

**BIANCA BASILE PARRACHO**

**VOZES, MITO, HISTÓRIA:  
UMA LEITURA DA AMBIVALÊNCIA EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO*, DE MIA  
COUTO**

**PORTO ALEGRE  
2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**VOZES, MITO, HISTÓRIA:  
UMA LEITURA DA AMBIVALÊNCIA EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO*, DE MIA  
COUTO**

**BIANCA BASILE PARRACHO**

**ORIENTADORA: PROF(a). DR(a). REGINA ZILBERMAN**

Dissertação de Mestrado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2014**

### CIP - Catalogação na Publicação

Parracho, Bianca Basile  
Vozes, mito, história: uma leitura da ambivalência  
em O último voo do flamingo, de Mia Couto / Bianca  
Basile Parracho. -- 2014.  
102 f.

Orientadora: Regina Zilberman.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Pós-colonialismo. 2. Mia Couto. 3.  
Ambivalência. 4. Narrador. 5. O último voo do  
flamingo. I. Zilberman, Regina, orient. II. Título.

Dedico este trabalho aos meus 'pequenos'  
Caetano e Ana Luiza, com amor sem fim.

Ao meu irmão, Lunaé. Pelo amor que nos une,  
e pela África a nossa espera.

O presente é tão grande, não nos afastemos.  
[...] vamos de mãos dadas.  
*Drummond*

Ao meu tio, Sérgio Portilho, que ainda vive.

Não tenho certeza se vou te encontrar  
grito teu nome  
que o eco me devolve  
em nomes sem sentido.  
*Vitor Ramil*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho só pôde ser finalizado porque algumas pessoas, de um jeito ou de outro, estiveram ao meu lado nesses dois anos; por isso, agradeço

À professora Regina Zilberman, por ter aceito me orientar e pela seriedade e retidão com que o fez; agradeço sobretudo o aprendizado que sua orientação me proporcionou.

À amiga Elaine Maritza, por me apresentar, há alguns anos, a literatura de Mia Couto, momento determinante para as leituras que vieram depois. A ela também agradeço a amizade, o carinho e a confiança que sempre dedicou a mim, recebendo-me com sorriso no rosto e de braços abertos na sua vida; que este *rio chamado tempo* nunca nos afaste.

Às professoras que me acompanharam ao longo da graduação na FAPA e por quem guardo muito respeito: Alessandra Flach, Ana Márcia Martins, Ana Mariza Filipouski, Clotilde Favalli, Denise Duarte, Eliana Pritsch, Lígia Savio, Mara Ferreira Jardim, Maria Luci de Mesquita Prestes e Sueli Barros Cassal.

Às professoras do PPG da UFRGS, pelas disciplinas e por tudo que pude aprender com elas: Maria da Glória Bordini e Ana Tettamanzi. Em especial, agradeço à Jane Tutikian, pela generosidade e pelas cruciais lições pós-coloniais na última etapa deste trabalho.

Ao professor Paulo Ricardo Kralik Angelini que me mostrou autores fundamentais para os próximos voos; agradeço o afeto com que me recebeu e com que olha para o outro.

Ao doutor Mário T. Barcellos, pelo acompanhamento nos últimos anos; agradeço também a generosidade e a paciência com que me recebe sempre e me ajuda a manter a sanidade.

Ao amigo Renan Santos, pelos comentários fundamentais neste texto; agradeço os sete anos de auxílio emocional intenso (e gratuito!), e por jamais ter saído do meu lado: todo meu amor, por toda nossa vida.

Agradeço à Gisélle Razera: Foi a partir de uma amizade que se construiu (e se constrói) a cada conversa, a cada traço em comum que descobrimos, que recebi apoio, injeções de ânimo e compreensão – tudo isso foi imprescindível nesse último ano do mestrado; e ainda é. Obrigada, Gi!

Laurene Veras: Agradeço o gesto de solidariedade que representou o início de uma sincera amizade. Obrigada pelas conversas e *e-mails* que muitas vezes foram capazes de me levantar, e ainda são!

À colega Paula Bohrer, de quem recebi ajuda e afeto decisivos no primeiro semestre deste curso.

À Tatiana Prevedello, amiga que a vida me presenteou já nos meses finais deste curso e de quem sempre ouço/leio as mais belas palavras.

À Cristina Arena Forli, amiga da vida toda, agradeço o carinho nos últimos anos, o respeito, a confiança e a paciência com que sempre me ouviu. E obrigada por dedicar dias de verão à revisão destas páginas.

Gustavo Rückert: obrigada por ter andado ao meu lado no caminho em direção ao PPG e pela amizade que surgiu a partir dali.

À Danielle Freitas Lima, amiga a quem ficou impossível agradecer com palavras, mas ainda assim eu tento: te amo! Agradeço também ao seu marido, Silvano; o que a generosidade desse casal fez por mim especialmente nesses dois anos está muito além de qualquer gesto de gratidão.

Às valentes companheiras de graduação, Adioni e Aline, por todas as vezes que me estenderam as mãos, e não foram poucas.

Ao primo Leonel Severo e sua esposa, Lule, que com um gesto solidário viabilizaram minha moradia atual, determinante para o término desta pesquisa com dignidade.

Aos meus avós, Antônio e Adelaide, pelo amor da vida toda e pela ajuda de sempre: vocês são incríveis!

A minha mãe, Jussara, pelo amor incondicional, pela dedicação, por tudo! Obrigada por ter sempre acreditado em mim.

Ao Luna, meu irmão, por me ensinar tanto sobre generosidade e sobre 'olhar o outro'; obrigada por me deixar participar da sua vida.

Ao meu pai, Fernando, também parte de mim; enquanto eu, também parte dele: somos nós e temos o infinito a nossa frente. Agradeço o estímulo à continuidade dos meus estudos, sem o qual este trabalho não teria sequer iniciado.

Às editoras da Bookman, pelo apoio e pela confiança durante os anos de estágio e aos que se seguiram a ele: Arysinha Affonso, Denise Nowaczyk, Elisa Viali, Mariana Cunha e Verônica Amaral.

À CAPES, pela bolsa que financiou a segunda metade desta pesquisa.

E por fim: aos que compreenderam que essa caminhada foi feita de silêncios e de ausências, a minha mais sincera e eterna gratidão; e aos que não puderam entender, um abraço!

Hoje eu sei: África rouba-nos o ser. E nos vaza  
de maneira inversa: enchendo-nos de alma.  
*A varanda do frangipani*

## RESUMO

Este trabalho examina o romance *O último voo do flamingo*, do escritor moçambicano Mia Couto, publicado pela primeira vez em 2000, em Portugal. Inicialmente apresentado como um enredo policial, o romance é narrado por um personagem que testemunhou os fatos: o tradutor de Tizangara, responsável por traduzir o diálogo entre a cultura eurocêntrica e as crenças míticas moçambicanas. A mediação cultural, a narração da história e os momentos em que o narrador/tradutor conta sua vida pressupõem um trânsito de pontos de vista que se estuda por meio das considerações dos pesquisadores Oscar Tacca e Gérard Genette. A ambivalência que é tanto causa quanto consequência dessa construção narrativa reflete a contrariedade em que vive a pequena vila moçambicana de Tizangara, cenário do romance. A partir da concepção de mito estabelecida por Mircea Eliade, verifica-se que a visão sagrada de mundo, característica de parte da história das tradições moçambicanas, é representada em *O último voo do flamingo* por antepassados, feiticeiros e homens mais velhos, os detentores de sabedoria nas crenças africanas. Diante disso, a corrupção, marca do poder dos governantes locais em Tizangara, ameaça a continuidade da vila, conduzindo a narrativa ao cenário apocalíptico proposto por Mia Couto enquanto uma forma de recomeço. Para compreender esse contraponto, considera-se o percurso histórico não só de Moçambique como também de Tizangara, uma metonímia do país africano. Como reflexo do complexo momento histórico por que passa aquele país, o ano de 1992 é escolhido para contar a história – primeiro ano de paz após décadas de guerra (de libertação e civil). Ainda que já liberto da colonização portuguesa desde 1975, Moçambique permanece colonizado, agora de forma distinta. Identificam-se também algumas das condições que contribuíram para o neocolonialismo com apoio bibliográfico proveniente sobretudo de Stuart Hall e Kwame Anthony Appiah. A apresentação histórica de Moçambique baseia-se nas diretrizes estabelecidas pelo historiador africano Joseph Ki-Zerbo.

**Palavras-chave:** Mia Couto. *O último voo do flamingo*. Narrador. Pós-colonialismo. Ambivalência.

## ABSTRACT

This work examines the novel *O último voo do flamingo*, written by the Mozambican author Mia Couto, published for the first time in 2000, in Portugal. Initially presenting as a police plot, the novel is narrated by a character who witnessed the facts: the Tizangara's translator, responsible for translating the dialogue between Eurocentric culture and Mozambican's mythical beliefs. The cultural mediation, the story's narrative and the moments in which the narrator/translator tells his life presuppose a shift of points of view which are studied under considerations of the researchers Oscar Tacca and Gérard Genette. Ambivalence, which is both cause as well as consequence of this narrative construction, reflects the contrariety lived by the small Mozambican village of Tizangara, scenario of the novel. From the conception of myth established by Mircea Eliade, it is seen that the sacred worldview characteristic of part of Mozambican's historical traditions, is represented in *O último voo do flamingo* by ancestors, wizards and eldest men, the bearers of wisdom in African beliefs. Given that, corruption, as a sign of power of Tizangara's local governors, threatens continuity of life, leading the narrative to the apocalyptic scenario suggested by Mia Couto as a way of restart. To understand this contrast, it is considered not only the historical background of Mozambique as well as Tizangara, a metonym of the African country. Reflecting the complex historical moment in which that country is going through, the year of 1992 is chosen to tell the story – first year of peace after decades of war (emancipation and civil). Even though freed from Portuguese colonization since 1975, Mozambique remains colonized, in a different way now. We identify as well some of the conditions that contributed to neocolonialism with bibliographic support of Stuart Hall and Kwame Anthony Appiah. The historical presentation of Mozambique is based on guidelines established by the African historian Joseph Ki-Zerbo.

**Keywords:** Mia Couto. *O último voo do flamingo*. Narrator. Post-colonialism. Ambivalence.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA</b> .....	<b>27</b>
1.1 COMO SE CONTA ESSA HISTÓRIA? .....	27
1.2 QUEM É, ONDE ESTÁ E O QUE SABE O NARRADOR DE <i>O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO</i> ? .....	30
1.3 A MULTIPLICIDADE DE VOZES .....	32
1.3.1 <b>As explosões dos soldados estrangeiros</b> .....	43
1.3.2 <b>A vida do narrador/tradutor</b> .....	55
1.3.3 <b>Contatos culturais — perto ou longe?</b> .....	59
<b>2 SACRALIDADE E HISTÓRIA NO ÚLTIMO VOO</b> .....	<b>67</b>
2.1 MITO, ORALIDADE, LITERATURA .....	67
2.2 PERCURSO HISTÓRICO — NA HISTÓRIA .....	77
2.3 PERCURSO HISTÓRICO — NO ENREDO/PERSONAGENS .....	83
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>90</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>99</b>

## INTRODUÇÃO

*O que fez a espécie humana sobreviver não foi apenas a inteligência, mas a nossa capacidade de produzir diversidade.<sup>1</sup>*

A dificuldade do ser humano em pensar a diferença diante de uma cultura distinta da sua é um traço muito característico dos corpos sociais. Esse olhar etnocêntrico impõe uma barreira que oculta a possibilidade de aprender com o outro e, conseqüentemente, abre caminho para que um sentimento de estranheza predomine. Essa dinâmica, para o africanista Kwame Anthony Appiah (1997), tende a um afastamento cada vez maior entre as culturas envolvidas, e a interação cultural, para Mia Couto (2011, p. 16), é uma questão de sobrevivência: “As culturas sobrevivem enquanto se mantiverem produtivas, enquanto forem sujeito de mudança e elas próprias dialogarem e se mestiçarem com outras culturas”.

A despeito da enorme diversidade, o olhar externo sobre o continente africano, em geral, resume-se a um apanhado de elementos exóticos que acentuam sua diferença em relação à “civilização” eurocêntrica, formando a imagem de uma África homogeneizada, com suas especificidades ignoradas. Essa presunção de superioridade cultural em relação ao outro pode alcançar níveis ainda mais preocupantes, como alerta o escritor moçambicano Mia Couto (2011, p. 22), em seu livro de ensaios *E se Obama fosse africano?*: “A África tem sido sujeita a sucessivos processos de essencialização e folclorização, e muito daquilo que se proclama autenticamente africano resulta de invenções feitas fora do continente”. A reflexão de Mia Couto vai ao encontro do que escreve o filósofo ganês Appiah, em *A casa de meu pai*, quando discute a respeito de questões linguísticas e culturais na África: “Podemos reconhecer que a verdade não é propriedade de nenhuma cultura; devemos apoderar-nos das verdades de que precisamos onde quer que as encontremos” (APPIAH, 1997, p. 21).

---

<sup>1</sup> Esta e as próximas epígrafes foram retiradas do livro: COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* e suas interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13. A partir daqui, serão indicadas somente as páginas.

Para o africanista Patrik Chabal (1998), o modo como olhamos para a África hoje carece de uma reflexão mais cautelosa. No texto “What is Africa?”, Chabal aborda *como a África está hoje* e principalmente *como nós achamos que a África está*. Para o autor, que nesse ponto ratifica o discurso de Mia Couto, o que predomina fora da África é a imagem de algo que construímos na nossa imaginação, e não um real interesse pela situação do continente africano.

Chabal (1998) explica que a “política do espelho” é a expressão que define o olhar ocidental para a África: busca-se uma imagem do africano que seja compatível com as suposições predefinidas a seu respeito, resultando, escreve o autor, em um olhar comparatista que parte da perspectiva de desenvolvimento do Ocidente, construindo, claramente, uma imagem de atraso africano. Pôr esse espelho diante de nós demonstra que o desejo é vermo-nos a nós mesmos, e não à África. Visões como essa, para Chabal, têm obscurecido nosso entendimento sobre o continente, e urge afastá-las, começando por conhecer melhor sua História.

No entanto, para o filósofo Kwame Anthony Appiah, a política do espelho também pode ser considerada ao avesso. Em um artigo publicado no jornal Zero Hora<sup>2</sup> por ocasião da participação de Appiah no Fronteiras do Pensamento em 2013, Jane Tutikian explica que, no artigo intitulado *Europe upside down: fallacies of the new afrocentrism*, o filósofo discute o fato de o afrocentrismo hoje ser fortemente marcado pelo pensamento europeu, tanto quanto o era no século XIX. Nesse caso, ao olhar-se no espelho, o próprio africano vê refletidas as construções eurocêntricas de raça. No mesmo artigo, acrescenta Tutikian:

Para ele (Appiah), os africanos só resolverão seus problemas quando assumirem que seus problemas são humanos e não africanos, estereotipados, diferentes dos outros povos, e fala de dentro, ou seja, com a autoridade de quem é filho de dois mundos e os carrega consigo, de pai africano e mãe inglesa, de quem nasceu na Inglaterra, foi criado em Gana, e está radicado há pelo menos três décadas nos EUA.

Jane Tutikian salienta que a literatura africana, diante da importância que tem nesse processo, “é marcada por um cunho fortemente nacional, talvez instada pelo desejo de fortalecer a identidade e se proteger das influências europeias”. Por isso, a pesquisadora alerta para o fato de que, ao tratar da construção de uma identidade

---

<sup>2</sup> O artigo de Jane Tutikian foi publicado em 10/08/2013. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2013/08/kwame-anthony-appiah-acredita-que-valores-como-os-direitos-humanos-nao-podem-ser-relativizados-4230203.html>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

africana, a literatura desse continente — um dos principais modos pelo qual temos acesso à história recente da África — pode terminar “reduzindo e simplificando a diversidade cultural africana, quando a arte é e deve ser também um mecanismo de troca entre sociedades”.<sup>3</sup>

O intuito de estabelecer aqui um diálogo como esse, por intermédio da literatura, é afastar-nos ao máximo do caminho que quer rotular uma identidade africana unívoca, não resguardando as diferenças entre as comunidades culturais e políticas de cada país. Appiah (1997, p. 242) sublinha que, embora fosse possível perceber algumas generalizações na África negra antes da invasão europeia, bastava um olhar mais detido e uma viagem pelas muitas culturas do continente africano para sentir “em cada lugar, impulsos, ideias e formas de vida profundamente diferentes”. Já naqueles anos, portanto, era inviável especificar uma identidade africana. Por isso, hoje, além de considerar as culturas pré-coloniais, devemos, escreve Appiah, levar em conta as diferenças na experiência colonial — ainda que, em alguns casos, políticas coloniais tenham sido identicamente implantadas, influíram “sobre materiais culturais muito diferentes” (APPIAH, 1997, p. 242) e, certamente, produziram resultados variáveis.

Jane Tutikian (2006, p. 24) afirma que os textos de autores como Mia Couto e Pepetela vão de encontro a essa “noção fundamentalmente estática e forjada de identidade”. Nesse sentido, Maria Luíza Ritzel Remédios (2006), no texto de apresentação do periódico *Letras de hoje*, sob o título “Estudos culturais e literaturas lusófonas”, alerta que a literatura não pode ser considerada fora do contexto móvel e instável em que se localizam, no nosso caso, esses países africanos. O “contexto móvel e instável” a que Remédios (2006) refere-se está estampado na História de Moçambique e é, em certa medida, ponto central do projeto literário de Mia Couto, porque ele objetiva “o desvendamento da identidade de um país esquecido de si devido aos mecanismos impostos pelo curso da História, pelo colonialismo, pela primeira e segunda guerras coloniais, a tentativa de despertá-lo do desatento abandono de si” (TUTIKIAN, 2006, p. 60).

A respeito do resgate histórico em meio a esse desvendamento da identidade, o historiador congolês Elikia M'Bokolo, em abril de 2011 — no lançamento da coleção “História Geral da África”, na Bahia —, proferiu uma palestra intitulada

---

<sup>3</sup> Trecho do mesmo artigo citado no parágrafo antecedente.

“África e diáspora: legados civilizatórios para a produção de novos conhecimentos”.<sup>4</sup> Nessa apresentação, o historiador expôs algumas das teses desenvolvidas ao longo dos oito volumes que compõem a coleção organizada pela UNESCO. Uma delas interessa-nos especialmente, a tese da continuidade das civilizações na África. Elikia reforça a ideia de que presente, futuro e passado têm ligação forte e que, ao andar para frente, é preciso não esquecer de olhar para trás. “Isso não quer dizer imobilismo, quer dizer a ideia de construir o presente e o futuro baseando-se no que aconteceu no tempo passado”, afirma Elikia, alertando ainda que é preciso conhecer para respeitar. O historiador defende que a “gestão da herança” permite a construção do futuro, e que de forma alguma essa continuidade nega as rupturas, pois História é sinônimo de mudança, mas a “África (assim como a diáspora) é um continente onde continuidade e ruptura formam um conjunto muito original”. A fala de Elikia M’bokolo resgata a afirmação de Russel Hamilton (1999) a respeito da necessidade de encarar o passado com os olhos críticos do presente ao mesmo tempo em que se caminha para o futuro. Essa questão é retomada ainda nesta introdução.

O nosso diálogo, aqui, é com o Moçambique representado no romance *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, publicado em Portugal no ano 2000.<sup>5</sup> António Emílio Leite Couto, ou Mia Couto, nasceu em 1955, na Beira, em Moçambique. No período da luta pela independência do país africano, o autor teve efetiva participação como jornalista e membro da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), partido que conquistou a independência e assumiu o poder após a libertação de Portugal. Nos anos de 1990, década que antecedeu a publicação de *O último voo do flamingo*, Mia Couto publicou os romances *Terra sonâmbula* (1992), *A varanda do frangipani* (1996), *Mar me quer* (1998) e *Vinte e zinco* (1999).

Em 1992, em Moçambique, foi assinado um acordo definitivo que decretava o término da guerra civil, e a Organização das Nações Unidas providenciou o envio de soldados que pudessem vigiar o estado de paz. Esse é o contexto histórico pós-colonial em que se desenvolve o enredo de *O último voo do flamingo*. Alguns desses soldados estrangeiros estão morrendo em Tizangara (vila moçambicana fictícia) de forma muito peculiar: todos na cidade ouvem as explosões, porém não localizam

---

<sup>4</sup> Elikia M’bokolo é historiador e presidente do Comitê Científico Internacional da UNESCO para o uso pedagógico da coleção “História geral da África”. Esta palestra está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kpBjk13BH2E>>. Acesso em: 10. jan. 2014.

<sup>5</sup> Neste trabalho, utilizamos a edição brasileira publicada em 2005 pela Companhia das Letras.

corpo algum. Em seguida, aparece o que sobrou dos soldados mortos: em todas as explosões, a única parte restante é o pênis. O fato de esses crimes serem cometidos contra soldados estrangeiros atrai a atenção internacional e provoca o envio de um investigador estrangeiro pela ONU.

A narrativa expõe o impacto oriundo do encontro entre esse investigador europeu com a cultura local moçambicana. O narrador do romance também é personagem e, mais do que isso, é a pessoa escolhida para ser intérprete do investigador estrangeiro, o italiano Massimo Risi, durante sua estada na vila. Entretanto, logo de início, o italiano confessa sua real necessidade quanto à tradução: “*Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui*” (COUTO, 2005, p. 40)<sup>6</sup>. Portanto, esse narrador não nomeado do romance, chamado apenas de o “tradutor” de Tizangara, além de contar a história como narrador-testemunha, tem a importante função de traduzir mundos. Moçambicano, negro, filho de pais também moçambicanos, esse narrador/tradutor,<sup>7</sup> porém, difere dos outros habitantes de Tizangara, já que muito cedo mudou-se da vila com destino à cidade, onde conheceu a escola e teve acesso a outros ambientes.

A pequena vila está à mercê da administração que assumiu o poder após a independência; sem compreender bem o que está acontecendo politicamente, os moradores também são vítimas de Estêvão Jonas, o administrador de Tizangara. O narrador/tradutor claramente percebe a corrupção que ronda a administração e, por isso, em diversos momentos da narrativa, fala sobre a desordem política que se instalou sobre a vila após tantos anos de guerra: “A guerra tinha terminado, fazia quase um ano. Não tínhamos entendido a guerra, não entendíamos agora a paz” (COUTO, 2005, p. 109-110).

Ainda assim, o narrador/tradutor responde prontamente à ordem de Estêvão Jonas quando este o convoca a trabalhar como intérprete de um estrangeiro na vila. O estranhamento que a ambivalência de valores políticos do narrador/tradutor causa no leitor não é gratuito, como também a postura do personagem-testemunha de não enfrentar o poder local, ponto que merece atenção. A percepção desse cenário

---

<sup>6</sup> Mantivemos o padrão do livro: destaque em itálico nos diálogos diretos, nos trechos retirados das cartas do administrador e dos depoimentos da personagem Ana Deusqueira. Quando esse destaque coincidir com “grifos nossos”, haverá a indicação complementar em negrito.

<sup>7</sup> Neste trabalho, optamos pela forma “narrador/tradutor” para referir ao narrador do romance (sempre que o texto fizer referência *especificamente* a ele).

auxilia sobretudo no entendimento de que essa narrativa é composta pelo que vamos chamar de um conjunto de múltiplas vozes: há outros narradores, cada um com seu posicionamento político, que têm espaço para serem ouvidos no decorrer do romance.

Além disso, caso o foco do narrador/tradutor fosse seu próprio posicionamento político, a confiança que ele conquistou do leitor seria em parte abalada. Essa confiança se configura antes do primeiro capítulo do romance: há um texto assinado pelo tradutor de Tizangara, sem título, que aqui nomeamos de “Advertência”, já que esse escrito serve de fato para advertir o leitor quanto à veracidade dos fatos que serão contados e quanto à inocência do narrador/tradutor.

Ao final da “Advertência”, o narrador/tradutor entrega ao leitor a responsabilidade de descobrir o que de fato matou os soldados estrangeiros: “Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas” (COUTO, 2005, p. 10). Dessa forma, ele se aproxima do leitor, que aceita o pacto e, em certa medida, inicia a leitura confiando nesse narrador/tradutor.

Para manter o pacto, convém ao narrador/tradutor, portanto, não agir de forma drástica, como, por exemplo, colocando-se contra a administração local, ou o extremo oposto, comportando-se como cúmplice fiel de Estêvão Jonas. Por isso, quanto ao seu posicionamento, conclui-se que o narrador/tradutor não se impõe enfaticamente contra o governo, ainda que em determinados momentos ele critique esse mesmo poder; e vale lembrar que os momentos de crítica são em geral reflexões, e não diálogos com outros personagens. Essa investigação aparece por conta da função do narrador/tradutor de mediar mundos. Diante da tarefa, é preciso manter-se em um certo grau de imparcialidade, a fim de viabilizar o diálogo entre culturas pelo qual o narrador/tradutor é responsável. É coerente, portanto, que ele apresente mais questionamentos do que respostas, suscitando essas reflexões também no leitor.

Além disso, na metade da narrativa, uma breve história contada por Sulplício, pai do narrador/tradutor, parece deixar o leitor ainda mais confiante na única testemunha que sobreviveu para narrar os acontecimentos. É o filho de Sulplício quem resume a história contada pelo pai:

E falou a explicação que jamais ouvira. Eu era um filho especial: desde cedo meu pai notara que os deuses falavam por minha boca. É que eu, enquanto menino, padecera de gravíssimas doenças. A morte ocupara, essas vezes, meu corpo, mas nunca me chegara a levar. Nos saberes locais, aquela resistência era um sinal: *eu traduzia palavras dos falecidos*. Essa era a tradução que eu vinha fazendo desde que nascera. Tradutor era, assim, meu serviço congênito (COUTO, 2005, p. 139, grifo nosso).

Embora não possa eliminar por completo, a sacralidade que contempla essa tradução ao menos dificulta ainda mais o desenvolvimento de alguma desconfiança do narrador/tradutor pelo leitor.

Retornando ao cenário pós-colonial que vem à tona em *O último voo do flamingo*, destacamos a necessidade de refletir sobre uma questão central que envolve a literatura africana de língua portuguesa inscrita nessa lógica histórica — o pós-colonialismo; isso também porque nesses países (Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau) parece ser mais comum a narrativa histórica dar-se menos pela historiografia do que por ficcionistas.

Para essa reflexão, não há como deixar de lado um primeiro comentário sobre o próprio termo “pós-colonial” e seus diferentes sentidos possíveis, já que o tema é muito debatido quando se trata dos países africanos. O “pós”, na expressão “pós-colonialismo”, pode se referir tanto ao momento em que o sistema colonial foi implantado no que viria a se tornar colônia quanto pode se referir ao momento logo após o desmantelamento do colonialismo, a partir da independência das colônias. Neste trabalho, utilizamos este segundo significado, concordando com Russel Hamilton (1999) quando ele explica que a independência política da colônia dá início ao período pós-colonial. Mas esse sentido não é meramente temporal; não é o caso de o pós-colonialismo significar um período apenas *subsequente* ao colonialismo, como parece óbvio. A questão estende-se além do tempo cronológico, sobretudo, porque considera que este “pós” contempla a esfera lógica e histórica em primeiro lugar. Rita Chaves (2004, p. 156) define que “o período chamado pós-colonial é também uma usina de perturbações”. E, no caso dos países africanos de língua portuguesa, as perturbações às quais a autora faz referência são claramente da esfera histórica e política e dizem respeito diretamente ao fato de que a independência alcançada por esses países não significou para eles, na prática, nada além da independência política. O pós-colonialismo que estabelecemos aqui significa, portanto, anti-colonialismo, e também rejeita tanto as instituições impostas

pela metrópole no período colonial quanto as instituições estrangeiras que forçosamente foram absorvidas pelo país já independente.

