



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: LITERATURA COMPARADA

BEATRIZ COSTA LIMA PINHEIRO

**A FORMAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S) EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO* E
*TERRA SONÂMBULA***

FORTALEZA

2020

BEATRIZ COSTA LIMA PINHEIRO

A FORMAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S) EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO E TERRA
SONÁMBULA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Letras.

Orientador: Prof. Dr. Atilio Bergamini Junior.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P718f Pinheiro, Beatriz Costa Lima.
A formação da(s) identidade(s) em Terra sonâmbula e O último voo do flamingo / Beatriz Costa Lima Pinheiro. – 2021.
83 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.

Orientação: Prof. Dr. Atilio Bergamini Junior.

1. Mia Couto. 2. formação da identidade pós-colonial. 3. literatura moçambicana. I. Título.

CDD 400

BEATRIZ COSTA LIMA PINHEIRO

A FORMAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S) EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO* (2005) E
TERRA SONÂMBULA (2007)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Letras.

Aprovada em: 29/01/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Atilio Bergamini Junior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Carlos Siqueira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Sarah Forte
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos meus pais, Francisco José de Queiroz
Pinheiro e Maria Antoniêta Costa Lima
Pinheiro.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Atilio Bergamini, pela excelente orientação além da profunda paciência.

Aos meus pais por sempre serem a minha base e me apoiarem, do seu jeito, durante todo o processo.

Ao meu namorado, Victor Teixeira, por ser mais do que um parceiro durante esse processo.

Aos professores participantes da banca examinadora Sarah Forte e José Carlos Siqueira, pela grande ajuda na qualificação com discussões engrandecedoras e comentários propositivos.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões que me foram propiciadas durante esse tempo de intenso aprendizado.

“Falava ajeitando o turbante e sacudindo as longas túnicas. Ermelinda clamava que eram vestes típicas de África. Mas nós éramos africanos, de carne e alma, e jamais havíamos visto tais indumentárias.” (Mia Couto)

RESUMO

O trabalho investiga como o escritor moçambicano Mia Couto escolhe representar as identidades de seus personagens em dois romances: *Terra sonâmbula* (2007) e *O último voo do flamingo* (2005). Os dois romances ficcionalizam dois episódios muito representativos para a história e para população moçambicana; *Terra sonâmbula* se passa durante a guerra civil que assolou o país de 1976 a 1992 e *O último voo do flamingo* retrata o pós-guerra, as consequências e a corrupção do governo vigente, além de retratar elementos tradicionais das culturas rurais africanas e a sua simbologia durante as narrativas. A pesquisa foi conduzida utilizando como corpus os romances já citados e se vale das reflexões de Stuart Hall sobre a identidade na sociedade pós-moderna, com foco nas sociedades pós-coloniais, os estudos de Frantz Fanon, publicados em seu livro *Peles negras, máscaras brancas* (2008) sobre a sociedade colonial pela perspectiva e vivência negra, autor que foi um grande responsável pelos movimentos de libertação através do mundo, mesmo que seus textos não tenham sido pensados para o momento pós-colonial. Essa dissertação conta também com as contribuições dos teóricos Edouard Glissant, Homi Bhabha e Zilá Bernd no que diz respeito aos processos de assimilação, hibridação, mestiçagem e criouldade, essenciais para entender os processos diversos que levaram à formação das identidades ímpares e distintas desenhadas pelo autor e de Joel Candau, responsável pela teoria sobre a memória fluída e a sua contribuição e influência sobre as identidades a partir do meio social e das tradições apresentadas ao indivíduo em várias fases da vida. Além da contribuição desses pensadores, a pesquisa também se vale da crítica especializada em Mia Couto e sua obra, como é o caso de Sueli Saraiva que analisa a relação da obra com o contexto histórico e o tempo em si e Evillyn Kjellin na análise da complexidade das personagens femininas criadas por Mia Couto, entre outros autores cujo trabalho é aqui citado. Também foi importante entender os processos históricos políticos e sociais ocorridos em Moçambique nos últimos 50 anos e como tais mudanças impactaram tanto a realidade dos moçambicanos quanto seus pensamentos e finalmente, como tais processos foram representados pelo autor e a sua influência nas identidades das personagens aqui analisadas.

Palavras-chave: Identidade. Mia Couto. Literatura Africana.

ABSTRACT

This work investigates how the Mozambican writer Mia Couto chooses to represent the identities of his characters in two novels: *Terra sonâmbula* (2007) and *O último voo do flamingo* (2005). The two novels fictionalize two episodes that are very representative in the history and for the Mozambican population; *Terra sonâmbula* takes place during the civil war that ravaged the country from 1976 to 1992 and *O último voo do flamingo* illustrates the post-war period, the consequences and corruption of the current government, in addition to portraying traditional elements of African rural cultures and their symbolism during the narratives. The research was conducted using as a *corpus* the novels already cited and based on Stuart Hall's reflections on identity in postmodern society, with a focus on post-colonial societies, the studies of Frantz Fanon, published in his book *Peles negras, mascaras branca* (2008) on colonial society from a black perspective and experience, an author who was largely responsible for the freedom movements across the world, even though his texts were not thought for the post-colonial moment. This dissertation also counts on the contributions of theorists Edouard Glissant, Homi Bhabha and Zilá Bernd with regard to the processes of assimilation, hybridization, miscegenation and creolity, which are essential to understand the diverse processes that led to the formation of the unique and distinct identities designed by the author, and Joel Candau, responsible for the theory of fluid memory and its contribution and influence on identities based on the social environment and traditions presented to the individual at various stages of life. In addition to the contribution of these thinkers, the research also draws on criticism specialized in Mia Couto and his work, such as Sueli Saraiva who analyzes the narratives relationship with the historical context and time itself and Evillyn Kjellin in the analysis of the complexity of female characters created by Mia Couto, among other authors whose work is cited here. It was also important to understand the historical political and social processes that occurred in Mozambique in the last 50 years and how these changes impacted both the reality of Mozambicans and their mentality and finally, how these processes were represented by the author and their influence on the identities of the characters analyzed here.

Keywords: Identity. Mia Couto. African Literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	HISTÓRIA, DENÚNCIA E LITERATURA NA MOÇAMBIQUE PÓSINDEPENDÊNCIA	11
2.1	O uso da língua portuguesa como arma ressignificada	25
3	TERRA SONÂMBULA: JORNADAS DE IDENTIDADES MÚLTIPLAS	32
3.1	Histórias entrecruzadas	36
3.2	Tuahir e Muidinga	38
3.3	As relações familiares e o que elas representam para as personagens	43
3.4	Kindzu e muidinga: dois deslocados.	52
4	OS NOMES E O ESTRANGEIRO EM O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO	56
4.1	Prólogo: uma carta ao leitor	60
4.2	A força das personagens femininas	64
4.3	O estrangeiro	72
4.3.1	O estrangeiro “de fora”	73
4.3.2	O estrangeiro de “dentro”	76
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
	REFERÊNCIAS	81

1 INTRODUÇÃO

Esse trabalho surgiu a partir da necessidade de entender as identidades múltiplas apresentadas pelo autor Mia Couto em suas obras. É a partir de suas diferenças que o autor consegue transmitir ao leitor tanto a riqueza cultural moçambicana, quanto as feridas e as consequências que a sua história violenta representa para a sua população. Para isso, foram escolhidos dois romances que se passam em tempos extremamente simbólicos e relevantes, *Terra Sonâmbula* (1992), que narra a demorada guerra civil moçambicana, conflito que começou em 1977 e durou cerca de dezesseis anos e começou após a tão sonhada independência de Portugal, conquistada em 1975 e *O último voo do flamingo* (2000), em que o autor nos apresenta a tentativa frustrada de Moçambique em se mostrar um país independente e autônomo, mas que vê as suas próprias figuras públicas se comportando como os ex-colonizadores.

