

TERRA SONÂMBULA: ENTRE O DITO E O DITADO

TERRA SONÂMBULA: BETWEEN SAID AND SAYING

Cristina Mielczarski dos Santos (UFRGS)¹

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo principal a análise da obra *Terra Sonâmbula* (1992), do autor moçambicano Mia Couto. Para tanto, aborda as questões pertinentes à memória coletiva e à individual, por intermédio de dois elementos que são significativos na tessitura narrativa do autor: carta e provérbio. A análise dialoga com diversos teóricos, entre eles: Stuart Hall e Ana Mafalda Leite.

Palavras-chave: Literatura Africana; Oralidade; Provérbio.

Abstract: This paper aims at analyzing the book *Terra Sonâmbula* (1992), by the Mozambican author Mia Couto. It explores issues pertinent to individual and collective memory, through two elements that are significant in the narrative of the author: letter and proverb. The analysis dialogues with many theorists, including: Stuart Hall and Ana Mafalda Leite.

Keywords: African Literature; Orality; Proverb.

Os sonhos são cartas que enviamos
a nossas outras restantes vidas.
Mia Couto

O barco de cada um está em seu
próprio peito. (*provérbio macúá*)
Mia Couto

Introdução

No cenário das literaturas luso-africanas, principalmente de Angola e Moçambique, diversos temas sobressaem-se: o pós-colonialismo, as tradições orais, os nacionalismos culturais, a negritude, as construções identitárias. Todas essas questões são pertinentes aos países em re(construção), porque tanto Angola como Moçambique, recentemente, conquistaram sua independência do colonialismo português. A identidade nacional é a principal fonte de identidade cultural, sendo que se entende por identidade cultural o sentimento de identificar-se com um grupo ou cultura, ou de um indivíduo, na medida em que ele é influenciado pela sua pertença a um grupo ou cultura. Para complementar, Edward Said (2003, p. 49) assevera que o nacionalismo é uma declaração de pertencer a algum lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma que uma pátria é criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes.

¹ Mestranda no PPG-Letras - UFRGS. E-mail: crismielczarski@yahoo.com.br

Conforme afirma Stuart Hall (2006, p. 51), em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, a cultura nacional funciona como um sistema de representação, sendo composta não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Essa cultura, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem, assim, identidades. Esses sentidos estão presentes nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas. Nesse contexto, é importante ressaltar o papel dos intelectuais no processo de construção de uma identidade nacional. Nada melhor que a literatura para representá-los, esses escritores possuem uma profunda consciência política, e, por intermédio de abordagens estéticas absolutamente criativas, fazem parte do grupo de escritores engajados, que através de seu trabalho com a literatura contribuem para divulgar, preservar a história de seus países e produzir reflexões sobre ela. Na opinião de Afonso (2004, p. 35), os escritores moçambicanos estão conscientes das contradições de um país que aglomera diferentes heranças e que esses autores acreditam que a “literatura funciona como uma pedra angular na construção da identidade nacional”. Ainda sob essa perspectiva, nas palavras de Leite (2003, p.44), nota-se uma tentativa constante de partilha de um sentido de identidade nas literaturas luso-africanas perante “as rupturas que o colonialismo determinou na psique africana”. Tanto na literatura angolana, como na moçambicana, principalmente das últimas décadas, os autores em suas obras questionam o valor das vertentes das culturas e poéticas orais nos seus países.

De acordo com o contexto histórico, é importante mencionar que Moçambique tornou-se independente de Portugal em 1975, passando, logo após, por uma Guerra Civil (1976-1992). Devido a isso, o país ainda está em fase de reconstrução. Sabe-se que através das narrativas cria-se uma memória coletiva. O imaginário popular é repleto de contos, fábulas, lendas e mitos que poderiam ser vistos como uma tentativa de reconstrução do passado por intermédio de dados presentes hoje no mundo em que se insere a sociedade moçambicana. As narrativas criam uma memória coletiva, cujas lembranças são selecionadas pelo povo que as viveu.

