

# A ESTRUTURA NARRATIVA EM *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO

## CAMILA CONCATO

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.  
E-mail: concato@uol.com.br

“Por isso, caro senhor, ame a sua solidão e carregue com queixas harmoniosas a dor que ela lhe causa. Diz que os que sente próximos estão longe. Isso mostra que começa a fazer-se espaço em redor de si. Se o próximo lhe parece longe, os seus longes alcançam as estrelas, são imensos” (RILKE, 2013, p. 41).

## Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar os elementos narrativos do romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, interpretando sua constituição sob a óptica da construção do romance moderno. As relações que se objetiva evidenciar, além daquelas de natureza estrutural, são as pertencentes à ordem conceitual como o realismo animista, *mise en abyme*, entre outras, por meio do exame das construções da linguagem. A questão da oralidade, como inflexão narrativa na transferência da tradição, também é considerada dentro da estrutura. Lucien Dallenbach, Mikhail Bakhtin, Gaston Bachelard foram os teóricos usados como base para este estudo.

## Palavras-chave

*Mise en abyme*. Onírico. Oralidade.

## MIA COUTO EM *TERRA SONÂMBULA*

Mia Couto (1955) é um escritor moçambicano de grande atuação no mercado editorial, sendo também o africano mais traduzido para línguas estrangeiras. Sua obra conta com poesias, romances, contos e crônicas, em que privilegia enfoque na questão da oralidade e resgate da tradição local, mas também mescla tais ocorrências com elementos contemporâneos e até mesmo políticos e ideológicos. Sua escrita é tecida com o fio da prosa poética, ferramenta principal de sua extensão como interlocutor.

O *corpus* escolhido para este estudo foi o romance *Terra sonâmbula*, publicado em 1992, momento em que Moçambique encerrava uma violenta guerra civil de 16 anos de duração. Trata-se do primeiro romance do autor, sendo a história construída com base em três personagens principais que circulam pelo país enquanto este é devastado pela guerra. O contexto histórico e político cede lugar às histórias de pessoas comuns que lutam pela sobrevivência e pela compreensão como seres humanos em uma terra à deriva, sepultada em um mar de sangue, abandono e tristeza. Ao mesmo tempo que o livro traz uma reflexão de busca interior, também remete ao esquecimento dos seres deslocados que perambulam por um caminho sem fim nem chegada, vagando sonâmbulos com o único propósito de existir.

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão em resignada aprendizagem de morte (COUTO, 2007, p. 9).

A narrativa, com seu princípio, meio e fim, intercala duas histórias principais, e seus elementos convergem a um ponto em comum, obtendo, em seu conjunto, uma mesma atmosfera estática e nebulosa, ainda que diversas pequenas histórias sejam desdobradas durante o romance; porém, sua construção sensorial e cognitiva é dotada de caminhos dialógicos diversos, em que o discurso literário, que abarca todos os discursos, se realiza na interação entre sujeitos. De acordo com Mikhail Bakhtin (2010, p. 142), “A vida conhece dois centros de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno destes centros se distribuem e se dispõem todos os momentos

concretos do existir”. À medida que o romance transcorre, as categorias tempo e espaço se organizam, elementos do âmbito metaempírico se configuram e o realismo animista, concepção primeira como sistema de pensamento relacionado aos mitos e fonte de desdobramento reflexivo, aparece encapsulado por substância lírica e contemporânea de raiz. É justamente nessa transmutação com o outro, na troca do enunciado com o leitor, que a ação associativa se concretiza. O sentido se faz por meio da recriação a partir da vivência da personagem que visa à significação, que abre um espaço mais amplo às relações dialógicas, assim tornando também o leitor um criador, sem interferência no registro único e primeiro do autor: “Todo criador recria a lógica do próprio objeto, mas não a cria nem a viola. Até uma criança que brinca recria a lógica daquilo com o que brinca” (BAKHTIN, 2015, p. 321). O mesmo se pode dizer no que concerne ao leitor. Na leitura, este também desenvolve a sua lógica, a lógica no ato interpretante.