Terra sonâmbula, primeiro romance do autor, trata dos anos pré e pós-independência, da esperança pela libertação e da frustração com a guerra civil que eclodiu em seguida, além de tratar do profundo sentimento de desesperança enfrentado pelos moçambicanos após duas guerras brutais. A trama também apresenta as graves consequências e feridas que essas guerras deixaram nas personagens que chegam a perder a capacidade de sonhar, vivendo em um estado de apatia e vagando sempre por uma terra sonâmbula.

O último voo do flamingo, romance publicado em homenagem aos 25 anos de independência de Moçambique de Portugal, trabalha ficcionalmente as consequências dos traumas tanto coloniais quanto pós-guerra na vila fictícia de Tizangara. A trama denuncia tanto a confusão da população com o que estava acontecendo no país, pelos regimes e conflitos governamentais, quanto a corrupção e o abuso de poder daqueles que foram escolhidos para representá-los e protegê-los. *O último voo do flamingo* trata também do encontro da cultura rural africana considerada tradicional, com a cultura etnocêntrica europeia, caracterizada pela presença do italiano Massimo Risi no romance.

Mia Couto advoga por essa mestiçagem cultural em todas as suas obras, já que, para ele, seria uma questão de retratar a realidade e a complexidade da cultura Moçambicana em todas as suas nuances. Ao tratar dessa miscigenação cultural e identitária de maneira respeitosa, Moçambique estaria lidando com a sua realidade pós-colonial e estaria entrando no “mundo moderno”, segundo o autor.

É importante entender que o termo “modernidade” é um termo extremamente complexo e de variada interpretação. A que usaremos durante esse trabalho é aquela defendida por Mia

Couto em diversas falas e textos de intervenção, além de ser a noção que o autor parece sugerir nos romances aqui analisados, sendo ela de que a modernidade é vista de maneira majoritariamente boa, que defende, implica e abraça a multiplicidade cultural e identitária defendida na grande maioria das suas obras. A modernidade seria então, uma conquista moçambicana que faria com que a nação fizesse parte do mundo moderno e deixaria de fato para trás o seu passado como colônia.

Para conseguirmos analisar melhor o contexto cultural e histórico de que as obras se valem para nos apresentar seus personagens e tramas, faremos no primeiro capítulo uma revisão histórica dos episódios considerados relevantes para a obra miacoutiana, suas motivações e consequências para a população, já que a literatura sempre teve papel fundamental para os movimentos de libertação do continente africano.

A seguir, ainda no primeiro capítulo, daremos prioridade à questão da língua portuguesa, tanto pelo aspecto político de ter sido escolhida a língua oficial do país, como também a atualização que o autor e vários outros escritores africanos, fazem questão de enfatizar em seus textos literários, a chamada “oralização” da língua portuguesa e o que ela representa como mais um artifício de reafirmação de independência e autonomia para os moçambicanos.

O segundo capítulo trata da análise do primeiro romance publicado pelo autor, *Terra sonâmbula*, no que diz respeito, principalmente, à representação de duas das personagens principais: Kindzu e Muidinga. Os dois personagens são considerados “deslocados” por contextos e circunstâncias diferentes, o que faz com que a discussão entre a diversidade identitária e cultural no livro seja extremamente rica e complexa. É nesse romance também que há o recorte mais cruel da realidade das guerras, já que mostra as violências sofridas, a fome e o desespero de sua população.

O terceiro capítulo conta com a análise de *O último voo do flamingo*, que irá tratar justamente do “depois” no que diz respeito à guerra colonial e civil. No romance vemos o resultado de séculos de exploração e principalmente, de uma cultura de exploração, onde a figura do explorador continua viva, agora sendo representado por uma parcela da comunidade que costumava ser explorada, mas agora ocupa outro espaço.

O último voo do flamingo expõe e analisa o que o autor idealiza como o encontro entre culturas distintas. Massimo Risi e Temporina apresentam ao leitor a harmonia possível, e talvez utópica, entre a cultura rural africana, ou o que restou dela, e a cultura europeia tradicional.

Em apenas 30 anos, Moçambique passou de colônia portuguesa a um governo socialista. Foi um país assolado por uma guerra civil e constituiu-se em uma democracia. Não é à toa que na literatura miacoutiana, o autor faz questão de captar o sentimento tanto de esperança com

relação ao futuro livre de seu país, quanto de frustração, quando o sonho da liberdade parece ainda mais distante do que se pensava, além da pobreza e miséria que os longos anos de colonização e guerra causaram ao seu país.

Mia Couto aborda a confusão generalizada compartilhada por grande parte da população moçambicana em um período tão conturbado, além de expor as consequências deixadas pelo processo colonial, profundamente enraizadas nos costumes e relações que permeiam um país agora livre e independente e denunciar os abusos praticados pelos próprios moçambicanos no poder, incapazes de se identificar com os moçambicanos explorados.

Mia Couto enxerga na abertura para o novo o verdadeiro futuro da sociedade moçambicana, e não o enraizamento petrificado e artificial de tradições e costumes que não fazem mais sentido para uma população tão profundamente híbrida rica e diversificada.

Ele enfatiza a pluralidade do moçambicano, além de fazer com que o contato com o outro, o estrangeiro, o jovem, o “assimilado¹”, seja um contato bem-vindo, gerando um processo de troca de ideias fecundo e uma abertura ao novo, ou ao velho, com a redescoberta de mitos, lendas e culturas quase que completamente exterminadas.

¹ O termo “assimilado” é um termo colonial que não existe quando tratamos de um país independente. O termo é usado aqui como forma de exposição de ideias datadas e preconceituosas.

2 HISTÓRIA, DENÚNCIA E LITERATURA NA MOÇAMBIQUE PÓS-INDEPENDÊNCIA

Neste capítulo abordaremos as correlações da política e da sociedade de Moçambique com a produção artística do período pós-independência e com a presença que tais manifestações artísticas, mais especificamente, a produção literária, tiveram na ebulição de ideias e mudanças ocorridas no país naquele momento, enfatizando que a história e a literatura andaram juntos na formação ideológica e identitária moçambicana. O capítulo se faz importante por tratar não só sobre cronologia e relevância dos acontecimentos que serão abordado nos livros analisados futuramente, como também por apresentar ao leitor a importância e o papel da literatura moçambicana nos episódios aqui colocados, o que faz com que seja possível ver o potencial e a tendência que Mia Couto acaba por seguir nas suas obras. O capítulo discute também, principalmente a partir de considerações feitas por Mia Couto, os problemas da posição da língua portuguesa em relação às demais línguas faladas no país.

Moçambique sofreu drásticas mudanças socioeconômicas no último século, começando, mais especificamente, na década de setenta. Em 1975 passou de uma colônia de Portugal a um país independente e logo em seguida foi devastado por uma guerra civil que só foi ter fim em 1992, com a assinatura de um acordo de paz fiscalizado pelas Nações Unidas.

A partir disso, a produção artística e literária moçambicana está, até hoje, ligada à sua conturbada história. “É impossível conceber a formação do que geralmente designamos de literatura africana (i. e., literatura africana em línguas europeias) desligada do fenómeno do colonialismo.” (VENÂNCIO, 1992, p. 6). A partir dessa frase de José Carlos Venâncio em *Literatura e poder na África Lusófona* (1992) é possível entender como o colonialismo, a opressão do governo português, os complexos processos de libertação, as lutas pela independência e a guerra civil, resultantes do processo colonial, influenciaram e até hoje influenciam pensadores e artistas moçambicanos, já que, todos esses acontecimentos fazem parte da história recente do país, além de fazer parte da própria realidade dos escritores.

