nyumba-Kaya?

- Sim, está tudo rondando as esferas.

- Mas a casa, lembra o que dizia o Avô?

- Falo-lhe tudo isto, porque você, sendo família e uma pessoa estudada, bem que podia fazer parte do empreendimento.(UR, p.63; grifos do autor)

O diálogo entre Mariano e o Tio Últmio mostra a posição e as intenções do Tio em relação ao problema que paira sobre Luar-do-Chão. No microcosmo narrativo, a questão é redimensionada no conflito familiar, na oposição existente entre o Pai Fulano Malta, revolucionário e contrário aos avanços dos investimentos capitalistas no local, e o Tio Últmio, “Ele [é] que conhecia o caminho do progresso, ele é que tinha influência e poderes” (UR, p.153).

A dúvida de Mariano leva-o a conhecer intimamente cada um dos integrantes do círculo familiar dos Malilanes. As indicações pelas cartas conduzem o protagonista à descoberta dos fatos do passado, que envolve todos, tendo como núcleo as mentiras, os enganos e as preocupações de Dito Mariano. Nesse caso, a busca do reconhecimento de si mesmo, quando se volta para o passado, cumpre também uma função social. Interseccionam-se, assim, pela dúvida, a atestação do eu e o destino coletivo da comunidade. Said, em *Cultura e Imperialismo*, ao tratar da relação entre a tradição, a geografia e a cultura representadas em narrativa, afirma que

a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. [...] mesmo que se deva compreender inteiramente aquilo no passado que de fato já passou, não há nenhuma maneira de isolar o passado do presente. Ambos se modelam mutuamente, um inclui o outro e[...] um coexiste com o outro. (SAID, 2011. p,34-35)

No percurso de reconhecimento de si mesmo está implícita essa intersecção, uma vez que tudo que emerge pelo eu é desvelado porque o eu é ser

no mundo, ou seja, ele desconhece, mas habita um mundo de significados que contêm uma tradição, cuja distância pode ser mais ou menos próxima da personagem. À medida que Mariano avança em direção às soluções de enigmas da família, mais conhecedor se torna dos ritos, das cerimônias, enfim, de toda a ordem cultural do universo de Luar-do-Chão. É o coveiro quem desvenda para Mariano o motivo da semimorte do Avô:

Por fim, ele me acende o entendimento que eu tanto carecia: que aquela morte era quente a uma vida mal vivida. Meu Avô cometera uma grande ofensa.

- *Que ofensa?*

- *É segredo que está indo com ele.*

Enterrá-lo, assim, nesse estado de morto abortado constituiria sério atentado contra a Vida. Em vez de nos proteger, o defunto iria desarranjar o mundo. Até a chuva ficaria presa, encarcerada nas nuvens. E a terra secaria, o rio se afundaria na areia. Ele era um morrido em deficiência, um relâmpago que ficara por abençoar. (UR, p.160; grifos do autor)

Dessa forma, a dúvida leva Mariano ao desvelamento do passado pela figura do Avô, o qual, contando sua história pelas cartas, adquire o valor do testemunho, formando na narrativa a rede de intersubjetividades que comporta, pelo relato, as avaliações e as distinções necessárias à identificação que o protagonista precisa para o cumprimento do seu percurso. Pela reflexividade do passado, a personagem assegura provisoriamente suas verdades:

Ora, essa pretensão à captura é sempre acompanhada pelo temor do equívoco, que consiste em tomar uma coisa, uma pessoa, por aquilo que ela não é. A equação entre identificar e distinguir, consagrada pela expressão cartesiana “distinguir o verdadeiro do falso”, oferece a oportunidade de marcar o lugar do equívoco, prolongado no plano interpessoal pelo mal-entendido. (RICOEUR, 2006, p.267)

Ricoeur considera que, embora o plano de intersubjetividades possa constituir uma das bases do reconhecimento, não é possível que qualquer coisa se defina pela dicotomia cartesiana do verdadeiro ou falso. Nesse âmbito, é a interferência da imaginação o assunto que aparece como solução e requisito de verdade no plano de construção da personagem-memória.

O simbolismo da matéria, o devaneio e o sonho são algumas das formas de expressão da práxis que, pela supressão do tempo ordinário, fazem a personagem aparecer pela lembrança a partir da profundidade e a liberdade da imagem. Com a suspensão do tempo do mundo, o eu se mostra pela sua temporalidade própria, revelando-se pela intimidade de ser no mundo.

Nesse sentido, é possível afirmar que a personagem, construída pelas aporias da temporalidade, constitui-se como paradigma do conceito de memória. A dúvida é posta, então, como uma categoria fundamental da constituição da personagem-memória. A incerteza sobre si mesmo exige necessariamente o reconhecimento do outro como atestação do si-mesmo no tempo.