Um exemplo de apropriação de sentido, que faz o leitor transferir para si a construção, são os provérbios que o autor situa em alguns capítulos. O provérbio caracteriza-se por uma não narrativa, pois é um texto fechado em si. Entretanto, Mia Couto (2007, p. 103) subverte esse conceito e cria uma narrativa a partir de um provérbio, de uma frase lançada, como no exemplo: “Quem vive no medo precisa um mundo pequeno, um mundo que pode controlar”. Uma pequena contação de história vem em seguida, a partir do provérbio, e é também a partir da identificação que ocorre a troca e a relação dialógica.

Apesar de existirem caminhos interpretativos e dialógicos no texto, uma intenção central, o cerne de onde nasce a narrativa, é preservada, não descaracterizando assim o sentido de oralidade e transferência de tradição e conhecimento que a história privilegia. A estética da recepção traz contido em si esse princípio:

Já a estética da recepção faz seu o princípio hermenêutico segundo o qual a obra se enriquece ao longo dos séculos com as interpretações que delas são dadas; tem presente a relação entre efeito social da obra e horizonte de expectativa dos destinatários historicamente situados; mas não nega que as interpretações dadas do texto devam ser comensuradas com uma hipótese sobre a natureza da *intentio* profunda do texto (ECO, 2015, p. 9).

A questão da oralidade, colocando em evidência a figura do contador de histórias, perpassa toda a obra de Mia Couto. No romance, os elementos dessa

especialidade, a arte da grande imaginação, são constantes. A fogueira, universo agregador da contação de histórias, espaço de criação da origem dos relatos, e grandes árvores inscrevem-se em diversos momentos da prosa do autor. Percebe-se uma preocupação e um resgate de costumes que a tradição regional africana tem como forte característica, a partilha oral de tradições, histórias e conceitos buscados na fonte animista da sabedoria única do universo, não religiosa, mas primordial, em que a natureza é o todo para onde tudo se volta – de onde tudo vem, cresce e se transforma, (re)tornando-se universo, natureza. Identificar as marcas da oralidade como um todo dentro de uma parte transforma a visão da narrativa, faz despontar descrições com seus graus associativos, estabelecendo dessa forma as relações de sentido. O autor consegue, com seu olhar narrativo, expirar história, transferir tradição e inspirar sentimentos nostálgicos e saberes infindos: “o olhar narrativo ganha espessura porque, capaz de estabelecer relações, nexos, sentidos, configura um saber” (BRANDÃO, 2013, p. 138)

O romance moderno, de modo geral, é constituído de intermissões, hiatos que fragmentam a continuidade da narrativa. O leitor tem sempre que se posicionar, e refletir sobre o caminho diante do traçado. Em *Terra sonâmbula* não é diferente. Sua estrutura se divide em 11 capítulos e 11 cadernos, cada qual com uma linguagem própria e singular.

Nos capítulos, o jovem Muidinga e o velho Tuahir andam pelas estradas abandonadas, em uma atitude sonâmbula, sem perspectiva, fugindo da dor e seguindo à procura de sobreviver: “Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante” (COUTO, 2007, p. 9). Logo no início, alojam-se em um ônibus abandonado e queimado e, próximo a ele, deparam-se com um corpo de um homem que trazia consigo uma maleta. Ao procurarem por comida dentro da mala, encontram os 11 cadernos de Kindzu. Muidinga passa a ler os cadernos todas as noites para o velho Tuahir, caracterizando o romance de Mia Couto como uma composição em abismo, a *mise en abyme*, a criação de uma história dentro de outra como um espelho refletido.

Andre Gide (1869-1951), escritor e ensaísta francês, foi quem mencionou pela primeira vez a expressão *mise en abyme* ao tratar em seu “Diário”<sup>1</sup> do

---

1 *Diário dos moedeiros falsos*, obra que trata da construção do romance *Os moedeiros falsos*.

romance *Os moedeiros falsos* (1939), onde uma de suas personagens (Edouard) está escrevendo um romance de mesmo nome. Porém, quem a estudou e conceituou foi o teórico Lucien Dallenbach, especificando suas nuances e classificando-as. Segundo Dallenbach (1977, p. 18), para ocorrer a *mise en abyme*, a história secundária deve funcionar como um reflexo dentro de um jogo de espelhos com diferentes graus de analogia, desde que mantenha pelo menos algum vínculo de conexão com a primeira, ou seja, ser uma “Narrativa dentro de outra que apresente alguma relação de similitude com aquela que a contém”.