Torna-se, por isso, importante pensar em literaturas africanas na relação com a história dos seus países. De fato, grande parte da literatura africana recente é voltada para essa problemática, seja ao expressar o desejo pela libertação colonial, antes das guerras de independência, seja ao denunciar os problemas ocorridos na pós-independência e as consequências do próprio colonialismo em seus respectivos países. Como aponta Sueli Saraiva:

é significativo o quanto uma importante parcela de escritores nesses jovens países continua revelando um permanente compromisso de crítica social, apontando, a exemplo de Mia Couto e Boaventura Cardoso [autor angolano], que as mazelas resultantes dos séculos de colonialismo não seriam superadas em pouco mais de três

décadas de independência. (SARAIVA, 2012, p. 143)

Pensar que o colonialismo e as guerras de libertação não deixariam marcas que permaneceriam influenciando e reverberando após seu desfecho seria bastante equivocada. Francisco Noa (2017) vai ainda mais longe, ao defender que, a existência das literaturas africanas seria resultado da própria sociedade que elas criticam em seus textos, o que faz com que a relação entre a literatura e a realidade seja quase de dependência: “Esta circunstância acaba por configurar-se de forma paradoxal, por a sua gênese enquanto fenômeno de escrita ter dependido desse mesmo contexto, ao mesmo tempo que o confrontava e o questionava” (NOA, 2017, p. 51).

Tendo em vista a relação íntima entre a literatura e a sociedade que ela quer representar, se faz necessário, para os propósitos dessa dissertação, discutir um pouco a história de Moçambique e como ela foi ficcionalizada nas obras de Mia Couto.

O desejo pela libertação se tornou mais forte a partir do final do século XX, quando, influenciados pela independência de colônias inglesas e francesas e cansados da exploração e violência frutos da colonização, os intelectuais e pensadores moçambicanos passaram a escrever uma literatura extremamente consciente do seu objetivo: a independência.

Os seus textos deixam de ser veículo de preocupações de índole puramente cultural para passarem a transmitir as preocupações políticas dos seus autores e porventura potenciais leitores. A partir desta viagem não mais o político deixará de ser tema dominante da literatura africana (VENÂNCIO, 1992, p. 8).

De acordo com Sueli Saraiva (2015), nesse período, a literatura moçambicana de língua portuguesa deixou de lado questões meramente estéticas e culturais, muitas vezes influenciadas pelas correntes, ideias e estéticas europeias e passou a abordar assuntos politicamente engajados, fazendo brotar ainda mais forte o sentimento de libertação e independência.

Essa tendência à literatura consciente e impulsionadora, tão necessária para a independência de Moçambique, se mantém presente até os dias atuais, como denunciadora dos problemas enfrentados pelo país.

A relação entre elites intelectuais (guardiãs de poderes simbólicos) e política ganhará contornos precisos no contexto de emancipação dos países africanos. As lutas revolucionárias foram engendradas e levadas adiante por um grupo de africanos colonizados, destacados socialmente quer pela formação educacional superior, quer pela conscientização e engajamento nas lutas anti-imperialistas. (SARAIVA, 2015, p. 254)

Para Saraiva, a literatura moçambicana representa os anseios da sua elite intelectual que almeja explicar os problemas enfrentados pela nação, além de mostrar as preocupações e problemas enfrentados em cada etapa da história do país, mesmo que, por se tratar de um texto literário, ou seja, uma obra de ficção, os episódios narrados sejam a representação via o

imaginário do próprio autor daquele período histórico. Seguindo essa significação da literatura como forma de denúncia, temos também Francisco Noa, que afirma que, é justamente por esse comprometimento sociopolítico o que torna a literatura relevante:

A literatura assume, nessa perspectiva, a tradição de resistência e emerge como sociopoliticamente engajada e por isso relevante.

Temos por conseguinte, um movimento de escrita dos autores africanos num sentido que não só não consegue ficar indiferente às arbitrariedades e manifestações hegemônicas do discurso e das práticas coloniais como também as denuncia e confronta. (NOA, 2017, p. 49)

A literatura passa a ser extremamente consciente do seu papel e do seu dever perante a sociedade, o que faz com que os autores impulsionem para seus leitores as ideias transmitidas em seus textos, tanto de crítica quanto de luta.

Mia Couto destacou-se nesse aspecto por tratar, não só desses períodos históricos, que são substratos de seus textos, mas principalmente por ficcionalizar a frustração e a confusão do próprio povo moçambicano, imerso nos processos pelos quais o seu país estava passando.

De acordo com José Ornelas (1996), o gênero favorito e predominante para os autores do período colonial, principalmente da década de quarenta, era o lírico, pois a poesia poderia passar mais disfarçadamente pela censura, enquanto a narrativa seria um instrumento muito mais perigoso pelo seu caráter mais direto.

No que diz respeito aos poetas da fase colonial, Ornelas afirma haver “um compromisso político-cultural com Moçambique e uma mensagem de denúncia ou crítica social à exploração, à violência da colonização, à condição colonial e à opressão” (ORNELAS, 1996, p. 39) o que reafirma a preocupação dos autores com a condição colonial imposta ao país.

Segundo Silva e Souza (2018) esse período histórico – com autores como Noémia de Sousa, José Craveirinha e Luís Bernardo Honwana – foi responsável pela formação e, mais importante, pela própria afirmação de uma literatura moçambicana.

Moçambique viu surgir nesse período uma arte empenhada, que transcendia as pertencas culturais endógenas, mas recusava o estatuto de “quase português” obtido através da assimilação antiga – reconheciam-se, *a priori*, os artistas, como moçambicanos, e mais do que isso, reivindicavam o direito a essa pertença. [...] Ao perceberem-se em contraste com o português, os escritores moçambicanos, ao mesmo tempo, estavam distantes da pertença cultural especificamente endógena – já que não habitavam mais o espaço da aldeia e só tinham acesso àquelas culturas conforme alguns (ou muitos) traços delas ainda se preservavam no cotidiano da periferia. (SILVA & SOUZA, 2018, p. 108)

Através da postura colonial e da urbanização ocorrida anteriormente, já era impossível para a sociedade urbana periférica africana voltar às suas raízes rurais por completo, fazendo com que fosse necessário um espaço intermediário em que se identificavam moçambicanos

justamente pela mistura da sua cultura endógena rural e do processo colonial imposto, sendo preciso a formação de “uma consciência de uma identidade calcada no espaço geográfico colonial – Moçambique –, mas que transcende o unitarismo de uma só pertença etnocultural” (SILVA & SOUZA, 2018, p. 109).

É a partir da preocupação desses autores em procurar sua própria voz como moçambicanos que se começa a ter uma literatura moçambicana sistemática, organizada e voltada para a denúncia e crítica da política colonial.

Essa arte [...] carregará em sua configuração estética, sobretudo, uma forma de reflexão sobre as próprias condições de vida dos habitantes de uma sociedade ainda colonial, apresentando uma ótica e uma perspectiva que se reconhecerá, finalmente, como uma comunidade autônoma diferente de Portugal. [...] Será especificamente a partir desse momento que se poderá perceber uma melhor organização sistemática de um corpo de textos que irá se comprometer com a postura da produção de uma literatura moçambicana. Serão nomes como Noémia de Sousa, Orlando Mendes, José Craveirinha que produzirão uma obra que se quererá esteticamente moçambicana. Ao pautarem sua produção pela tomada de uma consciência crítica acerca do domínio português no interior da colônia, viam-se identitariamente diferente dos portugueses. (SILVA & SOUZA, 2018, p. 108)

Na década de 40 e 50 se viu uma organização intelectual em favor de uma literatura moçambicana engajada tanto no âmbito político em favor da libertação quanto na reivindicação de uma arte moçambicana própria, em contraste com a assimilação portuguesa presente até então. Segundo Gisele Krama, esses autores da fase pré-independência, foram importantes “para a ebulição a favor da libertação intelectual e depois política dos países colonizados” (2016, p. 18). Conforme Noa, a partir desses artistas se iniciou ao que conhecemos hoje por literatura moçambicana, já que essa se caracteriza por ter se originado no período colonial, ser um fenômeno essencialmente urbano, ter seus textos disseminados principalmente pela imprensa, e, como já discutido, tratar de questões sensíveis no que diz respeito à política e à própria identidade cultural. Para Noa, a literatura moçambicana:

traduz os paradoxos e complexidades gerados pela colonização como sejam, literatura escrita e difundida na língua do colonizador, dualismo cultural ou identidade problemática dos autores, oscilação entre absorção e negação dos valores e códigos da estética ocidental etc.: (NOA, 2017, p.14)

É a partir desse comprometimento com a autenticidade, com a transparência e com a reafirmação de uma cultura moçambicana própria em contraste com a portuguesa e da lenta ebulição de ideias e denúncias por parte dos intelectuais moçambicanos, que, em 1962 originou-se a Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) que articulou os três maiores movimentos de resistência à dominação portuguesa: a UDENAMO, (União Democrática Nacional de Moçambique) a MANU (Mozambique African National Union) influenciada pela KANU no

Quênia e a UNAMI (União Nacional Africana para Moçambique Independente)².