Assim como o fez Hamilton, vamos trazer a reflexão feita por Appiah no capítulo “O pós-colonial e o pós-moderno”, do livro *A casa de meu pai*. O filósofo ganês aborda o prefixo “pós” de “pós-colonialismo” concomitantemente ao “pós” do “pós-modernismo” para examinar se os dois prefixos têm os mesmos significados. Appiah conclui que os dois “pós” desses termos são iguais no sentido de que tanto o pós-colonialismo quanto o pós-modernismo se traduzem pela necessidade de abrir novos espaços. No que tange às diferenças, o pós-modernismo está diretamente ligado à vanguarda estética. Isso quer dizer que ele transcende, sim, o modernismo, mas, principalmente, ele o faz com os olhos voltados para o futuro; já o pós-colonialismo, bem resumido por Hamilton (1999, p. 17), “encara o passado enquanto caminha para o futuro”, e contempla, de imediato, “significadores políticos e socioeconômicos”.

Appiah também alerta para outra situação possível: não necessariamente tudo o que aparece após o colonialismo (no sentido literal de tempo) deve ser considerado pós-colonial. Há aspectos da cultura africana contemporânea que, apesar de terem passado *pele* colonialismo não se ocupam de ir *além* do colonialismo, pois não trazem em sua arte qualquer sinal de rejeição a alguma prática anterior, tampouco são sensíveis aos empréstimos culturais estrangeiros que chegam por meio do neocolonialismo (ou do imperialismo cultural). A diferença essencial é que essas manifestações/criações artísticas não aparecem como um gesto de abrir novos espaços. Appiah (1997) atenta-nos para essa questão porque, de acordo com ele, quando falamos da África, o quadro cultural é mais complexo e, portanto, não bastam as definições isoladas de pós-modernismo e pós-colonialismo. Também é necessário considerar, conforme o autor, por exemplo, o neo-tradicionalismo enquanto um movimento da pós-colonialidade, porque, na arte, traz o uso de técnicas pré-coloniais unidas a elementos de referência claramente coloniais ou pós-coloniais, e tem como público-alvo o Ocidente. Esse destino internacional pressupõe o gesto de abertura de novos espaços, indicado por Appiah como premissa básica para o entendimento do(s) pós-colonialismo(s). Mia Couto, com sua literatura, não só abre novos espaços no sentido de levar sua arte para o Ocidente, mas também abre novos espaços de reflexão e de reconfiguração da

África e das identidades africanas enquanto transita nesse cenário, uma vez que utiliza elementos tradicionais (como os mitos, por exemplo) e desloca-os, através de olhar crítico, para novas construções de tempo e espaço históricos. Este é apenas um dos recursos de que o escritor moçambicano faz uso, outros são retomados ao longo deste texto.

Através literatura, uma das vias possíveis para a “gestão da herança”, Mia Couto abre espaço para que esse resgate de determinados momentos históricos não desapareça. O diálogo que o narrador/tradutor estabelece em *O último voo do flamingo* mostra que a comunidade política e a comunidade cultural local, aspectos formadores de uma identidade nacional, têm um núcleo de formação de antemão híbrido (TUTIKIAN, 2006). A influência de outras culturas representada pela presença dos estrangeiros em Tizangara — para falar só das influências recentes —, frente a alguns valores tradicionais da região, reflete parte do deslocamento identitário moçambicano. A respeito desse hibridismo, componente que por definição está inserido na ideia de pós-colonialidade, Stuart Hall (2003, p. 75, grifos do autor) afirma que

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas — desalojadas — de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”.

No entanto, a fusão cultural referida por Hall e o encontro entre culturas que aparece no romance de Mia Couto não significam a recusa das tradições que permanecem vivas. Ao contrário, há a busca pelo equilíbrio, por meio do diálogo, entre aspectos que se aproximam mais das práticas tradicionais e os que se apresentam como modernos, mediado pelo narrador/tradutor. Em *O último voo do flamingo*, Mia Couto apresenta esse diálogo como a possibilidade de esperança para um futuro em Tizangara (metonimicamente, para o país Moçambique).

A pesquisadora Inocência Mata (2000) enfatiza que a atual escrita literária africana pós-colonial, em seu gesto de abrir novos espaços, não busca implementar um espaço completamente outro, mas antes propõe que o deslocamento seja feito dentro do mesmo lugar, reinventando o que já existe e possibilitando, assim, como Hall (2003) explica na citação anterior, identidades menos vinculadas a tempo e lugar fixos, imutáveis. Essa reinvenção parece ser o gesto de Mia Couto ao final de

*O último voo do flamingo*, quando não só Tizangara é engolida pela terra como todo o país, ficando à espera, no mesmo lugar, de um novo tempo.

O processo de reconstrução identitária, ou, ainda, os processos de reconstruções identitárias (não só de Moçambique, mas também nos outros países africanos de língua portuguesa que alcançaram a independência na mesma época) não podem, portanto, ser vistos através de outro significado que não a mobilidade inerente a essa conjuntura. De acordo com Stuart Hall (2003), a identidade só passa a ser uma questão quando ela mesma atravessa uma crise (daí a literatura pós-colonial dos países africanos ser muito utilizada como *corpus* dessas discussões). A instabilidade e a mobilidade a que nos referimos são também resultado não só da História do país, mas de um aspecto fundamental dela: o processo globalizante, que provoca aumento do ritmo da integração global, como esclarece Hall. As identidades nacionais fixas estão, portanto, cedendo lugar a identidades híbridas, permeáveis. Manter essa fixidez, alerta Patrick Chabal (1998), pode significar o mesmo que caminhar rumo à unicidade a que almejam algumas comunidades de base xenófoba, já que estas têm a necessidade de definir um tipo nacional único: com uma “raça” e uma cultura próprias.

No caso de Moçambique, além da guerra de libertação nacional e a própria colonização e de seus impactos, somam razões para a discussão sobre identidade, assim como o insucesso na tentativa do governo moçambicano de implantar o socialismo no país após a independência política. A respeito dessa frustração identificada em Moçambique, Rita Chaves (2004, p. 156) afirma:

O entusiasmo, contudo, não foi capaz de sustentar os planos e dar corpo aos sonhos. Logo nos primeiros anos que se seguiram ao período colonial, à alegria e ao entusiasmo vieram se somar as frustrações, a consciência pesada dos limites, a sensação de impotência. A energia da palavra não faz frente aos obstáculos postos pelos complicadores econômicos e políticos dos novos estados.

É necessário considerar também a situação em que ficou Moçambique (e quase toda a África) a partir desse momento: para o cientista político André Luiz Reis da Silva (2008, p. 127) se tratava do início do neocolonialismo:

O neocolonialismo caracteriza-se pela relação de dependência e pela manutenção da exploração entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, numa relação de troca desigual. Constituem a condição a que a maioria das ex-colônias submeteram-se os tratados e acordos

bilaterais com a antiga potência colonial ou com os EUA, referentes à cultura, economia e acordos militares.

Para entender ao menos em parte essa crise política e econômica decorrente (e também causadoras) do neocolonialismo, é necessário voltar um pouco mais no tempo e refletir sobre fatos anteriores à independência.<sup>8</sup>

Na década de 1960, Inglaterra e França já caminhavam em direção ao processo de descolonização dos seus territórios africanos, aquela menos traumática e esta mais conflituosa, conforme Silva (2008), pois, diante da Segunda Guerra, ficou impossível conter os movimentos revolucionários. Portugal, no mesmo período, preferiu conter ao máximo a resistência africana para garantir seu “império ultramar”. Com isso, a independência dos países colonizados por Portugal aconteceu de forma mais lenta, ocasionando conflito armado. Além disso, depois da guerra de libertação, muitos colonos deixaram Moçambique e, entre eles, estava grande parte da mão de obra qualificada do país. A dificuldade que o país enfrentou de se autogovernar após a independência era consequência direta da forma como Portugal conduziu sua gestão na colônia até a descolonização do país africano.

Cristiano Matsinhe (2001, p. 182) aborda o fato de que a administração colonial portuguesa nos países africanos teve aspectos contraditórios, e “recorreu a diversos tipos de retórica, de maneira geral, tendo como referência a posição de superioridade atribuída à cultura portuguesa e sua consequente ‘obrigação moral’ de tutelar os ‘povos atrasados’”. Nesse sentido, a política de assimilação<sup>9</sup> portuguesa foi falha porque, conforme Silva (2008), não procurou desenvolver e criar elites locais. Para o periférico Portugal, “faltou a inteligência e a laicidade francesas”, como afirma o historiador africano Joseph Ki-Zerbo (2002, p. 272).

Entretanto, é preciso considerar a tentativa imperial, durante o salazarismo, de sufocar qualquer ação anticolonial com a criação da Casa dos Estudantes do Império (CEI), em fins de 1944. A intenção era formar uma elite africana que pudesse voltar aos seus países e disseminar a cultura imperial. Conforme Pires Laranjeira (1996), a CEI recebia auxílio do Ministro das Colônias, Vieira Machado, e

---

<sup>8</sup> Esse percurso será feito mais detidamente no capítulo 2 deste trabalho, “Sacralidade e história no último voo”.

<sup>9</sup> “A assimilação representa a própria relação de dominação, processo pelo qual os elementos de uma cultura dominada se transformam ou são aniquilados diante da imposição de um modelo cultural dominante”. “O sistema assimilacionista, excetuando-se a coerção física, constituiu o principal alicerce da ideologia colonial portuguesa” (MATSINHE, 2001, p. 182).

do comissário da Mocidade Portuguesa, Marcello Caetano, e os moradores da Casa eram, basicamente, estudantes africanos e asiáticos que chegavam a Portugal a fim de estudar (os moradores da casa eram majoritariamente moçambicanos e angolanos).

O regime do Estado Novo objetivava fortalecer a mentalidade imperial e o sentimento de portugalidade, mas a criação ditatorial não teve o resultado esperado. Ideais independentistas passaram a tomar conta de grande parte dos estudantes, fazendo, aos poucos, com que a CEI fosse muito mais africana do que imperial (LARANJEIRA, 1996). Assim, a Casa dos Estudantes do Império tornou-se, de certo modo, o berço no nacionalismo das ex-colônias em Portugal. Em 1953, quando o governo português percebe que dentro da CEI havia grupos de oposição, deixa imediatamente de homologar as direções da Casa, que passa a funcionar por meio de comissões administrativas. De acordo com Laranjeira (1996), com a casa cada vez mais politizada, muitos dos jovens militantes abandonavam não só a CEI, mas também o país, rumo à guerrilha em favor da independência de seus países.

Anos mais tarde, logo após a independência de Moçambique, a FRELIMO, partido formado em 1962, a partir da fusão de outros partidos,<sup>10</sup> assumiu o governo com a direção de Eduardo Chivanbo Mondlane, implantou e tentou manter o regime socialista no país. Entretanto, de acordo com João Mosca, em seu livro *A experiência “socialista” em Moçambique*, outros fatores também contribuíram para que o plano não fosse adiante: crescimento da inflação e surgimento de mercados paralelos e informais por onde circulavam crescentes volumes de bens; aumento das despesas públicas; aumento do déficit e da dívida externa. O autor conclui que essa realidade facilitou o que era inevitável no país: o renascimento da atividade privada. A crise que, em um primeiro momento, era de caráter produtivo e desarticulava a economia, logo em seguida atingiu outros desequilíbrios financeiros e, “finalmente, devido à gravidade da situação económica, a crise passou a ser do conjunto da sociedade, envolvendo elementos sociológicos, políticos e de segurança militar” (MOSCA, [s.d.], p. 116).

Esses fatores, ligados aos conflitos internos que se sucederam à independência, definiram uma trajetória política para Moçambique bem distinta da

---

<sup>10</sup> A UDENAMO (União Democrática de Moçambique), a UNAMI (União Nacional Africana de Moçambique Independente) e a MANU (União Nacional Africana de Moçambique) foram os partidos que, juntos, deram origem à FRELIMO (MOSCA, [s.d.]).

expectativa da população. Esse resultado contemplava muito mais do que números: uma sociedade que almejou a independência por tanto tempo agora precisava lidar com o fracasso de um socialismo que não pôde manifestar-se em sua plenitude.

O deslocamento político e econômico, bem como o conseqüente desequilíbrio social apontam, pelo viés da pós-colonialidade, para uma discussão a respeito das identidades africanas. Nesse sentido, *O último voo do flamingo*, *corpus* desta pesquisa, é importante também porque relativiza a dinâmica entre História e presente, entre mitologia e razão, possibilitando que a discussão sobre a forte ambivalência característica não só da década de 1990, mas da História recente de Moçambique como um todo, seja enriquecida pela abordagem plurilíngue de Mia Couto, que considera pontos de vista múltiplos diante dos fatos.

Essa discussão só é viável a partir dos principais episódios da História de Moçambique, contemplados no item 2.2 do capítulo 2. Dessa forma, pode-se compreender que a dualidade encontrada em Moçambique no período retratado no romance provém de questões ainda relacionadas ao período colonial, portanto, como afirma Mia Couto (2005),<sup>11</sup>

a independência de Moçambique teve que enfrentar uma dualidade: representou uma ruptura com o colonialismo mas, ao mesmo tempo, funcionou como um passo para uma maior integração num sistema capitalista que se globalizava. A essa condição ambivalente não poderíamos escapar.

O quadro histórico até aqui exposto no que diz respeito diretamente ao enredo de *O último voo do flamingo* está mais bem examinado no item 2.3 do capítulo 2.

O alcance da obra de Mia Couto, sobretudo dos romances, é bastante amplo na academia. *O último voo do flamingo* (2005), apesar de ser o segundo título mais traduzido, não está entre os títulos mais estudados do autor moçambicano. *Terra sonâmbula* (2007), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), *A varanda do frangipani* (2007) e *O outro pé da sereia* (2006)<sup>12</sup> estão entre os primeiros da lista de romances mais analisados em nível de mestrado e doutorado.

Entre as dissertações e teses que têm *O último voo do flamingo* como *corpus*, o que se percebe é uma leitura do narrador/tradutor em meio a outras questões

---

<sup>11</sup> Disponível em: <[http://macua.blogs.com/moambique\\_para\\_todos/2005/06/no\\_passado\\_o\\_fu.html](http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2005/06/no_passado_o_fu.html)>. Acesso em: 12 dez. 2013

<sup>12</sup> As datas entre parênteses são as de publicação das obras no Brasil, todas pela Companhia das Letras.

centrais. No momento desta pesquisa, não encontramos um estudo com foco na tipologia do narrador/tradutor em primeiro plano e nas questões ambivalentes que o formam. Dos trabalhos encontrados,<sup>13</sup> o que mais se aproxima do estudo do narrador/tradutor é a tese de doutorado de Branca Cabeda Egger Moellwald, sob o título *A poiesis da nação em Mia Couto: fragmentos de um olhar*, defendida em 2008 na Universidade Federal de Santa Catarina, que analisa a questão desde a orientação teórica de Walter Benjamin. Há outra tese de doutorado que se detém mais no narrador/tradutor considerando o conceito de polifonia de Bakhtin, mas destina somente um subitem a esse assunto. A pesquisa de Antelene Campos Tavares Bastos, defendida em 2006 na Universidade Federal de Minas Gerais, intitula-se *Viagem e identidade em Mazanga e O último voo do flamingo*. Nessa tese, o foco da pesquisa é a viagem, pois considera o ponto principal do romance a viagem de Massimo Risi a Tizangara. Os demais trabalhos apontam como um tópico mais periférico, e não como ponto central, a questão do narrador/tradutor enquanto um tradutor de culturas e não de línguas.

Podemos pensar que o envio dos soldados para Moçambique, feito pela ONU em 1992, tinha o objetivo de fiscalizar a paz. Se “fiscalizar a paz” pode ser considerada uma ação no mínimo paradoxal, também é possível, então, ter como ponto de partida a própria ideia de que a ambivalência foi o aspecto predominante em Moçambique no início da década de 1990. A partir disso, o primeiro objetivo deste trabalho é examinar as funções do narrador/tradutor em *O último voo do flamingo* (contar e mediar), analisando sua tipologia, que oscila ao longo do romance, e a forma como isso, somado à inclusão de outras vozes narrativas que não a do narrador/tradutor, conduz ao reflexo do contexto histórico ambivalente por que passa Moçambique especificamente em 1992; para tanto, é imprescindível examinar o contínuo trânsito do narrador/tradutor, movimento gerado e sustentando através da ideia de ambivalência. A representação de Massimo Risi como o estrangeiro que se vê diante de outra cultura, questão abordada no início desta introdução, é discutida na parte final do capítulo 1, em que são expostos os momentos-chave de contato cultural entre o italiano e a cultura tizangareense.

A formulação dessa hipótese ganhou força com o texto do pesquisador argentino Oscar Tacca, uma vez que ele, em *Las voces de la novela* (1978), explica

---

<sup>13</sup> Consulta feita no sistema de busca da Plataforma Lattes. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/>>. Acesso em: 30 nov. 2012.

uma mudança importante no que respeita ao interesse pela literatura, não só por parte de críticos literários, mas também do leitor comum. Mais do que se interessar pelo que é contado em uma narrativa, o foco passa a ser direcionado para os *modos* de contá-la. Aumenta, assim, o interesse pelas técnicas formais do relato, pelo tratamento do *tempo* e do *ponto de vista* do narrador. Não é a simples troca de um objeto por outro, mas uma mudança na maneira de perguntar de “o que se conta?” para “como se conta?”.

Esse novo questionamento advém do desenvolvimento de outras formas de contar histórias. A resposta “terceira pessoa” ou “primeira pessoa” dada à pergunta “quem é o narrador da história?” já há algum tempo não se mostra suficiente. A nomenclatura, retirada da estrutura verbal da gramática da língua, não é o problema. É possível, especialmente para o teórico Gérard Genette, manter essa classificação. Contudo, é preciso encarar a questão da escolha gramatical para o narrador de um romance como algo que vai muito além de uma definição da gramática: o que está em jogo, para o francês, são escolhas de atitudes narrativas. Em uma palavra, escolher a voz, ou as vozes, de um romance é dar a ele um determinado ponto de vista.

Para examinar como esse trânsito do narrador é construído em cima de ideia de ambivalência,<sup>14</sup> escolheram-se teóricos que iluminassem a própria trajetória do narrador com a dupla função que lhe compete no romance. Além de Tacca, também consideramos as conclusões de Gerard Genette [s.d.], não só quanto à posição do narrador, mas também quanto à quantidade de informações que ele veicula e leva até o leitor. Para o exame das vozes narrativas, consideramos que a definição estabelecida por Oscar Tacca para o romance é de grande valia, porque parte do princípio de que o romance é formado por um jogo de vozes e um jogo de informações, pontos contemplados no primeiro capítulo deste trabalho, “A construção da narrativa”.

Depois de examinar como se dá esse trânsito do narrador/tradutor, na medida em que, além de narrar, ele é também protagonista da narrativa e “tradutor de mundos”, e abordar a configuração desse quadro narrativo por meio de um *jogo de vozes* e de um *jogo de informações*, avançamos para o segundo objetivo deste

---

<sup>14</sup> Consideramos, especificamente, a definição de “ambivalência” que consta no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: “Coexistência simultânea, na relação com o mesmo objeto, de tendências, atitudes e sentimentos opostos. Do Latim: *valencia*, *valencia*: força” (HOUAISS, 2001, p. 183).

trabalho: trazer essa característica antagônica do personagem narrador/tradutor para um outro jogo em que o tabuleiro é a pequena e instável Tizangara (enquanto representação de Moçambique), cenário da situação em que está o país africano após o término da guerra civil.

No entanto, não são apenas as contradições do narrador/tradutor que possibilitam uma leitura de Moçambique por meio de suas ambivalências históricas. O segundo capítulo deste trabalho, “Sacralidade e história no último voo”, propõe, inicialmente, uma reflexão sobre o que podemos compreender da visão sagrada de mundo que se encontra em Moçambique, questão que em *O último voo do flamingo* é exposta desde o título. A crença africana, neste caso, a crença moçambicana, de que é preciso respeitar e seguir o que dizem os mais velhos e os antepassados, passa por um processo de profanação e isso é determinante para “o último voo” do país. Essa visão sagrada de mundo tem o suporte direto da oralidade, aspecto marcante da tradição não só moçambicana como também africana. Ao tratar de *O último voo do flamingo*, é essencial uma abordagem da presença de traços provindos da oralidade, pois o narrador/tradutor é apresentado, no livro, na forma de título de um dos capítulos, como “o falador da estória”, o que explicita a dimensão da fala como meio de contar histórias nesse romance. Afinal, as *estórias* de inspiração mítica surgem por meio da oralidade — como as *estórias* que a mãe do narrador/tradutor conta, por exemplo, as quais retomamos neste trabalho —, permitindo, assim, a tradução da cultura local para o estrangeiro.

Ana Mafalda Leite (2003, p. 119) esclarece a relevância da oralidade nesse contexto mítico-histórico: “O estudo da História africana, sempre que possível, necessita também de recorrer às fontes da tradição oral, elemento complementar para uma compreensão dos factos acontecidos”. A autora relembra que a escrita, na África, não surgiu como resultado natural da evolução do continente; ao contrário, a escrita se desenvolveu por conta da necessidade que veio de fora da África. Portanto, Mia Couto, quando tematiza o valor da oralidade, está também estabelecendo “uma forma de manifestar uma *recuperação simbólica*, um meio de afirmação de uma cultura, que foi subjugada pela hegemonia da escrita” (LEITE, 2003, p. 95, grifos da autora).

O discurso que vem imbricado no mito, conforme Jane Tutikian (2006), traz a recuperação de valores específicos, clareando, assim, a consciência nacional. Para

a autora, nesse momento, “mito e realidade formam um todo coerente e denunciador, opondo-se ao discurso do poder” (2006, p. 59). O significado do último voo do flamingo tem ligação direta com a condição de poder estabelecida na vila moçambicana após a independência. A definição de mito de Mircea Eliade (1998) e a concepção de mito na literatura de Mielietinski (1987) dão suporte para a reflexão da esfera mítica presente em *O último voo do flamingo*.

Após as considerações feitas sobre a crença mítica que envolve a narrativa de Mia Couto até o seu desfecho, abordamos, portanto, por meio da História, alguns dos principais fatos que permitem uma compreensão da situação singular em que está Moçambique quando do contexto histórico de *O último voo do flamingo*. O historiador africano Joseph Ki-Zerbo (2002) sustenta grande parte desse percurso histórico.

Neste trabalho, os dois caminhos são paralelos e levam a um mesmo objetivo: através da inserção de outras vozes narrativas, e da presença do sagrado e da História, o narrador/tradutor efetiva a função de mediador, colocando o estrangeiro e a população de Tizangara frente a frente, não para um embate, mas para que o italiano possa de fato olhar para o outro, transcendendo diferenças.

## 1 CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

*Eu creio que todos nós, poetas e ficcionistas, somos impossíveis tradutores de sonhos.<sup>15</sup>*

### 1.1 COMO SE CONTA ESSA HISTÓRIA?

Muito já foi dito sobre o romance como visão de mundo: perspectiva do romance, romance enquanto espelho. Oscar Tacca (1978, p. 16) enfatiza, entretanto, que não podemos esquecer que “la novela es un complejo y sutil juego de voces”. A importância está em ouvir essas vozes para então captar seu sentido. O teórico argentino expõe sua primeira ideia acerca do romance: entendê-lo como audição. Para ele, saber ouvir é o mesmo que saber ler, e quem consegue fazê-lo deve perceber a voz do autor, a voz do narrador e de cada personagem, além, é claro, do destinatário e, em alguns casos, até da epígrafe.

Com base nos estudos sobre a estrutura sensorial do mundo, de Juliás Marías, Tacca explica que os sentidos responsáveis por configurar o mundo são três: o tato, a visão e a audição, e esses sentidos fundam, respectivamente, três dimensões: realidade, mundanidade e significação. Portanto, fica claro que o ouvido é o responsável por captar o sentido das vozes do mundo. Tacca (1978, p. 16) considera que a riqueza do mundo romanesco está “en una polifonia, en un coro, en una sabia ‘acústica’ que recoge su profundidad”.

A segunda proposta do argentino está calcada no fato de que o romance é um jogo de informações. O leitor é o responsável por operar essa recomposição do mundo, e o faz a partir de uma quantidade limitada de informações dividida entre autor, narrador e personagens (TACCA, 1978, p. 16). Para o autor, a questão da informação pode ser simplificada, para fins de análise estrutural, em três níveis:

---

<sup>15</sup> p. 12

- O narrador pode ter mais informações que os outros personagens (onisciência).
- O narrador pode ter uma quantidade de informações igual a dos demais personagens (equisciência).
- O narrador pode ainda possuir menos informações que os outros (deficiência).

Essas classificações, entretanto, não são estanques, sendo possível o trânsito, pelo narrador, da onisciência à equisciência, por exemplo.

O caso do narrador/tradutor de *O último voo do flamingo* mostra que essa transição não só é viável, mas também é necessária. Considerando que o livro aparentemente trata de um caso de investigação policial, é evidente que o narrador/tradutor precisa trazer as informações à tona somente na medida em que são indispensáveis, a fim de manter o mistério no enredo. No entanto, como o narrador/tradutor, antes mesmo do primeiro capítulo, assina como “tradutor de Tizangara” uma espécie de “advertência” ao leitor, informando que tudo aquilo que se seguirá já aconteceu e que ele foi, indiscutivelmente, testemunha dos fatos, também podemos considerar que ele, de antemão, tem todas as informações sobre o enredo da história, sendo onisciente em relação à história que conta.

O que faz o narrador/tradutor equisciente para o leitor é o fato de que ele conta a história ao mesmo tempo em que participa dela, ou seja, relata os fatos como se ainda estivessem por acontecer, de mãos dadas com o leitor, como se nem ele próprio, o narrador/tradutor, soubesse dos acontecimentos que estão por vir, assim como os desconhecem os demais personagens. Isso aproxima narrador/tradutor e leitor e torna a história ainda mais instigante, pois entrar em uma leitura que apresenta um narrador equisciente é aceitar o desafio da informação limitada que aparece, muitas vezes, de forma cautelosa, interdita. Por que não, ainda assim, compactuar com esse narrador e, com ele, conhecer o mundo insólito, ao qual se refere Tacca?

A respeito dessa oscilação narrativa, já observamos que a escolha do ponto de vista não precisa permanecer idêntica do início ao fim de um romance. Isso é válido também no que se refere ao grau de informações/conhecimento do narrador. Percebemos essa transição nos momentos em que o narrador/tradutor volta a dar sinais de sua onisciência. Logo no início, enquanto ainda descreve a cena em que o

pênis decepado é encontrado na beira da Estrada Nacional, o narrador/tradutor confessa:

Sobrei para ali, sozinho, com um estranho pressentimento. Em minha alma, um espinho me magoava. Eu, a dizer, retirava o fel do vinagre. Aquilo não era ainda o sucedimento, mas os preparativos de sua chegada. Quando o silêncio clareia é que se escutam os escuros presságios (COUTO, 2005, p. 16).

Logo em seguida, seus pensamentos são interrompidos por Chupanga, o adjunto do administrador da vila. Ele aparecera para avisar que o narrador/tradutor deveria comparecer à sede da administração. É aí que o narrador/tradutor de fato aparece: na presença do administrador Estêvão Jonas, é intimado a servir de intérprete a um italiano que chega para investigar o caso dos soldados explodidos. Nesse momento, o narrador/tradutor novamente expõe sua onisciência acerca dos fatos: “No exacto desse momento, começavam os primeiros problemas, esquinas onde o meu destino se haveria de labirintoar” (COUTO, 2005, p. 17).