Kindzu é um narrador *en abyme*, pois os cadernos contam sua história por meio de um narrador onisciente (o próprio Kindzu), e essa história se plasma como uma narrativa contida no relato principal, que trata, separado em capítulos, das desventuras de Tuahir e Muidinga. O espelho narrativo em abismo possui três formas de reflexão:<sup>2</sup> a simples, que pode ser definida apenas como uma história dentro da outra; a reflexão ao infinito, “que toma como base o efeito produzido quando dois espelhos são colocados um na frente do outro” (PINO, 2004, p. 161), e que na literatura se caracteriza por um relato correspondente dentro de outro relato correspondente, e assim por diante; e a reflexão paradoxal, na qual as histórias narradas, uma dentro da outra, se confundem. *Terra sonâmbula* compreende, à medida que se desenvolve, as três reflexões. Primordialmente é uma história sendo contada dentro de outra história, mas também é um relato correspondente ao infinito, pois diversas contações de histórias são elencadas dentro da narrativa em que já está *en abyme*, como a história da personagem Farida. Kindzu encontra Farida em um navio abandonado e esta lhe diz que precisa lhe contar sua história.

Ficámos assim um tempo. Até que ela me pediu:

– Por favor, me escuta...

Ela só tinha um remédio para se melhorar: era contar sua história. Eu disse que a escutava, demorasse o tempo que demorasse. Ela me pediu que lhe soltasse. Ainda tremia, mas pouco. Então, me contou a sua história (COUTO, 2007, p. 62).

Um relato todo estruturado então se desenvolve, com uma reflexão dentro da narrativa secundária, configurando a similitude ao infinito.

2 “As *mises en abyme* podem ser também classificadas quanto ao objeto refletido. Uma narrativa pode refletir o enunciado, o código ou a enunciação de outra narrativa que a inclui” (PINO, 2004, p. 161).

A terceira reflexão, paradoxal, fica evidente no final do romance. Quando a leitura se encaminha à fase final, percebe-se que a história principal se mistura à secundária:

Tuahir havia entendido: os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias. Ao menos ele acreditasse tudo aquilo ser fantasia, estoriuzinha que se conta para fazer de conta (COUTO, 2007, p. 126).

Muidinga se embala, entorpecido. 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. Fecha os olhos e vê Tuahir, aliás Taimo, se banhando num lago de sura. O velho sai do charco escorrendo vinho pelas pernas (COUTO, 2007, p. 155).

Ao final do romance, com o encadeamento das narrativas, constata-se que o epílogo é o prólogo do livro (e vice-versa).

A parte em que figuram os cadernos é onde o autor mais se desdobra em criar prosa poética. Kindzu deixa sua cidade natal, sua família e seus antepassados para se engajar em uma busca de autoconhecimento, liberdade e sobrevivência, mas diante dessa possível mudança experimenta uma grande hesitação, pois suas raízes e tradições terão que ficar para trás. Nesse momento se observa a presença do que Bakhtin (2015) conceitua como limiar. Este é o divisor que antecede uma possibilidade de alteração não apenas de vida, mas, especialmente, de despertar da autoconsciência que solicita uma transformação que pode ocorrer ou não. Esse processo de autoconhecimento só se manifesta na interação com o outro: “O limiar, a porta e a escada. Sua importância cronotópica. A possibilidade de, em um instante, transformar o inferno no paraíso (isto é, passar de um para outro)” (BAKHTIN, 2015, p. 336). É o limiar, uma escolha de coragem, em que: “olhar para a *frente* é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; [...] *para trás* é o regresso ao passado, às *hamartíai*, às faltas, aos erros [...]” (BRANDÃO, 1991, p. 145, grifo do autor).

Kindzu faz sua escolha e segue adiante em uma jornada que tem como motivo maior encontrar os Naparamas, guerreiros locais que protegem as pessoas comuns das barbáries da guerra, e tornar-se um deles. Contudo, à medida que sua peregrinação se desenrola, relatos de viagem com encontros, desencontros e descobertas são descritos em seu diário, como uma espécie de testemunho. Ele se torna um narrador-testemunho, como no relato português

em *Viagens na minha terra* (1846), de Almeida Garrett. Toda espécie de acontecimentos, dentro do contexto do realismo animista, desenrola-se em sua trajetória de iluminação, com a prosa poética fazendo-se muito mais presente na narração dos cadernos. A tradição da oralidade privilegia o lirismo e a linguagem poética. A narrativa flui e, mais adiante, a própria linguagem trabalhada poeticamente acaba por envolver a história principal quase que em sua totalidade.