Porém, antes de tudo isso, é preciso observar que dessa forma o caráter ético da narrativa é pressuposto na construção da personagem. Como efetuação das relações entre presente, passado e futuro, se o eu é algo, em algum momento, é o que foi contado. Na atestação do si como memória, portanto, está implicada a verdade de ser no mundo. Ora, nisso está implícito o fato de que o leitor, como o essencial interlocutor do eu, é quem atesta, ao término da leitura, a sua existência.

4.4 OS VOOS DA MEMÓRIA

*Das infinitas gerações de rosas
que se perderam no fundo do tempo
uma deve sair do esquecimento.*

Jorge Luis Borges

Para encerrar o percurso que proponho para a leitura da personagem, é preciso observar a temporalidade mais profunda que se abre pela figuração da personagem como ser-no-mundo, matéria que aparece em forma de devaneio ou sonho. Esses são momentos em que, quando se suspende o mundo ordinário, o que chamei de desmoronamento do tempo e cujos recursos narrativos apresentei

em capítulo anterior, o ser pode aparecer mais pelo seu aspecto psíquico e sentimental.

A narrativa, nesses instantes, investe na imagem e, tal como afirmou Henri Bergson, na sua memorável *Matéria e memória*, “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999, p.90).

A expressão do modo de ser pelo devaneio ou pelo sonho, menos vinculada à práxis que se mostra pela lógica do universo exterior, desvela as propriedades do ser que ficam à sombra da experiência atribuída à realidade física da personagem, muito embora se saiba que o universo exterior e interior são intimamente condicionados. Apesar disso, ainda é possível observar que, no âmbito da temporalidade do ser, a configuração narrativa de que trato se vale mais da atividade da imaginação criadora, com a expressão pela imagem, do que de outros recursos retóricos. A memória, assim, aparece pela sua potência imaginante e,

depois que a imaginação se torna senhora das correspondências dinâmicas, *as imagens falam realmente*. [...] Essas correspondências das imagens com a palavra são as correspondências realmente salutares. O consolo de um psiquismo doloroso, de um psiquismo enlouquecido, de um psiquismo esvaziado será facilitado pelo frescor do regato ou do rio. Mas será preciso que esse frescor seja *falado*. (BACHELARD, 1997, p. 201-202)

As coordenadas do mundo, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, são indicadas logo no início da narrativa, antes mesmo de Mariano pisar na Ilha, pela voz da profética Miserinha, um dos antigos amores do Avô Dito Mariano, fato desconhecido pelo neto. No barco, ao sentar-se perto deste último, ela observa:

- Esse homem vai carregado de sofrimento.
- Como sabe?
- Não vê que só o pé esquerdo é que pisa com vontade? Aquilo é peso no coração.

Explica-me que sabe ler a vida de um homem pelo modo como ele pisa o chão. Tudo está escrito em seus passos, os caminhos por onde ele andou.

- A terra tem suas páginas: os caminhos. Está me entendendo?

- Mais ou menos.

- Você lê o livro, eu leio o chão. Agora, mais junto, me diga: o fato dele é preto?

- Sim. Não vê?

- Eu não vejo cores. Não vejo nenhuma cor.

Doença que lhe pegou com a idade. Começou por deixar de ver o azul. Espreitava o céu, olhava o rio. Tudo pálido. Depois foi o verde, o mato, os capins – tudo outonecido, desverdeado. Aos poucos lhe foram escapando as demais cores.

- Já não vejo brancos nem pretos, tudo para mim são mulatos.[...]

- Agora, sabe o que faço? Venho perto do rio e escuto as ondas: e, de novo, nascem os azuis. Como agora, estou escutar o azul.

(UR, p.20; grifos do autor)

Embora longo, o excerto apresenta propriedades que justificam a transcrição, principalmente pela dimensão que adquire na leitura. O diálogo faz transparecer, pela vivência do cotidiano da Ilha, a condição de aprendizagem a que é naturalmente submetido Mariano, cujo destino, sugerido pela voz de Miserinha, é o longo percurso do “caminho”. As diferenças culturais entre os interlocutores são dadas pela distinção entre dois modos de percepção do mundo, um lê o livro e o outro a terra. O conhecimento pela leitura, no entanto, preservam um traço comum, amenizando distâncias.

Na descrição sinestésica referente à perda parcial da visão, duas ideias referentes ao universo para o qual Mariano se dirige perpassam a imagem e se colocam como possíveis significados da práxis: a centralidade da natureza no processo de apreensão do mundo, pressupondo a sensibilidade humana e suas habilidades; e a necessária evolução da percepção que se limita à distinção racial pela cor. O discurso antirracismo é retomado diversas vezes na narrativa através de outras vozes que o reforçam, como a da Tia Admiração: - *Meu filho, neste mundo, somos todos mulatos* (UR, p.59).