Também o fato de que o narrador/tradutor tem função de mediador cultural faz dele onisciente em relação a determinados personagens. O italiano, por exemplo, necessita que frequentemente o narrador/tradutor explique os costumes e os hábitos da vila moçambicana, completamente divergentes das suas crenças eurocêntricas.

O narrador, chamado apenas de “tradutor”, carrega funções de destaque na obra. Uma delas, como também nos afirma Tacca sobre as funções do narrador, é contar a história, o que o narrador/tradutor faz por meio do que chamamos de uma “regência de vozes”. Por esse viés, analisaremos as vozes que compõem a orquestra regida pelo narrador/tradutor: como elas se apresentam e o que elas representam dentro da obra. Partimos da hipótese de que esse jogo de vozes ao mesmo tempo pressupõe e resulta em uma ambivalência, já que é construído com vozes discursivas diversas, tendo cada voz o seu espaço para expor seu ponto de vista da História e do enredo. Como Tacca deixa claro, o leitor ouve as vozes para captar o sentido e, junto com as informações dadas, recompõe o mundo da narrativa.

Esse romance contempla a ideia do “jogo de vozes” de forma clara, e vale novamente citar Oscar Tacca quando ele afirma que a presença do narrador em um romance representa a(s) voz(es) que preenche(m) um mundo insólito. O mundo de

Tizangara é absolutamente insólito, e é a voz do narrador/tradutor, somada às demais vozes que têm espaço no romance, que dá sentido a esse mundo aparentemente disforme.

## 1.2 QUEM É, ONDE ESTÁ E O QUE SABE O NARRADOR DE *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO*?

A respeito da posição em que se encontra o narrador, e que também podemos entender com respeito à quantidade de informação que esse narrador possui, Gérard Genette [s.d.] estabeleceu níveis narrativos, responsáveis por determinar o nível em que o narrador está em relação ao acontecimento narrado. O narrador pode:

- Estar fora do evento (extradiegético).
- Contar a sua própria história (intradiegético).
- Inserir uma outra história dentro da história principal (hipodiegético).<sup>16</sup>

O narrador/tradutor está no nível intradiegético da narrativa, pois conta sua própria história. Por isso, junto à história principal que rege o romance, a saber, o caso dos soldados explodidos e a investigação que acontece em decorrência disso, é preciso considerar também a história da vida do narrador/tradutor, contada por ele mesmo, que se apresenta de forma intercalada, em capítulos não sequenciais. Esta última, então, denominamos narrativa hipodiegética. Ela está subordinada à narrativa intradiegética primeira pelo fato de estar dentro dela, mas não consideramos, entretanto, que ela seja secundária no sentido de menos importante que a primeira. As duas narrativas podem inclusive ser compreendidas, ao final da leitura, de forma a resultar na mesma instância de valor, já que a história da vida do narrador/tradutor tem vínculo indireto com a história das explosões dos soldados, e isso se explicita ao longo do enredo. Os capítulos do romance em que o nível hipodiegético fica explícito são os de número 4, 10, 12 e 15: “Apresentação do

---

<sup>16</sup> Hipodiegético é o que Genette denominou metadiegético. Contudo, conforme explica Carlos Reis, no *Dicionário de teoria da narrativa*, o termo metadiegético traz problemas, pois o prefixo “meta” corresponde à “sobre”, “acerca de”. Já o prefixo “hipo” deixa mais claro onde se localiza a narrativa hipodiegética, ou seja, ela estará sempre subordinada à narrativa intradiegética (REIS, 1988, p. 128).

falador da estória”, “Os primeiros rebentamentos”, “O pai sonhando em frente ao rio parado” e “A árvore do tamarindo”.

Ao tratar da pessoa que narra, Genette partilha do mesmo posicionamento de Tacca, partindo do pressuposto de que é limitada a classificação de posição de narrador em pessoas verbais. Para ele, o que o romancista faz é uma escolha entre *atitudes narrativas* (das quais as formas gramaticais serão apenas consequências automatizadas): ou se conta a história por um de seus personagens ou por um narrador estranho a essa história. Genette explica que não aceita as pessoas verbais enquanto classificação de ponto de vista da narrativa pelo fato de que o narrador pode, a qualquer momento, interferir na narrativa, sendo, por definição, qualquer narrativa feita, virtualmente, em primeira pessoa. O autor, portanto, aponta duas possibilidades de narrativa: aquela em que o narrador pode estar ausente da história que conta (heterodiegético); e aquela que o narrador pode estar presente como personagem na história que conta (homodiegético).

Ainda assim teremos variações. “A ausência é absoluta”, escreve Gérard Genette ([s.d.], p. 244), “mas a presença tem os seus graus”. O caso do narrador homodiegético pode apresentar ainda outros dois caminhos: o narrador pode participar da história que conta como protagonista da narrativa (autodiegético); e pode, por outro lado, adotar um papel secundário, de testemunha.

Em *O último voo do flamingo*, o narrador/tradutor pode ser visto como homodiegético na medida em que está presente na história que conta. Podemos afirmar isso quando Carlos Reis (1988, p. 124) explica que “narrador homodiegético é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética”, ou seja, o narrador/tradutor viveu a história, recolhendo as informações e provas para então contar o que viu. Nesses momentos em que o narrador/tradutor desempenha papel de narrador e testemunha dos fatos, mantemos essa classificação. Percebemos que o narrador/tradutor conduz a trama de modo a torná-la uma possibilidade de leitura das relações culturais entre africanos e europeus (ou, mais especificamente, entre moçambicanos e italianos). Nesse sentido, o narrador/tradutor dá espaço a outros personagens do romance, a saber, as vozes apresentadas como narradoras, e elas têm, cada uma, seu momento de protagonismo da história. Além disso, os outros personagens (além dos que têm espaço para voz direta) também podem ser considerados personagens principais,

pois a discussão sobre as explosões dos soldados abrange a todos eles, e todos, em certa medida, falam sobre as explosões. Esses personagens são Temporina, Hortênsia, Ermelinda, a mãe do tradutor e Massimo Risi.

Retomando a tipologia, temos a denominação de autodiegético para o narrador/tradutor que, além de estar presente na história narrada, é também seu protagonista. Essa visão, no entanto, não está contemplada em todo o romance.

Quanto à classificação do narrador/tradutor, portanto, é possível afirmar que ele assume caráter homodiegético em grande parte da narrativa, pois está relatando uma história da qual ele foi testemunha. Já a classificação de autodiegético contempla apenas os momentos em que o narrador/tradutor fala dele mesmo — de sua história.

### 1.3 A MULTIPLICIDADE DE VOZES

Gérard Genette [s.d.] e Oscar Tacca (1978) concordam que transição(ções) de voz(es) e de graus de conhecimento é(são) plenamente possível(eis), e os autores atestam, inclusive, que faz parte da complexa personalidade humana existir uma alternância de vozes ao se contar uma história. Ao longo da narrativa do narrador/tradutor são interpostas cartas do administrador local da vila fictícia em que o enredo se desenvolve, Estêvão Jonas. As cartas são sempre endereçadas a um superior do governo e ocupam os capítulos 6, 8 e 16: “Primeiro escrito do administrador”, “A ventoinha fállica” e “O regresso dos heróis nacionais”. A prostituta da região, Ana Deusqueira, também participa como narradora do romance em dois momentos nos quais ela é chamada a depor acerca das estranhas explosões e tem, assim, sua voz gravada. As falas de Ana Deusqueira aparecem nos capítulos 7 e 17: “Uns pós na bebida (fala de Ana Deusqueira)” e “O passarinho na boca do crocodilo”. Há também o capítulo 14, “Fala do feiticeiro Andorinho”, dedicado à fala do feiticeiro. O pai do narrador/tradutor, Sulplício, é também chamado a depor, e sua voz, assim como da prostituta, é gravada e está no capítulo 18: “A manuscrita voz de Sulplício”.

A essas vozes que contam histórias em *O último voo do flamingo*, Ana Mafalda Leite (2003, p. 72, grifo da autora) dá o nome de “personagens-narrativa e narrador”, uma vez que cada uma delas conta a sua versão para a narrativa — tanto para complementar a narrativa principal quanto para inserir outra história: “As muitas narrativas encaixadas, das diversas personagens, servem de *argumentos* à narrativa englobante”.

Leite faz outra rica contribuição aos estudos da obra narrativa de Mia Couto quando afirma que o personagem, na obra do escritor moçambicano como um todo, representa *Narrador* e *Narrativa* simultaneamente; e isso é certo quando nos referimos às vozes de *O último voo do flamingo*. No entanto, para a autora, esses personagens podem, depois de expressarem suas vozes, morrer ou desaparecer, pois já teriam cumprido sua função na narrativa; nesse aspecto, este trabalho considera que as vozes narrativas (e aqui, ao contrário da autora, consideramos vozes narrativas em *O último voo do flamingo* especificamente as quatro vozes descritas antes, pois elas se caracterizam por terem voz direta no romance)<sup>17</sup> têm suma importância na montagem do quebra-cabeça que começa a se resolver a partir da metade do livro até o final, em que as vozes já foram apresentadas e, cada uma delas, contando parte da história, funciona não apenas individualmente, mas no que são enquanto conjunto.

De todo modo, quanto aos outros personagens que já afirmamos como principais (os que não incluímos nas vozes narrativas propriamente ditas), Ana Mafalda Leite (2003, p. 67-68, grifos nossos) aponta um importante traço característico:

A exemplo deste romance e dos anteriores, constatamos que a particularidade das personagens de Mia Couto, reside na sua narrativa, história e invenção: *as personagens são mundos narrativos e mediadores*, “traduzem” uma experiência de vida, pessoal mas, no entanto, exemplar, didática e crítica, para a comunidade.

Nesse sentido, temos a mãe do narrador/tradutor, responsável por traduzir, oralmente, o mito do eterno retorno por meio da história do voo do flamingo; além dela, também Temporina é toda ela *um mundo narrativo*, a partir do momento em que conduz o estrangeiro para que ele participe do tempo cíclico no qual vive a

---

<sup>17</sup> Ana Mafalda Leite inclui como personagens-narrador, além dos quatro personagens que apontamos: o adjunto Chupanga, o padre Muhandu e Temporina.

velha-moça. A questão didática e crítica para a comunidade a que se refere Ana Mafalda Leite pode ser percebida também na mãe do narrador/tradutor: ao contar a história do voo do flamingo, ela também está falando sobre a necessidade de manter o ritual para que o sol sempre volte no dia seguinte, como uma forma de alertar a todos que para o país continuar se renovando a cada dia é preciso manter tradições como o respeito aos mais velhos, por exemplo, pois do contrário o flamingo pode não retornar e o dia pode não existir mais em Tizangara.

Essa multiplicidade de vozes não está relacionada propriamente à quantidade de narradores que a narrativa propõe, mas sim com a diversidade de vozes discursivas, o que Mikhail Bakhtin (2013) chamou de polifonia. Assim, a postura, ou atitude narrativa, mostrará mais de uma visão sobre a história que se conta, mais de um discurso poderá ser “ouvido” pelo leitor, independentemente da obra estar em primeira ou em terceira pessoa. A esse respeito, Antelene Bastos (2006, p. 135) considera que:

Em *O último voo do flamingo*, o tecido polifônico se assemelha à imagem do “tear de entexistências”. O tear é uma máquina destinada a produzir tecidos. Em se tratando da narrativa, a existência das diferentes vozes é produzida por um tear que confecciona um tecido polifônico.

Para a pesquisadora, esse tecido é construído sob o signo da ambivalência (BASTOS, 2006, p. 143). O que distinguimos em *O último voo do flamingo* são quatro outras vozes que, além da voz do narrador/tradutor, também são responsáveis por narrar a história em determinados momentos. Todas essas participações na narração terão implicações fundamentais para a construção da narrativa e, também, para a compreensão do romance. Para entender tais implicações e percorrer a estrutura narrativa composta em *O último voo do flamingo*, cabe rever alguns conceitos-chave de Mikhail Bakhtin acerca do discurso no romance.

No texto “O discurso no romance”, Bakhtin (1990) observa que o estudo do romance ignorou por muito tempo a unidade estilística, da qual fugiam os pesquisadores. Bakhtin (1990, p. 74) explica as unidades estilísticas que compõem o todo do romance e afirma que

estas unidades estilísticas heterogêneas, ao penetrarem no romance, unem-se a ele num sistema literário harmonioso, submetendo-se à unidade

estilística superior do conjunto, conjunto este que não pode ser identificado com nenhuma das unidades subordinadas a ele.

É por essa inserção de unidades heterogêneas no romance que o plurilinguismo se instaura como sua premissa básica. Bakhtin (1990) especifica cinco dessas unidades:

- 1) A narrativa direta e literária do autor;
- 2) Estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral;
- 3) Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
- 4) Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.;
- 5) Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados.

Em *O último voo do flamingo*, tanto as cartas do administrador para o ministro quanto os depoimentos orais gravados e transcritos pelo narrador/tradutor são unidades distintas que, juntas, cooperam para dar forma ao todo do romance. Bakhtin alerta para o fato de que esses outros gêneros, ou unidades, não podem, com suas relativas independências, servir de rótulo para o todo do romance.

Para Bakhtin, a originalidade estilística do discurso no romance reside em combinar essas unidades subordinadas e formar um todo. E, ainda, cada elemento isolado da linguagem do romance será definido pela unidade estilística subordinada na qual ele se integra. Por exemplo: o discurso estilisticamente individualizado da personagem por uma narração familiar, por uma carta, etc.

É esta unidade que determina o aspecto linguístico e estilístico do elemento dado (léxico, semântico, sintático). Ao mesmo tempo, este elemento participa juntamente com a sua unidade estilística mais próxima do estilo do todo, carrega o acento desse todo, toma parte na estrutura e na revelação do sentido único desse todo (BAKHTIN, 1990, p. 74).

Bakhtin (1990, p. 74) define o romance como “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais”. O plurilinguismo social e, conseqüentemente, as diversas vozes que o romance sobrepõe nele mesmo darão forma a “todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo”.

Por esse caminho, podemos apreender que a prosa romanesca tem como condição a diversidade social de linguagens e a divergência de vozes individuais que ela encerra. Isso se dá por conta da estratificação interna da língua e do diálogo que dela resulta (BAKHTIN, 1990, p. 76). Nesse sentido, o romance em análise é capaz de preencher os requisitos apontados por Bakhtin como necessários ao que ele chama de “estilística sociológica”. Até então, segundo o autor, a estilística tradicional desprezava o caráter social da linguagem e a complexa troca de forças centralizadoras e descentralizadoras que ocorrem na língua. Mas, na medida em que nos deparamos com uma narrativa contemporânea como a do moçambicano Mia Couto, percebemos a relevância de entender o romance como um conjunto formado por “sistemas de línguas”. E aqui nos referimos à “língua” tanto no sentido sintático quanto semântico-social. Quanto ao primeiro, sabemos que o autor moçambicano trata a questão linguística transformando vocábulos com a inserção de prefixos e/ou sufixos, dando forma a neologismos que servem tanto para dar poeticidade ao falar de Moçambique quanto para possibilitar certo grau de subversão na língua deixada pelo colonizador e definida pelo colonizado como oficial. A questão sintática se funde, na sequência, à questão semântico-social, pois se consideramos que Tizangara é parte de uma lógica histórica pós-colonial, e que a construção da identidade ou das identidades é um processo que prevê deslocamentos e trocas, esse “jogo” que Mia Couto faz com o léxico da língua portuguesa não se trata apenas de uma questão vocabular. Além de serem relativos à ideia de nação, de pós-colonialismo, de reconfiguração identitária, os deslocamentos podem também alcançar a inversão de prefixos ou a transformação de substantivos em adjetivos, por exemplo.

Para Bakhtin (1990, p. 83), “o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas”. E é a partir dessa corrente de forças centrífugas que Mia Couto direciona sua escrita, mesclando diversas consciências discursivas, e criando, com isso, um cenário que se quer provocador, ao acentuar a discussão sobre os deslocamentos pós-coloniais e suas possibilidades. A partir da noção de mobilidade e incerteza, o autor moçambicano constrói um narrador repleto de valores ambivalentes e circundado de vozes outras que têm espaço para serem pronunciadas e ouvidas. O narrador/tradutor propõe, com sua narrativa impregnada

de outras narrativas, um encontro de pontos de vista que divergem entre si, mas que alcançam a harmonia preconizada por Bakhtin, caracterizando, assim, o processo dialógico e plurilíngue formadores da narrativa.

O cenário plurilíngue presente no livro de Mia Couto enriquece a narrativa, e deixa ao alcance do leitor os diferentes “estratos sociolinguísticos” do contexto em que se insere a história do romance. A partir dos discursos divergentes, é possível alcançar a complexa rede de incompreensão acerca do momento político em que se vive no início dos anos de 1990, período em que se passa *O último voo do flamingo*. Nessa época, a guerra civil em Moçambique havia recém-terminado e de fato a sociedade enfrentava não só o caos estrutural de um país devastado pelos confrontos armados, mas também o caos político, ideológico, partidário. Essa fragmentação é cuidadosamente representada no romance escolhido pela hibridação de vozes que, por sua vez, se expressam cada uma a partir de seu estrato sociolinguístico.

A “palavra viva” é o que confere ao discurso romanesco o caráter social e ideológico, capaz de traduzir, dialogicamente, “uma interação viva e tensa” dentro do romance (BAKHTIN, 1990, p. 88). “Palavra viva” nada mais é que a palavra tornada discurso enunciado pelo sujeito. Essa tensão aparecerá no romance justamente através da polifonia. Paulo Bezerra (2013, p. XI-XII; grifo nosso), que traduziu e assinou o prefácio do livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, afirma como o romancista russo percebia e lidava com a diversidade discursiva:

Dostoiévski conhece a fundo a alma humana, sabe que o universo humano é constituído de seres cuja característica mais marcante é a diversidade de personalidades, pontos de vista, posições ideológicas, religiosas, antirreligiosas, nobreza, vilania, gostos, manias, taras, fraquezas, excentricidades, brandura, violência, timidez, exibicionismo, enfim, sabe que o ser humano é esse amálgama de vicissitudes que o tornam irredutível a definições exatas. *Dessa consciência da diversidade de caracteres dos seres humanos como constituintes de um vasto universo social em formação decorrem as múltiplas vozes que o representam, razão por que Dostoiévski aguça ao máximo seu ouvido, ausculta as vozes desse universo social como um diálogo sem fim, no qual vozes do passado se cruzam com vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro. Daí a impossibilidade do acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre o discurso em aberto, o discurso das questões não resolvidas.*

É possível estabelecer elos entre algumas características do que Bakhtin definiu para a prosa romanesca e Mia Couto, em especial, em *O último voo do flamingo*. Com sua obra, o escritor moçambicano está claramente inserido ao que

diz respeito à “ausculta” de vozes, à percepção dos diversos tipos sociais e à capacidade de levar esse diálogo plurilíngue para o texto narrativo, propondo um discurso em aberto. Utilizando as palavras de Bakhtin (2003, p. 18-19), podemos entender que *O último voo do flamingo*, nesse sentido,

não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra.

Propomos colocar ao lado do conceito bakhtiniano de polifonia, na sequência, parte do estudo do teórico francês Jean Pouillon (1974), que vai ao encontro das vozes do romance que queremos alcançar. Em *O tempo no romance*, um dos tópicos que o teórico discute são os modos de compreensão dos fatos e dos personagens para chegar a conclusões sobre pontos de vista no romance. Para tanto, parte do princípio de que na “vida real”, quando nos deparamos com alguém, essa pessoa terá sempre para nós um passado irreduzível: estaremos sempre depois de uma realidade já estabelecida.

Com relação a um personagem, transcorre de maneira diversa: estamos antes; existe o objeto de uma revelação. No primeiro caso, afirma o francês, é preciso compreender o que já está estabelecido; já no segundo, por sua vez, é preciso estabelecer tudo o que se pode compreender. Essa compreensão é o foco do estudo de Pouillon.

O que o romancista descreve acerca do narrador é que ele não é mais um ser variável inserido em um mundo fixo, mas sim um sujeito-mundo complexo, que, em parte, se constrói no caminho paralelo ao da leitura. Partindo de uma perspectiva clássica, que distingue um “dentro” como a própria realidade psíquica, e um “fora” que constitui a manifestação objetiva dessa realidade, o que se quer da compreensão é captar esse “dentro”, colocando-se diretamente nele. Para Pouillon, isso é possível de três maneiras, ou modos de compreensão: é possível entender o narrador, ou os personagens, vendo-os *por detrás*, *ver de fora* e *ver com*.

*Ver por detrás* representa o tipo de romance em que o autor não tem acesso ao “dentro” do personagem. Ele tenta, ao contrário, distanciar-se do mesmo, e, segundo Pouillon, não é para vê-lo de fora, observar suas atitudes e gestos, mas

para considerar de forma mais objetiva e direta sua vida psíquica. Essa visão também pode ser considerada onisciente.

A visão *de fora*, ainda conforme a teoria de Jean Pouillon, é proposta pelo autor como algo que levará o leitor a revelar o “dentro”. Isso é feito de forma que “o exterior dos personagens é apresentado de maneira a nos ir revelando progressivamente o seu caráter” (1974, p. 75). É, em suma, uma descrição da conduta dos personagens.

O que nos interessa aqui é o conceito da *visão com*. Quando vemos *com*, estamos dentro do narrador ou personagem principal, portanto, tudo o que sabemos sobre ele é exatamente o que alguém pode saber sobre si mesmo. E o que vemos também é o que o narrador vê, nada além. Dizendo de outra forma, esse modo de compreensão não possibilita defasagem entre o leitor com relação ao personagem assim compreendido, e isso quer dizer que não vemos exatamente a ele, mas vemos, sim, os outros *com* ele.

A partir do narrador/tradutor é que conhecemos e percebemos os demais protagonistas de *O último voo do flamingo*, por isso não há como sabermos de fato como são Massimo Risi e Temporina, por exemplo, uma vez que a visão que temos deles é a visão que o narrador/tradutor tem deles. A isso Pouillon dá o nome de visão em imagem; dependemos, assim, do sentimento ou da relação que o narrador tem com esses personagens, e será a partir desse sentimento que alcançamos os outros, através de uma imagem que temos deles. A atitude narrativa, em Pouillon (1974, p. 57), é chamada de *posição existencial*: o que está em jogo é “antes de tudo, a maneira pela qual captamos a sua existência”.

Ao considerar o narrador/tradutor de *O último voo do flamingo*, conclui-se que a sua *posição existencial* torna-se importante na medida em que varia. Na “Advertência”, conforme já verificado, ele está em uma posição específica, que não se repetirá de forma significativa ao longo do romance: o narrador/tradutor se apresenta como testemunha de determinados fatos e assim mostra-se *onisciente* em relação aos acontecimentos, pois fica evidente que ele sabe como a história vai terminar. Mas, na medida em que o livro transcorre, ele compartilha a história que vivenciou, fazendo-o de mãos dadas com o leitor, mostrando uma relação de *equisciência*, ou seja, ele sabe do que vai acontecer tanto quanto o leitor. O que examinaremos será o correspondente à equisciência que o narrador/tradutor

apresenta, já que esta característica é a que predomina em *O último voo do flamingo*.

A importância de invocar aqui os conceitos de Jean Pouillon está no fato de que é a *partir* da voz e da visão do narrador/tradutor que podemos perceber e analisar as demais vozes. Apesar do fato de que cada uma dessas vozes traz em si uma consciência discursiva distinta, é preciso enfatizar que todos esses depoimentos/cartas foram recolhidos e escolhidos pelo narrador/tradutor, como ele próprio afirma na advertência. Parece evidente que, nesse sentido, o narrador/tradutor fez escolhas pessoais, mostrando as vozes que lhe pareciam importantes para o enredo da história (e também para a sua própria defesa). Com isso, não queremos dizer que as vozes são de todo dependentes do narrador/tradutor nem por ele objetificadas; elas são, sim, “objetos” que o narrador/tradutor escolhe para usar na narrativa, porém, entre elas, há certo grau de independência (o que viabiliza o dialogismo), pois apresentam discursos que divergem entre si e também aparentam divergirem da consciência discursiva do narrador/tradutor. Ainda que ele não se posicione efetivamente, é clara a sua reflexão a respeito da má conduta da administração de Tizangara e de como o estado de miséria da população continua igual ao que se percebia no período colonial. Mesmo o fato de que o narrador/tradutor ofereceu, quantitativamente, mais espaço para algumas vozes e menos para outras, não nos impede de considerar o conjunto delas como o que Bakhtin (2013, p. 5) chamou de uma “multiplicidade de consciências equipolentes”, já que todas, nelas mesmas, têm liberdade de consciência quando são expostas ao leitor.

De Oscar Tacca consideramos a questão da quantidade de informações que o narrador veicula e do jogo orquestrado das vozes narrativas; de Gérard Genette tomamos emprestada a tipologia do narrador quanto à participação do narrador no romance; Jean Pouillon auxilia no que diz respeito à condição de existência do narrador para que então seja possível definir qual é a sua visão.

Antes da análise propriamente dita das vozes, há outra reflexão válida para o estudo da narrativa do romance em questão, sugerida por duas categorias propostas por Norman Friedman (2002). O teórico refere-se à narrativa em primeira pessoa com um “narrador-testemunha” ou com um “narrador-protagonista”. Essa classificação já foi examinada quando tratamos de Genette, Tacca e Pouillon,

embora sob enfoques variáveis. Friedman, porém, deixa claro que há uma diferença significativa entre o primeiro e o segundo casos, e é essa diferença que nos importa: no primeiro, narrador-testemunha, o autor afirma que, por haver subordinação por parte do narrador, lhe é dada uma mobilidade muito maior e há também maior variedade de fontes de informação do que no segundo caso, em que o narrador, por ser também protagonista, está centrado sobremaneira na própria ação diegética e, por isso, vê por um ângulo mais fechado.

No caso do narrador do romance de Mia Couto, portanto, temos uma mescla dessas duas categorias resultando em contrapontos merecedores de análise. O narrador/tradutor, inicialmente assumindo-se como responsável pela história que irá contar, e também defendendo-se por antecipação de qualquer possível acusação futura, ainda desmente acusações passadas, aparecendo na narrativa como testemunha dos fatos, e assim se segue até que ele passa a fazer parte do enredo de fato (quando é chamado pela administração para ser intérprete do investigador italiano). Assim, ele sai da posição de apenas testemunha para a posição de protagonista, sobretudo quando será o mediador do estrangeiro que chega à vila de Tizangara. Ao longo do romance, haverá outros momentos em que o narrador/tradutor retornará à posição de testemunha, por exemplo, quando vai com Massimo e Temporina à casa de Hortênsia, onde ele acompanha parte do contato entre o italiano e a tizangareense.

Podemos perceber, embora de forma sutil, a alternância do ângulo de visão narrador/tradutor entre essas posições de testemunha e de protagonista (considerando as diferenças entre uma e outra definidas por Friedman) ao longo da narrativa, e isso ratifica a explicação de que, quando o narrador assume a posição de testemunha, a visão dos acontecimentos é ampla, capaz de apresentar muitos detalhes em pouco tempo, como se o ângulo se abrisse e fosse possível enxergar mais do que se passa no decorrer da história. Outro exemplo claro a esse respeito é o início do romance, quando o narrador/tradutor descreve a primeira cena com uma amplitude visível:

Nu e cru, eis o fato: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado. Os habitantes relampejaram-se em face do achado. Vieram todos, de todo lado. Uma roda de gente se engordou em redor da coisa. Também eu me cheguei, parado nas fileiras mais traseiras, mais posto que exposto. Avisado estou: atrás é onde melhor se vê e menos se é visto (COUTO, 2005, p. 15).