É no universo do realismo animista que as histórias se perpetuam em tradição oral. O encantamento mágico é o componente alinhador que dá sentido ao insólito nascido do mundo real que cerca a vida das personagens e dá vazão ao metaempírico. O realismo animista<sup>3</sup> traça um paralelo com o realismo maravilhoso estudado na América Latina, entretanto, é mais adequado relacioná-lo à cultura africana, pois o realismo animista corresponde, de modo muito particular, aos vínculos estreitos, harmoniosos, estabelecidos entre os indivíduos e os elementos da natureza, o universo como criação. É da conjugação do conteúdo anímico resultante da interação do homem com esse espaço que nasce a concepção animista de saberes primordiais. Para a tradição africana, por exemplo, uma árvore pode conter a eternidade, visto que, dentro dessa cultura, quando se morre se integra novamente na natureza, regressando ao universo como num ciclo de vida ininterrupta. Por esse motivo também, o mundo dos mortos conversa de forma natural com o mundo dos vivos.

No segundo caderno, “Uma cova no teto do mundo”, aparece no caminho de Kindzu um lugar onde habitam mortos sofrendores, releitura do mito judaico-cristão, tal qual ocorre em *A divina comédia*, de Dante Alighieri (2002, p. 60), que evidencia um inferno de desassossego:

Para descrever com clareza o que vi, direi que chegáramos a um campo deserto sobre o qual planta alguma vegetava. De um lado cercava-o braços dolorosos; [...]. Temeroso, ali pousei os pés, quando a areia grossa recordar me fez [...]. Almas nuas choravam lamentosamente, por meios vários purgando culpas. Parte dessa multidão jazia na areia.

Esse excerto de *A divina comédia* se encontra na descrição do recinto onde se acham os violentos contra Deus, contra a arte e contra a natureza, no

3 Animismo: *fil.* cada uma das doutrinas que afirmam a existência da alma humana, considerada como princípio e sustentação de todas as atividades orgânicas, específico das percepções, sentimentos e pensamentos.

Canto XIV. Dialogando com o inferno de Dante, os mortos sofredores de *Terra sonâmbula* se encontram em um lugar de dunas e areia: “Depois, caminhei nas dunas, passeando os olhos por aqueles imensos. Foi quando, num súbito, vi uma mão sair da terra. [...] Depois, levantei e corri pelo areial até me esgotar” (COUTO, 2007, p. 41).

Toda essa perturbação ocorre porque Taímo, pai de Kindzu, não pode seguir tranquilo em sua morte para outra vida, visto que seu filho abandonou os antepassados ao deixar sua terra natal e desse modo quebrou um elo com os ancestrais. Taímo cobra isso veementemente de Kindzu, seja como manifestação animista, seja mediante os sonhos. Os dois estão intimamente ligados por suas escolhas e consequências. As dunas são simbólicas, pois remetem a um deserto de vícios obsessivos onde é impossível agarrar com as mãos aquilo que acaba por lhe escorrer.

O onírico e a imaginação trabalham constantemente com esse universo da oralidade, tanto na caracterização de Muidinga quanto nos relatos de Kindzu. O menino Muidinga foi encontrado à beira da morte em um campo de refugiados por Tuahir, que cuidou dele e lhe ensinou tudo novamente, andar, falar, “ser gente”. Porém, o menino se esqueceu de todo seu passado, não se lembrava de mais nada anterior ao momento em que o velho o acolheu. De repente, ao abrir os cadernos, descobre que sabe ler, mas sua mente está vazia. Graças à imensa vontade de reencontrar sua origem e conhecer seu passado, lendo sobre as viagens de Kindzu para Tuahir (que não sabia ler), Muidinga reconstrói seu imaginário, faz da sua imaginação uma ponte de saberes que usa para caminhar entre sonho e realidade. A palavra fala enquanto Muidinga lê, ao mesmo tempo que se converte em devaneio poético, torna-se também construção da realidade almejada. A palavra tem a função criadora: fecunda a poesia e com o ato enunciativo concretiza o querer, o sonho.