Um recurso empregado pelos escritores africanos é o resgate da memória para a construção da identidade pós-colonial. As teorias sobre o tema da memória são extremamente amplas, entretanto a proposta é evidenciar dois elementos pertinentes à memória: num primeiro momento, o emprego da carta ficcional, com a função de re(construir) a memória

individual – as cartas da personagem Farida para Virgínia –, recuperando os laços parentais da personagem portuguesa. E, num segundo momento, aborda-se um representante da memória coletiva africana, por intermédio do intertexto oral – o provérbio. Para ilustrar os elementos convocamos a obra do escritor Mia Couto, *Terra Sonâmbula* (1992).

“Imbrincação” da memória coletiva e individual

A leitura atenta do romance evidencia uma série de aspectos relevantes: a oralidade, que está na raiz da obra, o realismo animista, a linguagem, a expressão da força inventiva do autor, os neologismos (uma marca sua), a ressignificação das palavras, as metáforas ímpares, as transgressões das normas gramaticais. Sobressai-se o humor crítico que se manifesta tanto nas histórias contadas como por intermédio da linguagem.

Para Bakhtin (1992, p. 291), “cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados”. O teórico russo classifica os gêneros do discurso em dois: o primário (simples) e o secundário (complexo). Na visão do autor os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural. Esses gêneros absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Dentro desse processo os gêneros primários transformam-se para adquirir uma característica particular. A absorção e transmutação de gêneros levam-nos a pensar em intertextualidade. Num sentido amplo, a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção, isto é, ela é condição mesma da existência de textos, já que existe sempre um já-dito, prévio a todo dizer.

A intertextualidade pode ser classificada de duas formas: explícita e implícita. A explícita ocorre quando há citação da fonte do intertexto (KOCH, 2006, p. 87), sendo essa resultante de nossa memória social. E a implícita considera a manipulação que o produtor do texto opera sobre o texto alheio, ou mesmo próprio, com o fim de produzir determinados efeitos de sentido. Desse modo, referências, alusões, epígrafes, paráfrases, paródias ou pastiches são algumas das formas de intertextualidade, de que lançam mão os escritores em seu diálogo com a tradição.

Russel Hamilton (1988, p. 5) afirma que em Moçambique há tentativas de transmitir vários aspectos da oralidade através da palavra escrita, resultando num tipo de fragmentação, como é o caso de Mia Couto e de Ungulani BA KA Khosa, que reduzem um discurso escrito cuja dinâmica simula a oralidade, não simplesmente no papel, mas também no espaço, sugerindo imagens visuais e acústicas. Assim, Mia Couto recria a oralidade de que fala Hamilton através de uma língua literária sustentada por uma exuberante criatividade lexical e uma sintaxe que faz a ponte entre a oralidade e a pura invenção, em que o contexto comunicativo, estético, possibilita a partilha da mensagem de ruptura.

Na acepção de Ana Mafalda Leite (2003, p. 46) os estudos dos gêneros, enquanto processo de representação da oralidade africana nos textos literários, tem dedicado especial atenção à caracterização de uma *textualidade formal manifesta*. Essa textualidade observa-se pela detecção de técnicas narrativas, como o uso da máxima, do conto, de lendas e de mitos, pela presença de certas expressões, como as fórmulas, ou ainda através de declarações de intenções nas introduções, dedicatórias, títulos ou subtítulos. Além da *textualidade formal manifesta*, na perspectiva de Leite (2003, p. 47), faz-se necessário captar uma *textualidade não manifesta*, para aprofundar um trabalho analítico na área genológica. A autora apresenta um conceito do ensaísta senegalês Mohamadou Kane (apud LEITE, 2003), que procurou detectar as formas e significações originais do romance africano, examinando a sobrevivência da tradição num contexto de modernização. Kane considera que elas são representativas das formas tradicionais no romance: a estrutura linear da intriga, a mobilidade temporal e espacial, a viagem iniciática, o caráter autobiográfico, a estrutura dialogical e a **“imbrincação” de gêneros** (LEITE, 2003, p. 47, grifo meu).