Logo a seguir, a descrição da cena continua:

Em Tizangara só os factos são sobrenaturais. E contra factos tudo são argumentos. Por isso, tudo aconteceu, ninguém arredou. E foi o inteiro dia, uma roda curiosa, cozinhando rumores. Vocabuliam-se dúvidas, instantaneavam-se ordens:

— *Alguém que apanhe... a coisa, antes que ela seja atropela.*

— *Atropelada ou atropilada?*

— *Coitado, o gajo ficou manco central!*

A gentania se agitava, bazarinhando (COUTO, 2005, p. 15).

O narrador/tradutor está presente na cena, mas, nesse momento, cabe a ele narrar o que vê; e o que vê são os detalhes, os pormenores, as reações das pessoas dentro do seu amplo ângulo de visão.

Por outro lado, quando a voz é do protagonista, temos acesso ao interior do narrador/tradutor por um caminho subjetivo, intenso, porém, mais limitado. Cabe, aqui, o *ver com* de Pouillon: percebemos as questões mais internas do narrador/tradutor quando ele narra momentos que viveu ao lado da mãe, por exemplo. Essa cena está no capítulo intitulado “Apresentação do falador da estória”, em que o narrador/tradutor fala pela primeira vez da sua vida de maneira mais direta. Compreende-se então a contradição que acompanhou sua história, desde seu nascimento até o tempo da diegese primeira.

A alternância de ângulos liga de forma crucial o narrador-testemunha ao narrador-protagonista e é uma construção que possibilita ao leitor reviver a trajetória do personagem em diferentes medidas — ora de longe, ora de perto. De longe, quando a função de testemunha é predominante; de perto, quando é apresentada a vida do narrador/tradutor. A função de testemunha serve para que o narrador/tradutor possa, sob um ângulo mais aberto, narrar os fatos e apresentar as vozes narrativas, e, conseqüentemente, servindo de mediador, e também esclarece, por metonímia, a representação de Moçambique pela pequena vila Tizangara. Quando o enfoque é sua história de vida, o narrador/tradutor aparece com suas contradições, apontando para o fato de que a ambivalência dele é também a ambivalência do país.

As vozes trazidas pelo narrador/tradutor, incluindo a sua própria, constituem o todo do romance, porém, estão dispostas de forma alternada e algumas aparecem

mais de uma vez. Para descrevê-las, e para fins de organização da análise, dividimos o romance no que vamos chamar de módulos narrativos:

- O módulo 1 contempla a história dos soldados explodidos e tudo o que dela podemos depreender; neste módulo, estão três das quatro vozes discursivas da narrativa, a saber: a voz do administrador, a voz da prostituta e a voz de Sulplício (no que compete diretamente ao tema das explosões). Percorremos esse módulo na companhia do narrador/tradutor e das vozes que ele apresenta.
- O módulo 2 contempla o que é contado a respeito da vida do narrador/tradutor, que, aqui, é menos testemunha do que protagonista. Observados por esse ângulo, também importam aqui as presenças/vozes do pai e da mãe do narrador/tradutor, que servem de vetor para grande parte do que o leitor tem acesso sobre a trajetória daquele.
- O módulo 3 é intitulado “Contatos culturais — perto ou longe?” e traz nele a voz narradora do feiticeiro Zeca Andorinho, abordada a partir do seu encontro com o italiano Massimo Risi, que é o momento em que essa voz aparece. Além disso, esse módulo também apresenta os outros encontros do estrangeiro com a cultura tizangarense. Esse impacto, que se estabelece a partir do contato entre as diferentes culturas, é traduzido nos encontros de Massimo em Tizangara.

Os três módulos diegéticos apresentados a seguir vêm acompanhados de um breve resumo inicial, e, na sequência, a descrição das vozes narrativas e do que é possível depreender delas.

### **1.3.1 As explosões dos soldados estrangeiros**

O **módulo 1**, composto pela explosão dos soldados estrangeiros, trata do acontecimento-chave do romance. Embora pareça apenas um fato e um cenário para que o enredo se desenvolva, veremos que as explosões dos soldados, uma a uma, servem de “aviso” aos gananciosos donos do poder, e acontecem como uma forma de anunciar o final apocalíptico do país. Essa narrativa principal é, por vezes, interrompida, para que as vozes discursivas entrem em cena.

O pênis avulso que aparece na beira da Estrada Nacional da vila de Tizangara é o primeiro acontecimento relatado pelo narrador/tradutor. Com o alvoroço do fato, grande parte da população fica à espreita, nas voltas do órgão

decechado. No alto, as pessoas percebem que o dono do pênis era um soldado das Nações Unidas, pois o capacete azul, símbolo que identificava esses militares, está preso em um galho.

Retornando à cena de abertura do romance, com a presença do administrador local, todos esperam a chegada de uma comitiva internacional — estava a caminho da pequena Tizangara um grupo de chefes nacionais e internacionais para averiguar a morte do soldado. Com eles, um italiano permanecerá na vila para dar início às investigações do caso: Massimo Risi, que cumpre o dever porque almeja uma promoção no emprego.

Estêvão Jonas, o administrador, desde o início demonstra seu interesse em manter as aparências da vila para o que lhe convém: se é preciso que se mostre a miséria, que tragam os miseráveis para as vistas dos estrangeiros; se, porém, é preciso fingir progresso, escondam os pobres e celebrem a crença no governo. Uma das demonstrações de que Jonas quer promover aparências em detrimento do bem-estar da população se dá logo nas primeiras páginas do romance: ele manda chamar o narrador/tradutor de Tizangara, menos para facilitar as investigações do que por exibicionismo, já que o administrador ignora o fato de o tradutor não saber a língua do estrangeiro:

— *Dizem que vem um italiano e que vai ficar aqui a fazer a investigação. Você fala italiano? — Eu não. — Ótimo. Porque os italianos nunca falam italiano. — Mas, desculpe, senhor administrador, traduzo para qual língua? — Inglês, alemão. Uma qualquer, desenrasca-se* (COUTO, 2005, p. 19).

Os dois, o italiano e o narrador/tradutor, ficam hospedados em uma pensão local, ao contrário dos outros chefes de fora para quem são reservadas acomodações melhores. A partir do momento em que o italiano e o narrador/tradutor entram na pensão, somos apresentados ao mundo mítico que irá permear toda a narrativa, inclusive o tema das explosões. As primeiras reações do italiano demonstram o impacto dele frente a esse mundo. Ao questionar o recepcionista a respeito das condições de hospedagem, o estrangeiro ouve a resposta, que mais serve de conselho, e que o narrador/tradutor conta ao leitor:

Para mais, há lugares em que a curiosidade não é muito aconselhável. Anteceder-se ao tempo é coisa que só pode trazer azares. E o anfitrião aconselhou: o hóspede que pousasse as malas e a alma. No final de tudo,

quando já estivesse de regresso, é que seria boa ocasião para ele entender as chamadas “condições” (COUTO, 2005, p. 36).

A esfera mítica rompe os limites das investigações, que deveriam ser, no entendimento do italiano, de caráter técnico e objetivo.

A primeira pista que temos das explosões é dada pelo narrador/tradutor, quando ele convence o italiano a ir até a casa de Hortênsia, tia de Temporina:

Ajudei Temporina a convencer o estrangeiro. A casa de Hortênsia era importante para a missão. Tinham usado o grande casarão para alojar os soldados das Nações Unidas. Foi o administrador que decidiu contra vontade de todos. A casa era um lugar de espíritos. Não importava o que os soldados fizessem. Importava, sim, o que o lugar ia fazer aos inautorizados visitantes (COUTO, 2005, p. 63).

Na sequência, ocorre outra explosão e, dessa vez, a vítima é um soldado paquistanês, responsável pela guarda da residência oficial de Estêvão Jonas. E é por um dos escritos do administrador que sabemos de outras questões relevantes acerca das explosões. Nesse desabafo escrito ao ministro, Jonas explica o que o povo fala sobre os estranhos acontecimentos, inconformado:

*Agora, no distrito, só se ouvem estórias, contadeirices. O povo fala sem nenhuma licença, zunzundo sobre as explosões. E dizem que a terra está para arder, por causa e culpa dos governantes que não respeitam as tradições, **não cerimoniam os antepassados**. Eles falam assim, citado e recitado (COUTO, 2005, p. 95, grifo nosso).*

A noção de que a vontade dos antepassados não é respeitada virá novamente à tona com a fala do feiticeiro Andorinho e será, até o final, chave de leitura do romance. Retornaremos a ela adiante.

Massimo Risi pede ao narrador/tradutor que conte onde estava quando se deu a primeira explosão. Encontramos, assim, outra pista que por fim será revelada: quando as explosões começaram, o narrador/tradutor temia o recomeço da guerra e, por isso, escondeu-se na mata, longe da vila. Nos dias em que permaneceu acampado, ele conta ter ouvido vozes de pessoas que não queriam ser vistas, seguiu o som e viu os vultos. Ouviu um deles gritar: “*Attention!*” (COUTO, 2005, p. 111). Nessa estadia na mata, o narrador/tradutor relembra que os tempos atuais promovem tanta injustiça quanto havia no tempo colonial. Conta, ainda, que, ao fim da guerra, os mais velhos esclareceram as possibilidades futuras:

Para os mais velhos, porém, tudo estava decidido: os antepassados se sentaram, mortos e vivos, e tinham acordado um tempo de boa paz. Se os chefes, neste novo tempo, respeitassem a harmonia entre terra e espíritos, então cairiam as boas chuvas e os homens colheriam gerais felicidades (COUTO, 2005, p. 110).

As boas chuvas não vieram, e a explicação das explosões mais uma vez estava diretamente ligada à ação corrupta dos novos governantes.

O feiticeiro Zeca Andorinho entra em cena quando chama o italiano e o narrador/tradutor para conversar. Primeiro, Andorinho afirma que as explosões são resultado de um feitiço feito por ele mesmo, a pedido dos homens de Tizangara que não queriam suas mulheres perto de soldados estrangeiros. A seguir, em narração que será do próprio Zeca Andorinho (capítulo 14), explica ao italiano que Estêvão Jonas pediu que o feitiço fosse desfeito, mas ele não acatou a ordem do administrador. Essa fala do feiticeiro também será retomada adiante.

Em uma das cartas escritas pelo administrador, no capítulo 16, “O regresso dos heróis nacionais”, Estêvão Jonas conta ao ministro sobre a prisão infundada do padre Muhando (ele assumiu a culpa pelas explosões, foi preso e em seguida libertado) e afirma que as desconfianças sobre a prostituta também eram resultado da mente ciumenta de sua esposa, Ermelinda.

O narrador/tradutor surpreende Massimo Risi arrumando suas malas para ir embora de Tizangara e vai até a casa do administrador com intuito de informar a respeito da partida do italiano. Chegando lá, encontra Ana Deusqueira, Estêvão Jonas e Chupanga brigando. Querendo colocar a culpa agora em Deusqueira, Jonas é surpreendido por Ermelinda, que, se até então desprezava a prostituta, tinha agora motivos para salvar Deusqueira das mãos do marido, que a essa altura já agredia a moça. A confusão está posta e só quando Ermelinda abraça Ana é que o narrador/tradutor entende o ocorrido: Ermelinda descobriu a verdade, até então não revelada ao leitor, e expulsa o marido de casa, exigindo que ele vá ao encontro do enteado.

O narrador/tradutor vai até Massimo, no rio. Lá descobre o porquê da agitação que viu na casa do administrador: descobriu-se que o enteado de Estêvão Jonas desviava dinheiro dos projetos de desminagem da região. As minas eram retiradas e depois colocadas de volta nos campos. Provocavam, ainda, algumas mortes de homens locais para que não houvesse desconfiança do plano. Com a morte dos soldados estrangeiros, entretanto, a atenção voltou-se para o caso. O

administrador havia fugido para o país vizinho atrás de seu enteado. Chupanga iria em seguida e, na volta, explodiria a barragem para que os campos fossem tomados de água e as marcas do crime desaparecessem.

Quando parte dos habitantes da vila souberam dessa ordem, organizaram-se em grupos para impedir a tragédia da explosão da barragem. Fica claro, nesse momento, que os vultos entrevistados pelo narrador/tradutor e as vozes ouvidas por ele na mata, quando da primeira explosão, eram desse grupo corrupto, que recolocava as minas em lugares diferentes a mando do filho de Ermelinda.

A ação do grupo chefiado pelo enteado de Estêvão Jonas foi impedida, e o narrador/tradutor volta então à sua velha casa com o pai, Sulplício, e lá recebem o italiano. Os três dormem e quando acordam veem toda a terra como um precipício: Tizangara havia sido engolida, o país desaparecera. Sulplício parte em um barco. O italiano diz entender agora o que ocorria e escreve uma carta ao delegado-chefe das Nações Unidas, informando que ele presenciava o desaparecimento de todo um país e que sabia que isso faria com que perdesse o emprego.

O narrador/tradutor descreve a visão frente ao precipício, o fim do país, a “terra engolida pela terra”. Os dois, sozinhos frente ao nada, concluem sobre a insatisfação dos antepassados: “Esse era o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos” (COUTO, 2005, p. 216). O mágico encerra o romance e retoma o mítico, que perpassou, como foi dito inicialmente, toda a narrativa d’*O último voo do flamingo*, e que é examinado no capítulo 2.

- **A voz do administrador (seus escritos):**

A primeira voz distinta do narrador/tradutor a aparecer no romance é a de Estêvão Jonas, o administrador de Tizangara, no capítulo 6, intitulado “Primeiro escrito do administrador”. Sabemos da procedência desse escrito quando, no final do capítulo anterior, “A explicação de Temporina”, o narrador/tradutor e o italiano estão na frente da casa da tia de Temporina e são surpreendidos por um mensageiro da administração:

*É uma carta de Sua Excelência — depois, se aproximou mais para me segredar: — Ele disse para você ler primeiro. É só traduzir para o estrangeiro um resumo da carta. Não procedi segundo aquelas instruções. Esperei que o mensageiro se afastasse e me sentei na sombra. Li alto para Massimo Risi o inteiro conteúdo da carta (COUTO, 2005, p. 69).*

Com essa citação, fica claro que, mesmo trabalhando para a administração, o narrador/tradutor desobedece a ordem de não ler toda a carta para Massimo, o que indica a posição ambivalente em que o narrador/tradutor se coloca ao longo da história: acata uma ordem e, em determinado momento, transgride outra ordem.

No escrito do administrador, o que percebemos, aparentemente, é um relato simples do que aconteceu na noite anterior. Estêvão Jonas conta a “Sua Excelência O Chefe Provincial” sobre os barulhos que acordaram sua esposa durante a noite. Segundo o administrador, os batuques vinham do povo deslocado da guerra: antes, eram mandados para longe, com o objetivo de esconder sua pobreza das visitas estrangeiras. Entretanto, com os donativos da comunidade internacional, a ordem agora contrária: manter a pobreza ao alcance dos olhos de todos: “*A nossa miséria está render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos*” (COUTO, 2005, p. 75). Jonas chama um soldado seu, que se espanta ao perceber que o administrador não conhece as cerimônias do Norte. Nesse mesmo escrito, Jonas lembra o conselho do próprio ministro: que ele aprendesse as línguas locais, mas afirma, quanto a isso, que não havia tempo nem para as prioridades.

Nesse momento, em que o narrador/tradutor lê essa carta, a postura subalterna do administrador é exposta não só ao italiano como também ao leitor. Com isso, damos um passo à frente no que respeita à posição de Estêvão Jonas frente ao povo: não há, da parte dele, qualquer interesse em melhorar a vida da comunidade, ao contrário, o intento é unicamente tirar proveito dos donativos internacionais, ainda que para isso seja necessário expor os deslocados da guerra aos olhos internacionais.

No capítulo 8, “A ventoinha fálica”, encontramos outro escrito do administrador. Também sabemos da sua procedência no final do capítulo anterior, “Uns pós na bebida (Fala de Deusqueira)”, quando o narrador/tradutor recebe o envelope. Dessa vez, porém, o conteúdo do documento é o relato da última explosão ocorrida com um soldado paquistanês. O ministro exigira que Jonas redigisse o relato acerca do fato, e o narrador/tradutor foi convocado, informalmente, a entregar a carta ao italiano. Nesse escrito, Estêvão Jonas confessa ao ministro que havia preparado vários cabritos para que ele levasse consigo até a capital. Entretanto, com a proibição recente de se levar cabritos no avião, o administrador

assume o “pequeno” ato corrupto, que nos dá mais um indício de seu desvio de caráter: “*Parece que agora já não deixam embarcar cabrito no avião. Todavia, para os dirigentes sempre se abre uma exceção, não é verdade? A vida não é só sacrifícios*” (COUTO, 2005, p. 92-93). Estêvão Jonas segue relatando o que ocorrera, e sabemos, então, que o soldado paquistanês explodiu no momento que vários ajudantes da administração matavam os cabritos. A questão era que o pênis decepado dessa vez não aparecera no local da explosão. Jonas conta ao ministro que, enquanto estava com a amante no quarto, o pênis entrou pela janela e ficou preso no ventilador. A mulher anônima fugiu, e Ermelinda, sua esposa, entrou no quarto questionando o marido. “A ventoinha fálica” no quarto do administrador foi objeto de observação e investigação pelos soldados.

Ainda no mesmo escrito, Jonas afirma que a última carta não condizia exatamente com a verdade:

*É muito mais grave. É este caso dos explodidos. Até já pensei ser feitiço encomendado por causa de meu enteado Jonassane. **O senhor sabe:** ele anda metido em maltas duvidosas que roubam e até inclinam para negócios de droga. Eu estou preocupado e, inclusive, lhe entreguei a ambulância que um projecto mandou para apoiar a saúde. Eu desviei a viatura para o moço fazer uns negócios de transporte. Entretinha-se e sempre rendia. Mas depois, complicaram-me com essas manias de corrupção-não-corrupção e acabei devolvendo a ambulância. Estou agora a pedir a uns sul-africanos que querem instalar-se aqui para me darem uma nova viatura. Eles entregam, eu facilito. É incorrecto? [...] Afinal, como se passa? A gente tem que chamar a moral para a nossa vida quando ela, a moral, não quer saber de nós para nada? Bom, isto são pensamentos de trazer por casa, minhas privatizadas temáticas. Aguardo deferimento das suas desculpas* (COUTO, 2005, p. 94-95; grifo nosso).

Neste trecho, fica evidente a trajetória corrupta de Estêvão Jonas na administração da vila e o cenário caótico em que se encontra Tizangara. Além disso, a forma como o administrador se dirige ao ministro, deixa claro que este último compactua com a corrupção (ver expressão grifada na citação). Por fim, ele retorna à posição de subalterno quando pede ao ministro que o desculpe por mencionar ideias que deveriam ser “pensamentos de trazer por casa”. O destinatário dos escritos do administrador, como se sabe, é o ministro. No entanto, as respostas a essas cartas, se é que existiram, não chegaram ao conhecimento do narrador/tradutor. Ainda assim, é nítido o diálogo implícito que percebemos nas cartas, nas quais é possível ouvir as duas vozes. Nas cartas do administrador, a voz é construída de tal forma

que o seu interlocutor se faz presente, não nas palavras, mas na consciência: poderíamos traçar um perfil da consciência do ministro.

Outra questão que merece destaque nesse mesmo escrito aparece quando o administrador expõe o quanto se sente diferente do povo. A estranheza é exposta, pois sabemos ao longo do romance que Estêvão Jonas foi um dos revolucionários que lutou, com armas, pela independência do país, e quis, como tantos, a instalação do regime socialista. Suas inclinações políticas, porém, tomaram rumo diverso quando chegou a Tizangara para assumir o posto de administrador. A respeito do povo, segue o escrito de Jonas ao ministro:

*Que posso fazer? São pretos, sim, como eu. Contudo, não são da minha raça. Desculpe, Excelência, pode ser eu seja um racista étnico. Aceito. Mas esta gente não me comparece. Às vezes, até me pesam por vergonha que tenho neles. Trabalhar com as massas populares é difícil. Já nem sei como intitular-lhes: massas, povo, populações, comunidades locais. Uma grande maçada, essas maltas pobres, se não fossem elas até a nossa tarefa estaria facilitada (COUTO, 2005, p. 95).*

Jonas persiste em expor suas atitudes em prol do benefício próprio, aproveitando-se do poder (e novamente deixando claro que o ministro é ciente de tais feitos):

*O senhor bem sabe: o serviço de chefe não dá nenhum ordenado palpável. Felizmente, mudaram as coisas, estamos a abrir os olhos, vingarmos das magrezas. Já eu tenho as minhas propriedades, meus negócios estão espreitando por aí. Já encetei com esses sul-africanos que apareceram aqui, entreguei uns terrenos, tudo tu-cá-dá-lá. Mas isso não é para ser comentado, a gente exhibe riqueza e logo despona a inveja (COUTO, 2005, p. 96).*

Muito da história pós-guerra civil de Moçambique está ilustrada neste escrito do administrador. Sua postura é de tal modo trazida à tona na carta, que esconder a riqueza é preocupação dele não por medo de qualquer punição judicial, mas por medo de despertar inveja. Não há a menor restrição nem qualquer constrangimento diante do desvio de dinheiro público, além disso, tudo é feito com o conhecimento dos políticos aos quais Jonas está subordinado.

Ao longo de todo esse escrito, podemos perceber uma pista sobre as explosões dos soldados, quando o administrador cogita: “*Não será que deveríamos cuidar melhor da vida das massas? Porque a verdade é que o caracol nunca deita fora a sua concha. O povo é a concha que nos abriga. Mas pode, repentinamente, tornar-se no fogo que nos vai queimar*” (COUTO, 2005, p. 96). Além disso, no

momento em que os cabritos estavam sendo mortos para que o ministro pudesse levá-los ilegalmente no avião, ocorreu outra explosão, o que pode ser mais um indício dessa possibilidade.

O terceiro e último escrito do administrador aparece também em forma de carta endereçada ao ministro. No capítulo 16, “O regresso dos heróis nacionais”, Estêvão Jonas discorre a respeito da suspeita que Ermelinda levanta sobre Ana Deusqueira. Além disso, relata a prisão do padre Muhandó, que acabou por ser solto, já que era evidente a sua inocência no caso dos soldados explodidos. Por fim, Jonas conta ao ministro a respeito de sua preocupação com os estranhos acontecimentos ocorridos em Tizangara. Fala, ainda, sobre um pesadelo que teve (e que explica o título do capítulo): os heróis da independência se reuniam e o expulsavam como um opressor, um homem que abusa do poder. O ministro também aparecia no sonho: “*Viu? Esse foi o sonho, uma vergonha. Pois também o Camarada Excelência entrava nele. Pontapeado, como eu. Os resistentes da nossa gloriosa História chutando-nos fora da História?*” (COUTO, 2005, p. 169). Esse sonho é uma outra forma de “aviso” de que o caminho que o administrador está seguindo não é o correto, e que insistir nele trará problemas.

O administrador, nessa carta, novamente reflete sobre o fato de ser do sul e não saber, portanto, a língua e a cultura do norte (Tizangara), questionado pelo ministro: “*Analisei a sua última carta e concordo bastante com a sua esclarecida opinião: é um problema eu ser do Sul, não falar a língua daqui. Mas o facto de minha mulher ser uma legítima local me pode contribuir*” (COUTO, 2005, p. 170).

Embora as cartas do administrador mostrem muito do personagem (sua postura política, suas escolhas amorosas, seus desvios de conduta), há uma forma complementar, um outro ângulo pelo qual podemos analisá-lo, e, como vimos, é Pouillon que apresenta essa possibilidade: destacamos momentos iniciais do romance em que conhecemos um pouco do administrador a *partir* da voz do narrador/tradutor. No início da narrativa, quando o tradutor é chamado por Chupanga para comparecer à sede da administração, ele, à entrada da sala do administrador, reflete:

Entrei. Dentro havia mais fresco. No tecto, uma ventoinha espanejava o ar. Eu sabia, como todos na vila: o administrador Jonas tinha desviado o gerador do hospital para seus mais privados serviços. Dona Ermelinda, sua esposa, tinha vazado os equipamentos públicos das enfermarias: geleiras,

fogão, camas. Até saíra num jornal da capital que aquilo era abuso do poder. Jonas ria-se: ele não abusava; os outros é que não detinham poderes nenhuns. E repetia o ditado: cabrito come onde está amarrado (COUTO, 2005, p. 18).

De saída, a corrupção instaurada em Tizangara é exposta ao leitor; a partir daí, o que segue servirá para corroborar a situação caótica de roubo e desvio financeiro que consome a pequena vila moçambicana. Nesse trecho inicial, percebemos outra demonstração de que o narrador/tradutor aqui assume o papel de testemunha, relatando o que sabe a respeito do que ocorre em torno da política na vila.

No início do capítulo 2, “A missão de inquérito”, o narrador/tradutor faz parte da comissão de recepção aos estrangeiros. Ele descreve a postura de Jonas, que está menos preocupado com as explosões do que com as aparências:

O administrador Estêvão Jonas se retorcia nervoso. Ele mandava e desmandava, desfazia trinta por nenhuma linha.  
*Alinhados!* — repetia ele, comandando nossas posições.  
Mesmo atrapalhado, ele se mostrava ainda vaidoso, peito mais arredondado que o pombo em arrasto de asa. Assim emperuado, sua pele reluzia ainda mais escura, repuxados os brilhos de sua frente (COUTO, 2005, p. 23).

- **A voz da prostituta pelos depoimentos gravados:**

De forma direta, a voz de Ana Deusqueira, única prostituta da região, se concretiza pela primeira vez no capítulo 7, “Uns pós na bebida (Fala de Deusqueira)”. Na sede da administração, quando estão reunidos Massimo Risi, o narrador/tradutor e o ministro, este último decide mostrar aos demais a gravação do depoimento de Ana. Nele, a prostituta explica ao ministro sua profissão: “*Uma puta nunca é ‘ex’.* Há ex-enfermeira, há ex-ministro... só não existe ex-prostituta. A putice é condenação eterna, uma mancha que não se lava nunca mais” (COUTO, 2005, p. 82).

Ana reclama do preconceito com que sua profissão é vista. Ao longo do depoimento, o ministro interrompe a fita por três vezes, deixando transparecer que algo possa ter acontecido entre a prostituta e ele. Tenso, o ministro pede que a reprodução da fala da prostituta seja interrompida, mas os demais insistem para que a gravação seja ouvida até o fim. Na continuação, Ana Deusqueira explica ao ministro acerca dos soldados explodidos: “*Os soldados estrangeiros explodem, sim senhor. Não é que pisam em mina, não. Somos nós, as mulheres, os engenhos*

*explosivos. Não faça essa cara. Nós temos poderes, o senhor sabe. Ou já esqueceu as forças da terra?*” (COUTO, 2005, p. 83). Na sequência, ela conta que estava em um bar quando viu colocarem uns pós na bebida do soldado zambiano horas antes de ele explodir: *“Vi tudo por inteiro. Quando esse zambiano me pegou na mão eu já sabia o destino dele. Lhe acompanhei sem pena...”* (COUTO, 2005, p. 85). Nesse momento a gravação termina e o italiano exclama: *“Termina assim? Isto parece que foi cortado. — Cortado? Quem? — Sim, parece que a mulher ainda estava a falar. — Ah, mas isso ela estava só a falar... estava a falar a língua daqui. — E o que dizia? — É que não entendo bem-bem esse dialecto desta gente”* (COUTO, 2005, p. 85).