Apesar do claro desejo por liberdade, Moçambique só conseguiu proclamar-se um país independente de Portugal em 25 de junho de 1975, após cerca dez anos de luta armada.

Tendo chegado à tão sonhada independência, o resultado foi menos do que o esperado. Segundo Malyn Newitt, em *A short History of Mozambique* (2017)³, a Frelimo assumiu o poder, chefiada por Samora Machel, agora presidente de Moçambique, sem qualquer tipo de eleição ou processo democrático.

A mudança de poder imediatamente desencadeou uma intensa crise causada em parte pela expulsão e expropriação da população portuguesa branca e suas propriedades, fruto da exploração colonial e em outra parte pelo êxodo voluntário dessa mesma população, além do êxodo de africanos e de imigrantes vindos da Ásia. Ao mesmo tempo em que foi causado pelas crises, o êxodo também acirrou essas crises.

Tal êxodo foi associado ao medo pela mudança de governo. A população branca temia a perda dos privilégios adquiridos durante o período colonial, além da implementação do regime comunista no país, ameaçando a propriedade privada, o que, de fato ocorreu. Enquanto os próprios africanos temiam represálias pelo seu posicionamento político em favor de Portugal. O resultado desse intenso êxodo teria sido o colapso da economia e dos órgãos administrativos moçambicanos, que eram ocupados por essa mão de obra colonial.

A insatisfação com o governo vigente se agravou ainda mais depois da instauração do regime comunista no país em 1977, com a introdução de uma nova constituição com viés marxista-leninista. Além da adoção, em 1979, de um plano econômico que tinha raiz, ironicamente, na própria política colonial.

Ainda de acordo com Newitt, a Frelimo tomou o controle de grande parte dos setores privados do país, como a educação, moradia e saúde. Depois, com a ajuda de países comunistas, foi capaz de importar profissionais para suprir a mão de obra que havia fugido de Moçambique e por último, criou “Grupos Dinamizadores”, para fiscalizar, censurar e dominar qualquer tipo de movimento crescente de insatisfação política.

Como já esperado, a insatisfação com os rumos que o país estava tomando foi explicitamente vocalizada pelos intelectuais da época, visto que muitos não concordavam com

² Tais movimentos acreditavam que a independência só seria conquistada pela luta armada e era composto principalmente por emigrantes de grupos étnicos moçambicanos em países vizinhos. A UDENAMO foi fundada na ex-Rodésia do Sul, atual Zimbábue e defendia principalmente os interesses dos *shanganas* a MANU, fundada na Tanzânia e constituída principalmente de moçambicanos *macondes* defendia a libertação desse grupo e a UNAMI, fundada na Niassalândia, atual Malawi, defendia os objetivos culturais dos de Tete, de Niasa e Zambézia. (CIPRIANO, 2010)

³ Todas as traduções do livro de Newitt foram feitas pela autora desta dissertação.

a nova ordem política comunista, e afirmavam que a exploração, a corrupção e a tirania não haviam cessado como era esperado em um país agora independente.

É também a partir da década de 80 que, segundo Silva e Sousa (2018), “o modelo didático da poesia oficial estava em questão e encontrava-se próximo de um desgaste” (SILVA & SOUSA, 2018, p. 114). Isso se deve ao fato de já vir sendo utilizado desde a época da guerra pela independência, representado, nessa nova fase, principalmente pela coletânea de poemas *Poesia de combate* (1971), seguida, após a independência, mas já em 1977, por *Poesia de combate II*, e, em 1980, *Poesia de combate III*. Essas coletâneas, ainda segundo Silva e Sousa buscavam alinhar a figura do poeta à figura do guerrilheiro. A poesia era entendida como palavra de ordem e questionamento dos valores considerados burgueses, uma poesia utilitária com objetivos ideológicos semelhantes à literatura panfletária dos regimes comunistas.

Esse desgaste da poesia e o uso dela como um instrumento da Frelimo após a libertação teria tornado possível a propagação do romance em Moçambique, com nomes como Luis Carlos Patraquim, Calane da Silva, Marcelo Panguana, Eduardo White, Lilia Momplé, e do próprio Mia Couto, que fez a sua estreia no mundo literário com um livro de poemas, *Raiz de orvalho*, publicado em 1983.

Inaugurando, sobretudo, a escrita em prosa em Moçambique, nesta década de 1980, esses nomes todos começaram a produzir com um nível de reflexão estética bastante sofisticado e variado entre si. Consideravelmente alheios às diretrizes revolucionárias da poesia oficial, distenderam o arco de seu comprometimento ideológico construindo um trabalho bastante diverso, mas com marca à nova possibilidade de produzir uma crítica contundente ao centralismo e autoritarismo do Estado, e, sobretudo, a irreverência da escrita para além de paradigmas, doutrinas e diretrizes cerradas. (SILVA & SOUSA, 2018, p. 114)

Os intelectuais que antes produziam em favor de uma libertação anticolonialista agora produziam também para criticar o governo vigente, que parecia continuar a exploração e os abusos protagonizados pelo governo colonial. As manifestações artísticas continuavam atentas e engajadas aos problemas políticos do país e comprometidas com a sua realidade.

Após as independências essa tendência [à literatura de crítica social], contrariamente ao que se deveria esperar, acentua-se. Os regimes instituídos na senda do nacionalismo, os processos de modernização então despoletados, não corresponderam às expectativas criadas no período de pré-independência. E é no seio das elites que haviam pugnado pela independência de seus países que nasce a frustração. Uns tantos, desiludidos com o uso que os seus ex-correligionários fazem do poder, afastam-se dele e criticam-nos (VENÂNCIO, 1992, p. 9)

Noa chega a ressaltar que esse engajamento e compromisso social é: “Uma das mais expressivas linhas de força da narrativa africana e da moçambicana, em particular, é a de ela afrontar os poderes instituídos, seja no contexto colonial, seja no pós-independência.” (2017, p. 81), ou seja, a tendência a uma literatura atenta e engajada permanece, mesmo que agora esteja

voltada a criticar o governo corrupto vigente, composto por africanos e não mais portugueses, e que mesmo assim, continuou a submeter a população à pobreza, fome e abusos de poder.

Mia Couto apresenta em seu romance *O último voo do flamingo* (2000) uma crítica forte a respeito da simples mudança de mãos do poder, que na prática não significava nada mais para a população do que a continuação do assédio, opressão e injustiças, agora por outro regime, governado por africanos. Essa crítica toma forma, por exemplo, quando o personagem Tradutor, também narrador do livro, ao explicar as mudanças ocorridas após a independência diz: “Mas, na minha vila, havia agora tanta injustiça 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. 65), dando a ver que antes a exploração era gerida por estrangeiros portugueses e agora estava sendo gerida pelos próprios moçambicanos.

Contra as duras críticas recebidas, a resposta da Frelimo e de Samora Machel como presidente foi se tornar cada vez mais autoritário, o que levou o partido a considerar grande parte da população moçambicana “inimigos do partido”. O próprio Mia Couto, ex-participante da Frelimo, foi em determinado momento considerado um inimigo do partido pelas denúncias feitas.