José Ornelas (1996, p. 56)² observou que o trabalho de Couto é caracterizado por um hibridismo gerado através do cruzamento da voz e do escrito: “Couto altera o idioma que ouve, tornando-o mais complexo através de dispositivos literários, e este processo reflete a complexidade da sociedade moçambicana (tradução minha)”. Assim, sob a ótica da “imbrincação” de gêneros, pode-se pensar na obra *Terra Sonâmbula* (1992), na qual se destaca a carta e o provérbio, como já referido no texto.

²Ornelas - Couto's work is characterized by a hybridity generated through the intersection of the voice and the script. There is a spoken voice source of the written text. Couto changes the language that he hears, rendering it more complex through very literary devices, and this process mirrors the complexity of Mozambican society.

Epístolas ou cartas

O termo “epistolar” tem sua origem no latim “epistolare”, referindo-se a cartas. Epístola pode ser uma missiva entre entes queridos: família e amigos ou entre pessoas célebres. O termo também é conhecido como um fragmento de uma carta apostólica ou outra passagem bíblica que se dizia na missa, antes do Evangelho. Já a carta, propriamente dita, origina-se do grego “chártes”, ou seja, escrito que se envia a outrem. Ambos os termos, na maioria dos dicionários, estão classificados como sinônimos.

O termo “epístola” surgiu da seguinte forma:

[Do] sistema de correio antigo onde as correspondências escritas em papiro e em rolos eram transportadas no lombo dos animais. Como as bolsas laterais onde se colocavam as correspondências eram designadas de *στολή* (stole), logo duas estolas (uma de cada lado) passou a designar-se epístola (*ἐπι* = epi = duas ou bi).³

Desse modo, a carta ou a epístola é um texto basicamente destinado à comunicação entre pessoas, identificado muito mais com um monólogo do que com um diálogo. Como sublinha a autora portuguesa Andréa Crabbé Rocha (1965, p. 13), em *A epistolografia em Portugal*:

A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. *Communicare* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda “pôr em comum”, “comungar”. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem actos ou gestos, vale no plano afectivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo.

Outro aspecto importante a ser considerado sobre as epístolas é sua classificação quanto ao gênero, identificado como autônomo, dinâmico e heterogêneo, nas palavras de Maria de Fátima Valverde (2001, p. 2):

(...) na literatura epistolar, o ficcional e o funcional envolvem tanto uma dialéctica como uma dicotomia. Compreender as diferentes interacções entre ficcionalidade e funcionalidade no género epistolar obedece a um esforço de equilibrar a norma e a sua flexibilização, características inerentes a todos os géneros literários. Ainda que possa

³ Disponível em : <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ep%C3%ADstola>. Acesso em 22/02/2011.

ser subsidiário dos estudos de história literária, numa relação esclarecedora, de afirmação e de informação, entre autor e obra, julgamos ser o gênero epistolar um gênero autônomo que se impõe por si mesmo como sistema aberto, dinâmico e heterogêneo.

Sobre a faculdade de o romance misturar diversos gêneros, José Luiz Fiorin (2006, p. 117-8), com base na teoria de Bakhtin, assim se posiciona:

O que dá um estatuto singular ao romance, fazendo dele um gênero diferente dos demais, é que ele incorpora todos os outros gêneros, mesclando-os; alterna todos os estilos, entrelaçando-os. Um romance apresenta diálogos de todos os tipos (a conversação mundana, o bate-papo de amigos, os colóquios dos amantes...), monólogos interiores, ensaios, narrativas, *cartas*, fragmentos de diários, poemas líricos, proclamações oficiais, memorando, etc. (grifo meu).