No capítulo 17, “O passarinho na boca do crocodilo”, está registrado o outro depoimento de Ana Deusqueira. Ele foi gravado por Massimo Risi em um momento que o narrador/tradutor não presenciou e tampouco ficou sabendo: *“Afinal, você anda por aí sem mim? Sem o seu tradutor oficial? O europeu se envergonhou. Começou a justificar-se, mas eu o dispensei da culpa. Massimo ainda hesitou. Porém, acabou ligando o gravador e os dois nos calámos a escutar a voz de Ana Deusqueira”* (COUTO, 2005, p. 177).

Esse depoimento da prostituta é a representação de uma das classes que sofreu com a “Operação Produção”.<sup>18</sup> Seu desabafo ao italiano tem a forma de uma denúncia:

*Fui mandada para aqui pela “Operação Produção”. Quem se lembra disso? Atafalharam camiões com putas, ladrões, gente honesta à mistura e mandaram para o mais longe possível. Tudo de uma noite para o dia, sem aviso, sem despedida. **Quando se quer limpar uma nação só se produzem sujidades** (COUTO, 2005, p. 178, grifo nosso).*

A voz de Ana Deusqueira também faz uma espécie de análise da situação política após a independência de Moçambique: “Estes poderosos de Tizangara têm medo de

---

<sup>18</sup> A “Operação Produção” a que se refere a prostituta Ana Deusqueira de fato ocorreu após a independência. O moçambicano João Carlos Colaço (2001, p. 288), no artigo “Trabalho como política em Moçambique”, explica a situação: “Em 1980, o governo da Frelimo criou uma política para desenvolver a província de Niassa, a maior do país porém com baixa densidade demográfica. Esta política, chamada Operação Produção, visava a enviar os “delinquentes”, os “condenados” e os “improdutivos” das cidades para essa província a fim de que se engajassem no sistema produtivo. A operação foi um fracasso”. O autor conclui: “Se, por lado, o governo implementado pela Frelimo visava a construir uma nova ordem social que alterasse estruturalmente os aparelhos do Estado colonial através de projetos socialistas com fortes bases populares, por outro, as características autoritárias e repressivas do Estado colonial foram mantidas no período pós-Independência. Do ponto de vista do trabalho, a Operação Produção surgiu como um momento crucial, no qual os métodos e características foram similares aos do trabalho forçado do período colonial” (COLAÇO, 2001, p. 92).

suas próprias pequenidades. Estão cercados, em seu desejo de serem ricos. Porque o povo não lhes perdoa o facto de eles não repartirem riquezas” (COUTO, 2005, p. 179).

- **A voz de Sulplício pelo depoimento gravado:**

A narração de Sulplício aparece em forma de um depoimento gravado, no capítulo 18, “A voz manuscrita de Sulplício”, quando ele mesmo quer falar e “ver sua voz escrita no gravador”. Depois de confessar ao filho a incapacidade que tivera, quando menino, de cumprir as ordens do pai, o avô do narrador/tradutor, não conseguindo comer os pássaros, o velho se emociona e pede que o filho reproduza a fita para que ele possa ouvir a própria voz. Em seguida, pede ao narrador/tradutor que não mostre a gravação ao italiano. O filho tenta argumentar:

— *Mas pai, esse italiano nos está ajudar. — A ajudar? — Ele e os outros. Nos ajudam a construir a paz. — Nisso se engana. Não é a paz que lhe interessa. Eles se preocupam é com a ordem, o regime desse mundo.— Ora, pai... — O problema deles é manter a ordem que lhes faz serem patrões. Essa ordem é uma doença em nossa história* (COUTO, 2005, p. 188).

O narrador/tradutor então continua: “Dessa doença, segundo ele, se refazia em nós essa divisão de existências: uns moleques dos patrões e outros moleques dos moleques. A aposta dos poderosos — os de fora e os de dentro — era uma só: provar que só colonizados podíamos ser governados” (p. 188). Ao perceber o estranhamento do pai frente ao aparelho gravador, o narrador/tradutor diz que o pai não é moderno. Sulplício responde: “*Antigamente queríamos ser civilizados. Agora queremos ser modernos*” (COUTO, 2005, p. 189). Ao final desse capítulo, segue uma importante reflexão do narrador/tradutor a partir das palavras do pai: “Continuávamos, ao fim ao cabo, prisioneiros da vontade de não sermos nós” (COUTO, 2005, p. 189).

Sulplício assume na narrativa uma consciência discursiva que vai além da simples voz de um ex-colonizado descrente do futuro. Ele vê um presente desconfigurado, que pede mudanças, mas que não reflete a respeito de si mesmo.

### 1.3.2 A vida do narrador/tradutor

O **módulo 2** é formado pela história de vida do narrador/tradutor, contada por ele mesmo, mas que também tem nuances percebidas a partir do seu pai com ele, e da sua mãe com ele.

Afora o enredo que chamamos de principal — as explosões dos soldados estrangeiros —, temos, como vimos, narrativas que se entrecruzam e em certos momentos se encontram. Uma delas é a história do próprio narrador/tradutor, o tradutor de Tizangara, e sua família. Como já foi examinado, o fato de o narrador não ser nomeado já é, de saída, um ponto que merece atenção. O narrador/tradutor é chamado para servir de intérprete a um italiano que chega a Tizangara, porém, ele não sabe falar italiano: isso esclarece que a tradução necessária não é exatamente entre línguas, mas entre culturas. Evidencia-se o estranhamento do italiano frente aos hábitos e crenças dos tizangarenses, quando ele entende o que os locais dizem, e afirma: “*O que eu não entendo é este mundo daqui*” (COUTO, 2005, p. 40).

A função do narrador/tradutor do romance nos aproxima cada vez mais da leitura que propomos: a ambivalência do narrador-personagem e a consequente possibilidade de que ele, dessa forma construído, represente Moçambique. Isso também se torna viável à medida que conhecemos sua história de vida. Desde a infância, ele convive com a realidade do pai, que trabalha como fiscal de caça para o colonialismo português. Em contraponto, no período da guerra colonial, a mãe defende os revolucionários que lutam pela independência do país. Nesse meio conflituoso, o narrador/tradutor cresce e opta pelos estudos: por influência do padre Muhandu, passa a frequentar a escola na cidade. As indicações de ambivalência aparecem quando essa história vem à tona:

Passou um tempo e eu saí da terra nossa, encorajado pelo padre Muhandu. Na cidade, eu tinha acesso à carteirinha das aulas. A escola foi para mim como um barco: me dava acesso a outros mundos. Contudo, aquele ensinamento não me totalizava. Ao contrário: mais eu aprendia, mais eu sufocava. Ainda me demorei por anos, ganhando saberes precisos e preciosos.

Na viagem de regresso não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isto: sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar do fogo (COUTO, 2005, p. 48).

O acesso que teve a outros mundos contribuiu para que a ambivalência se estabelecesse como essencial na sua construção: o narrador/tradutor passava, aos poucos, pelo aprendizado da mediação, capaz de acessar outros mundos como um barco acessa a margem oposta do rio. Escolhemos a relação do narrador/tradutor com seu pai e sua mãe como ponto de partida para a compreensão dessa ambivalência.

O rio mencionado é o mesmo que o narrador/tradutor atravessava quando visitava o pai, Sulplício, que depois da independência amargou as consequências da guerra civil por ter trabalhado para os portugueses. Após a guerra entre os partidos locais, o governo que chegou ao poder dava indícios de corrupção. Em Tizangara, Estêvão Jonas chega do sul do país e assume a função de administrador da vila. Ermelinda, sua esposa, tem um filho chamado Jonassane, rapaz jovem e refratário às leis.

Habitado ao trabalho de fiscal de caça, Sulplício flagra o enteado do administrador caçando elefantes fora da época e sem licença. Prende-o, e quando Jonas é chamado, manda que o rapaz seja solto imediatamente. A punição a Sulplício vem da mãe, Ermelinda: ela exige que o velho seja amarrado na árvore de tamarindo, no quintal da sua própria casa, e que sob as feridas causadas pelas cordas nos seus pulsos seja colocado sal e que assim o mantivessem por dias.

A passagem explica parte do trauma de Sulplício, que também aparece em outros momentos do romance, e que percebemos ser a tradução do personagem. Isolado de todos, Sulplício, ainda na infância do narrador/tradutor, sai de casa e decide viver sem contato com o mundo. Desacreditado da independência, há momentos em que o velho garante ouvir tiros da guerra já terminada. Quando o narrador/tradutor tenta explicar que agora o tempo é de paz, o pai responde: “*Você se acredita nisso?*” (COUTO, 2005, p. 54).

Quando se retirou da família, ele, por um tempo, ainda vagabundeou por ali. Depois, se instalara nos arredores da vila, fazendo de sua vida o que fazemos com o lençol: dobram-se as pontas e enterram-se sob o colchão. Nós nunca víamos as pontas do seu viver, nem a direção que dava à sua existência. Isso era mistério oculto por baixo dele mesmo (COUTO, 2005, p. 51).

As lembranças do narrador/tradutor são contadas por ele no capítulo 4, “Apresentação do falador da estória”, enquanto ele cruza novamente o rio ao encontro do pai:

Tudo isso eu lembrava quando cheguei à praia de Inhamudzi onde meu velho se exilara. O lugar não era distante e eu viajara mais lembranças que quilômetros. Desta vez, eu vinha quase sem mim, parecia um desqualquerficado. Meus saberes de cidade serviam para quê? Aqueles caminhos tinham serviços que não eram os mesmos das ruas urbanas: pareciam feitos apenas para passarem sonhos e poentes (COUTO, 2005, p. 52).

Novamente, a questão de mediação do narrador/tradutor entra em cena. Mergulhado no contraponto que se estabelece durante toda sua vida, ele não encontra resposta para o equilíbrio entre o conhecimento adquirido na escola e o conhecimento mítico que precisa para habitar aquele lugar e mediar dois mundos diferentes que convivem. Ao contrário, parece perceber cada vez mais que a compreensão da tradição dos antepassados é imprescindível para a sobrevivência do país no presente.

A figura do pai aparece ao longo do romance através de vários caminhos e vozes. A voz fundamental é a do próprio filho, ao narrar lembranças de sua infância e a relação que se estabeleceu entre eles. Assim, é possível delinear a vida do velho Sulplício e suas (des)crenças. Também pelo próprio Sulplício conhecemos mais a respeito de suas atitudes: sua dificuldade em se relacionar com o estrangeiro, o medo de que o filho tenha “passado para o outro lado” e a necessidade do isolamento.

No capítulo em que o velho pede ao filho que ligue o gravador para que ele possa dar seu depoimento, o que ouvimos, ao contrário do que se pudesse esperar (pistas sobre as explosões), é uma confissão de sua infância: o pai obrigava a ele e ao seu irmão, tio do narrador/tradutor, matarem flamingos e depois comerem sua carne. Sulplício desabafa que era incapaz de obedecer a essas duas ordens do pai, e que somente quando conheceu quem viria a ser a mãe do seu filho é que descansou na alma a culpa que sentia por essa incapacidade. Esse depoimento de Sulplício gravado pelo filho será retomado adiante.

Outro caminho que revela um pouco mais de Sulplício é quando Estêvão Jonas questiona o narrador/tradutor acerca de sua função junto ao italiano: “— *É que digo sinceramente: tenho dúvidas de si. Por causa de seu pai. — Não tenho a*

*ver com ele, Excelência. — Não tem? Não sei, não sei. Vocês são pai e filho e a barba sempre encosta no cabelo*” (COUTO, 2005, p. 120).

A questão mítica presente em todos os temas e narrações desse romance fica claramente ligada, em vários momentos, à sabedoria dos mais velhos. Um desses momentos está ao final do capítulo 12, “O pai sonhando em frente ao rio parado”, quando o narrador/tradutor, referindo-se ao pai, afirma: “O seu coração tinha mãos fracas: tudo o que ele amava acabava escorregando no nada. Agora, pior, por causa de seus pulsos cortados. Perdera força, perdera crença. Meu pai falaria, sim. Pela voz de outros” (COUTO, 2005, p. 140). A partir disso, temos a indicação de que a sabedoria mítica de Sulpício seria confirmada e apareceria no desvelar dos fatos. Ao final do último capítulo numerado do livro, “Os estranhos filhos dos antepassados”, o narrador/tradutor mais uma vez faz referência a isso em decorrência de um sonho/visão que teve:

Foi então que vi chegar como se fosse uma jangada. Vinha na corrente do rio, flutuando. Era, afinal, uma ilha sem raiz. Em cima, acenando com os braços, logo vi o moço tonto. Era aquele que timoneirava a ilha. Aquela espécie de barcaça passou pelo morro de muchém sem parar. Eu gritei, parecia que me escutavam, mas não me viam. E ali na amurada da ilha se viam minha mãe, mais Tia Hortênsia. Os demais falecidos espreitavam, parecendo procurar por entre cacimbos. Eu me levantei gritando, em desespero. Mas eles não me viam. As palavras de meu pai me surgiam, com seu peso: os nossos antepassados nos olham como filhos estranhos. E quando nos olham já não nos reconhecem (COUTO, 2005, p. 208).

O primeiro fato da história de vida do narrador/tradutor com o qual nos deparamos no capítulo 4 é relacionado à sua mãe: quando ele nasceu, ela não conseguia enxergá-lo. Com a explicação de que o problema foi em decorrência de um parto em que deixaram parte da criança grudada nas entranhas da mãe, o narrador/tradutor conta que a partir disso a mãe não pôde enxergar o filho: “Essa parte de mim que estava nela me roubava de sua visão. Ela não se conformava: — *Sou cega de si, mas hei-de encontrar modos de lhe ver!*” (COUTO, 2005, p. 45). Para ela, a imagem do filho só chegaria aos seus olhos no momento da sua morte. E assim pediu ao filho: que corresse para junto dela quando estivesse perecendo. Tudo o que abrange a mãe do narrador/tradutor é envolto em magia e mito, o que parece ser indispensável para a formação do caráter ambivalente do narrador/tradutor. Essa convivência com a magia que envolvia a mãe e as histórias

contadas por ela reforça ainda mais a função de mediador cultural exercida pelo narrador-personagem.

Novamente, temos a clareza de que a sabedoria provinda dos mais velhos é essencial na cultura local. Quando pedia à mãe explicações sobre o destino que teriam, uma vez que viviam na miséria, o menino ouvia: “— *Veja você, meu filho, já apanhou mania dos brancos! [...] Você quer entender o mundo que é coisa que nunca se entende*” (COUTO, 2005, p. 45-46).

Na narrativa, a mãe aparece somente por meio das lembranças do filho. Ela não participa do período das explosões, a não ser nas visões e nos “encontros” que o narrador/tradutor tem com ela. Em uma dessas lembranças, vem à tona a história do flamingo. Ao observar o céu nos fins de tarde, a mãe relata que “para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo” (COUTO, 2005, p. 47). Essa história voltará à tona no final do romance.

### 1.3.3 Contatos culturais — perto ou longe?

A permanência do italiano Massimo Risi na vila moçambicana apresenta o contraponto de alteridade entre o europeu colonizador e o africano colonizado. A presença dessa dualidade percorre todo o romance nas suas entrelinhas, claro, mas há momentos em que essa presença é explícita e importante de ressaltar. O narrador/tradutor, destinado a fazer o papel de intérprete acompanhando Massimo em sua missão, observa o comportamento do italiano, que vai de encontro às características da terra e da cultura africanas. No caminho para a pensão em que os dois ficarão hospedados, logo no início do romance, o narrador/tradutor segue atrás do estrangeiro e conta ao leitor o que observa:

Eu seguia atrás, respeitosamente. No enquanto, observava o estrangeiro: como a alma dele se via pelas suas traseiras! Os europeus, quando caminham, parecem pedir licença ao mundo. Pisam o chão com delicadeza mas, estranhamente, produzem muito barulho (COUTO, 2005, p. 35-36).

Mais adiante, sobre os mesmos passos de Massimo, o narrador/tradutor retoma a observação: “Vi-o afastar e, de novo, escutei os seus próprios passos

como se ele sozinho perfizesse uma coluna militar” (COUTO, 2005, p. 39). Em seguida, já na recepção da hospedagem, quando Massimo pergunta ao atendente quantas estrelas tem a pensão, ele escuta a resposta: “*Meu senhor: aqui, a esta hora, não temos nenhuma estrelas*” (COUTO, 2005, p. 36). Já entendendo a confusão, o narrador/tradutor explica ao recepcionista que o estrangeiro quer saber das condições da hospedagem. Novamente, com a resposta do funcionário da pensão, percebemos o contraste que já acontece (e continuará acontecendo) entre o italiano e a cultura local.

— *As condições? Bom, isso é um pouco difícil porque, nesta fase, as condições já não são planificadas antecipadamente. [...] Aqui só se sabe o que está acontecer quando já aconteceu. Está-me a compreender, meu caro senhor?* (COUTO, 2005, p. 36).

É claro que o estrangeiro não entendia coisa alguma. O funcionário ainda completou: “— *A pensão é privada, mas é do Partido. Isto é, do Estado.*” Em seguida, o narrador/tradutor comenta a explicação que se seguiu:

E explicou: nacionalizaram, depois venderam, retiraram a licença, voltaram a vender. E outra vez: anularam a propriedade e, naquele preciso momento, se o estrangeiro assim o desejasse, o hoteleiro até podia facilitar as papeladas para nova aquisição. Falasse com o administrador Jonas, que tinha mandos no negócio (COUTO, 2005, p. 37).

Essa passagem também esclarece o momento de complicada ambivalência por que passava o país recém-saído da guerra civil. A questão econômica, ou seja, a implantação do socialismo que não alcançou êxito, e a conseqüente necessidade de privatização foram questões que, somadas ainda a casos de corrupção dentro da FRELIMO, contribuíram em grande medida para uma profunda confusão por parte de todos, inclusive dos próprios representantes do poder, prejudicando a noção de público e privado.

Em seguida, o funcionário da pensão acompanha o estrangeiro até o quarto, explicando as péssimas condições da hospedagem: havia eletricidade apenas uma hora durante o dia, não havia água (apenas lhe trariam uma lata d’água todos os dias) e informa que há uma revista para matar as moscas. O narrador/tradutor, com bom-humor, observa: “O homem ia explicando as insuficiências com o mesmo

entusiasmo que outro hoteleiro, em qualquer lugar do mundo, anunciaria os luxos e confortos do seu hotel” (COUTO, 2005, p. 37).

A relação que se estabelece entre Massimo e Temporina também auxilia nesse exame a respeito de contatos culturais. Logo que chega à pensão da cidade, na qual irá permanecer hospedado com seu tradutor no quarto ao lado, Massimo se depara com Temporina, mulher de rosto envelhecido, mas com corpo ainda jovem. Uma noite, ao sonhar que dormia com a mulher, Massimo acordou e soube por ela que a teria engravidado naquela noite. Chocado com a impossibilidade da notícia, já que para ele o que havia ocorrido era apenas um sonho, Massimo percebe que a mulher de rosto enrugado tem corpo esbelto e jovem. Ao receber conselhos do recepcionista da pensão para que não se aproxime de Temporina, Massimo não entende, e é o narrador/tradutor quem resolve chamar Temporina para lhe explicar a questão. Quando jovem, a menina passou do tempo de se casar e, tendo permanecido virgem, foi vítima da maldição de envelhecer no rosto, porém manter-se jovem no corpo.

O tempo era, então, a causa e a consequência da desgraça de Temporina, que no nome já indica sua relação com o tempo. Ao levar o italiano para conhecer a casa da falecida Hortênsia, a mulher pede licença à tia antes de entrar na velha casa. O italiano, descrente de espíritos, não entende qual o motivo de se pedir licença a um morto.

O narrador/tradutor explica ao estrangeiro que Hortênsia vivia na varanda da casa a contemplar a vida, e também nunca conhecera intimidades com homem algum. Dizem que, na hora da sua morte, por estar de mãos dadas com a sobrinha, o mal passou para a menina: a solidão da tia continuava em maldição na sobrinha.

Ao final do capítulo 5, “A explicação de Temporina”, ainda na casa da tia Hortênsia, mais uma vez o italiano dorme com a mulher acreditando tudo acontecer apenas em sonho. O narrador/tradutor vê, de longe, que Temporina volta a ter o rosto jovem quando está “em flagrante de amor”. No dia seguinte, enquanto o narrador/tradutor aguardava do lado de fora, observava Temporina dando lições de andar ao estrangeiro:

— *Andei olhando você. Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar. — Como não sei andar? — Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar.* Ele riu, acreditando ser brincadeira. Porém, ela, grave, advertiu: — *Falo sério: saber pisar neste chão é assunto*

*de vida ou morte. Venha, que eu lhe ensino.* O italiano cedeu. Aproximaram-se e sustiveram-se mãos nas mãos. Parecia que dançavam, o italiano aliviando o seu peso à medida que o seu pé se afeiçoava ao chão. Temporina o ia encorajando: pise como quem ama, pise como se fosse sobre um peito de mulher. E o conduzia, de encosto e gesto (COUTO, 2005, p. 68).

A forma de pisar o chão é observada tanto pelo narrador/tradutor quanto por Temporina. Possivelmente, a estadia em Tizangara e a convivência com as explicações mágicas e míticas do local foram interferindo nos passos de Massimo. A fronteira entre o europeu e o africano, ou entre o italiano e o moçambicano, foi, aos poucos, perdendo a força, e Massimo, ao final do romance, parece — ao contrário do início, quando se mostrava inconformado com as explicações para ele aparentemente impossíveis — aceitar que o destino de Tizangara tenha sido o completo desaparecimento. Mais que isso, acredita em uma saída: depois que Sulplício parte em seu barquinho, Massimo diz ao narrador/tradutor que devem esperar, ao que o narrador/tradutor responde com uma pergunta: “— *Esperar por quem? — Esperar por outro barco —* e, após uma pausa, se corrigiu: “— *Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro*” (COUTO, 2005, p. 220).

A recepção do narrador/tradutor foi plena:

Massimo sorria, em rito de infância. Me sentei, a seu lado. Pela primeira vez, senti o italiano como um irmão nascido na mesma terra. Ele me olhou, parecendo me ler por dentro, adivinhando meus receios. — *Há-de vir um outro —* repetiu. Aceitei sua palavra como de um mais velho (COUTO, 2005, p. 220).

Quanto às investigações do caso policial, razão da ida de Massimo a Moçambique, o italiano tinha mais dúvidas que certezas. Após mais uma explosão, o narrador/tradutor relata o desespero do estrangeiro:

Que podia ele escrever no relatório? Que os seus homens explodiam como bolas de sabão? Na capital, a sede da missão da ONU esperava notícias concretas, explicações plausíveis. E o que tinha ele esclarecido? Uma meia dúzia de estórias delirantes, no seu parecer. Sentiu-se só, com toda África lhe pesando (COUTO, 2005, p. 100).

O encontro do italiano com o feiticeiro Zeca Andorinho também contribui para a amplitude da percepção do estrangeiro em relação aos acontecimentos que para ele são sobrenaturais. Esse encontro aparece no capítulo 14, “Fala do feiticeiro Andorinho”, e, logo no início da conversa, Massimo ouve detalhes da versão do

feiticeiro sobre a história da maldição de Temporina: sua virgindade seria, segundo Zeca, uma mentira, e que o envolvimento da moça teria sido inclusive com padre Muhando. O feiticeiro também revela ao italiano que as explosões ocorrem devido a um feitiço realizado por ele e encomendado pelos homens de Tizangara, que não queriam suas mulheres a contemplar estrangeiros; mas que ele, Massimo, havia recebido uma forma de imunização do feitiço, a pedido de uma mulher.

Zeca Andorinho fala também sobre a ganância estrangeira: “Até o chão nos arrancam. Digo isto por vistoria: não confianço em ninguém, estamos ser empurrados para onde não há lugar nem data certa” (COUTO, 2005, p. 152). Andorinho não se refere apenas ao estrangeiro de outro continente, mas ao *estrangeiro de dentro*, aos políticos que assumiram o poder após a independência e, junto com alguns estrangeiros de fora, estão acabando com a terra. De certa forma, ele antecipa o destino de Tizangara, que acabará por atitudes tanto de estrangeiros de dentro quanto por estrangeiros de fora. Relata também que Jonas pediu-lhe que terminasse com as explosões e que ele não atendera ao pedido do administrador. Não queria, afirma Andorinho, obedecer ordem de estrangeiro (e ele reconhece Estêvão Jonas como estrangeiro “de dentro”). Vindo do feiticeiro, Massimo escuta essa outra concepção de estrangeiro, além de uma parte da tradição antepassada local: os estrangeiros escolhiam a mulher que queriam e só a podiam levar com a autorização dos homens locais — somente eles estavam aptos a escolher quais eram as moças “leváveis”. Essa “lei de antigamente” parece não aceitar a alteridade como um caminho natural, mas como algo deliberado enquanto convém: a escolha do estrangeiro era bem aceita quando era conveniente aos homens locais; porém, quando o estrangeiro passou a não mais acatar os mandos internos, deixou de ser aceito.

Até confesso uma coisa, Deus seja perdoável: eu não gosto as maneiras dos estrangeiros atuais. Quando éramos antigos passavam por aqui os longínquos e escorregavam com as nossas meninas. Mas não lhes carregavam de qualquer maneira. Nós escolhíamos, juntos, as moças leváveis. Agora, não. O desconhecido, num instantâneo, já fica marido sem sogro nem cunhado, ilegal no respeito do antigamente. Eu vejo o senhor, não pense que não vejo. Seus olhos são pescadores de belezas. Sua rede já se encravou na rocha funda. Essa Temporina usou o peixe para apanhar o isco, isso eu lhe digo, meu irmão (COUTO, 2005, p. 151-152).

Zeca também coloca diante do estrangeiro seu discurso sobre o governo atual:

Falo assim de nossos actuais chefes. Não devia falar, ainda por cima consigo, um estrangeiro de fora. Ainda assim, falo. Porque esses chefes deviam ser grandes como árvore que dá sombra. Mas têm mais raiz que folha. Tiram muito e dão pouco. Veja esse malfadado do enteado do administrador. Eu lhe encomendei um mau destino: o moço vai morrer de tanta riqueza apressada (COUTO, 2005, p. 153).

Massimo Risi ouve ainda: “O tempo aqui é de sobrevivências. Não é lá como na sua terra. Aqui só chega ao futuro quem vive devagarzito” (COUTO, 2005, p. 153). Sobre o colonialismo, Andorinho tem ideia bastante lúcida e também fala sob a forma de presságio:

Falam muito do colonialismo. Mas isso foi coisa que eu duvido que houvesse. O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparam-nos a nós, acamparam no meio das nossas cabeças. Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há. Esse sol só pode nascer dentro de nós. Está-me seguindo, completo? (COUTO, 2005, p. 154).

Ao fim da fala do feiticeiro, ele avisa Massimo e retoma a questão do andar estrangeiro naquela terra:

Só adianto um aviso: quando caminhar olhe bem onde pisa. Eu lhe fiz o likaho de cágado para lhe proteger. Mas você nunca, mas nunca, pise qualquer maneira. A terra tem seus caminhos secretos. Está-me dar entendimento? O senhor lê o livro, eu leio o chão (COUTO, 2005, p. 155).