À horizontalidade da imagem evocada pelos signos da terra, com os seus caminhos a serem percorridos, é sobreposta, em seguida, a verticalidade da imagem do voo: primeiro com o lenço que é jogado ao mar por Miserinha e resgatado pelos pássaros; depois, com o olhar de Mariano para o alto a contemplar o *mangondzwane*:

- Tio, a mulher caiu no rio.[...]
 - Não caiu ninguém, foi um vento que levantou um lenço. [...]
 - Atirou o lenço fora? E porquê?
 - Por sua causa, meu filho. Para lhe dar sortes.(UR, p.21)
- Ainda pensei ser uma vendedeira, assediando-me. Mas é Miserinha que me pede que a conduza, entre a multidão.
- Vá olhando os céus, veja se está a passar um pássaro. [...]
 - Veja, Miserinha, é uma garça!
 - Isso garça não é. É um mangondzwane.
- É um pássaro-martelo, bicho coberto de lendas e maldições. Miserinha reconhecia-o sem deixar de olhar para o chão.
- Fique atento a ver se ele canta.
- Passa sem cantar. Um frio me golpeia. Ainda me lembro do mau presságio que é o silêncio do mangondzwane. Algo grave estaria para ocorrer na vila.(UR, p.27; grifos do autor)

Enquanto Miserinha mantém seus olhos na terra, o protagonista volta os seus para o alto. Na tentativa de apreender os significados da passagem do pássaro, Mariano já está impregnado pela aparição. A horizontalidade da primeira imagem entrecruza-se, assim, com a verticalidade do olho que acompanha o voo, oferecendo ao leitor a imagem do homem pela dimensão de seu modo de habitar o mundo.

A personagem aparece, portanto, pelo realismo da imagem de enlace entre uma realidade particular e uma realidade coletiva, entre uma realidade física e uma realidade psíquica, cuja verticalidade pode ser associada à vivência de valores que escapam ao domínio da vida terrena, ou seja, conhecimentos que escapam às formas materiais previstas pelo homem na habitação do mundo.

Conforme a psicologia gravitacional proposta por Bachelard em seus estudos sobre a dinâmica ascensional, não basta à boa leitura a simples justaposição entre as imagens do alto e do baixo, comumente tratadas pela psicologia no limite das suas constituições estáveis e, assim, restritas aos sentidos como meras oposições de signos.

A imaginação que se depara com os elementos aéreos torna-se fugaz e etérea, exprimindo muito mais a mobilidade espiritual do ser do que as imagens estáveis e fixas da imaginação dinâmica da matéria, como a casa, o rochedo ou a árvore, por exemplo. Em seus estudos sobre a imaginação criadora, ao analisar as imagens sob a ótica da psicologia gravitacional, Bachelard destaca o valor do

dinamismo da imagem aérea como medida das variações dos níveis psíquicos do impulso vital do homem:

De todas as metáforas, as metáforas da altura, da elevação, da profundidade, do abaixamento, da queda, são por excelência metáforas axiomáticas. Nada as explica, e elas explicam tudo. [...] Percebemos que elas trazem uma marca essencial e que são mais naturais que todas as outras. Elas nos envolvem mais que as metáforas visuais, mais que qualquer imagem cintilante. [...] Essas imagens são de um poder singular: comandam a dialética do entusiasmo e da angústia. A valorização vertical é tão essencial, tão segura, sua supremacia é tão indiscutível, que o espírito não pode esquivar-se a ela depois de tê-la reconhecido uma vez em seu sentido imediato e direto. Não se pode dispensar o eixo vertical para exprimir os valores morais. [...] Toda valorização é uma verticalização. (BACHELARD, 2001, p.11, grifo do autor)

A queda de Mariano é imediata e impactante: ao vislumbrar o pássaro, a personagem conclui, lembrando os sentidos que lhe são atribuídos pela tradição local, que “Algo grave estaria para ocorrer na vila” (UR, p.27). A imagem do voo, que “golpeia”, é seguida pela da casa, cuja primeira visão é motivo de tremor e abatimento: “sobre mim se abate uma visão que muito irá se repetir: a casa levantando voo, igual ao pássaro que Miserinha apontava na praia.” (UR, p.29).

A casa, como signo da segurança e fixidez do mundo, arquétipo do enraizamento humano, pede proteção contra a queda, “se ergue de encontro ao tempo” (UR, p.29). A imagem da ameaça sobre a Nyumba-Kaya atravessa todo o romance: “Uma tristeza funda me dilacera o peito: pela janela do carro vejo a casa se afastar.” (UR, p.152). A intensificação da ansiedade e da angústia pela queda exige de Mariano, conseqüentemente, a ascensão. Nesse sentido, as imagens também funcionam como vetores da configuração prospectiva da narrativa.