As cartas, portanto, podem aparecer sob diversas formas: enquanto romance epistolar, no qual se utiliza uma técnica literária desenvolvendo a história por intermédio de cartas e, desse modo, configura-se maior veracidade a uma narrativa; em correspondências entre escritores famosos como as de Eça de Queirós a Oliveira Martins, de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro; sob a forma de cartas ficcionais como *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós.

No âmbito ficcional, cita-se o exemplo da carta que Fradique a Guerra Junqueiro:

“Meu caro amigo: a sua carta transborda de ilusão poética. Supor, como você candidamente supõe, que traspassando com versos (ainda mesmo seus e mais rutilantes que as flechas de Apolo) a Igreja, o padre, a liturgia, as sacristias, o jejum da sexta-feira e os ossos dos mártires, se pode ‘desentulhar Deus da aluvião sacerdotal’, e elevar o povo (no povo você decerto inclui os conselheiros de Estado) a uma compreensão toda pura e abstracta da religião - a uma religião que consista apenas numa moral apoiada numa fé — é ter da religião, da sua essência e do seu objecto uma sonhadora ideia de sonhador teimoso em sonhos!” (QUEIRÓS, 1981, p. 117).

Nesse sentido, na perspectiva das autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, na obra *Novas Cartas Portuguesas*, afirma-se que a literatura é uma grande carta a um interlocutor invisível, como se vê:

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos,

alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício. (COSTA, 1998, p. 11).

À arte de escrever epístolas ou formas registradas de correspondência escrita entre indivíduos dá-se o nome de epistolografia, mas, por outro lado, a teoria e prática da escrita de cartas ficcionais, os estudiosos chamam de epistolaridade. Entretanto, nesse momento, faz-se necessário perscrutar e refletir sobre a capacidade representativa das missivas nos romances e contos. Elas rompem com seu objetivo primeiro da comunicação de indivíduo a indivíduo, e, nesse sentido, saem do individual para participar do coletivo: o tecido narrativo do romance ou do corpo do conto. Dessa forma, as cartas sofrem uma transmutação, perdem o seu corpo físico, e o seu objetivo de ser uma comunicação entre indivíduos para ser um diálogo entre o narrador ou o personagem com o leitor, ou das mais variadas formas.

É importante frisar que em meio à enorme difusão de meios eletrônicos de escrita: com as redes sociais como *Orkut*, *facebook*, *twitter*, *chat* de discussões, etc., as cartas tornam-se cada vez mais obsoletas. Seu primeiro formato, envelope e papel, transmutou-se em meio de comunicação virtual e, no entanto, na literatura, ela continua tendo o seu protagonismo.

As cartas salientam-se nas obras de Mia Couto, não só nos romances, como também nos contos. O escritor emprega o gênero como partícipe da narrativa em várias obras: *Terra Sonâmbula* (1992), *A Varanda de Frangipani* (1996), *O último vôo do flamingo* (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), o conto “A lição de aprendiz” em *Cronicando* (1991), o conto “A princesa russa” em *Cada Homem é uma Raça* (1998), o conto “O coração do menino e o menino do coração”, em *Contos do nascer da terra* (2002), o conto “As Cartas” em *Na berma de nenhuma Estrada e outros contos* (2003). Dentre tais narrativas, no entanto, identifica-se apenas uma das inúmeras estratégias de como as cartas ou o gênero epistolar é encontrado nos textos do escritor moçambicano.

Artificialização da memória – “fingindo o longe”

Em *Terra Sonâmbula* (1992), a Moçambique pós-independência é metonimizada por intermédio de Matimati. Intercala-se um narrador onisciente na terceira pessoa e outro na primeira pessoa, Kindzu. O país após uma devastadora Guerra Anticolonial (1965-1975) e