Essa falta de diálogo e de interesse do partido de resolver problemas sociais fez com que Mia Couto entrasse em conflito com a Frelimo entre o final dos anos de 1980 e o começo de 1990. Na época jornalista, ele chegou a ser chamado de “inimigo” do partido. O episódio o deixou furioso porque considerou apenas estar apontando a realidade social do país, onde pessoas estavam morrendo de fome. Entre as acusações estava o fato de que o colonialismo e a opressão ainda não tinham cessado após anos de independência. (KRAMA, 2016, p. 23)

Essa posição de insatisfação e denúncia do autor se torna clara em grande parte da sua obra literária e também em grande parte dos seus discursos e textos de intervenção, onde ele não isenta o que ele vai chamar de “responsabilidades internas”, ou seja, a propagação do sistema de opressão e exploração, agora pelo governo corrupto moçambicano.

A História oficial do nosso continente foi sujeita a várias falsificações. A primeira e mais grosseira destinou-se a justificar a exploração que fez enriquecer a Europa. Mas outras falsificações se seguiram e parte delas destinaram-se a ocultar responsabilidades internas [...]. O que se passa hoje nos nossos países não é mais do que a atualização de conivências antigas entre a mão de dentro e a mão de fora. (COUTO, 2005, p.14)

Neste trecho, Mia Couto critica abertamente o regime de exploração perpetuado com as mudanças de governo, e ainda critica a “falsificação” da culpa, que não é atribuída diretamente aos responsáveis, que, até então só estariam “atualizando” a mesma exploração ocorrida nos tempos coloniais.

Com a crescente insatisfação com o governo vigente e a impopularidade da Frelimo em

certas áreas rurais, uma guerra civil se instaurou entre a Frelimo e a Renamo, um grupo de guerrilha. Essa guerra civil iria assolar o país por mais de uma década.

Tendo visto o seu poder diminuir dramaticamente, em 1983 a Frelimo começava a se afastar do regime comunista, propondo, em 1987 um novo plano econômico orientado pelos desígnios da Organização Mundial do Comércio. Em 1990 uma constituição multipartidária é instaurada e em 1992, com a ajuda e intervenção das Nações Unidas, Frelimo e Renamo, agora com status de partido político, chegam a um acordo de paz.

Newitt aponta que, depois de assinados os acordos de paz em 1992, as Nações Unidas ficaram responsáveis pela fiscalização desses acordos, o que resultou na administração do país por parte das Nações Unidas durante o período de dois anos, até que, em 1994, ocorreriam as eleições para um novo governo, estabelecendo Moçambique como uma democracia.

Apesar da grande influência das Nações Unidas em pacificar o país, é difícil pensar no fim da guerra civil sem o protagonismo do povo moçambicano, já que, ele mesmo, cansados da guerra, tomou medidas para que fosse inviável a continuação da luta. Segundo Newitt:

Além da existência de um grande movimento de pessoas espontaneamente voltando para os seus lares, não organizado pelas Nações Unidas, muitos soldados tomaram a iniciativa de desertar ao serem designados para incorporar o novo exército nacional. [...]. Muitas comunidades moçambicanas criaram seus próprios rituais para a adoção de meninos soldados de volta às suas comunidades e as elites de ambos os lados da guerra concordaram em manter silêncio sobre os eventos ocorridos. (NEWITT, 2017, p. 171)

A partir dessa medida, era impossível continuar a guerra sem o apoio da população e sem os próprios soldados. Sendo assim, as medidas entre os dois partidos foram tomadas para que os crimes de guerra permanecessem silenciados.

Segundo Newitt, ainda durante o primeiro governo da Frelimo, teria havido uma tentativa de demarcar uma identidade nacional única, homogênea e coesa, que não aceitava qualquer tipo de “tribalismo” ou regionalismo, o que, por si só, já seria bastante criticado. Por isso, de acordo com Petrov,

A reivindicação da nação, como forma autônoma e soberana, é particularmente questionável, porque a linguagem da cultura, posta ao serviço do nacionalismo, se caracteriza por intenções históricas arbitrarias. A linguagem em causa, jogando com aspectos sociais do presente e do passado, nunca indaga a totalidade da nação moderna, a sua homogeneidade, por exemplo, nem as suas origens. (PETROV, 2014, p. 74)

Ou seja, ao tentar definir uma única identidade moçambicana, motivada por questões políticas e extra culturais, a Frelimo além de propagar o apagamento de culturas já por muito tempo vítimas do sistema colonial, também nega a Moçambique o seu papel na sociedade moderna, fazendo com que ela não seja vista na sua total complexidade, e sim diminuída e

podada para se encaixar em apenas uma maneira de “ser moçambicano”.

É preciso entender que a modernidade que compreendemos e utilizamos durante a dissertação é a defendida pelo próprio autor Mia Couto, que representa a passagem de Moçambique de uma colônia explorada para um país de povos independentes com plenos direitos e deveres. É importante, porém, nos questionarmos sobre a simplificação que essa ideia traz ao tratar a modernidade como 100% avançada e multicultural em contraste com outras realidades, já que tais conceitos lembram muito o eurocentrismo utilizado para justificar os crimes cometidos por “uma sociedade superior”.

Além disso, ao questionarmos o que seria uma “sociedade moderna”, talvez Moçambique seja exatamente uma sociedade moderna, isto é, exterminada por um regime colonial genocida e participante ativa do principal dilema do ocidente no século XX (comunismo versus capitalismo).

Com a tentativa de apagamento étnico da multiplicidade moçambicana, houve uma resposta artística à altura que foca ainda mais na busca e na construção das identidades culturais moçambicanas, identidades essas que, assim como o próprio país, também estavam em um processo de descobrimento e de construção. A literatura assume papel essencial não só como forma de denúncia e de frustração, mas também como formadora dessa nova nação:

Tratando-se de um país e de uma sociedade em construção, a sua literatura tende a participar nesse processo e dada a natureza visionária de que se reveste, é claro que a literatura vai assumir um protagonismo de vanguarda no debate de ideias e nas propostas de vias para a formação da consciência sobre a realidade social, na sedimentação dos valores, na monitorização das mentalidades e dos comportamentos, no rompimento com compromisso retrógrados [...]. (ROSÁRIO, 2010, p. 127)

A literatura nesses novos países assume vários papéis, já que; ela é acima de tudo a representação cultural de seus pensadores, ela é a responsável por formar um diálogo entre a população e sua realidade e criticar o seu passado histórico e seu presente corrupto.

No fazer literário da nova geração de escritores moçambicanos entrecruza-se uma grande diversidade de tendências literárias: a da demarcação e afirmação da identidade nacional, a do projeto da moçambicanidade e da africanidade e a da retórica revolucionária de caráter didático e exortativo, a do questionamento e redefinição do passado colonial, e a de cariz estetizante ou de refúgio lírico. (ORNELAS, 1996, p. 40)

Para Ornelas, durante o período pós-colonial surgem as novas tendências na literatura africana, que poderiam ser definidas em duas correntes que muitas vezes acabam por se entrelaçar: a da busca e reafirmação da identidade africana e moçambicana e a “redefinição do passado colonial”, que busca analisar as influências do passado colonial no contexto atual moçambicano.

A partir dessas duas linhas se tem a propagação continuada de um texto utilitário e

político, tão importante na época pré-independência, mas que visaria agora denunciar e discutir como o passado colonial afetou a população moçambicana. Concomitantemente, diversos autores refletem sobre a identidade, a africanidade e a moçambicidade, numa busca de reafirmação identitária, já que, por décadas de colonização, essa matiz africana foi violentamente ignorada e calada, para depois ser silenciada pelo governo nacional que visava uma Moçambique unida e coesa, o que desconsiderava a diversidade construtiva do país. Como Mia Couto afirma no ensaio “Encontros e Encantos – Guimarães Rosa”: “O meu país tem países diversos dentro, profundamente divididos entre universos culturais e sociais variados” (COUTO, 2011, p. 116).