A vontade, se a apreendemos no ato da palavra, aparece em seu ser incondicionado. É ali que se deve procurar o sentido da ontogênese poética, o traço de união das duas potências radicais que são a vontade e a imaginação. É na vontade de falar que se pode dizer que a vontade quer a imagem ou que a imaginação imagina o querer. Há síntese da palavra que ordena e da palavra que imagina. Pela palavra, a imaginação ordena e a vontade imagina (BACHELARD, 2001, p. 250).

Por mais que se tenha a forte impressão durante toda a narrativa de que quem narra a história de Kindzu é ele mesmo em primeira pessoa, o que parcialmente

não está de todo errado, é o próprio Muidinga que se figura narrador, pois é ele quem lê em voz alta as peripécias e reflexões de Kindzu, ou seja, narra sua trajetória de busca e iluminação.

No relato de Kindzu, por diversas vezes o campo dos sonhos é citado, o onírico sempre presente em sua imensidão e imaginação pura. Ele sonha com o pai morto repreendendo-o e dando-lhe conselhos, e sua última explanação, no último caderno, é dedicada a um sonho que teve, um sonho extremamente significativo e profético. Nesse sonho, inclusive, é nítido que o autor aproveita para dar uma espécie de depoimento de guerra, como se fosse um “grito de dor” em resposta à tamanha destruição, morte e abandono. Existe um discurso final no livro, um discurso dentro desse último sonho, transmitido por um feiticeiro a um grupo de pessoas que o seguem. É um sopro poético traduzindo a imaginação em movimento e palavras. Considerando-se que está imerso em um espaço onírico em que se postulam devaneios, na prática da realidade esse sopro transmuta-se na prosa poética do autor, trazendo lirismo a um apelo, a um lamento de contestação.

Há, diante do contexto histórico em que o romance foi escrito, e até, do contexto político-ideológico em que o autor esteve ligado por muito tempo, um dever de memória que fica explícito no romance. É como se a rotação da terra (sonâmbula) lembrasse ao leitor, o receptor da mensagem, o tempo todo que ali muitas vidas estavam em jogo e uma história deve ser lembrada: “Dizer ‘você se lembrará’, também significa dizer ‘você não esquecerá’. Pode até ser que o dever de memória constitua ao mesmo tempo o cúmulo do bom uso e o do abuso no exercício da memória” (RICOEUR, 2007, p. 100).

Em contraste direto à rememoração, há também uma presentificação temporal, pois a narrativa acontece como uma soma de instantes do tempo presente, quer do presente histórico do enunciado, quer do presente da enunciação que, no fechar da narrativa, se finda em “sombra sem voz”:

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências.  
Mas as lembranças desobedecem, entre vontade de serem nada e o gosto de  
me roubarem do presente. Acendo a história, me apago a mim. No fim destes  
escritos, serei de novo uma sombra sem voz (COUTO, 2007, p. 15).

O tempo é um aliado, mas também um oponente. Não se faz a rota da curva para um tempo melhor, não existe perspectiva de futuro, nem o passado existe mais. Só o instante, com o momento presente é que se propõe real e

imediatos, além de sonâmbulo: “O tempo só se observa pelos instantes; a duração [...] só é sentida pelos instantes. Ela é uma poeira de instantes, ou melhor, um grupo de pontos que um fenômeno de perspectiva solidariza de forma mais ou menos estreita” (BACHELARD, 2010, p. 34).

Uma sensação nebulosa e lenta, dialogando com os arrastados 16 anos da guerra civil, evidencia um estado de tempo estagnado durante o dia e um sonambulismo errante durante o sono das personagens. A estrada de Muidinga e Tuahir muda de paisagem e forma durante a noite, e é como se a terra se movimentasse em volta dos que já não se movimentam, mudando também assim os significados das trajetórias, dos caminhos e dos transeuntes, “as imagens não podem ficar quietas. O devaneio poético, ao contrário do devaneio da sonolência, não adormece jamais. Sempre lhe é preciso, a partir da mais simples imagem, irradiar ondas de imaginação” (BACHELARD, 1993, p. 52). As imagens circulam e se modificam de acordo com a vida que os cadernos trazem ao menino Muidinga. “Lembrar” corresponde a “não esquecer”, conforme pensamento de Ricoeur (2007, p. 100) acerca dos “exercícios da memória”, referido anteriormente.