Com a composição que intersecciona as imagens, realiza-se o trajeto contínuo entre o real e o imaginário, cuja dialética revela o movimento psíquico da personagem. A adesão de Mariano aos ideais coletivos da comunidade da Ilha é expressa, primeiramente, pela comunhão de horizontes dada pelas imagens do voo, com o eu como eixo desse universo e a casa como ponto axial dos valores e costumes das antigas tradições. Nesse sentido, conforme afirma Bachelard, o

poder da imagem restitui a fecundidade plena da linguagem, que liberta os sentidos do relato e intensifica a experiência figurativa:

Como encontrar uma medida comum dessa solicitação a viver e a falar? Isso só pode ocorrer multiplicando-se as experiências de figuras literárias, de imagens móveis, restituindo, conforme o conselho de Nietzsche, a todas as coisas o seu movimento próprio [...]. Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora. De um modo mais geral, é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina.(BACHELARD, 2001, p.3)

A imaginação temporalizada pela narrativa intensifica e destaca as faculdades humanas por excelência. Pelas imagens, torna-se natural ao leitor que a personagem se angustie e assuma o compromisso cultural com a comunidade, isso porque a expressão tem por base a imagem, cujas formas mantêm suas raízes em arquétipos primitivos que transcendem muitas das diferenças culturais. Em capítulos posteriores, será explicitado pela voz do Avô Dito Mariano e pela Avó Dulcineusa o dever de Mariano com a sua terra de origem.

Dessa forma, dentre os recursos retóricos utilizados na construção da imagem da pessoa, o simbolismo intensifica a abertura de sentidos, propiciando a participação ativa do leitor na construção da personagem. O desmoronamento do tempo, cujo efeito é construído pelas estratégias da configuração do tempo e do espaço da narrativa, favorece também a abertura da imagem do ser pela dinâmica da lembrança pelo sonho e pelo devaneio.

Toda queda pressupõe nova ascensão. Mas, antes, a angústia e o temor conduzem ao recolhimento interior. Como “num mundo de dúvida onde tudo se desmorona” (UR, p.87), “a morte é um outro nascimento” (UR, p.30); nos momentos críticos da crise de identidade, é pelo sonho, com a habitação de um novo tempo, que se desvela a fragmentação do eu:

Chegaram amigos da cidade e disseram-me que o mesmo fenómeno estava ocorrendo noutros lugares. Em todo o país a terra negava abrir o seu ventre aos humanos desígnios. Enviei mensagem para o exterior. E o mesmo se passava também por lá.

Em todos os continentes o chão endurecera, intransponível. O assunto se tornara uma catástrofe de proporções mundiais. [...] A agricultura paralisara. [...] Ninguém sabia que tudo começara na pessoa do Avô Mariano. No sonho, eu regressava ao cemitério. Não encontrava o coveiro Curozero. Mas lá estava a sua irmã, Nyembeti [...]

- Como é que você encontrou esse lugar?

Mas ela negou. Os lugares não se encontram, constroem-se. A diferença daquele chão não estava na geografia. Apontou para nós dois e embrulhou as mãos, para, em seguida, as levar ao coração. [...] Talvez fosse tudo tão simples como o lençol do velho Mariano[...]. (UR, p.189)

No sonho, a preocupação de Mariano com a terra pode ser expressa pela plena dimensão de seu significado. Embora pretenda apenas “visitar o passado” (UR, p.190), é pela experiência onírica que o protagonista soluciona boa parte dos enigmas do passado. O que poderia ser tomado, pelo leitor, como sobrenatural ou fantástico é modelado pelo sonho, refletindo-se sobre a realidade. Com as relações de sentidos feitas pelo leitor na interpretação do sonho, a percepção sobre o fato real ultrapassa a mera leitura do acontecimento como simples fato de realidade. Essa estratégia ameniza a distância cultural que possa provocar resistência à leitura, servindo ao leitor como suporte de atualização de sentidos.

Além disso, a vivência no sonho, como o episódio de fechamento da terra, em que “o chão endurecera, intransponível” (UR, p.187), antecipa e prepara o desfecho carregado de simbolismos, a experiência do enterro do Avô, momento ápice de encerramento do drama. A memória dotada de seus aspectos imaginativos possibilita ao ser a transcendência à mera e limitada realidade. Dessa forma, observar as dimensões que integram a constituição da personagem como ser-no-mundo, significa conceber que,

Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a *humana condição*. Uma psicologia da mente em ação é automaticamente a psicologia de uma mente excepcional, a psicologia de uma mente tentada pela exceção; a imagem nova enxertada numa imagem antiga. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre os olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver “visões”. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências [...] (BACHELARD, 1997, p.18; grifos do autor)

No longo trajeto percorrido pela personagem Mariano, a transcendência da humana condição se realiza, sobretudo, pela transposição das barreiras do tempo e do espaço. Sob essa perspectiva, o sonho e o devaneio também são formas estratégicas de construção da alteridade pressupostas pela dilaceração constitutiva do percurso do reconhecimento de si mesmo. O episódio em que Mariano vai ao sótão, lugar que mais tarde lhe é revelado como inexistente, também reafirma o valor da vivência pelo apagamento das fronteiras entre imaginário e realidade:

Agora, confirmo: nenhuma chave se ajusta em nenhuma fechadura. Excepto uma, no sótão, que abre a porta do quarto de arrumos. Entro nesse aposento obscuro, não há lâmpada, um cheiro húmido recobre tudo como um manto. Deixo a porta entreaberta, para receber uma nesga de claridade. De rompante, a porta se fecha. Sou engolido pelo escuro ao mesmo tempo que um corpo me aperta, com violência. [...] Tudo acontece sem contorno, sem ruído, sem peso. Nunca o sexo me foi tão saboroso. Porque eu sonhava quem amava [...].