O governo em vigência da Frelimo não estava preocupado em representar, aceitar ou sequer pensar na multiplicidade cultural existente no espaço moçambicano, suprimindo ou dificultando várias manifestações culturais e identitárias na tentativa de mostrar apenas uma identidade nacional concreta.

A preocupação com a identidade nacional, principalmente para países recém-independentes é discutida por Stuart Hall no seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005). De acordo com ele, “as culturas nacionais, ao produzir sentido sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (HALL, 2005, p. 51). Ou seja, mais do que a noção geográfica, a identificação cultural é o que torna uma nação uma nação, e não um país.

A construção da identidade moçambicana se torna ainda mais importante quando é um ato contra o seu passado colonial e permite ao povo moçambicano a ressignificação do que tal passado representa para a identidade nacional:

Mitos de origem [da nação] também ajudam povos desprivilegiados a “conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis” (Hobsbawm e Ranger, 1983). Eles fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização pode ser construída. (HALL, 2005, p. 55)

Apesar desse favorecimento da identidade nacional moçambicana como um processo que ressignifica e de certo modo empodera o moçambicano na relação com o seu próprio passado, é importante ressaltar que, o conceito de “unidade nacional” nas sociedades africanas é também problemático, já que, o próprio processo de colonização foi um processo artificial que uniu culturas e identidades diferentes sobre o mesmo símbolo de “colônia”, tribos, comunidades e culturas foram forçadas a se agruparem diante do domínio colonial. Ainda segundo Hall:

A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença

cultural. [...] cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada (HALL, 2005, p. 59).

A imposição colonialista portuguesa além de destroçar as culturas rurais africanas, fez com que diferentes povos, costumes, línguas e mitos fossem subjugados e forçados a conviverem como uma só. O colonialismo português e o governo da Frelimo dificultaram a autonomia presente dos povos africanos e fizeram com que todos fossem submetidos ao mesmo tipo de controle colonial, e, depois, ao ideal de “nacionalismo” que se encaixaria numa moçambicanidade forçada. “Elas [as identidades] são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto [...] as identidades culturais continuam a ser representadas como unificadas” (HALL, 2005, p. 62).

A representação de uma identidade unificada seria então, mais um projeto de acomodação de várias culturas em prol de uma falsa ideia de “origem”, de pertencimento e de unidade, falsificado, mais uma vez, pelo poder em vigência. No mesmo sentido que as ideias de Hall, o historiador Michel Cahen reforça:

A força centrípeta da construção do Estado moçambicano, que se fazia sentir através da coerção cultural que privilegiava uma nova forma de identidade em detrimento das inúmeras culturas africanas, acabou por fazer com que o nacionalismo moçambicano fosse mais a expressão de um Estado jurídico que se estava a construir do que, como no início da luta armada, a expressão de um anseio coletivo de libertação nacional e construção de um Estado no espaço colonial (CAHEN, 2005 apud SILVA & SOUSA, 2018, p. 113).

Para uma parcela significativa da população, não houve apenas a falsificação de um nacionalismo seletivo, mas também a perpetração da opressão colonial retrógrada e racista. Esta parcela não se sentiu inserida no contexto atual do governo.

Outrora massacrados por uma política colonial racista, seletiva e eurocêntrica, determinadas parcelas das culturas africanas agora estavam a ser ignoradas também por uma elite política e econômica que, a propósito de considerar essas culturas como uma superstição passada e obscura, negava-lhes o direito a uma cidadania democrática. (SILVA & SOUZA, 2018, p. 100)

Mia Couto dá forma literária a essas questões, mas também as discute em seus ensaios. Em “Despir a voz”, ensaio de 2008, ele afirma: “Na realidade, o poder tem toda a conveniência na construção tradicionalista e na eleição do folclore como sua cultura oficial” (COUTO, 2011, p. 165). A tradição e o folclore não são resultados de uma manifestação espontânea das populações diversas que existem em Moçambique, mas daquilo que o poder vigente escolheu para representá-las

Em outro ensaio, “O novelo ensarilhado”, igualmente de 2008, Mia Couto pensa uma

certa falsificação da diversidade cultural também como um “esquecimento” coletivo, ou, como ele vai chamar, a “sintaxe do esquecimento”:

Em todos os países do mundo sucedeu o mesmo: o início da narrativa da nação nasceu daquilo que alguns chamaram de “sintaxe do esquecimento”. Os processos de aglutinação homogênea sugerem que diferentes comunidades se esqueçam de si mesmas, e os diversos grupos abdicuem das suas singularidades. Somos uma mesma nação porque esquecemos as mesmas coisas da mesma maneira. (COUTO, 2011, p. 196)

Frantz Fanon também discute esse “esquecimento”, mesmo que seja em um contexto diferente. Em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*, pensando o contexto das lutas de libertação coloniais, e não o aspecto pós-colonial aqui representado, o autor afirma que a cultura, a língua e a história do negro não existem quando ele não se encaixa no mundo do colonizador. A cultura dos povos colonizados é tratada com condescendência e vista até como inexistente pela cultura ocidental que se vê como a salvadora desse povo “perdido nas trevas”:

Encontro um alemão ou um russo falando mal o francês. Tento, através de gestos, dar-lhe as informações que ele pede, mas não esqueço que ele possui uma língua própria, um país, e que talvez seja advogado ou engenheiro na sua cultura. Em todo caso, ele é estranho a meu grupo, e suas normas devem ser diferentes. No caso do negro, nada é parecido. Ele não tem cultura, não tem civilização, nem “um longo passado histórico.” (FANON, 2008, p. 46)

Assim como aconteceu com os povos das colônias francesas, às quais Fanon se refere, os povos moçambicanos tiveram que “esquecer” em conjunto, ou, mais precisamente, foram forçados a serem “esquecidos”, a abrir mão de suas próprias singularidades, seus costumes, suas tradições. Depois da independência, na tentativa de um reconhecimento como nação, o projeto proposto pelo próprio governo em prol do que eles chamariam de “coesão nacional” acabou atualizando o esquecimento colonial.

Enquanto Mia Couto coloca a busca por identidade no plural, destacando a pluralidade do país, havia em contrapartida uma tentativa de homogeneização, de querer criar apenas uma identidade nacional. Essa intenção partia do novo Estado que estava se consolidando e que fazia a construção a partir de tradições – tanto as que de fato existiram quanto outras inventadas – para compor um mito fundante. Contudo, essa formação implica em classificar e hierarquizar uma sociedade fragmentada e que foi balizada por muitos anos por conceitos coloniais e raciais. (KRAMA, 2016, p. 20)

Ainda mais problemático é se pensar que essa ideia de “unificação” da identidade moçambicana partiu de conceitos estrangeiros, fazendo com que o sentido do que é ser africano seja visto de maneira caricatural, estereotipada e “exótica”, até mesmo por alguns africanos que têm o desejo utópico de representar a africanidade como algo “puro” nos dias de hoje. De acordo com Lourenço de Rosário:

[a] nossa moçambicanidade comporta necessariamente dois elementos aglutinados: por um lado, somos fruto dos valores que o português impôs e que bem ou mal fomos assimilando e, por outro, somos fruto também da realidade em que nos inserimos, esta

África profunda e irresistível. (ROSÁRIO, 2010, p. 133)

A moçambicanidade e a africanidade, de acordo com essas perspectivas, não podem ignorar as consequências de séculos de colonialismo. Rosário acaba se contrapondo a algumas linhas tradicionalistas que reivindicam um retorno utópico à “tradição”. Para ele, as consequências do colonialismo fazem parte da própria moçambicanidade tanto quanto a própria raiz africana rural. Fanon, tensionando com a corrente pan-africanista, argumenta que essa tentativa de voltar às “origens” é talvez uma resposta à desvalorização sofrida durante os séculos de invasão e colonização: “Provavelmente aqui [no apagamento sofrido] está a origem dos esforços dos negros contemporâneos em provar ao mundo branco, custe o que custar, a existência de uma civilização negra.” (FANON, 2008, p. 46)