O respeito à terra e ao chão, como à natureza de maneira geral, atravessa toda a narrativa de Mia Couto. Importante para os africanos, sobretudo em relação aos antepassados, essa devoção é mantida e é mostrada pela voz do feiticeiro, embora os feiticeiros não sejam os únicos representantes dessa crença que difere por completo dos costumes europeus. Percebemos, ao longo da narrativa, que quase a totalidade dos personagens tizangarenses mantém essa relação de obediência aos sentidos da vida além do mundo material. Um conselho dado ao italiano ao final da narração de Zeca Andorinho possivelmente é mais uma peça que se encaixa para que o estrangeiro por fim chegue mais perto do entendimento daquela cultura tão oposta à sua:

E, no fim, só um conselho. É que há perguntas que não podem ser dirigidas às pessoas, mas à vida. Pergunte à vida, senhor. Mas não a este lado da

vida. Porque a vida não acaba do lado dos vivos. Vai para além, para o lado dos falecidos. Procura desse outro lado da vida, senhor (COUTO, 2005, p. 155).

Para a última reflexão deste capítulo, retomamos o título deste subitem “Contatos culturais — perto ou longe?” com o intuito de pensar sobre o lugar onde está Massimo Risi. Em uma vila interiorana de Moçambique, o estrangeiro está, claro, longe de sua terra e perto de uma cultura que difere muito da sua. Mas qual é a definição de “perto” e “longe” que pode ser adequada para refletir essa localização pós-colonial em que se encontra Massimo? Se a identidade hoje não pode mais ser definida por um caráter fixo nem uno, e isso decorre, também, da realidade pós-colonial, do mesmo modo as definições de lugar, tempo e espaço devem ser relativas, móveis. As concepções de “perto” e “longe” do sociólogo Zygmunt Bauman (1999) são importantes aqui, pois elas estão menos relacionadas com distâncias físicas do que com o próprio modo de sentir o lugar onde estamos. Nessa concepção, “perto” é um lugar que nos faz sentir em casa, completamente à vontade. Já “longe” é um espaço em que entramos raras vezes, se é que algum dia chegamos a entrar, em que os acontecimentos não podem ser previstos nem compreendidos e em que as reações são inesperadas. Este espaço “longínquo” é um lugar onde se está além do próprio alcance e também sob riscos.

Devido a todos esses aspectos, a oposição “longe-perto” tem mais uma dimensão crucial: aquela entre a certeza e a incerteza, a autoconfiança e a hesitação. Estar “longe” significa estar com problemas – o que exige esperteza, astúcia, manha ou coragem, o aprendizado de regras estranhas que se podem dispensar alhures e o seu domínio sob desafios arriscados e cometendo erros que muitas vezes custam caro (BAUMAN, 1999, p. 20-21).

O sentimento do estrangeiro Massimo Risi se aproxima muito da concepção de “longe” do sociólogo polonês. Sem conseguir decodificar o que sucede a sua volta, o italiano não entende os acontecimentos que, sob sua ótica, parecem absolutamente místicos. A certa altura, Massimo desabafa com o narrador/tradutor sobre a missão que este último havia recebido de traduzir a língua local para ele: “— *Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui*”

(COUTO, 2005, p. 40).<sup>19</sup> Para Carmen Lucia Tindó Secco (2008, p. 65), retratar essas questões de diferença, contrapor culturas, é uma forma de

[...] denunciar os preconceitos e recuperar os sentidos poéticos de um existir mais profundo [...]. Há, desse modo, uma proposta consciente de subversão dos valores convencionais presentes nas sociedades, cujo binarismo, geralmente, opõe o normal-anormal, o louco-não louco, o sadio-doente, excluindo todos os que não se enquadram nos padrões ortopédicos e disciplinares impostos pelos preceitos médicos e morais socialmente consagrados.

---

<sup>19</sup> Esta breve citação é recorrente neste trabalho porque traz uma das principais chaves de leitura do romance: a problemática da tradução.

## 2 SACRALIDADE E HISTÓRIA NO ÚLTIMO VOO

*O amanhã tornou-se demasiado longe.*<sup>20</sup>

### 2.1 MITO, ORALIDADE, LITERATURA

Um mito é caracterizado por representar uma narrativa de origem, que pressupõe uma percepção sagrada de mundo, um espaço também sacralizado e mágico que não se modifica, mas que concebe um tempo reversível, possibilitando sempre um recomeço, denominado *eterno retorno*. Essa característica cíclica do mundo mítico é viabilizada por meio de celebrações que repetem rituais sagrados tal como aconteceram pela primeira vez, na origem. Sobre essa atualização mítica, Mircea Eliade (2000, p. 35) afirma que

[...] todos os rituais se desenvolvem não só num espaço consagrado, ou seja, num espaço essencialmente distinto do espaço profano, mas também num “tempo sagrado”, “naquele tempo” (*in illo tempore, ab origine*) em que o ritual foi realizado pela primeira vez por um deus, um antepassado ou um herói.

O modelo mítico que dá significado a toda ação humana pressupõe repetições exatas da mesma ação realizada no início dos tempos, e isso é feito com o intento de legitimar os atos dos homens por meio de um modelo extra-humano. Para que alcancem a realidade, tanto um objeto quanto uma ação pedem a repetição de um modelo exemplar; do contrário, é desprovido de sentido. Afirma Eliade que a reatualização promovida pelo mito leva o homem (tanto o que narra quanto o que ouve) a um plano sobre-humano e sobre-histórico, patamar impossível de se atingir no plano de vida profano. Para Max Bilen (1998), é essa impossibilidade profana que o sagrado transpõe, conduzindo o homem por caminhos imaginários que o levam a conhecer a reversibilidade do tempo.

Essa concepção temporal mítica leva a uma “ausência de futuro”, ideia que, como afirma Mia Couto (2011) em seu livro de ensaios *E se Obama fosse africano?*,

---

<sup>20</sup> P. 123

faz parte de uma filosofia característica do mundo rural africano. Este considera o tempo uma entidade circular, universo em que apenas o presente é validado, explica o autor. Para os africanos, portanto, a dificuldade de ver o futuro não provém, como se poderia imaginar, da desilusão política por que passaram quase todos os países do continente, mas sim da noção de um “tempo redondo”. Na maioria das línguas moçambicanas, embora exista palavra para se dizer “amanhã”, não há um vocábulo equivalente para “futuro”. “A noção de futuro trabalha num território que é do domínio sagrado. Antever o futuro é uma heresia, uma visita não autorizada” (COUTO, 2011, p. 124). Para esses africanos, o tempo tem ligação direta com os ciclos agrícolas e se expressa por meio da previsão das chuvas, e, completa Mia Couto, “como as chuvas são mandadas e encomendadas, a ideia desse tempo ainda por acontecer resulta de equilíbrios entre os vivos e os antepassados” (COUTO, 2011, p. 124).

Há uma cena em *O último voo do flamingo* na qual Mia Couto sintetiza essa concepção. No capítulo 4, “Apresentação do falador da estória”, o narrador/tradutor, ao reproduzir momentos em que passou ao lado da mãe, conta o que pediu a ela: “Eu lhe pedia explicação do nosso destino, ancorados em pobreza”, ao que a mãe prontamente responde, com falas que tinham o “sotaque de nuvem”: “*Veja você, meu filho, já apanhou mania dos brancos!* — Inclina a cabeça como se a cabeça fugisse do pensamento e me avisava: — *Você quer entender o mundo que é coisa que nunca se entende*” (COUTO, 2005, p. 45-46).

No mesmo ensaio, Mia Couto alerta que esse entendimento de tempo não existe exclusivamente no continente africano, mas em “todas as sociedades que vivem sob o domínio da lógica da oralidade” (COUTO, 2011, p. 123).<sup>21</sup> A irreversibilidade do tempo, assim “como a corrente de um rio”, foi uma ideia que surgiu com a escrita, que, na África, embora politicamente hegemônica, é dominada pela representação de mundo dos africanos. O que liga o tempo circular à oralidade é a crença de que só é real aquele com quem se pode falar. E isso vale inclusive quando se trata dos mortos. Explica o escritor moçambicano que

---

<sup>21</sup> A respeito da presença da oralidade na África e especificamente em Moçambique, Ana Mafalda Leite (2003, p. 95) explica: “A escrita é uma importação dos árabes e dos europeus em África. Maioritariamente, a base da cultura africana pré-colonial assenta na oralidade e no regime de transmissão oral, de geração para geração, e ainda hoje essa situação se mantém nas áreas rurais e suburbanas dos países africanos. Ora, acontece que uma grande parte destes países é rural, e no caso de Moçambique, essa é uma verdade inquestionável, por isso continuam a ser predominantes as práticas da oralidade”.

os próprios mortos não se convertem em passado, porque eles estão disponíveis a, quando convocados, se tornarem presentes. Em África, os mortos não morrem. Basta uma convocação e eles emergem para o presente, que é o tempo vivo e o tempo dos vivos (COUTO, 2011, p. 124).

De acordo com Carmen Lucia Tindó Secco (2008, p. 26), as literaturas africanas de língua portuguesa provocam uma espécie de magnetismo que acontece através de diversas formas de magia, e uma dessas formas é resultado

da presença da oralidade reatualizada, de forma inventiva, por escrituras que se querem, simultaneamente, som, corpo e letra, dramatizando vozes de *griots*, guardiões da sabedoria ancestral. E, ao fazerem isso, reencenam ritmos fundadores e poderes cósmicos do verbo criador.

A palavra, portanto, é considerada uma força vital, e o silêncio, imprescindível: “Escuta, diz a África milenar. Tudo fala. Tudo é palavra. Tudo busca nos transmitir um estado de ser misteriosamente enriquecedor. Aprende a escutar o silêncio e descobrirás que é música” (HAMPÂTÉ-BÂ, *apud* SECCO, 2008, p. 26). As histórias orais representam uma das formas mais tradicionais de manter os mitos vivos e, também, de fortalecer a crença de que são os mais velhos os responsáveis por passar os ensinamentos e a história do seu povo aos mais jovens.<sup>22</sup>

Secco (2008) ressalta, ainda em relação às culturas com fortes características orais, que os provérbios representavam uma das formas utilizadas com o intuito de perpetuar ensinamentos, crenças e lendas através das gerações. O africanista Honorat Aguessy também enfatiza a importância dos provérbios como elementos que constituem um dos modos africanos de pensar (AGUESSY [s.d.], *apud* SECCO, 2008, p. 27):

[...] os provérbios não são obras secundárias e, além disso, revelam-se como sendo belos “resumos” de longas e amadurecidas reflexões, resultado de experiências mil vezes confirmadas. O caráter anónimo dos provérbios traduz a sua profunda inserção no âmago da experiência e da vida colectiva, depois de longas rodagens e experiências.

---

<sup>22</sup> Cabe lembrar aqui a análise crítica feita por Ana Mafalda Leite a respeito das posições extremadas facilmente detectadas nas obras de inúmeros críticos/teóricos. Com o intuito de provocar a reflexão sobre o binarismo que muitas vezes é imposto — oralidade *versus* escrita —, a autora salienta a necessidade do cuidado ao se tratar dessa questão, pois, mesmo sendo um importante aspecto da cultura africana, a oralidade não é essencialmente a razão de ser da literatura e tampouco da cultura africanas: “A predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da “natureza” africana. [...] e muitos críticos partem do princípio de que há algo de ontologicamente oral em África, e que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígena para os africanos” (LEITE, 2012, p. 20).

Com relação à presença mítica nas literaturas africanas e, em especial, na literatura moçambicana, Ana Mafalda Leite (2012, p. 46) esclarece:

Foi com o mito que a história humana sempre e em toda parte começou; foi através do mito que os vocábulos, os símbolos originários, tomaram a sua primeira forma — e cada era nova da história os redescobriu à sua maneira. Ora, como se sabe, o processo cultural de onde a literatura moçambicana emerge (aliás como a maioria das literaturas africanas) tem grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, vivificado no cotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem à terra e ao transcendente.

A autora, ao analisar a criação poética que Mia Couto faz na língua, afirma que um dos recursos utilizados pelo autor, com intuito de recuperar estratégias da oralidade, é o retorno aos provérbios, às sentenças, às frases feitas e portadoras de significação didático-filosófica. Quando os ditos não são atribuídos ao espaço ficcional, são assinados por personagens da narrativa. A esse respeito também Fonseca e Cury (2008, p. 64) observam que, além dessa função de trazer a sabedoria dos mais velhos à superfície, questão que importa muito aos africanos, os provérbios nos livros de Mia Couto representam a “marca de uma estratégia ficcional ao atribuí-los a personagens das estórias narradas, revelando, assim, seu caráter de invenção, de atualização/desconstrução de seus significados e o próprio diálogo entre tempos diferentes”.

A maioria dos romances do escritor moçambicano apresenta epígrafes envoltas de miticismo. Mais especificamente em *O último voo do flamingo*, em que cada capítulo é precedido por uma epígrafe, e, quase sempre, são provérbios africanos ou ditos da região/espaço ficcional em que se passa a narrativa. Os “Ditos de Tizangara” merecem atenção. A epígrafe que abre o primeiro capítulo remete ao mundo mítico e, de certa forma, serve de aviso ao leitor: “*O mundo não é o que existe, mas o que acontece. Dito de Tizangara*” (COUTO, 2005, p. 13). Esse capítulo inicia com a cena em que boa parte da população de Tizangara está à beira da Estrada Nacional observando o pênis decepado, restante da explosão do soldado. Conforme o dito de Tizangara, “o mundo é o que acontece”, estamos diante de uma experiência que se apresentará como possivelmente mítica. Esse pode ser o primeiro sinal de que a história que se segue levará o leitor à descoberta de um mundo que não *existe* necessariamente, mas de fato *acontece*. Isso ratifica a hipótese de que todo esse romance se dá no nível da existência mítica, e, como

contraponto a isso, a presença do estrangeiro Massimo Risi e o choque que ele sente diante de uma cultura tradicional que procura cultivar a sacralidade por meio de mitos e lendas.

Também no início do primeiro capítulo, uma reflexão do narrador/tradutor pode provocar certo embaraço na relação existência/acontecimento que acabamos de destacar: “Na nossa vila, acontecimento era coisa que nunca sucedia. Em Tizangara só os factos são sobrenaturais. E contra factos tudo são argumentos” (COUTO, 2005, p. 15). O narrador/tradutor planta essa dúvida já de início e confunde o leitor, ao mesmo tempo em que o mantém preso à narrativa. O que se pode afirmar, entretanto, independentemente da incerteza entre real/irreal, possível/impossível, é que a narrativa está envolta, sim, de mistério, porém, não será o mistério policial da trama, mas sim o mistério mítico, a tradição das crenças locais contrapostas à concepção profana de mundo, representada por Massimo Risi.

Em abril de 2013, Mia Couto cedeu uma entrevista a Mafalda Anjos e António Silva enquanto passeavam pelas ruas de Maputo. Durante o passeio, o autor fez referência a elementos da natureza e falou sobre a espiritualidade africana, enfatizando a necessidade de entender essa concepção de morte se quisermos estabelecer um diálogo com eles. Ao vislumbrar um *canhoeiro*, explicou a respeito da árvore sagrada onde os moçambicanos colocam as cinzas dos seus antepassados:

Para se perceber África e estas pessoas é preciso perceber essa espiritualidade. Os mortos em África não só não morrem e continuam presentes, como comandam. Determinam. E se não tivermos uma relação de harmonia com eles a vida não vai correr bem (COUTO, 2013).<sup>23</sup>

A espiritualidade a que Mia Couto se refere ilustra a discussão a respeito da forte presença mítica na África e na obra do escritor moçambicano. A questão do tempo, especificamente, é útil para acompanhar a metáfora do último voo do flamingo, assim como o entendimento de que os antepassados têm vital importância para os acontecimentos presentes.

---

<sup>23</sup> Trecho da entrevista cedida por Mia Couto. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/mia-couto-um-passeio-emocional-por-maputo=f803428#ixzz2ikNOHALF>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

A África subsaariana, onde se localiza Moçambique, não é, de modo geral, ligada a uma religião específica, mas sim, como explica Nicole Goisbeault (1998, p. 677), no *Dicionário de mitos africanos*, a um pensamento que

tem como base de unidade espiritual o Animismo, ao qual aderem ainda os africanos na sua grande maioria. A crença na existência de um princípio imaterial, de uma “alma” presente em todas as coisas, encontra-se efetivamente em quase todas as religiões africanas tradicionais.

Os mitos nessa região são, portanto, profundamente marcados pelas crenças animistas.

O mito que encontramos na literatura, entretanto, não é o mito arcaico, puro. Consideraremos a definição de André Dabezies (1998, p. 731, grifos do autor) a respeito do mito presente na literatura:

[...] *um relato* (ou uma personagem implicada num relato) *simbólico* que passa a ter *valor fascinante* (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante *para uma comunidade humana* mais ou menos extensa, à qual ele propõe a explicação de uma situação ou uma forma de agir.

O autor ainda alerta para a necessidade de entender que um texto literário não é um mito em si: “ele retoma e reedita imagens míticas, ele próprio pode adquirir valor e fascínio mítico em certas circunstâncias, para determinado público durante certo tempo” (DABEZIES, 1998, p. 732). Não só o fascínio e a magia importam quando o mito aparece na literatura; é preciso também que o mito estabeleça uma ponte com o mundo de hoje, e que essa relação entre espiritualidade e racionalidade seja fértil, problematizando questões do cotidiano dessa coletividade (DABEZIES, 1998, p. 734).

Mielietinski (1987, p. 440), a respeito dessa contextualização que o mito pede na literatura contemporânea, explica:

O apelo de alguns escritores como os africanos, por exemplo, para a linguagem do mito teve como respaldo o fato de que, na sua cultura, os resquícios do pensamento folclórico-mitológico eram uma realidade histórica. A linguagem do mitologismo do século XX, entretanto, está longe de coincidir com a linguagem dos mitos antigos, pois não se pode colocar sinal de igualdade entre a inseparabilidade do indivíduo face à comunidade e a sua degradação na sociedade industrial moderna.

A partir dessa noção, voltamos à ideia da concepção mítica de mundo na África e, especificamente, em Moçambique. A presença de mortos na ficção do autor moçambicano é recorrente e, em *O último voo do flamingo*, destacamos não só Temporina, que desafia os limites do tempo profano e transita entre outras esferas cronológicas, mas também Hortênsia, sua tia, a quem, mesmo morta, é preciso pedir autorização para entrar na sua casa. Hortênsia também se materializa no mundo dos vivos pela forma de uma louva-a-deus — inseto que de forma alguma se pode matar. Entretanto, o ponto fundamental que conduz o enredo por um caminho cíclico do tempo e da História diz respeito aos flamingos.

*O último voo do flamingo* antecipa, no próprio título, que algo vai findar, e que isso se dará pelo último voo de um flamingo. A partir daí, os flamingos aparecem em diversos momentos no romance, ora representando o fim, ora o recomeço.

Inicialmente, quando o narrador/tradutor apresenta sua história e fala de sua mãe, ouvimos dela a primeira referência aos pássaros. Diariamente, nos fins de tarde, ela observava os flamingos cruzando o céu, acreditando que eles empurravam o sol para o outro lado do mundo, pela primeira vez levando o dia e deixando nascer o poente. O ritual era sempre o mesmo: a canção repetida diariamente fazia os flamingos voltarem no dia seguinte:

Em fins de tarde, os flamingos cruzavam o céu. Minha mãe ficava calada, contemplando o voo. Enquanto não se extinguissem os longos pássaros ela não pronunciava palavra. Nem eu me podia mexer. Tudo, nesse momento, era sagrado. Já no desfalecer da luz minha mãe entoava, quase em surdina, uma canção que ela tirara de seu invento. Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo.

— *Este canto é para eles voltarem, amanhã mais outra vez!* (COUTO, 2005, p. 47).

A fábula narrada pela mãe supõe que o voo diário dos flamingos representa um eterno retorno do dia. Retomando, porém, o título do romance, sabemos que, em algum momento, o dia não voltará, pois o flamingo fará seu voo derradeiro. A noite perpetuará em Tizangara e, considerando a simbologia do sol como fecundador e vivificador, de acordo com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1990), o tempo que se anuncia é obscuro, infértil. Já o voo simboliza a mediação das relações entre céu e terra. Os autores afirmam que, em grego, a própria palavra “pássaro” era sinônimo de presságio e de mensagem do céu. O voo, portanto, é

bastante representativo no sentido de ligar os antepassados (velhos e mortos) aos jovens (vivos).

O último voo também aponta a interferência do tempo histórico no mundo mágico: a profanação do mundo sagrado. O último voo é a interrupção que transforma para sempre a sacralidade até então estabelecida. A história aparece no capítulo 10, “Os primeiros rebentamentos”, em que o narrador/tradutor conta onde estava e o que fez quando ouviu a primeira explosão: “Escapei nos matos onde ninguém nunca se apessoara” (COUTO, 2005, p. 109).

Nesse retiro, o narrador/tradutor pensa que a guerra pode ter regressado e faz uma longa reflexão sobre o momento político de Tizangara. Já passado um ano do fim da guerra civil, o narrador/tradutor afirma que “tudo parecia correr bem” (COUTO, 2005, p. 110). Logo após o silêncio das armas, conta o narrador/tradutor, os mais velhos se reuniram, mortos e vivos, e anunciaram o tempo de paz: “Se os chefes, neste novo tempo, respeitassem a harmonia entre terra e espíritos, então cairiam as boas chuvas e os homens colheriam gerais felicidades” (COUTO, 2005, p. 110). O narrador/tradutor discorre ainda sobre o pouco caso dos atuais governantes para com o povo e desabafa, afirmando que as injustiças presentes são tantas quanto no tempo colonial: “Parecia de outro modo que esse tempo não terminara. Estava era sendo gerido por pessoas de outra raça” (COUTO, 2005, p. 110). Essa gestão atual, diz o narrador/tradutor, era repleta de casos de desvios e de ilegalidade: os governantes enriqueciam rápido, roubavam terras dos camponeses, não cultivavam amor pelos vivos, tampouco pelos mortos. A determinação dos mais velhos era completamente ignorada pelos detentores do poder, e o narrador/tradutor, em momento nostálgico, conclui: “Eu sentia saudades dos outros que eles já tinham sido. Porque, afinal, eram ricos sem riqueza nenhuma” (COUTO, 2005, p. 110). A falta sentida não era do governo metropolitano, mas da época em que os independentistas, guiados pela vontade de lutar, aspiravam tão somente à liberdade e à justiça.

Ainda contando sobre como foi esse retiro, aparece, em determinado momento, sua mãe que já havia morrido: “Ou seria, antes, a visão dela” (COUTO, 2005, p. 111). A composição desse espaço é repleta de magia, assim como o estado dos dois personagens. Além da mãe, que “já há muito passara a fronteira da vida” (COUTO, 2005, p. 111), o próprio narrador/tradutor descreve o caráter onírico que

os envolviam: “Minha alma parecia ter-me saído e flutuava como nuvem por cima de mim” (COUTO, 2005, p. 109). No desfecho do capítulo, ele volta para a vila, “como quem regressa a seu próprio corpo depois do sono” (COUTO, 2005, p. 115).

Após o relato do narrador/tradutor diante da História recente de Tizangara, o filho pede que a mãe lhe conte mais uma vez a história do flamingo. Como esta passagem do romance é imprescindível neste trabalho, se faz necessária a transcrição completa do trecho em que ela aparece:

Então, ela contou. Eu repetia palavra por palavra, decalcando sobre a voz cansada dela. Rezava: havia um lugar onde o tempo não tinha inventado a noite. Era sempre dia. Até que, certa vez, o flamingo disse:

— *Hoje farei meu último voo!*

As aves, desavisadas, murcharam. Tristes, contudo, não choraram. Tristeza de pássaro não inventou lágrima. Dizem: lágrima dos pássaros se guarda lá onde fica a chuva que nunca cai.

Ao aviso do flamingo, todas as aves se juntaram. Haveria uma assembleia para se conversar o assunto. Enquanto o flamingo não chegava, se escutavam os pios em rodopios. Se acreditava em tais ditos? Podia-se e não. Fosse ou não fosse, todos se demandavam:

— *Mas vai voar para onde?*

— *Para um sítio onde não há nenhum lugar.*

O pernalta, enfim, chegou e explicou — que havia dois céus, um de cá, voável, e um outro, o céu das estrelas, inviável para voação. Ele queria passar essa fronteira.

— *Porquê essa viagem tão sem regresso?*

O flamingo desvalorizava seu feito:

— *Ora, aquilo é longe, mas não é distante.*

Depois ele foi internando-se nas árvores sombrosas do mangal. Demorou. Só apareceu quando a paciência dos outros já envelhecia. Os bichos de asa se concentraram na clareira do pântano. E todos olharam o flamingo como se descobrissem, apenas então, a sua total beleza. Vinha altivo, todo por cima da sua altura. Os outros, em fila, se despediam. Um ainda pediu que ele desfizesse o anúncio.

— *Por favor, não vá!*

— *Tenho que ir!*

A avestruz se interpôs e lhe disse:

— *Veja, eu, que nunca voei, carrego as asas como duas saudades. E, no entanto, só piso felicidades.*

— *Não posso, me cansei de viver num só corpo.*

E falou. Queria ir lá onde não há sombra, nem mapa. Lá onde tudo é luz. Mas nunca chega a ser dia. Nesse outro mundo ele iria dormir, dormir como um deserto, esquecer que sabia voar, ignorar a arte de pousar sobre a terra.

— *Não quero pousar mais. Só repousar.*

E olhou para cima. O céu parecia baixo, rasteiro. O azul desse céu era tão intenso que se vertia líquido, nos olhos dos bichos.

Então, o flamingo se lançou, arco e flecha se crisparam em seu corpo. E eilo, eleito, elegante, se despindo do peso. Assim, visto em voo, dir-se-ia que o céu se vertebrara e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que era a própria luz que voava. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu. Mais um bater de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava. Transitava de azul para tons escuros, roxos e liliáceos. Tudo se passando como se um incêndio. Nascia, assim, o primeiro poente. Quando o flamingo se extinguiu, a noite se estreou naquela terra.

Era o ponto final. No escurecer, a voz de minha mãe se desvaneceu. Olhei o poente e vi as aves carregando o sol, empurrando o dia para outros aléns (COUTO, 2005, p. 113-115).

O poente deixado pelo flamingo perdura ao longo do romance, e com a sua chegada é possível entender todo o relato feito pelo narrador/tradutor sobre o momento crítico em que vivia Tizangara. Os antepassados avisaram que era preciso manter uma boa relação entre a terra e os espíritos, respeitando os mais velhos e suas sabedorias. De encontro a isso, o espaço fictício moçambicano era cada vez mais palco da profanação gerada, principalmente, pela corrupção. Além do eterno poente, a explosão dos soldados é outro sinal enviado pelos espíritos de que as coisas não vão bem, e a ilustração disso é a primeira explosão, que, como vimos, acontece pouco antes de o narrador/tradutor relatar o processo de profanação por que passa Tizangara.

Sobre o último voo, Ana Mafalda Leite (2003, p. 66) afirma:

A história do flamingo, que dá título ao romance, é o mito organizador da narrativa e veicula uma sabedoria, dando-se a ler com diferentes sentidos. Trata-se de uma fábula, que a mãe contava ao tradutor-narrador, em criança, e conta o começo da noite e da morte num tempo em que o paraíso era o dia eterno. Querendo ultrapassar os céus deste mundo para encontrar o outro, o flamingo peralta ousa sonho demasiado, infringe os limites. Cansado do mundo, este Ícaro fabular, que busca, na transcendência, fugir ou recomeçar, um último voo, é a visão perdida e encantada de um fim. Ou de um princípio.