- *Entregue isso a Abstinência.*

E o vulto desaparece, além da porta. Eu bem que podia ter espreitado para corrigir minha suspeitas. Mais forte, porém, foi o desejo de deixar em sombra a identidade daquela mulher. (UR, p.111-113; grifo do autor)

Com a incumbência do Avô de “repor as vidas, direitar os destinos dessa gente”, Mariano leva ao Tio a caixa recebida no sótão e cujo conteúdo faz emergir os segredos do amor proibido do passado e todo o sofrimento vivido por Abstinência, história que, inclusive, justifica o nome da personagem e sua principal característica. A vida do Tio resumia-se à ação de abster-se à vida.

Do imaginado sótão à casa do Tio. Nesse trajeto dialético entre imaginário e realidade, Mariano vai cumprindo a árdua missão de “repor as vidas” (UR, 126). Tal como afirma Bachelard (2008b, p.22), quando a realidade começa a se fixar “a imaginação quer comandar. Ela não poderia se submeter ao ser das coisas”.

O devaneio cumpre, assim, um importante papel no trajeto de composição da personagem, pois, ao encenar o inimaginável como realidade apresentável, com a simbologia plural da imagem, abre possibilidades à imaginação do leitor para a articulação da matéria narrativa. Do ponto de vista da construção narrativa, o sonho e o devaneio, como signos do repouso e da intimidade, permitem o

desdobramento do ser que, afastado do tempo sucessivo das ocorrências cotidianas, ganha liberdade para gestar-se pela sua diferença. Nesse sentido, enfatiza-se na constituição da personagem a capacidade de restituir-se constantemente a partir de uma temporalidade própria e exclusiva.

As cartas que chegam a Mariano, interpostas ao longo de toda a narrativa do eu, são mais um dos signos a realizar o apagamento dos limites entre imaginação e realidade. Os papéis escritos que aparecem para Mariano levam a sua caligrafia, sem que ele, no entanto, tenha consciência do acontecimento. Aos poucos, o protagonista vai identificando a voz do Avô a ditar-lhe os caminhos a seguir:

Mariano, esta é sua urgente tarefa: não deixe que completem o enterro. Se terminar a cerimônia você não receberá as revelações. Sem essas revelações você não cumprirá a sua missão de apaziguar espíritos com anjos, Deus com os deuses. Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar dos métodos da tradição: você já está longe dos Malilanes e seus xicuembos. A escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos. (UR, p.126; grifo do autor)

Embora Mariano não tome consciência do ato, a aprendizagem no caminho do próprio reconhecimento só se torna possível porque lê o relato do avô e suas incursões ao passado da história de Luar-do-Chão. Em forma de carta é feita a intermediação entre as duas gerações que se distanciam pelo abismo existente entre a cultura da oralidade e a da escrita.

No percurso da oralidade à escrita vai se configurando todo o universo social e cultural da Ilha, cuja atualização exige a pluralidade de sentidos gestada e modificada na relação do eu com o *outro* e em meio às coisas. O relato do Avô é transcrito pela mão do neto, encenando, portanto, a reinvenção do presente pelo cruzamento entre duas formas do saber.

Conforme Inocência Mata, essas opções conciliam duas filosofias da reinvenção que não raro se entrecrocaram no cenário literário africano: a narrativa multilíngue de registro verbal local e a narrativa que tem sua origem pela escrita. A textualidade metaliterária coutiana, que rubrica a forma mimética dada à narração, permite identificar, na fala literária, a interação entre escrita e oralidade:

Nessa encenação entretecem saberes de proveniências várias, mormente das margens da nação, para a revitalizar, ela que se tem manifestado apenas pelo saber da letra. [...] A revitalização translinguística que realiza segue pela via da levedação em português de signos multiculturais transpostos para a fala narrativa em labirintos idiomáticos como forma de resistência ao aniquilamento da memória e da tradição. (MATA, 2007, p.89)

A forma do relato encenada aqui pela carta, como em *Terra sonâmbula*, pela forma testemunhal dos capítulos Cadernos de Kindzu, constitui-se como um dos recursos que ameniza as tensões linguísticas naturais ao universo africano sem, porém, apagar a vivência das pressões sociais e culturais sofridas pelo sujeito. Os diálogos, que ocupam boa parte da narrativa, também desempenham essa função semântica. Pela expressão da cena, recupera-se, mesmo que parcialmente, os traços do universo da oralidade.