Mia Couto seguindo o mesmo raciocínio vai advogar pelo direito dos intelectuais africanos à modernidade:

Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar de sua apetência para a mestiçagem. Eles não necessitam de corresponder à imagem que os mitos europeus fizeram deles. Não carecem de artificios nem de fetiches para serem africanos. Eles são africanos assim mesmo como são, urbanos de alma mista e mesclada, porque África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e a tornam mais diversa, e por isso, mais rica. (COUTO, 2005, p. 61)

Mia Couto advoga pelo direito do intelectual moçambicano de ser como é. O direito de representar e pensar o seu povo como um povo culturalmente mestiço, de identidades múltiplas e sendo assim, extremamente rico e complexo. Édouard Glissant⁴, o pensador da criouliização vai pensar da mesma forma ao criticar a Negritude. Este movimento procurou resistir à colonização francesa, propondo uma volta ao passado “a partir de uma visão quase que estritamente africana, forjando dessa forma um certo esquecimento do presente e limitando, mesmo que periféricamente, a identidade negra.” (BEIRA, 2017, p. 186). De acordo então com Fanon, Glissant e, na esteira deles, Mia Couto, a retomada de um passado nostálgico, acaba por limitar a complexa expressão das identidades negras do presente.

Ao mesmo tempo, a ideia que Mia Couto faz da identidade moçambicana não exige qualquer tipo de enquadramento na expectativa europeia e ocidental sobre a África. Na concepção do escritor, o moçambicano e o africano em geral devem se pensar como o resultado de intensos, violentos e complexos processos de assimilação e mestiçagem. “Ao eleger a ‘tradição’ como única medida da nossa identidade está-se a fazer exactamente aquilo que é o

⁴ Édouard Glissant foi um pensador, escritor, poeta e romancista caribenho, nascido em Martinica, departamento ultramarino francês em 21 de setembro de 1928. É o pensador por trás da antilhanidade, que defende a autonomia das comunidades nascidas nas Antilhas com relação ao continente africano e da criouliização, que valoriza a cultura e linguagem crioula.

alerta deste acontecimento: está-se a matar a cultura. Porque toda cultura vive da sua própria diversidade. A cultura diz-se sempre no plural” (COUTO, 2011, p. 164).

Silva e Souza apoiam esse argumento quando escrevem:

Os escritores africanos todos podem escrever sobre quaisquer temas e de quaisquer formas, sem que exista uma pretensa forma crítica para validar a africanidade de seu escrito, seja o que se chama de “tradição”, seja o que se chama “oralidade”, seja o que se chama “ancestralidade” ou sejam quaisquer outros paradigmas generalizantes que se venham produzir acerca de África. O continente africano continuará mostrando para o mundo, em pleno século XXI, muito mais diferenças do que semelhanças. (SILVA & SOUZA, 2018, p. 115)

O artista moçambicano tem direito a escrever sobre qualquer tema sem que alguns temas questionem a sua autenticidade. A mentalidade de enquadrar a África nesse contexto exótico e limitado seria tão retrógrada, perigosa e alarmante quanto a mentalidade colonial fora.

Essa defesa da diversidade e da modernidade aparece nos textos de Mia Couto não só na sua temática e nos seus personagens, mas também na sua própria escrita. De acordo com Ornelas:

O entrecruzamento destes discursos polifacetados origina-se na necessidade de os escritores terem de encarar, desde vários ângulos, a heterogeneidade cultural da realidade moçambicana. E esta cultura heterogênea de Moçambique que alicerça as novas e originais articulações discursivas do período pós-colonial, articulações que se caracterizam e se definem pela renovação e a inovação lingüística. (ORNELAS, 1996, p. 40)

Como já discutido, a partir da independência com o desgaste do gênero lírico, o gênero mais procurado pelos escritores passou a ser a narrativa, mais especificamente o conto em parte pela influência de contistas como João Dias e Luís Bernardo Honwana, conhecido principalmente por “Nós matamos o cão tinoso”, de 1964. De acordo com o historiador Patrick Chabal, essa guinada da lírica para a narrativa se alimenta principalmente da “influência da cultura oral africana e popular, que recorre essencialmente à arte de contar histórias. Os jovens escritores que procuram novas maneiras de escrever prosa, no contexto de uma tradição oral, recuperam a mais comum forma de arte: contar histórias” (CHABAL apud ORNELAS, 1996, p. 38). Sendo entendido por “comum” aqui, o mais conhecido e mais popular, e não o mais simples, já que, a arte de ser um contador de histórias é extremamente complexa.

Segundo Rejane Vecchia da Rocha e Silva e Ubiratã Roberto Bueno de Souza, essa representação da oralidade na literatura moçambicana, o que os autores reconhecem como “apelo às culturas endógenas acústica”, foi também uma “forma de protesto, agora não contra um colonialismo etnocêntrico, mas sim contra um Estado centralista e autoritário demais para reconhecer as diversas pertencas que compõem o espaço sob sua gestão” (2018, p. 114). Ou seja, ao incorporar gestos, formas e aspectos das narrativas orais ligadas às diversidades

culturais que compõe Moçambique, os autores estavam abrindo espaço para vozes excluídas pelo governo centralizado.

Seja qual for a razão para essa tendência ao retorno das tradições orais e à multiplicidade de línguas, dialetos e culturas de raiz africana, após a independência ocorreu uma discussão sobre a língua oficial que seria adotada pelo novo país e, principalmente, como ela seria tratada. Como a representação cultural, a oralidade, a língua “mestiça” e a adoção do português como idioma oficial desse novo país independente sempre andaram de mãos dadas, faz-se necessário um subcapítulo para abordar o tema.

2.1 O uso da língua portuguesa como arma ressignificada

O uso da língua portuguesa, o idioma do colonizador, como idioma oficial do Estado, apesar de parecer simples, se revela uma questão complexa. Sua adoção pelos escritores do período pós-independência também importa em grande complexidade. Devido à importância do tema, principalmente no que diz respeito à expressão das identidades moçambicanas, faz-se preciso um subcapítulo exclusivo para analisá-lo.

É importante perceber como a língua portuguesa se transformou de uma arma de dominação a um artifício de representação da própria liberdade conquistada pela ex-colônia, como afirma Lourenço do Rosário:

A geração dos nacionalistas que teve que recorrer à Luta Armada para pôr termo ao estado colonial reconheceu desde cedo que a língua do colonizador e, no nosso⁵ caso vertente, a língua portuguesa, era um dos instrumentos mais importantes para a criação da nossa própria identidade e sobrevivência enquanto povos que emergiam da fase histórica da dominação. Assim, a língua ganhou estatuto de arma que ia libertar e reconstituir o que fora destruído, isto é, o povo, a cultura e a identidade de cada um. (ROSÁRIO, 2010, p. 171)

Desde cedo via-se no uso da língua do colonizador uma maneira de unir o país em torno de um ideal comum, sua sobrevivência como um país independente e não mais uma colônia.

Segundo Mía Couto, “o português é adoptado não como uma herança, mas como o mais valioso troféu de guerra.” (COUTO, 2011, p. 181), afirmação que enfatiza que a adoção do idioma foi também uma estratégia de validação das conquistas da independência. Essa posição diante do uso da língua portuguesa também é defendida por outro grande nome das literaturas africanas, Luandino Vieira⁶, quando expressa que o português pode ser considerado “como um

⁵ É importante notar que o uso do nosso por Rosário se refere aos moçambicanos, e que, além disso, ele seria ilusório por ser impossível englobar todas as identidades e comunidades em apenas essa experiência citada.