A representação do flamingo também está presente na vida do pai do narrador/tradutor, o velho Sulplício. O homem, que no passado sofreu injusta violência por parte do novo governo, simboliza a tradição moçambicana de respeito aos mais velhos e à sua sabedoria, que, como vimos, passou a ser ignorada por muitos dos que alcançaram o poder depois da independência. A partir disso, percebemos que, ao final do romance, a visão do narrador/tradutor observando o pai indo embora em uma canoa, sozinho, não é gratuita. O país já havia desaparecido e a canoa que aparece, com os ossos de Sulplício, representa a tradição partindo dali, resultado da falta de respeito à sabedoria dos mais velhos. O filho, portanto, olha a canoa ao longe e avista um flamingo voando, e reflete:

E a canoa se foi afastando, pairando sobre o nada. Já no longe, me pareceu ser não um barco, mas um pássaro. Um flamingo que se afastava, pelos aléns. Até tudo ser neblina, tudo nuveado (COUTO, 2005, p. 218-219).

No último parágrafo do livro, ao ouvir do estrangeiro Massimo a afirmação de que “há-de vir um outro”, ele não se referia a um barco, mas a um flamingo. Antes disso, o italiano fez um pássaro de papel utilizando o relatório que ele mesmo escrevera ali, à margem do abismo, informando aos seus superiores que o país havia sido engolido. Com o pássaro pronto, lançou-o sobre o abismo: “O papel rodopiou no ar e planou, pairando quase fluvialmente sobre a ausência de chão. Foi descendo lento, como se temesse o destino das profundezas” (COUTO, 2005, p. 220). O flamingo de papel não poderia trazer um novo dia, uma vez que não podia voar além, mas somente para baixo, de onde não haveria como voltar.

O narrador/tradutor ainda considerava a ida do pai como o fim de tudo: “Face à neblina, nessa espera, me perguntei se a viagem em que tinha embarcado meu pai não teria sido o último voo do flamingo. Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Na espera de um outro tempo”. Nessa espera, o narrador/tradutor ouviu a canção que a mãe entoava nos fins de tarde, como repetindo um ritual “para que os flamingos empurrassem o sol do outro lado do mundo” (COUTO, 2005, p. 220). No momento em que a desesperança alcançava seu ápice, no final do livro, o rito da mãe, que proclamava o eterno retorno, recuperou a crença de que a espera poderia não ser em vão. O fim do romance pode ser o fim de um tempo profanado, ou, ainda, a retomada de um tempo cíclico esquecido; de todo modo, se trata de um futuro incerto, e retomando o ensaio de Mia Couto sobre o futuro: “escolher o futuro como tema é enfrentar um universo de conflitos e de ambiguidades” (COUTO, 2011, p. 122).

## 2.2 PERCURSO HISTÓRICO — NA HISTÓRIA

Em *O último voo do flamingo*, o autor moçambicano remonta ao período histórico imediatamente após o fim da guerra civil em Moçambique, o ano de 1992. Após a independência (1975), o país africano implantou um governo de orientação socialista, que, pouco tempo depois, não se manteve — apontamos, a seguir, alguns traços da história de Moçambique que resultaram no cenário de crise representado

em *O último voo do flamingo* e que é útil para a reflexão final acerca do pós-colonialismo. Para tanto, o ponto de partida histórico é a Conferência de Berlim, realizada em 1884-85.

Para o historiador africano Joseph Ki-Zerbo (2002), uma das principais razões que levou a Europa à realização da Conferência de Berlim,<sup>24</sup> que oficializaria a partilha da África, era de ordem econômica. Embora com o processo de industrialização avançado, os europeus ainda precisavam adotar medidas protecionistas e criaram-se, assim, as barreiras aduaneiras; o motivo dessa decisão era a força dos Estados Unidos e da União Soviética, que, devido ao progresso dos meios de transportes tanto por terra quanto por mar, faziam os seus produtos chegarem à Europa com mais facilidade e rapidez abrindo, dessa forma, séria concorrência inclusive com os próprios produtos europeus. Até a Grã-Bretanha, partidária da liberdade comercial, mudou de ideia. Outro fato que chamou a atenção de todos decorria do período da Guerra da Secessão<sup>25</sup> nos Estados Unidos, momento em que foi necessária a reposição do algodão pelo Egito no país norte-americano. Esses episódios fizeram com que a Europa olhasse para a África de forma diferente do que via até então, acreditando que o continente africano poderia se tornar uma forte base de apoio econômico e, sobretudo, já existiam grandes perspectivas em relação à descoberta de minas de ouro e diamante, especificamente na região da África do Sul.

Na Conferência de Berlim (1884-1885), decidiu-se que as bacias do Congo e do Níger eram declaradas livres ao comércio internacional, e essa decisão acelerou a “corrida para a África”. Ki-Zerbo (2002, p. 76, grifo nosso), sobre a ocupação da África pelos europeus, afirma alguns motivos que esclarecem o que ele chamou de “febre destruidora”:

Ocupam-se os territórios porque se pensa ter-se necessidade deles para proteger ocupações anteriores. Depois ocupam-se porque estão ao alcance da mão. Em seguida, para chegar antes do vizinho. Acaba-se por *ocupar por ocupar*, como em tempo de penúria, porque “sempre pode fazer jeito”, nem que seja para trocar por qualquer coisa mais.

---

<sup>24</sup> A historiadora Tânia Chagastelles (2003, p. 47) se refere à Conferência de Berlim como um marco histórico do imperialismo contemporâneo.

<sup>25</sup> A Guerra de Secessão, ou Guerra Civil Norte-Americana, ocorreu entre 1861 e 1865.

Já implantado o regime colonial, em 1910 a república é proclamada em Portugal, e esse fato, explica Ki-Zerbo, atinge diretamente Angola e Moçambique. Nesse momento, alguns acreditavam que uma era de reformas se instalaria em Portugal, fazendo com que os governadores locais de Angola e Moçambique ganhassem mais poder. Longe de representar um benefício para os colonizados, esse “ganho” resultou em uma crise: com autonomia financeira, eles tinham a possibilidade de contrair empréstimos para aplicar em seu desenvolvimento econômico, porém, como 50% das receitas vinham de impostos indígenas, os empréstimos tornaram-se impossíveis. “Perdeu a moeda local todo o valor e a economia começou a deslizar para a bancarrota, sendo os territórios salvos apenas pelos subsídios da metrópole” (KI-ZERBO, 2002, p. 135).

Era esse o quadro econômico de Moçambique quando a metrópole, em 1926, estava sob um governo ditatorial, retomando, assim, o controle rígido para com as colônias. Três ações do governo português intencionavam o prolongamento da descolonização dos países africanos. Em 1930, o Ato Colonial estabelecido por Salazar ratificava o controle total de Portugal sobre as colônias e proibia o trabalho forçado — quanto a essa proibição, Ki-Zerbo (2002, p. 135) afirma: “Como tantos outros princípios teóricos enunciados por Salazar, esta proibição permaneceu letra-morta”. Em 1933, por meio de uma “Carta Orgânica”, Portugal retomou as principais medidas do Ato Colonial. A seguir, após algumas emendas, a Constituição de 1951 declarava, além de tudo o que já estava oficializado, que, “depois das dificuldades da grande crise mundial, Portugal se queria apegar mais intimamente às suas reservas africanas, consideradas como um ‘legado histórico’. Foi dessa forma que as colônias tornaram-se “províncias ultramarinas”, e levantou-se, em Lisboa, a bandeira de “um Portugal multicontinental, igualitário e fraternal” (p. 136), o que, para Joseph Ki-Zerbo, era uma ficção.

Mesmo com essa demonstração de que intentava o desenvolvimento das colônias, Portugal mantinha o avanço de forma muito lenta, por isso, a precariedade permaneceu a mesma: “Atraso econômico, social e cultural, exploração e racismo sob o manto hipócrita da assimilação” (KI-ZERBO, 2002, p. 136). O trabalho forçado tentava suprir a lentidão do crescimento econômico e o baixo nível de investimentos, por isso o historiador garante que, na prática, esse tipo de escravidão era a base que impulsionava a economia nos territórios portugueses. Essa situação foi revelada

em 1947, a partir do depoimento de Henrique Galvão, um antigo inspetor superior que pouco depois, em 1952, foi preso acusado de atividades subversivas.

O quadro de dominação europeia começou a se corroer a partir da Segunda Guerra Mundial, quando o continente estava em grande parte prostrado com o fim da guerra. Assim, os Estados Unidos e a União Soviética tornaram-se o centro do mundo, com grande poder industrial, e as duas nações opunham-se ao colonialismo.

A partir desse quadro mundial pós-guerra, movimentos nacionalistas africanos ganharam ainda mais força, e as colônias alcançaram liberdade entre 1950 e 1960, exceto os territórios portugueses, pois a metrópole não aceitava o término da dominação das suas “províncias ultramarinas”. A esse respeito, Silva (2008) afirma que Portugal não era mais que um país periférico na Europa, e que tanto o salazarismo português quanto o imperialismo colonialista não estavam de acordo com as tendências do capitalismo internacional. Apesar desse quadro mundial, Portugal aproveitou esse período e mobilizou esforços para a modernização, em especial, de Angola e Moçambique,<sup>26</sup> o que foi feito na maior parte com recursos estrangeiros.<sup>27</sup>

De todo modo, esse avanço não foi acompanhado de uma evolução sociopolítica, e diante disso, os africanos fortaleciam ainda mais o sentimento nacionalista e o descontentamento aumentava, o que resultou em violência.

Ki-Zerbo (2002) explica que, apesar de todo esse crescimento, a balança comercial em Moçambique permanecia deficitária, sendo parcialmente amenizada somente por pequenos prêmios pagos em dinheiro a cada trabalhador — dinheiro pago pelo país que o havia contratado. De certa forma, Salazar queria garantir solidariedade por parte dos países europeus em caso de necessidade.

De todo modo, Portugal ia de encontro à declaração formal do direito de todos os povos à autodeterminação, que constava na Carta das Nações Unidas. O documento foi assinado por todos os países aliados da Segunda Guerra Mundial, em 1941. Pressionado internacionalmente, o conceito de “territórios ultramarinos” de Portugal, como forma de tentar manter Angola e Moçambique como suas colônias, não foi adiante.

---

<sup>26</sup> Do total dos empréstimos estrangeiros que Portugal recebia, 60% foi investido em Angola e o restante em Moçambique.

<sup>27</sup> Uma empresa belga-americana encarregou-se da exploração do petróleo, a República Federal da Alemanha financiava um projeto grandioso para extração de minério de ferro, e empresas norte-americanas eram responsáveis pela prospecção mineira.

Conforme Saraiva (2001), em 1961 eclodiram movimentos de guerrilha (inicialmente em Angola), e em 25 de abril de 1974, os jovens oficiais do Movimento das Forças Armadas derrubaram a ditadura salazarista e lançaram a palavra de ordem: “Democracia no nosso país, descolonização em África”. Ki-Zerbo (2002, p. 280) afirma que dessa forma o povo português era o primeiro a ser libertado. Em setembro do mesmo ano, é assinado o acordo de Lusaka, documento que reconhecia a independência dos países africanos, que, em menos de um ano depois, foi finalmente proclamada (25 de junho de 1975). Em Moçambique, um grupo de reacionários brancos revoltados com esse acordo iniciou a resistência e lançou uma proclamação unilateral de independência, porém, explica Ki-Zerbo (2002, p. 281), “dois dias depois foram esmagados, o que precipitou o êxodo dos portugueses”. Esse êxodo teve grande impacto, pois logo após a independência, muitos deixaram o país africano, dificultando assim boa parte da nova administração.

Diante do poder racista da África Austral, Moçambique fortaleceu o nacionalismo africano e expôs um programa de nacionalizações e de estruturação rural em comunas e corporativas, decisões oficializadas no III Congresso da FRELIMO no início de 1977. Nos dois anos que separaram a independência do congresso, a FRELIMO providenciou medidas para a edificação da economia socialista, também com o intuito de recuperar a produção das empresas abandonadas pelos proprietários. Entretanto, um dos graves resultados das nacionalizações foi a alta procura da população pelos serviços básicos e a baixa oferta do Estado, pois este havia, sim, ampliado e facilitado o acesso à saúde e à educação, porém, um número muito alto de profissionais dessas áreas havia deixado o país logo após a independência. Esse foi apenas um dos inúmeros problemas que surgiu em Moçambique a partir da tentativa de implantação do governo socialista, somada a todo o quadro histórico complexo do país, que, como examinamos, alcançou a independência política, mas teve sua economia desarticulada logo em seguida.

Nesse momento de crise, o partido colocava em prática sua postura populista: diante de focos de resistência nas cidades o governo respondia com aumento de salários, para que o poder de compra também aumentasse e os preços subissem imediatamente.

Paralelamente a essa situação, a Guerra Fria estava no auge, e como os vizinhos África do Sul e Rodésia do Sul não abandonaram a política de supremacia branca, viam em Moçambique uma séria ameaça ao capitalismo. A partir disso, a guerra civil teve início, e o governo rodesiano apoiou a criação da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) com o objetivo de aumentar a eficácia das tropas. Formada por anticomunistas apoiados pela África do Sul branca (onde vigorava o regime de segregação, conhecido como *apartheid*, também apoiado pelos Estados Unidos), o choque entre FRELIMO e RENAMO deflagrou a guerra civil em um momento em que Moçambique ainda não havia conseguido se afirmar no controle do próprio país.

Conforme Peter Fry (2001), de 1976 a 1980 a RENAMO, grupo reacionário que muitos autores definem como terrorista, destruiu em grande parte as zonas fronteiriças matando refugiados e civis. A guerra civil, que causou a morte de dezenas de milhares de pessoas, perdurou até 1992, quando FRELIMO e RENAMO assinaram um Acordo Geral de Paz, permanecendo a FRELIMO no poder mediante eleições.

Um pouco antes, em 1987, a FRELIMO assinou o primeiro acordo com o Banco Mundial: era um dos primeiros sinais de que o neocolonialismo se instalaria rapidamente. Diante de uma economia internacional equilibrada, Moçambique era um país pequeno, com sérias limitações políticas e econômicas, e, ainda assim, precisou aceitar as condições estrangeiras, a saber: a desvalorização da moeda, a redução das tarifas alfandegárias, cortes do orçamento e subsídios estatais. Essas imposições resultaram na aniquilação das cooperativas, das fazendas estatais e da produção aldeã, além da privatização das empresas públicas. O historiador Paulo Visentini (1998) afirma que essas consequências formam a chamada década perdida, que ocasionou o retrocesso da economia africana em pelo menos 30 anos. O resultado desse quadro alarmante foi ainda mais grave: fome, saneamento básico deficiente, saúde e educação em colapso.

Conforme Visentini, quando a Guerra Fria terminou e a globalização — seguida de um reordenamento mundial — se afirmou, os efeitos da década perdida foram potencializados, e a África passou por um profundo processo de marginalização na cena internacional, resultando o caos em todos os setores da sociedade como fator predominante. Além de toda a desestruturação política,

econômica e social que assolava a África, as epidemias espalhavam-se por todo o continente.

### 2.3 PERCURSO HISTÓRICO — NO ENREDO/PERSONAGENS

A essa altura, Moçambique já estava destroçado pelas guerras colonial e civil, e o país estava em situação econômica possivelmente mais crítica que antes da independência. Em *O último voo do flamingo*, alguns episódios/personagens que demonstram esse quadro são destacados.

O fato de os soldados explodidos serem todos estrangeiros enviados pela Organização das Nações Unidas merece atenção. Na maior parte de seus romances, Mia Couto provoca uma discussão acerca da presença estrangeira em Moçambique não só na colonização, mas também depois da independência e, anos mais tarde, depois do fim da guerra civil. Em *O último voo do flamingo* não é diferente: em 1992, após a assinatura do acordo de paz, as Nações Unidas enviam uma tropa de soldados para Moçambique, com o intuito de garantir uma transição pacífica. Phillip Rothwell (2013, p. 140), no artigo “O império das Nações Unidas e *O último voo do flamingo*”, observa essa questão:

Uma democracia de características ocidentais instalou-se, deixando para trás o modelo socialista de inspiração soviética, não mais viável e sustentável após a queda do muro de Berlim e, a pretensa guardiã da nova ordem internacional, as Nações Unidas, supervisionou a transição. É claro que enquanto a retórica do governo da FRELIMO ia mudando na mira de responder as expectativas da Comunidade Internacional, muitas das caras do governo mantinham-se. Para além disso em vários aspectos a presença das Nações Unidas em Moçambique repetia o paradigma de uma intervenção estrangeira, que apavorava a memória do país desde há cinco séculos com a chegada dos portugueses.

A representação da presença estrangeira em Moçambique e a explosão dos soldados da ONU na narrativa de Mia Couto não é nada superficial. Por trás disso, Rothwell aponta o horror provocado por esses soldados, que, na história do país, eram em grande parte italianos. O pesquisador afirma que esses soldados requisitavam os serviços das prostitutas muitas vezes abusando sexualmente de

jovens locais. Até então, a participação da Itália na história de Moçambique era positiva — o acordo de paz de 1992 foi assinado em Roma. Mia Couto deixa clara a crítica a essa presença estrangeira já na “Advertência” do narrador/tradutor quando ele se refere à chegada dos soldados: “Chegaram com a insolência de qualquer militar: Eles, coitados, acreditavam ser donos de fronteiras, capazes de fabricar concórdias” (COUTO, 2005, p. 10). Mas, no romance, não é apenas à presença estrangeira imposta pelas Nações Unidas que o autor moçambicano estabelece crítica.

A contribuição de Rothwell para os estudos de *O último voo do flamingo* sobre o comportamento dos soldados italianos em Moçambique responde, de certa forma, porque o pênis era a parte restante das explosões. Ainda que Mia Couto não revele a nacionalidade dos soldados explodidos, o órgão sexual decepado possivelmente serve de referência ao comportamento dos soldados italianos quando da missão de paz em Moçambique; e o órgão separado do corpo, sem vida, inútil, é sinal de impotência e incapacidade.

Nessa direção, podemos concluir que os pênis mortos são uma forma de dizer aos militantes da paz que Moçambique não carece dessa fiscalização, já que ela trouxe também a violência às mulheres. Tampouco a investigação precisava ser realizada por um estrangeiro: o país queria resolver seus problemas. O narrador/tradutor fica por um momento sozinho no seu quarto da pensão, e reflete: “Me retirei para a solidão do meu aposento. Fiquei um tempo acordado pensando na presença desse italiano. Por que o nosso país carecia de inspectores de fora? O que tanto nos desacreditara aos olhos do Mundo?” (COUTO, 2005, p. 126). Para Rothwell (2013, p. 147), a intervenção das Nações Unidas representou, em diversos momentos, “o tom neocolonial das relações da Comunidade Internacional com Moçambique”. Mia Couto de fato imprime essa imposição estrangeira em *O último voo do flamingo* quando se refere a um dos oficiais recém-chegados a Tizangara: “E o representante do mundo impôs condição: exigia-se um relatório bilíngue, previsões orçamentais e prestação de imediatas contas” (COUTO, 2005, p. 30, grifo nosso). A insolência indicada na “Advertência” é recorrente ao longo do romance.

Depreende-se, portanto, que a nacionalidade do investigador estrangeiro Massimo Risi não é gratuita: ele é italiano e de certa forma está representando os

soldados em Tizangara.<sup>28</sup>

A presença estrangeira em Moçambique é retratada em *O último voo do flamingo* especialmente por ocasião dos soldados das Nações Unidas; mas há outra forma de presença que também influencia o desenvolvimento local e que Mia Couto aborda sem meias-palavras. Nas palavras de Zeca Andorinho, os “estrangeiros nacionais”, assim como os “estrangeiros de fora”, não pensam na riqueza da cultura moçambicana que também está em jogo tampouco na superação dos problemas econômicos. O feiticeiro, em conversa com Massimo Risi, revela sua situação ao estrangeiro:

Me escute, senhor: estou vivendo apenas em rascunho, amanhando uns biscatos de futuro. É que aqui, na vila, ninguém nos garante. Nem a terra, que é propriedade exclusiva dos deuses, nem a terra é poupada das ganâncias. Nada é nosso nos dias de agora. Chega um desses estrangeiros, nacional ou de fora, e nos arranca tudo de vez. Até o chão nos arrancam. Digo isto por vistoria: não confianço em ninguém, estamos ser empurrados para onde não há lugar nem data certa (COUTO, 2005, p. 152).

Zeca Andorinho relata que seu valor na sociedade foi praticamente extinto por conta de alguns governantes que não alimentavam a crença nas tradições, e que ao feiticeiro restou trabalhos informais pra fins de sua sobrevivência. O feiticeiro continua a conversa com o italiano, agora a respeito dos chefes de governo:

Falo assim de nossos actuais chefes. Não devia falar, ainda por cima consigo, um estrangeiro de fora. Ainda assim, falo. Porque esses chefes deviam ser grandes *como árvore que dá sombra. Mas têm mais raiz que folha*. Tiram muito e dão pouco. Veja esse malfadado do enteado do administrador. Eu lhe encomendei um mau destino: o moço vai morrer de tanta riqueza apressada (COUTO, 2005, p. 153, grifo nosso).

---

<sup>28</sup> O italiano Aldo Ajello foi Representante Especial do Secretário-Geral das Nações Unidas em Moçambique (Boutros Ghali), e sua missão no país africano durou dois anos. Ajello era político e diplomata e, conforme Rothwell, manipulava os meios de comunicação em Moçambique. O seu intuito era conduzir os dois partidos rivais “por um terreno escorregadio e através de práticas pouco dignas, em nome dos acordos de paz” (ROTHWELL, 2013, p. 146). Phillip Rothwell acrescenta que a despeito de ter desenvolvido um trabalho satisfatório no país, algumas pessoas e inclusive alguns membros do seu grupo o criticavam. O fato é que o italiano influenciava sobremaneira a política moçambicana de forma dúbia, pois em certos momentos apoiava a FRELIMO, ao passo que em outros defendia os interesses da RENAMO. Rothwell (2013, p. 146-147) defende que, pelo fato de os representantes das Nações Unidas acreditarem terem sido enviados a Moçambique para ensinar aos moçambicanos a viver em harmonia, Mia Couto cria o personagem italiano Massimo Risi, como uma forma de dizer que eles também tinham muito a aprender com Moçambique: “Esta é a lição que Mia Couto inflige a Massimo Risi, o seu boneco-de-vodu literário de Ajello”.

A menção ao enteado do administrador, Jonassane, é mais bem compreendida pelo leitor nos capítulos finais do livro, momento em que se conhece a autoria das explosões.

A postura política representada no romance pelo personagem Estêvão Jonas percorre toda a narrativa, e não é apenas pelo olhar do narrador/tradutor que sabemos das atitudes do governante. As cartas escritas pelo administrador destinadas ao ministro constituem a forma mais direta de o leitor ter acesso ao que acontece por trás do poder em Tizangara. Elas têm grande relevância na leitura e por isso as retomamos agora.<sup>29</sup>

Já no início do primeiro capítulo, o narrador/tradutor deixa claro que Estêvão Jonas, o administrador da pequena vila, tinha atitudes suspeitas, assim como sua esposa, Ermelinda. O narrador/tradutor, ao entrar no gabinete oficial, conta ao leitor a respeito dos roubos do administrador, que desviava dinheiro e equipamentos públicos, como pode ser observado na citação da página 51-52 deste trabalho.

Além disso, a preocupação de Estêvão Jonas dirigia-se às visitas que a pequena cidade receberia: em função dos estranhos acontecimentos, Tizangara seria palco de uma investigação internacional. Responsáveis das Nações Unidas enviaram seus representantes para descobrir o que estava por trás do desaparecimento dos “capacetes azuis”, como eram conhecidos os soldados da ONU que estavam em Moçambique a fim de fiscalizar a paz. Preocupado em esconder os problemas locais e forjar uma tranquilidade incompatível com os fatos, o administrador exige a presença da população na chegada da comitiva internacional. Os habitantes da vila não sabiam ao certo o que se passava politicamente nem em Tizangara, tampouco em Moçambique. À espera da delegação oficial, as pessoas seguravam cartazes:

*“Boas vindas aos camaradas soviéticos! Viva o internacionalismo proletário!”*. O administrador deu ordem instantânea de se mandar retirar o dístico. E que ninguém entoasse vivas a ninguém. O povo andava bastante confuso com o tempo e a actualidade (COUTO, 2005, p. 24).

---

<sup>29</sup> O conteúdo de todas as cartas do administrador foi examinado no capítulo 1 deste trabalho (p. 47-52).

Estêvão Jonas, ao ver o dístico, ordena sua retirada imediata. Na sequência, o administrador desabafa em carta ao Chefe Provincial e esclarece ao leitor as verdadeiras ordens:

*Tínhamos orientações superiores: não podíamos mostrar a Nação a mendigar, o País com as costelas todas de fora. Na véspera de cada visita, nós todos, administradores, recebíamos a urgência: era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza (COUTO, 2005, p. 75).*

Na mesma carta, o administrador afirma que “os tempos mudaram” e que, com donativos da comunidade internacional, a situação não era mais a mesma:

*Agora, a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as palavras, Excelência: a nossa miséria está render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos [...]. Essa é actual palavra de ordem: juntar os destroços, facilitar a visão do desastre (COUTO, 2005, p. 75).*

Phillip Rothwell (2013, p. 149) cita um livro de Patrick Chabal e Jean-Pascal Daloz,<sup>30</sup> em que a principal tese desenvolvida é “o uso da desordem política e institucional em África como arma política”. Além de se aproveitar da pobreza generalizada em Moçambique, utilizando-a como moeda de negociação política, as elites também favoreciam a apresentação da miséria aos olhos estrangeiros aumentando assim as doações feitas em especial por organizações não governamentais.

Estêvão Jonas, que participou da luta armada em favor da libertação do país, agora se rendia — e aparentemente sem qualquer pudor — a essas ordens superiores em troca de benefícios próprios. Em outra correspondência, dessa vez endereçada ao Ministro Responsável, o administrador reclama de ser acusado pelo povo de não respeitar a cultura tradicional, e afirma, indignado, ao se referir à população: “não são da minha raça”, e completa:

*Desculpe, Excelência, pode ser eu seja um racista étnico. Aceito. Mas esta gente não me comparece. Às vezes, até me pesam por vergonha que tenho neles. Trabalhar com as massas populares é difícil. Já nem sei como intitular-lhes: massas, povo, populações, comunidades locais. Uma grande*

---

<sup>30</sup> O livro a que Rothwell faz referência é este: CHABAL, Patrick; DALOZ, Jean-Pascal. *Africa works: disorder as political instrument*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

*maçada, essas maltas pobres, se não fossem elas até a nossa tarefa estaria facilitada* (COUTO, 2005, p. 95).

Nessa passagem, e também nas anteriores referentes a Estêvão Jonas, fica clara a forma como a população é vista pelos próprios governantes: “algo” que existe para atrapalhar o desempenho político e econômico do país, postura que contribui para o necessário e apocalíptico voo final.

Sulpício, pai do narrador/tradutor, é um personagem determinante para refletir sobre a relação (também ambivalente) entre colonizador-colonizado, considerando que o colonizador, nesse caso, não é Portugal, mas o próprio colonizado moçambicano. Em *O último voo do flamingo*, o colonizado já está independente e é representado por Estêvão Jonas.

Sulpício carrega sofrimento já no nome, indicando uma súplica por justiça. O seu suplício alcançou o ápice em um episódio ocorrido logo após a independência de Moçambique. Vale retomar brevemente o episódio de sua tortura.