Dito Mariano relata a sua história de vida, confessando ao neto, além de seus enganos, dores, angústias, todos os segredos da família, que são a causa direta do estado de decadência e de estagnação da Ilha. A construção paralela das duas narrativas descentraliza a voz do narrador, estabelecendo os sentidos de identificação entre as duas personagens. À medida que se desvela a figura do Avô pela reconstituição do passado, revela-se também a de Mariano. No final da narrativa, Mariano conclui:

As cartas instalavam em mim o sentimento de estar transgredindo a minha humana condição. Os manuscritos de Mariano cumpriam o meu mais intenso sonho. Afinal, a maior aspiração do homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar, vivo, ao território dos vivos. (UR, p.258)

Os paradoxos da identidade pessoal no longo percurso em busca do reconhecimento de si mesmo são, assim, resolvidos com a ipseidade formulada no tecido narrativo. A consciência experimenta a perda da identidade. O eu que narra vê no outro a possibilidade de resgate das lembranças. A constituição do eu aparece como consequência da dinâmica temporal entre a prospecção narrativa, fomentada pelas incertezas do devir, pela manutenção de si, com a adesão ao compromisso proposto pelo Avô, e pela vivência da lembrança e do sonho. A configuração narrativa compõe-se pela dialética do desdobramento do eu em

distintas temporalidades, cuja alteridade conduz o sujeito ao território da dúvida. A narrativa mimetiza, dessa forma, o próprio processo de construção da memória.

A memória que aparece pela personagem, transgredindo os limites da imaginação reprodutora, nasce como porvir da imagem, incitando o leitor à ativação dos sentidos. A dinâmica narrativa operada pela memória leva ao descongelamento do passado e, pela dialética da vivência pela lembrança, possibilita à pessoa o acesso a uma realidade própria de ser mais distante das petrificações ou invenções unitárias da razão. A memória constituída dessa dimensão possibilita ao ser humanizar o tempo e recriar a própria vida, tornando-se o principal fundamento da constituição do eu.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A origem desta tese tem raízes na minha infância. Como podia a Raquel, de *A Bolsa Amarela*, ou o Tisto, de *O menino do dedo verde*, nascerem e passarem a viver comigo? Eu os conhecia mais do que a algumas pessoas “reais” que estavam ao meu redor, e recorria a eles, imaginando o que fariam a cada vez que havia um dilema em casa ou na escola. O desejo de desvendar a mágica da existência desses seres que conviviam comigo me rendeu o gosto pela leitura. Talvez tenha sido esse o motivo, também, embora disperso entre outras vontades, que me levou ao curso de Letras e ao interesse crescente pela Literatura. Ou talvez seja assim só porque a partir do que sou hoje lembro assim.

O desenvolvimento dos estudos sobre a personagem durante o curso de mestrado, com o aprofundamento da reflexão teórica concentrada sobre as formas discursivas adotadas pela narrativa ficcional na elaboração da imagem do homem, suscitou-me uma variedade de questionamentos, dentre os quais, com a devida maturação, alguns se tornaram pressupostos da atual investigação. A proposta do presente trabalho nasceu a partir, principalmente, da constatação de duas problemáticas que, embora sejam focalizadas intensivamente pela crítica, permanecem como alvo de discussão, tendo em vista a renovação constante do objeto de atenção da área.

Propus-me as seguintes questões: primeiro, quais os fundamentos adequados à abordagem da narrativa contemporânea podem dar conta da atual matéria que sustenta a figura ficcional; segundo, considerando a grande difusão de narrativas de cunho testemunhal e o culto da memória na atualidade, qual a pertinência dessa estratégia discursiva sobre a categoria da personagem, ou seja, de que forma ela contribui para os horizontes da leitura.

A leitura de *Terra Sonâmbula* e de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* despertou em mim sensações que me reportaram às memórias da minha infância. As imagens que surgem pelas vozes de Muidinga, Kindzu e Mariano levaram-me a questionar os aspectos narrativos que se punham a serviço da construção da personagem pela desrealização da pessoa, dando lugar à realidade instável do ser que, em movimento, intima o leitor à cumplicidade das vivências, fazendo-o deslizar para um universo cuja projeção da pessoa implica o efetivo comprometimento do leitor.

Os dois romances também me fizeram pensar a personagem sob o duplo aspecto do discurso contido no eu, que se apresenta pela instauração da plenitude psicológica da enunciação, fazendo coincidir absolutamente o evento e a escritura. A dissimetria do eu naturalmente acrescenta uma correlação de subjetividade importante tanto à construção da personagem, que se faz pela alteridade, como à atividade exigida do leitor pela narrativa, uma vez que defronte ao irreconhecível *eu* está o inquietante *outro*.