uma Guerra Civil (1976-1992) serve de cenário para esse romance. O “miúdo” Muidinga e o seu obstinado protetor, o velho Tuahir, caminham sem rumo, fugindo do morticínio causado pelas guerrilhas que lhes desestruturou a base material da existência – “a miséria faz conta era o novo patrão para quem trabalhávamos” (COUTO, 2007, p. 17)⁴ – e a sua teia de relações familiares e sociais. Encontrar os verdadeiros pais do miúdo, que foi recolhido por Tuahir num campo de refugiados, é o propósito da viagem. Nesse contexto, evidencia-se a personagem Farida, irmã gêmea de Carolinda, sozinha no mundo desde a morte da mãe – “a infância de Farida ficou órfão” (TS, p. 73) –, a personagem vai morar na residência de um casal de portugueses, Romão Pinto, dono de muitas terras, e Dona Virgínia, sua esposa, também chamada de Virigínia, Virginha, Virgininha. O casal lhe ensina a escrever e a falar, e “corrigiam as maneiras que trazia da terra” (TS, p. 73). Virgínia queria regressar a Portugal, no entanto, Romão Pinto enchia-lhe de interdições; ler, ouvir rádio, cantar. Assim, Virginha começou a criar um mundo de fantasias, movia o passado dentro do presente, a velha portuguesa desenhava sobre velhas fotografias. A pedido dela, Farida escreve cartas, “falseando autorias” (TS, p. 75), como se fosse os parentes da portuguesa:

Lentamente, a velha desdobrou os tempos, contando episódios de sua vida. Demorou dias, em detalhes. A velha mirabolava?

- Por que conta tudo isso, mamã Virgínia?

- Porque quero que me passes a escrever.

- Escrever?

Era. Farida deveria enviar-lhe cartas, falseando autorias, fingindo o longe. Foi o que passou a fazer, se entretendo a ser, de cada vez, um diferente familiar. Virgínia lia as cartas com aquele soluço que é o tropeço do choro. (TS, p. 75)

No corpo da narrativa não se desvela o conteúdo das missivas, apenas o leitor sabe que Farida, por meio das histórias de Virgínia, conhecendo um pouco o seu passado, recria-o. Farida é um outro que fala de memórias que não são as suas, e ao mesmo tempo, quando Virgínia as lê, causa um estranhamento na autora das cartas: “Farida escutava em tal embalo que se desconhecia autora da missiva. Ou era a velha que inventava, refazendo a irreabilidade do escrito?” (TS, p. 75).

⁴ A referência bibliográfica da obra é: COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. A partir daqui, utilizarei apenas TS.

Um dos elementos mais importantes, que afirmam o caráter social da memória, é a linguagem. As trocas entre os membros de um grupo se fazem por meio de linguagem. Lembrar e narrar se constituem da linguagem. Como afirma Ecléa Bosi (1994, p. 56) em *Memória e Sociedade*, a linguagem é o instrumento socializador da memória, pois reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural vivências tão diversas como o sonho, as lembranças e as experiências recentes. Segundo o sociólogo Maurice Halbwachs (2004, p. 71), existem as memórias coletivas e as memórias individuais e essas duas memórias se entrelaçam com frequência, especialmente “a memória individual para confirmar algumas de nossas lembranças”. A lembrança, de acordo com Halbwachs (2004, p. 76-8), “é uma imagem engajada em outras imagens”. Ou ainda:

[...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (ibidem, p. 75-6)

Conclui-se, assim, que a Carta, o oposto ao relato oral, é uma metamorfose dentro do processo narrativo do texto.

Provérbio

Na literatura africana, o intertexto básico da imaginação é a literatura oral. Conforme a opinião de Abiola Irele (1990, p. 56) pode-se observar isto:

Apesar do indubitável impacto da cultura letrada na experiência africana e o seu papel na determinação de novos processos culturais, a tradição da oralidade continua predominante, servindo de paradigma central para vários modos de expressão no continente [...]. Neste sentido primário, as funções da oralidade como matriz no discurso africano, e no que diz respeito à literatura, o “griot” é a sua personificação no verdadeiro sentido da palavra. *A literatura oral representa assim o intertexto básico da imaginação africana.* (grifo meu)