Sulpício era fiscal de caça nos tempos coloniais. Quando o governo considerado revolucionário assumiu o poder em Tizangara, Sulpício continuou seu trabalho, e em determinado momento flagrou o filho de Ermelinda (enteado do administrador), caçando elefantes fora da época permitida. No intuito de tomar as medidas legais, Sulpício leva o rapaz até a prisão. Entretanto, quando a esposa de Estêvão Jonas vê o filho detido, ordena a imediata libertação. Com a chegada do padrasto, o enteado é solto e Ermelinda decide se vingar do fiscal. Ordena que ele seja preso em uma árvore e joga sal nas suas mãos, mantendo o velho preso por dias.

No capítulo 4, “Apresentação do falador da estória”, o narrador/tradutor, ao narrar episódios do passado, menciona o que ocorreu com Sulpício depois da independência: “Depois dos conflitos que tivera com a administração, meu velho não guardava boa ideia do trabalho. Antes, ele acreditara no poder do trabalho de criar futuro. Perdera essa crença. Em ano recente, até decidiu envergar pijama para toda a vida” (COUTO, 2005, p. 50). Calane da Silva (2013, p. 31, grifo nosso), em uma apresentação de *O último voo do flamingo*, define o velho Sulpício como “mano-homem vítima de duas pátrias, sem escolha”.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> O título do texto é *Vezes enquanto sorrio, desrindo*: brincríssima apresentação d’*O último voo do flamingo* de Mia Couto. O texto faz parte do livro *Mia Couto: um convite à diferença*.

Sulpício, inconformado de ter o filho trabalhando em favor do governo local, desabafa; e pela voz do narrador/tradutor, o leitor pode refletir sobre mais uma indicação da ambivalência resultante do período pós-independência e pós-guerra civil:

Os argumentos de Sulpício eram por mim conhecidos. Quando chegaram os da Revolução eles disseram que íamos ficar donos e mandantes. Todos se contentaram. Minha mãe, muito ela se contentou. Sulpício, porém se encheu de medo: Matar o patrão? Mais difícil é matar o escravo que vive dentro de nós. Agora, nem patrão nem escravo. — **Só mudamos de patrão** (COUTO, 2005, p. 137, grifo nosso).

A opinião de Sulpício expressa pelo filho aparece também em um texto de Mia Couto, em seu livro *E se Obama fosse africano?*. O autor comenta a respeito dos que consideram que essa é uma herança da escravatura, “desse tempo em que não se era dono de si mesmo. O patrão, muitas vezes longínquo e invisível, era responsável pelo nosso destino” (2011, p. 32). Hoje, explica Mia Couto, uma das formas de tratamento que emergiu com mais rapidez foi justamente “patrão”, como se o patrão ainda estivesse vivo, “como se espreitasse uma oportunidade histórica para se relançar no nosso quotidiano” (p. 32). A desigualdade crescente é capaz de perpetuar relações de poder que, conforme o autor, “acreditávamos estarem já enterradas” (p. 32). Sulpício é, sim, “vítima de duas pátrias”, mas é também a representação simbólica de uma sociedade que, para Mia Couto, produz desigualdade.

Quanto ao enredo, a partir do acontecimento que abre o romance percebe-se que o humor será um dos traços característicos da história. Entre o povo que está em volta do pênis decepado, nas margens de uma estrada, alguém ordena: — *Alguém que apanhe... a coisa, antes que ela seja atropelada. — Atropelada ou atropilada? — Coitado, o gajo ficou manco central!* (COUTO, 2005, p. 15). O caso das explosões dos soldados estrangeiros, porém, não provoca apenas riso. A revelação dos culpados aparece somente nos capítulos finais, mas ao longo do livro já é possível perceber a ligação que há entre as explosões e a difícil convivência entre a administração da vila e a população.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Meandros de um rio por inventar.*<sup>32</sup>

*Falo da dificuldade de nos pensarmos como sujeitos históricos, como lugar de partida e como destino de um sonho.*<sup>33</sup>

Phillip Rothwell (2013, p. 143, grifo nosso), no artigo “O império das Nações Unidas e *O último voo do flamingo*”, considera que esta narrativa,

quarto romance de Mia Couto,<sup>34</sup> quebra este ciclo de acusação do exterior pela *infelicidade interna e pela incapacidade de Moçambique construir sua própria identidade*, ao mesmo tempo que paradoxalmente coloca em primeiro plano de análise a intervenção estrangeira no território moçambicano e os seus efeitos.

Entretanto, cabe questionar: a presença estrangeira, enquanto um dos elementos constituintes da História de Moçambique, *incapacita* o país africano na construção de sua própria identidade?

Conforme a concepção de identidade adotada neste trabalho, não há como afirmar que Moçambique, em função da presença estrangeira, tornou-se incapaz de reconstruir sua identidade; além disso, o papel da literatura está em engendrar os elementos internos e externos que contribuíram (e contribuem e continuarão contribuindo) para o processo identitário. No momento em que o regional deixa de ser sinônimo de uma “cultura pura e fixa”, é imprescindível que as relações culturais ganhem novo olhar, sob a proposta de emergir as criações provindas do atravessamento de fronteiras, além de uma revisão da história.

Jane Tutikian (2006, p. 27) explica essa dinâmica histórica que forja a lógica pós-colonial quando afirma que ela prevê a “procura da identidade através da reunião dos elementos dispersos na memória coletiva”. Nessa busca, vêm à tona elementos que se formaram e se transformaram por contatos interculturais. Mia

---

<sup>32</sup> P. 176.

<sup>33</sup> P. 25

<sup>34</sup> Os três primeiros romances, *Terra sonâmbula*, *A varanda do frangipani* e *Vinte e zinco*, tratam, segundo o pesquisador, de acusar os fatores externos como responsáveis pela situação desfavorecida de Moçambique.

Couto (2012), em uma das entrevistas que compõem o livro *Nação e narrativa pós-colonial II*, considera Moçambique um projeto de nação, uma vez que os processos históricos são muito recentes. A “diversidade de nações” no país africano abrange, para o escritor moçambicano, “identidades diferentes em desenvolvimento histórico diferente que constituem identidades que eu não sei se podem ser chamadas todas da mesma maneira” (COUTO, 2012, p. 161). Na mesma entrevista, ao ser questionado se há impacto produzido por sua escrita e também pela escrita de outros escritores moçambicanos, Mia Couto (2012, p. 164) responde que sim: “A escrita é criadora de nacionalidade, de nação, de um sentimento de partilha de um tempo, de um espaço”. Para o escritor, o discurso político é direcionado para encontrar culpados, enquanto o discurso literário pode ter um efeito “curativo, terapêutico”, provocando uma catarse que, segundo o autor, é importante fazer.

Tutikian (2006, p. 27) vai ao encontro do que pensa Mia Couto quando afirma que “a História literariamente representada ganha muitas vozes e múltiplos pontos de vista, deixa de ser considerada um todo cristalizado e homogêneo e passa a ser analisada como consequência de fenômenos sociais e políticos”. A autora sublinha que diante de uma identidade literária não há como reverter a ambiguidade cultural e o hibridismo provocados pela história. Essa literatura, que resgata mitos e relê utopias, assume o papel de traduzir novos signos (TUTIKIAN, 2006, p. 31). Assim, pode-se pensar que a tradução dos novos signos não é mais que um “gesto de abrir novos espaços”, para lembrar da expressão de Appiah à luz do pós-colonialismo.

Portanto, retomando o posicionamento de Phillip Rothwell, é possível pensar na invasão estrangeira menos como um empecilho à reconstrução da identidade nacional e mais como mais um elemento que se soma ao desafio que é repensar essa identidade.

Mais do que culpar os outros, é preciso procurar a cura, e esse olhar converge com a opinião de Mia Couto (2011, p. 30) quando ele alerta para o problema que reside em manter a “ideia de que os culpados são sempre os outros e nós somos sempre vítimas”. Evidentemente, o escritor não exime a parcela de culpa “dos outros” no sofrimento de Moçambique, mas alerta que “parte da responsabilidade sempre morou dentro de casa” (COUTO, 2011, p. 30). Tanto a responsabilidade dos “estrangeiros de fora” quanto a dos “estrangeiros de dentro”

têm de ser postas em jogo. A necessidade mais urgente é menos listar culpados e inocentes do que rever o estigma que Mia Couto chama de desresponsabilização.

Em um ensaio,<sup>35</sup> Mia Couto (2005, grifo nosso) aborda a questão da independência de Moçambique por ocasião da comemoração de 30 anos da conquista e sintetiza seu sentimento:

Trinta anos depois poderíamos ainda fazer recuar os ponteiros do tempo? A mesma crença mora ainda no cidadão moçambicano? Não, não mora. Nem podia morar. Em 1975, nós mantínhamos a convicção legítima mas ingênua de que era possível, no tempo de uma geração, mudarmos o mundo e redistribuirmos felicidade. *Não sabíamos o quanto o mundo é uma pegajosa teia onde uns são presas e outros predadores.*

A teia pegajosa incrustada de presas e predadores à qual Mia Couto faz referência é o símbolo que melhor representa *O último voo do flamingo*, que ora mostra a crueldade colonial, ora revela a vileza dos novos donos do poder — os próprios moçambicanos que lutaram pela independência.

Para ilustrar, basta retomarmos o conflito central de *O último voo do flamingo*, que mostra o enteado do administrador de uma pequena vila no interior de Moçambique desviando a verba destinada ao processo de desminagem na região. As minas, retiradas e em seguida plantadas novamente, eram utilizadas para provocar algumas mortes de tizangarenses, a fim de não provocar qualquer desconfiança. Porém, nem tudo o que o enteado de Jonas planejou correu conforme previsto, pois a morte inesperada de soldados estrangeiros deu visibilidade ao caso. Esse crime, dentro do romance, constitui um símbolo da proposta defendida por Mia Couto (2011, p. 132):

O adversário do nosso progresso está dentro de cada um de nós, mora na nossa atitude, vive no nosso pensamento. A tentação de culpar os outros em nada nos ajuda. Só avançamos se formos capazes de olhar para dentro e de encontrar em nós as causas dos nossos próprios desaires.

Sobre o sonho da independência, ao que Mia Couto (2011, p. 126) também chama de “abolição da crença”, o escritor afirma que o mundo construído por eles não é exatamente do “Outro”, mas que também não é deles: “Somos, em

---

<sup>35</sup> Disponível em: <[http://macua.blogs.com/moambique\\_para\\_todos/2005/06/no\\_passado\\_o\\_fu.html](http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2005/06/no_passado_o_fu.html)>. Acesso em: 12 dez. 2013.

simultâneo, do tempo da Utopia e do tempo dos Predadores, usando as palavras do meu colega e amigo Pepetela” (COUTO, 2011, p. 126).

O quadro pós-colonial apontado por Mia Couto três décadas após a independência política retrata não só o sentido de pós-colonialismo que discutimos na introdução deste trabalho como também o que Appiah considera um traço pertencente a esse sentido: o “pós-otimismo”. Inocência Mata (2000) traduz esse “pós-otimismo” como o “começo do tempo da distopia”, momento caracterizado pela perda da ingenuidade, em que se torna cada vez mais efetiva a presença do neocolonialismo em Moçambique. Na prática, essa estratégia emprega o desmantelamento das instituições herdadas do colonialismo para questionar e até contestar os governos instalados após a independência. Portanto, as comemorações relativas à independência de 1975 deveriam vir mais repletas de questionamentos e reflexões do que de satisfação.

Mia Couto de fato escreve seus romances após todo o otimismo (1975) relatado por ele no trecho retirado da entrevista, propondo, assim, uma reflexão crítica acerca da situação sociopolítica de Moçambique nos períodos pós-independência, pós-guerra civil e pós-acordo de paz, para citar os três principais momentos históricos que percorremos neste trabalho. Inocência Mata (2000) afirma que “a actual escrita africana mobiliza estratégias contra-discursivas que visam a deslegitimação dum projecto de nação monocolor pensado sob o signo da ideologia nacionalista”, ou seja, com o intuito de reescrita da concepção uniformizante de pátria, a “nova literatura opta por representar a alteridade, celebrando as várias raças do homem”. E se “narrar é fornecer sentido ao caótico, ordenar e elidir vazios”, como quer Felipe Charbel Teixeira (2005, p. 7), Mia Couto é um dos autores inseridos nessa lógica, uma vez que busca questões históricas complexas para provocar algum(ns) sentido(s) ao Moçambique de hoje.

Este trabalho se desenvolveu a partir do conflito representado em *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, que traduz, em uma palavra, parte da complexa situação de Moçambique, país africano assolado por décadas de guerra.

A partir disso, temos como uma das possibilidades de leitura a reflexão a respeito de uma identidade que se reconfigura continuamente. Na narrativa, fica claro que o “pós” do quadro pós-colonial em que o romance se insere não diz respeito somente ao fato de ser uma época vivida depois da descolonização.

Através do enredo do romance é possível avançar nesse entendimento do prefixo “pós”, já que a narrativa de Mia Couto traz um cenário fictício muito verossímil para representar os primeiros resultados do que é considerado um regime neocolonialista.

A dependência econômica que se perpetua (e até cresce) em Moçambique e sua conseqüente crise social agravada ainda mais após a independência mostram que o sentido que se quer de “pós-colonial” remete diretamente a essa “nova dependência”, desencadeada após a autonomia política em 1975. Essas contradições, que correspondem a uma característica das identidades pós-coloniais, estão presentes na escrita de Mia Couto e sua problemática central transita por esta fronteira: a libertação de um país ator de contínuos enfrentamentos contra os grilhões do colonialismo, e, por outro lado, a ambivalência que define Moçambique no período pós-guerra civil enquanto um país aprisionado mesmo depois de livre.

As considerações históricas sobre Moçambique apresentadas no capítulo 2 foram úteis para acentuar um dos objetivos desta pesquisa: identificar, em *O último voo do flamingo*, a representação do quadro ambivalente do país africano. A implantação de um governo socialista não teve êxito, portanto, a conseqüente abertura ao capital internacional era inevitável. Conforme Mia Couto (2005),<sup>36</sup> e vale retomar a citação, o país não poderia fugir da condição dual a qual se inseriu nos anos subsequentes à independência:

a independência de Moçambique teve que enfrentar uma dualidade: representou uma ruptura com o colonialismo mas, ao mesmo tempo, funcionou como um passo para uma maior integração num sistema capitalista que se globalizava. A essa condição ambivalente não poderíamos escapar.

Considerando o quadro geopolítico mundial, e a impossibilidade estrutural — tanto política quanto econômica — de Moçambique manter o regime socialista era, inevitável que o país abrisse a economia à comunidade internacional com a ajuda de capital externo. Nesse sentido, Phillip Rothwell (2013, p. 141) é bastante incisivo ao tratar dessa questão, definindo que a ajuda internacional era “uma das mais poderosas armas do arsenal neocolonial”, da qual Moçambique tornou-se vítima. Aqui, novamente, a concepção de Rothwell se distancia de Mia Couto já que o

---

<sup>36</sup> Disponível em: <[http://macua.blogs.com/moambique\\_para\\_todos/2005/06/no\\_passado\\_o\\_fu.html](http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2005/06/no_passado_o_fu.html)>. Acesso em: 12 dez. 2013.

escritor moçambicano defende a necessidade de não mais alimentar esse processo de vitimização característico, conforme o autor, do país africano. Por outro lado, Rothwell (2013) afirma também que o governo da FRELIMO não demorou em adequar seu discurso ao agrado internacional, como sugere a citação já exposta na página 83 deste trabalho.

Essas aparentes contradições detectadas no texto do pesquisador podem representar uma tradução da ambivalência que acompanha a História de Moçambique: seria possível direcionar os olhos para esse quadro pós-colonial e encontrar uma única possibilidade de causa e/ou de consequência da situação moçambicana? As teias que as aranhas constroem são formadas por um conjunto de fios simétricos, próximos da perfeição; porém, a teia que Mia Couto usa como metáfora do mundo contemporâneo é *pegajosa*, por isso a regularidade entre os fios já não é mais possível; diante desse mundo embaraçoso, as resoluções definitivas e fixas podem mais emaranhar os fios da história do que esclarecê-los.

O segundo caminho percorrido neste trabalho para refletir como a ambivalência é construída no romance deu-se através do narrador. O “tradutor”, assim, sem nome, se despe ao leitor na forma de uma voz que pede ajuda: “Sentei-me a esclarecer. Minha alma parecia ter-me saído e flutuava como nuvem por cima de mim. A guerra tinha terminado, fazia quase um ano. Não tínhamos entendido a guerra, não entendíamos agora a paz” (COUTO, 2005, p. 109-110). Esse não entendimento do passado recente e do dia presente coloca a narrativa em nevoento caminho de busca: é o retrato, por assim dizer, de uma independência insólita, que não liberta, ao contrário, torna presa em si mesma uma nação que teve sua raiz rompida violentamente.

Os passos do narrador/tradutor têm destino certo — contar a história. Porém, são passos que ao longo do trajeto aparecem imersos em dúvidas: ainda que seja testemunha dos fatos, informação que obtemos na “Advertência”, ao longo da narrativa ele não conhece o destino que está reservado para Tizangara, e assim como os outros personagens, caminha em busca da solução dos crimes contra os soldados. No cenário do romance, coexistem a realidade concreta e profana do mundo contemporâneo e a sacralidade traduzida pelos antepassados. A partir daí emerge a função do narrador/tradutor de mediar essas duas concepções de mundo, na tentativa de esclarecer, ou ao menos de refletir acerca das incertezas de uma

liberdade conturbada. E não só Moçambique vive esse momento ambivalente: também a vida do narrador/tradutor, como aparece no romance, é constituída por elementos insólitos que resultam no seu completo desassossego: o seu nascimento, que manteve parte de seu corpo nas entranhas da mãe e que só no momento da morte poderá ver o filho; a paternidade que permanece duvidosa até o final da narrativa; os momentos de encontro com Sulpício que o narrador/tradutor traz através das memórias de infância: “Nesse tempo, eu ainda tinha o corpo todo vivo, estava ali para crenças e nascenças” (COUTO, 2005, p. 50); na “Advertência”, o aviso ao leitor de que “o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram” (COUTO, 2005, p. 9); e ao refletir sobre si, o resultado também parece paradoxal e inconclusivo. Para ilustrar esse momento, vale resgatar parte da citação já mencionada na página 55 deste trabalho:

Na viagem de regresso não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isto: sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar do fogo (COUTO, 2005, p. 48).

As relações entre o personagem-narrador e o país possibilitam a conclusão de que o narrador/tradutor é o principal condutor da ambivalência que perdura em *O último voo do flamingo*.

Sob o aspecto narrativo, essa oscilação entre dúvidas e certezas é possibilitada fundamentalmente pelo que Oscar Tacca (1978) chamou de *jogo de informações* no romance — para o teórico argentino, esse jogo é um dos dois pilares sob os quais o romance é construído. O leitor consegue recompor “o mundo” narrativo levando em conta a quantidade de informações veiculadas não só pelo narrador (ou narrador-personagem), como também pelos outros personagens do livro e até pelo autor, alerta Tacca. No caso de *O último voo do flamingo*, que apresenta de início uma questão policial a ser investigada, esse jogo com as informações é fundamental: o narrador/tradutor avisa na “advertência”, antes ainda do primeiro capítulo, que testemunhou todos os fatos da história que quer contar, e que para isso recolheu provas e documentos. A partir disso, supõe-se que o narrador manterá a posição de onisciente do início ao fim do romance. No entanto, o fato de a narrativa ser construída no presente possibilita a visão de equisciência do

narrador/tradutor, uma vez que o leitor se sente ao lado dele a cada acontecimento, como se descobrisse junto cada passo da história.

O *jogo de vozes* — que representa o outro pilar da definição de Oscar Tacca — também é anunciado na “advertência”, quando o narrador/tradutor afirma: “Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos” (COUTO, 2005, p. 9); diante disso, pode-se depreender que a narrativa será composta de mais de um ponto de vista dos fatos. E isso se concretiza: ao longo do romance, a testemunha dos acontecimentos, o narrador/tradutor, oferece uma série de pontos de vista por meio de outras vozes, além da voz dele próprio. Para Tacca (1978), o sentido do mundo (do romance) é captado quando se escutam as vozes que o compõem.

Por meio das “variações” pelas quais passa o narrador/tradutor, examinamos neste trabalho tanto as variações de posição do narrador/tradutor quanto as variações estabelecidas pelo jogo de informações. Após o estudo, percebe-se que essa construção que dá vida ao narrador/tradutor está diretamente ligada ao seu papel, no romance, de mediar mundos distintos que se encontram; para que seja possível transitar pelas duas culturas, o narrador/tradutor precisa alterar, durante a narrativa, o lugar de onde vê a história, já que ele também precisa contá-la.

É possível afirmar, portanto, que o narrador/tradutor é o responsável pelo manejo dessa dualidade originalmente econômica em que vive o país (e que é traduzida, no romance, pelas diferenças culturais) a fim de que os “dois mundos” na pequena Tizangara pudessem estabelecer diálogo. Grande parte da população sequer entendia os acontecimentos recentes, embora fosse capaz de perceber alguns traços da administração corrupta de Estêvão Jonas e a conseqüente miséria na vila; outra parte das pessoas, representadas por Sulpício, Zeca Andorinho e Ana Deusqueira, apontam, ao longo de todo o romance, para os reais motivos das explosões dos soldados, e dessa forma deixam claro que os antepassados precisam ser respeitados, e que aquele quadro de degradação (social, política e econômica) só será transformado quando a atitude dos administradores também se transformar.

N’O *último voo do flamingo*, entre *História*, *histórias* e *estórias*, mortos e vivos, terra, rios e céus, se rompem as fronteiras entre a crença mítica e a concepção eurocêntrica do mundo, problematizando a mudança que o país precisa para se recuperar e “voltar do fundo da terra”.

No final do romance, quando todo o país desaparece, Sulpício explica que os antepassados haviam tentado de inúmeras formas salvar Moçambique, mas, como em outros países africanos, tudo fora em vão: “não havia melhora para aqueles países. Faltava gente que amasse a terra. Faltavam homens que pusessem respeito nos outros homens” (COUTO, 2005, p. 216).

Tizangara não estava agora no inferno. Os deuses decidiram transportar o país para “um lugar de névoas subterrâneas”, “onde as nuvens nascem” (COUTO, 2005, p. 216). Na última cena, Sulpício embarca e paira “sobre o nada” — afinal, foi o que restou —, deixando para trás, além do filho e do estrangeiro, toda uma terra desaparecida: a figura dos antepassados atravessa o tempo reversível e deixa o país “em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão”, “um soluço no tempo” (COUTO, 2005, p. 216).

## REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução de: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de: Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990.

BASTOS, Antelene Campos Tavares. *Viagem e identidade em Mazanga e O último voo do flamingo*. 2006. 183 f. Tese (Doutorado em Literatura)-Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BILEN, Max. Comportamento mítico-poético. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de: Carlos Sussekind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 186-190, 1998.

CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

CHABAL, Patrick. What is Africa? Interpretations os post-colonialism and identity. In: COSTA, Victor Pereira; CASTILLO, Susan. *Pós-colonialismo e identidade nacional*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, p. 209-226, 1998.

CHAGASTELLES, Tânia. A partilha da África e os impérios coloniais. In: *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 21 e 22, p. 29-49, 1998.

CHAVES, Rita. O passado presente na literatura africana. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 7, p. 147-161, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COLAÇO, João Carlos. Trabalho como política em Moçambique: do período colonial ao regime socialista. In: FRY, Peter (Org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Deza traverse: Moçambique, 30 anos de independência*. Disponível em: <[http://macua.blogs.com/moambique\\_para\\_todos/2005/06/no\\_passado\\_o\\_fu.html](http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2005/06/no_passado_o_fu.html)>. Acesso em: 22 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mia Couto: um passeio emocional por Maputo* [29 abr. 2013]. Entrevistadores: Mafalda Anjos e António Silva. Paço dos arcos: Expresso. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/mia-couto-um-passeio-emocional-por-maputo=f803428#ixzz2ikN0HALF>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

\_\_\_\_\_. No passado, o futuro era melhor? Moçambique para todos, 22 jun. 2005. Disponível em: <[http://macua.blogs.com/moambique\\_para\\_todos/2005/06/no\\_passado\\_o\\_fu.html](http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2005/06/no_passado_o_fu.html)>. Acesso em: 12 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Mia Couto. In: LEITE, Ana Mafalda; KHAN, Sheila; FALCONI, Jessica; KRAKOWSKA, Kamila (Orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial II: Angola e Moçambique, entrevistas*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de: Carlos Sussekind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 730-736, 1998.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *O mito do eterno retorno*. Tradução de: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de: Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002.

FRY, Peter (Org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d.].

GOISBEAULT, Nicole. Mitos africanos. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de: Carlos Sussekind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 677-682, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HAMILTON, Russel G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. In: *Via Atlântica*. São Paulo, n. 3, dez. 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/48809/52884>>. Acesso em: 22 nov. 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KI-ZERBO, Joseph. *História da África negra*. Tradução de: Américo de Carvalho. Mem Martins: Europa-América, 2002, v. 2.

LARANJEIRA, Pires. Uma casa de mensagens anti-imperiais. In: FERREIRA, Manuel (Org.). *Mensagem – Boletim da Casa dos Estudantes do Império*. Lisboa: ALAC, 1996, v. 1.

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

\_\_\_\_\_. *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: Congresso internacional da ALADAA (Associação latino-americana de estudos de Ásia e África), 10, 2000, Rio de Janeiro. Anais. Disponível em: <[bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf)>. Acesso em: 28 nov. 2013.

MATSINHE, Cristiano. Biografias e heróis no imaginário nacionalista moçambicano. In: FRY, Peter (Org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

M'BOKOLO, Elikia. África e diáspora: legados civilizatórios para a produção de novos conhecimentos. In: *Debates e perspectivas para a institucionalização da Lei 10639/2003*, Bahia, 2011, Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kpBjk13BH2E>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

MIELIETINSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Tradução de: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOELLWALD, Branca Cabeda Egger. *A poiesis da nação em Mia Couto: fragmentos de um olhar*. 2008. 240 f. Tese (Doutorado em Literatura)-Centro de Comunicação e Expressão, UFSC, Florianópolis, 2008.

MOSCA, João. *A experiência socialista em Moçambique: 1975-1986*. Lisboa: Instituto Piaget, [s.d.].

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, USP, 1974.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narratologia*. São Paulo: Ática, 1988.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Estudos culturais e literaturas lusófonas: apresentação. In: \_\_\_\_\_ (Org). *Letras de hoje: estudos e debates de linguística, literatura e língua portuguesa*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 5-8, set. 2006.

ROTHWELL, Phillip. O império das nações unidas e O último voo do flamingo. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SILVA, André Luiz Reis. Os dilemas da África contemporânea: a persistência do neocolonialismo e os desafios da autonomia, segurança e desenvolvimento (1960-2008). In: \_\_\_\_\_; BARROSO, Véra Lucia Maciel (Orgs.). *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 44, p. 125-149, jul./dez. 2008.

SILVA, Calane da. Vezes enquanto sorrio, desrindo: brincríssima apresentação d'O último voo do flamingo de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Narrativa e fronteira cultural. In: *Fênix*, v. 2, n. 2, abr./maio/jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Felipe%20Charbel%20Teixeira.pdf>>. Acesso em 18 dez. 2013.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

\_\_\_\_\_. Kwame Anthony Appiah acredita que valores como os direitos humanos não podem ser relativizados. In: *Zero Hora*, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2013/08/kwame-anthony-appiah-acredita-que-valores-como-os-direitos-humanos-nao-podem-ser-relativizados-4230203.html>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

VISENTINI, Paulo Fagundes. A África (in)dependente 1945-98: processos políticos, desenvolvimento e relações internacionais. In: *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 21 e 22, p. 73-111, 1998.