Com a revisão teórica desenvolvida na primeira parte do trabalho, buscando evidenciar as distintas naturezas da personagem construídas ao longo da história da literatura, constatei como diferença fundamental na composição da personagem atual o componente da memória, cerne da configuração narrativa, o qual põe em relevo a articulação temporal como eixo de construção da personagem.

Os romances da atualidade que apresentam a forma testemunhal de certo modo dão continuidade e intensificam a “atomização do real” desenvolvida pelo romance de consciência, caracterizado pelos movimentos de desdobramento da consciência e também pela recusa em catalogar a imagem do homem como expressão durável, una e absoluta.

Entretanto, em contraposição à dispersão do olhar relativista da personagem moderna, que tem sua percepção desdobrada pelas associações e pelas interrupções de contato com o mundo, aparece, com a articulação da memória, o ser reflexivo que, pela condição dialética do ato narrativo, torna-se passível dos deslocamentos provocados pela lembrança e, conseqüentemente, da irrupção da alteridade como forma de se recriar no mundo.

A personagem dos romances analisados, dilacerada pela condição temporal de ser no mundo, cuja alteridade se compõe como produto da intersubjetividade de modo a reunir os fragmentos da experiência, não deixa de ser, assim, uma resposta à racionalidade da personagem construída sob a visão determinista do século XIX e aos perigos de desrealização da pessoa com a anulação de suas capacidades, como proposto por Michel Zérafra ao se referir ao romance de consciência do século XX.

A observação da constituição do eu pela construção da personagem, tendo em vista o horizonte de composição da imagem do ser pelo leitor, pedia uma abordagem teórica condizente com a dinâmica da práxis narrativa, cujo fenômeno origina a personagem pela configuração dialética do ato narrativo. Considerando que o eu, tomado como centro do fenômeno da leitura, só poderia ser desvelado como processo que se realiza na configuração narrativa pela temporalização que surge em nome da dimensão subjetiva, tomei como apoio a teoria de Paul Ricoeur, cujos estudos contemplam especificamente a dinâmica narrativa, partindo da visão de que a efetiva construção narrativa pela leitura só pode acontecer pela interação entre o domínio do mundo real e suas qualificações éticas e o domínio do mundo imaginário e suas qualificações estéticas.

A teoria de Ricoeur, nesse sentido, fez-se essencial mediadora ao longo da leitura analítica do *corpus*, servindo de suporte no processo de transposição de sentidos da figuração, como fenômeno que, pela dinâmica da leitura, culmina na produção de imagens de identidades e na projeção e contraste de realidades.

Tendo em vista os limites impostos pela teoria de Ricoeur, que, em função de seus objetivos voltados à narrativa histórica, privilegia uma visão de acesso ao passado que se prende estritamente aos aspectos narrativos veritativos, em detrimento da dimensão imaginativa da memória, foi nos estudos de Bachelard que me apoiei para tratar da expressão que surge como porvir da imagem, cuja elaboração também se realiza pela memória.

Dessa forma, buscando responder aos dois aspectos postos como hipóteses, o desvelamento da constituição do eu pela construção da personagem foi desenvolvido em duas partes. Na primeira parte, com a leitura analítica de *Terra sonâmbula*, observei a configuração narrativa, cujo desdobramento

temporal põe em evidência as aporias imaginativas que constituem o ser, fazendo aparecer a dinâmica da memória como suporte da constituição do eu.

Na segunda parte analítica, que se deu pela leitura de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, focalizei, a partir dos elementos estratégicos de intencionalidade narrativa, os componentes que põem em evidência o eu pelo movimento da memória. Nesse caso, a construção da personagem acontece com a desrealização da pessoa, o que implica a recriação da lembrança pelas temporalidades próprias da memória.

Em *Terra sonâmbula*, a eliminação da hierarquia entre as vozes projetada pela estrutura narrativa apresenta seus efeitos tanto na composição da personagem, ao nível da diegese, como também sobre a atividade do leitor. Com a justaposição de duas histórias, separadas capítulo a capítulo de forma subsequente, mas interdependentes em nível semântico, são colocadas em diálogo as duas narrativas com a mediação do leitor. Essa estrutura, eliminando as fronteiras entre o primeiro plano narrativo e a metanarrativa dos cadernos, dilui a autoridade do narrador e institui o diálogo entre todas as vozes. Tal procedimento coloca a alteridade como componente central do processo de constituição do eu.

A construção temporal do romance é arquitetada de modo a realçar as temporalidades próprias de cada personagem. Estas aparecem pela necessidade de subversão do tempo comum. Como alternativa à opressão do mundo, Muidinga, por meio da leitura dos cadernos, projeta-se pelas memórias de Kindzu. Perante o testemunho, com o apagamento do tempo sucessivo e eterno, Muidinga questiona a própria identidade, rompendo, assim, a estaticidade do presente.