As marcas da oralidade apresentam-se em múltiplas formas em *Terra Sonâmbula*, demonstrando características da língua falada e da narrativa oral africana. Um elemento que se distingue, entre tantos, são as onomatopéias como se vê nestes trechos: “Se aproxima por trás e dispara um puxado pontapé no animal. Um *méééé* se amplia pela noite.” (TS, p. 35),

Tuahir assusta-se ao ver um animal lambendo o rosto de Muidinga e dá um pontapé no cabrito pensando que era uma hiena; “– É bonito de se ouvir: *Túúúúú-úú.*” (TS, p. 138), fala de Tuahir recordando seu trabalho, no passado, na estação quando os comboios espalhavam os “fumos mágicos”; “Depois, Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras. Esganiçava uns *cóóós* e ajeitava a cabeça por baixo do braço.” (TS, p. 19): Kindzu contando sobre a metamorfose do irmão Junhito. O recurso onomatopéico pode apresentar-se através do discurso direto, e assim, traz a voz do personagem para o texto, ou por intermédio da voz do narrador, Kindzu.

É importante ressaltar também outro aspecto da oralidade que o romance apresenta – as expressões idiomáticas do discurso oral: “Dentro desta solitária residência ela deveria colocar o velho barco de meu pai, com seu mastro, sua tristonha vela. *Seu dito, nosso feito.*” (TS, p. 21), Kindzu seguindo o conselho do feiticeiro, logo após a morte do pai (Taímo), a expressão conhecida “dito e feito” é empregada com acréscimos pronominais demonstrando que o conselho foi aceito; “A barcaça não resistia, o caudal do rio *a ver com quantos paus se desfaz uma canoa.*” (TS, p. 96), neste excerto o autor emprega o prefixo “des”; “Lembrei meu pai, sua palavra sempre azeda: agora somos um povo de mendigos, *nem temos onde cair vivos.*” (TS, p. 119), da expressão “não tem onde cair morto”, observa-se o uso do antônimo (morto/vivo); “– São bebedeiras *politicamente incorrectas.*” (TS, p. 128), acréscimo de prefixo “in”, brincando com o “politicamente correto”; “Do menos o mal: *de grão a grão o papa se enche de galinhas.*” (TS, p. 129), o personagem Quintino Massua, explicando o porquê dos cajueiros não florirem, na fala do personagem o intertexto com o ditado cristalizado “de grão em grão a galinha enche o papo; “Deveríamos ir ao bar, lá se encontrava *o desditoso cujo.*” (TS, p. 127), Kindzu à procura de Euzinha, a busca de alguém que poderia ajudar a encontrá-la. Note-se, novamente, o emprego do prefixo “des”, uma das marcas do autor no processo de criação lexical e o acréscimo do sufixo “oso”.

Tanto com os recursos onomatopéicos, como com as expressões idiomáticas, vistas, no entanto, apenas por um número reduzido de exemplos, verifica-se a voz popular no corpo da narrativa. Embora o autor empregue múltiplos recursos tais como inversões, acréscimo de sufixos ou até o sentido contrário das máximas, a sua intenção é sempre a de transmitir a riqueza da oralidade. Na acepção de um dos mestres da cultura oral africana, Amadou Hampaté-Bâ (1982, p. 185), essa tradição é uma rica fonte de aprendizado em múltiplos

sentidos, ela pode aos olhos de uma visão logocêntrica parecer desconcertante, mas aos olhos dos africanos, não:

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. (...) Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial.

Na esteira do que diz esse estudioso, Ruth Finnegan (1970, p. 393), na sua obra *Oral Literature in Africa*, assinala que os provérbios, oriundos dessa riqueza da tradição oral, podem começar uma história, sublinhá-la, terminá-la, talvez mais do que qualquer outra forma, condensam a memória da oralidade e da tradição. Nesses termos, o elemento fulcral da oralidade é o provérbio.