Durante a guerra civil de Moçambique (1975-1992), as pessoas perderam as referências identitárias, foram destituídas de suas casas, de seu espaço de pertencimento, perambulavam pelo país em busca de sobrevivência. No romance, há uma constante desumanização dos indivíduos, transformando-os em animais ou partes da natureza.

Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos deste tempo que nos faz animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos transformou. [...] Então se deu o mais extraordinário dos fenômenos e todos os presentes tombaram no chão, agitando-se em espasmos e berros, e se seguiu uma orgia de convulsões, babas e espumas e, um por um, todos foram perdendo as humanas dimensões (COUTO, 2007, p. 202).

Quem, na narrativa, consegue ficar mais próximo da humanidade transmuta-se em palavra, seja ela escrita, lida ou oralizada. É o caso de Siqueleto, personagem do quarto capítulo, que captura os andarilhos Tuahir e Muidinga com o propósito de semeá-los para que nasça mais gente naquele lugar onde “todos se tinham ido embora, por motivo de terror” (COUTO, 2007, p. 66). Quando descobre que Muidinga sabe escrever, pede que escreva seu nome no

tronco de uma grande árvore e em seguida sentencia: “Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore” (COUTO, 2007, p. 69), ou seja, a palavra, como foi mencionado, desempenha a função fecundadora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro romance de Mia Couto, *corpus* deste trabalho, é uma história de retalhos, que, contada, passa quase sempre pela realização da metáfora, configurando assim toda a prosa poética da narrativa. É como uma grande fábula de raiz, em que pequenas histórias revelam a grande história, no caso a devastação do país (Moçambique) e da alma de seus habitantes. Durante o percurso de narração, os relatos paralelos se misturam e o foco narrativo encaminha para a junção de duas narrativas em uma, transmudando o onírico em real e a palavra em verdade, tornando-a humana. O autor consegue, em *Terra sonâmbula*, construir um romance oral, subvertendo o conceito primeiro de *mimesis* e trazendo à constituição do romance moderno o que Antoine Compagnon (1999, p. 130) afirma em *O demônio da teoria*, que “*mimesis* é imitação criadora” (1999, p. 130), cria-se a partir de uma dada realidade, sem configurar uma duplicação.

Nas estradas abandonadas de humanidades, espaço comum dentro da narrativa, as personagens saem de um local, encaminham-se para outro e voltam diferentes. Há um resgate de coragem e força na reconstrução interna por meio do imaginário, sempre se valendo da fonte primeira da tradição africana: os elementos da natureza e a ancestralidade. Por ser um encontro de múltiplos acessos às pequenas histórias, é um romance de pluralidades, em que pessoas e enredos diferentes conversam entre si.

O autor, com o direcionamento de sua construção narrativa, nos conduz a uma acepção de um sentimento de extrema importância estabelecido no período de guerra (e pós-guerra) civil: que a força das tradições e do imaginário cultural é ferramenta na estratégia de resistência e de impulso utópico. Uma busca para seguir em frente, ciente das adversidades, porém utilizando-as como elementos de transição de regresso ao todo (princípio e universo), trazendo o realismo animista à realidade de fato.

## The narrative structure in *Terra sonâmbula*, by Mia Couto

### Abstract

This work aims to analyze the narrative elements of Mia Couto's novel *Terra sonâmbula*, interpreting its constitution from the perspective of the construction of the modern novel. The relations that aim to be evident, as well as structural, permeate aesthetic concepts such as animist realism and reflection in abyss, as well as language constructions. The question of orality, as narrative inflection in the transfer of tradition, is also considered within the structure. Lucien Dallenbach, Mikhail Bakhtin, Gaston Bachelard were the theorists used as the basis for this study.

### Keywords

*Mise en abyme*. Dreamlike. Orality.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. *A intuição do instante*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus, 2010.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Introdução Augusto Ponzio. Tradução Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. II.
- BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COMPAIGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTO, M. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DALLENBACH, L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise-en-abyme*. Paris: Seuil, 1977.

ECO, U. *A estrutura ausente*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ECO, U. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada Letras em Revista*, v. 2, n. 19, 2012. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/610/396>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

PINO, C. A. *A ficção da escrita*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 2013.

SILVEIRA, R. da C. Realismo-maravilhoso e realismo-animista: tendências da crítica contemporânea. In: GARCIA, F.; PINTO, M. de O.; MICHELLI, R. (Org.). *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Recebido em 02-08-2017

Aprovado em 31-08-2017