A revisitação do passado, que se abre pelo testemunho de Kindzu, amplifica o interior da personagem, fazendo aparecer tanto as nuances da expressão psicológica da pessoa, bem como toda experiência social e cultural do passado. Mas mais do que isso, o entrecruzamento temporal concretizado pela alteridade com que se formam as figuras de Muidinga e Kindzu realiza a diluição gradual dos limites do que se concebe como realidade e imaginação. A memória,

aos poucos, liberta-se dos valores referenciais absolutos do mundo lógico e ganha forma pela poética das imagens.

A desfixidez que caracteriza as personagens Muidinga e Kindzu, alternando-se entre a experiência do mundo e a vivência da lembrança, é intensificada pela interposição de outros relatos de vida. Pela experiência do outro, lhes são reveladas as próprias capacidades. Portanto, no conjunto da rede de intersubjetividades que se forma, a personagem revela-se pela experiência de recriar a própria vida a partir da vivência do outro. Nesse sentido, fica claro que a memória se ampara mais nas ações imaginativas do que na revisão ou reconstrução do passado. A identidade pessoal só pode ser alcançada por meio da alteridade. A constituição do eu iguala-se, assim, à dialética do seu percurso formada pela dupla atividade da memória que, ao se orientar para o passado, projeta no futuro o reconhecimento de si mesmo.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a fragmentação de Mariano, cuja imagem aparece pela decadência e ruína do mundo, dividido entre o desmoronamento das verdades de uma longa tradição e a precariedade do presente, é intensificada pela dúvida que lhe suscita o não reconhecimento das suas origens. A crise de identidade leva-o à vivência do outro. A imagem da personagem é construída pela simbologia que confronta à imensidão do mundo a profundidade interior do ser.

Como alternativa ao abismo que se forma entre Mariano e o mundo, aparece-lhe, sob o signo das cartas, a voz do Avô. É pela experiência imaginativa da memória, aberta pela dúvida sobre a própria identidade e pela origem das cartas, que se concretiza na narrativa o amplo imaginário cultural. A busca de certezas leva Mariano a conhecer a intimidade de cada um dos Malilanes, compondo-se no grande plano de intersubjetividades. A interferência da memória, cuja atividade realiza o apagamento das certezas sobre os limiares entre o eu e o outro e entre o mundo objetivo e o universo onírico, é, então, o elemento que aparece como solução e requisito da verdade própria do ser.

A revelação da personagem se dá pelos intervalos entre a vivência na Ilha, os sonhos, o pensamento, os devaneios e as lembranças. A potência de que se reveste a memória estrutura-se pelos prolongamentos estabelecidos entre o real e

o imaginário. Pelo testemunho do Avô, Mariano desvenda o passado. O conhecimento adquirido da tradição leva a personagem à reordenação do seu universo. Nesse movimento, a constituição do eu aparece pela mescla das marcas individuais e coletivas. Novamente, pela composição da memória, evidencia-se o esmaecimento dos limites entre realidade e imaginação e entre emoção e razão.

A leitura analítica dos dois romances revela, portanto, a constituição do eu pela poética da memória. A configuração narrativa, articulada pelas aporias da memória, faz da personagem o principal suporte de expressão da experiência temporal de *ser no mundo*. O romance é posto, assim, a serviço da expressão da singularidade humana. A imagem do ser ficcional que se erige pela construção da personagem constitui-se como paradigma da memória dita oficial ou histórica. Enquanto aspecto de ressonância da consciência, a memória é o componente estratégico fundamental para a construção da verdade da personagem, isto é, a memória é o constituinte que realiza a atestação da existência do ser perante o leitor.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. 4 ed. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. Ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Verus Editora, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. RJ: Forense-Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética - A teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz: entrevistas**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORDINI, Maria da Glória. A personagem na perspectiva dos estudos culturais. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 135-142, setembro, 2006.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discurso sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** Ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman, Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Lisboa: Edições 70, 2000.

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

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução, organização, nota prévia, anexos e notas: Fausto Castilho. São Paulo: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2012.

HIRSCH, Marianne. **Family frames; photography, narrative and postmemory**, Cambridge; Londres; Harvard University Press, 1997.

JAUSS, Robert Hans. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LARANJEIRA, José Luís Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

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

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**. Luanda: Editorial Nzila, 2007.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**: introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina. SA, 1997.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Entre o viver da personagem, o seu outro e o narrar do narrador: a construção do sujeito em *O conquistador*, de Almeida Faria. In: **Navegações**. v.3, n. 2, p.188-192, jul/dez, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

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

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

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Claudia Berliner. v. 1, 2, 3. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. O discurso e o excesso de significação. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

SAID, Edward. **Fora de lugar: memórias**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire de d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SOUZA, Ricardo Timm de. **Adorno & Kafka**. Paradoxos do singular. Passo Fundo: IFIBE, 2010.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950. Trad. Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.