Entre os estudiosos da paremiologia, não há um conceito fechado sobre o provérbio, contudo, pode-se afirmar que ele possui inúmeros traços que o definem: origem remota e anônima, conteúdo metafórico, caráter diacrônico, valor semântico de verdade universal. Seu caráter rítmico e sua formulação facilitam a memorização. É rico em imagens, que sintetizam um conceito a respeito da realidade, uma regra social ou moral. Também conhecido como adágio, dito, ditado, rifão, máxima. (ONG, 1998, HOUAISS 2001).

Como já salientado anteriormente, os provérbios pertencem ao repertório artístico da textualidade oral e, frequentemente, são mencionados em textos escritos, explícita ou implicitamente. Terezinha Taborda (2003, p. 181) observa que a citação dos mesmos nos textos moçambicanos anuncia a “sua recusa à unidade, a sua construção polifônica e plural, resultado do diálogo que estabelece com os vários repertórios textuais com os quais entra em contato”. Nesse sentido, é pertinente aludir ao seu caráter poético, como o linguísta Roman Jakobson sublinha em *Linguística e Comunicação* (2001, p. 8): “provérbio é, ao mesmo tempo, uma unidade fraseológica e uma obra poética”.

Na prosa coutiana, tanto nos romances, como nos contos, os provérbios são um dos intertextos com os quais o autor dialoga. Quer sejam portugueses, quer sejam moçambicanos, eles são introduzidos segundo processos variados: nas epígrafes dos capítulos, no corpo

textual através das falas dos personagens por meio de discursos diretos e indiretos, ou mesmo do discurso indireto livre. Em larga escala, os provérbios surgem sob uma forma diversificada da estrutura cristalizada, podendo o personagem citar a fonte popular ou não: “Hospitaleiro, o volumoso Abacar me ofereceu um espaço no balcão, a seu lado. Enquanto bebia, *desembolsava mais ditados*: - *No parar é que está o ganho!*” (TS, p. 129); “Você sabe: em terra de cego quem tem olho fica sem ele” (TS, p. 129), reformulado do original “em terra de cego quem tem olho é rei”.

A recriação linguística não transparece apenas nos neologismos, mas também na maneira como o autor articula a desconstrução dos provérbios. Denota-se, nesse sentido, que o seu intuito é valer-se destes ditos populares para reforçar as ideias apresentadas, como um sinal de sabedoria ou de crença cultural. Em *Terra Sonâmbula*, os personagens que mais empregam o recurso proverbial e as máximas são os idosos, e os seus registros ligam-se ao universo rural. No discurso de Tuahir: “O homem é como a casa: deve ser visto por dentro!” (TS, p. 88); na fala de Taímo: “Quem não tem nada não chama inveja de ninguém. Melhor sentinela é não ter portas.” (TS, p. 17); na de Nhamataca: “E adianta a lição: nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes.” (TS, p. 87).

Além disso, distinguem-se os termos proverbiais no corpo do romance, na voz dos jovens, na narrativa de Kindzu: “Estava numa dessas situações em que nem a água é mole nem a pedra é dura”, intertexto com “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura.” (TS, p.141); no pensamento de Muidinga, cavando o chão: “Esperto é o mar que, em vez de briga, prefere abraçar o rocheco.” (TS, p. 88); Kindzu contando nas palavras de tia Euzinha, quando Farida retorna à aldeia, outrora menina da terra, hoje mulher de visita: “A formiga incomoda é dentro das roupas” (TS, p. 79).

Segundo Ana Mafalda Leite (2003, p. 53): “Este tipo de gênero revela-se como uma importantíssima forma de educação, de filosofia, permitindo fazer a ponte entre a sabedoria dos mais velhos e o mundo moderno”. Os provérbios têm, assim, uma função pedagógica e podem ser interpretados como sendo a voz do povo africano, refletindo a tradição ancestral. A autora acrescenta que em *Terra Sonâmbula* a utilização de provérbios permite que o narrador seja uma espécie de iniciador da história: “O provérbio parece ser uma das formas ideais para preencher o papel de iniciador, que assume o escritor africano, à maneira do

contador de histórias, e ao mesmo tempo serve-lhe para caracterizar a mundividência dos mais-velhos, em especial do mundo rural” (LEITE, 2003, p. 54).

Nos romances, o uso dos provérbios pelo autor tem a função de testemunhar e transmitir aos mais novos, ou até mesmo a quem não conhece essas crenças, os valores e a cultura tradicionais africanas. É relevante destacar que os ditos, as máximas, os provérbios, muito embora sejam portugueses e moçambicanos, também fazem parte da cultura brasileira, sinais das heranças coloniais e também dos processos interculturais.

Na obra de Mia Couto, há recorrência de alguns provérbios moçambicanos que pretendem demonstrar o valor e a importância das máximas culturais no cotidiano da população. As personagens proferem os ensinamentos proverbiais em situações ou acontecimentos conflituos. Ao trazer da memória esses conhecimentos, assumem o sentido de reflexão ou questionamento das ações que ocorrem na narrativa, como se pode verificar nos seguintes excertos: “A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. [...] O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos” (TS, p. 17), Kindzu lembrando a infância, após a independência; “Quem não tem amigo é que viaja sem bagagem” (TS, p. 33), Kindzu recorda as palavras do pai, ao deixar a cidade onde nasceu; “A morte, afinal, é uma corda que nos amarra as veias. O nó está lá desde que nascemos” (TS, p. 121), comentário de Kindzu ao ver um homem morto.

Ao narrar, resgata-se a memória coletiva e também a individual, e esse resgate contribui para a construção da identidade pós-colonial. Nesse sentido, a utilização de provérbios é um recurso de grande relevância na transmissão da cultura de tradição moçambicana. Ao mesmo tempo, é uma valiosa ferramenta para re(criar) na narrativa as marcas da oralidade. Assim, finaliza-se essa reflexão com as palavras de Maria Fernanda Afonso (2004, p. 120):

[...] na África, é inegável o empenho do criador literário contra todas as formas moles da indiferença e da ataraxia, aparecendo como evidente a atitude deliberada de estabelecer um vínculo entre a escrita e a emancipação nacional. Ao julgar-se a si próprio, ao interrogar-se sobre o seu papel numa África em construção, o intelectual aparece como o administrador do sentido da vida e da totalidade universal. Dir-se-ia que a onisciência e a polivalência do grito das sociedades tradicionais sobrevivem nos escritores, preocupados em desvelar através da sua escrita no mundo a liberdade e a autonomia dos cidadãos. [...] a poesia e a narrativa organizam-se em África como

metáforas de países que procuram a sua identidade, contribuindo para a instauração de um sentimento coletivo nacional.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: Escritas pós-coloniais*. Lisboa: Editora Caminho S.A., 2004.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral literature in Africa*. Londres. Oxford University Press, 1970.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vertice, 1990.
- _____. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAMILTON, Russel G. *Dinâmica da oralidade fica estática na escrita*. In: Domingo. Maputo, 18/12/88b.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. *História Geral da África: Metodologia e pré-história da África*. São Paulo: UNESCO, 1980.
- IRELE, Abiola. *The african imagination. Research in african literatures*. Spring, 1990.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.
- KOCH, Ingedore Villaça e ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e Ressonâncias: Literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

ORNELAS, José N. Mia Couto no contexto da literatura pós-colonial de Moçambique. *Luso-Brasiliian Review*, University of Wisconsin Press, Madison, vol. 33, n.2, 1996.

QUEIRÓS, Eça. *Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.

ROCHA, Andrée Crabbé. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina, 1965.

SAID, Edward. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TABORDA, Terezinha. O intertexto proverbial: a força determinante da experiência anunciada. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e Ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

VALVERDE, Maria de Fátima. A carta, um gênero ficcional ou funcional? *Revista Literatura em Debate*, v. 4, Dossiê Especial, 2010. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparad>. Acesso em: 20 de junho 2011.

[Recebido: 28.nov.11 - Aceito: 12.mar.12]