⁶ Autor luso-angolano ganhador do Prémio Camões em 2006.

despojo de guerra”, isto é, “um patrimônio do povo angolano que o soube conquistar juntamente com sua independência política” (CHAVES, 2005, apud SARAIVA, 2012, p. 22). Ou seja, para esses grandes escritores, o uso do português seria uma vitória, uma conquista, uma ressignificação necessária e forte de seus países recém-independentes.

A língua portuguesa vai ser tratada como o idioma oficial e vai ser o idioma em que a literatura moçambicana se expressa, mas será também através de sua vertente moçambicana que se constituirá, na forma da literatura escrita, as culturas e identidades do país. É comum entre países africanos o que chamaremos de “oralidade da língua escrita”, e que será discutido mais à frente no capítulo.

Mesmo que a escolha do idioma oficial tenha partido da intenção de se mostrar uma nação unida, coesa e autônoma, a diversidade cultural e linguística do país exige pensar a questão desde outras perspectivas. Apesar de língua oficial, a língua portuguesa não é a língua materna da grande maioria da população moçambicana e a taxa de analfabetismo era altíssima na época da independência, como ainda hoje.

De acordo com uma pesquisa, feita em 2007 pelo próprio governo de Moçambique, a taxa de analfabetismo chega a 50,4% em todo o território nacional, ou seja, um pouco mais da metade dos habitantes de Moçambique não sabe ler ou escrever – segundo os critérios da pesquisa – a sua própria língua oficial.

Ainda de acordo com outra pesquisa, feita em 2017 pelo Instituto Nacional de Estatística sobre a língua materna, de acordo com a idade, o sexo e o local de residência, foram registradas doze línguas faladas em Moçambique. Entre elas, o português aparece em segundo lugar geral como o idioma mais falado, atrás do *emakhuwa*.

Nas áreas urbanas o português é mais falado, não havendo diferença significativa entre homens e mulheres, enquanto em áreas rurais a prevalência do *emakhuwa* é significativa, tanto para homens quanto para mulheres; e as mulheres aprendem menos a língua portuguesa. Quando é levado em consideração que a língua portuguesa é o idioma mais usado nas áreas urbanas, o idioma da cultura escrita e das leis moçambicanas, percebe-se uma exclusão significativa das mulheres das áreas rurais em fazer parte, de fato, da comunidade moçambicana em geral.

A questão linguística e a adoção da língua portuguesa como idioma oficial se torna ainda mais complexa quando, em um país em que a grande maioria não sabia falar o idioma, era esse o idioma utilizado para tomar as decisões que interfeririam no dia a dia da população. No ensaio de 2001, “Luso afonias – a lusofonia entre viagens e crimes”, Mia Couto assinala:

O meu país é um território de muitas nações. O idioma português é uma língua de uma

dessas nações – um território cultural inventado por negros urbanizados, mestiços, indianos e brancos. [...] Esse é o país que senta nos fóruns que decidem sobre a lusofonia. Os outros moçambicanos das outras nações moçambicanas correm o risco de ficar de fora, afastados dos processos de decisões, excluídos da modernidade. (COUTO, 2011, p. 177)

Apesar da língua portuguesa ser o idioma da diversidade (negros urbanizados, mestiços, indianos e brancos), ele está longe de ser a única língua de Moçambique. A língua portuguesa está resumida à uma parcela da população, fazendo com que todas as outras “nações” presentes em Moçambique fiquem de fora do processo democrático, já que, não compartilham da mesma língua que foi escolhida para fazer essas escolhas.

O poder e a decisão de voto estão centralizados em apenas uma parcela privilegiada da população moçambicana, fazendo com que as outras sejam excluídas dos processos políticos. Para contornar esse problema, Edouard Glissant vai defender o uso das línguas mestiças, as quais ele chama de crioulas, não apenas como forma de expressão, mas também para assegurar que “toda língua é política e carrega consigo todo o peso de uma sociedade que busca ser reconhecida através dos seus valores culturais” (BEIRA, 2017, p. 193).

Quando se afirma que toda língua é política, está se afirmando que o idioma português, na sua vertente colonizadora de Portugal, é utilizado como maneira de exclusão da parcela significativa da população que não o fala. Uma tentativa de inclusão, seria justamente a “mestiçagem” dessa língua, a partir disso, a língua carregaria herança, cultura e significado maior para a população que representa.

Quando não ocorre essa mestiçagem, quando a língua permanece engessada, ela, além de não representar a diversidade encontrada no país, também impede que o país se encontre nessa língua. Um exemplo disso é o problema da própria literatura moçambicana.

Rosário (2010) afirma que a literatura em língua portuguesa acaba não sendo feita para os moçambicanos, já que a própria língua utilizada nos textos não é conhecida por uma grande parcela da população. Um exemplo muito significativo disso é o glossário de termos e palavras moçambicanas existente ao final de todos os livros publicados por Mia Couto pela editora Caminho, sua editora original.

Sueli Saraiva chama essa literatura especificamente de “literaturas linguisticamente colonizadas”, mas a aborda de maneira mais complexa:

heranças europeias apresentam-se como resultado de conquistas (para além das imposições imperialistas).[...] A língua portuguesa, como registro das literaturas nacionais em Angola e Moçambique, compreende-se também como “um fator de cultura” pelo qual “o artista procura recursos que lhe permitam utilizá-la sem que um tal uso implique a perda da identidade de seu projeto sócio-político-cultural” (CHAVES, 2005, apud SARAIVA, 2012, p. 22)

O uso da língua portuguesa na sua vertente moçambicana, longe de ser uma prova de subserviência seria na verdade testemunho do passado histórico e principalmente da vitória daquele povo contra a colonização. O uso do idioma não afetaria o conteúdo, nem as ideias.

A língua utilizada na representação literária seria mais uma demonstração da história e cultura daquele país. Frantz Fanon, ao pensar a língua colonial no horizonte das lutas anticoloniais, afirmava: “Falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” (FANON, 2008, p. 50), afirmação que, pensada no contexto de nosso objeto de estudo, sublinharia que o uso da língua portuguesa de vertente moçambicana utilizada nas obras literárias estaria justamente, ao assumir um mundo e uma cultura, reivindicando a diversidade e a heterogeneidade da sociedade que se libertava do colonialismo.

Mia Couto vai ainda mais além ao propor, mais uma vez, que Moçambique e a língua portuguesa “tenham direito à modernidade”. Couto pensa na “modernização” da língua portuguesa, no sentido de transformá-la em meio de expressão válido para o povo moçambicano através da assimilação de quantos dialetos, palavras, expressões e ideias forem necessários para haver uma lusofonia não colonial em Moçambique.

Para que o projecto de lusofonia funcione em Moçambique, ele deve apoiar a defesa de outras culturas moçambicanas. Essas culturas e línguas de raiz bantu necessitam sobreviver perante a hegemonia de uma certa uniformização. (...) Sobreviverão as línguas que estiverem na dinâmica da nossa própria modernidade, aquelas que souberem cruzar-se com o tempo, mestiçar-se com o português. E com o inglês. E com todas as línguas. Na medida que estiver apta para esses namoros, a lusofonia será viável. Como no mundo biológico, ela será viável se for fértil. (COUTO, 2011, p. 184)

Mia Couto e Edouard Glissant, nesse ponto, se aproximam, já que ambos defendem a mestiçagem da língua. Glissant por meio da criouliização e Mia Couto por meio do “direito à modernidade”, como expusemos anteriormente. Os dois também concordam quanto ao grande papel da literatura. Ao contrário de Rosário, que prevê uma literatura engessada e morta em um idioma preso ao passado colonial, ambos pensam a língua modernizada ou criouliizada com o contato com a diversidade como grande propulsora de culturas, tradições, histórias e identidades. Segundo Bernardes e Pinto (s.d.) Glissant fará distinção entre a “identidade raiz”, que aniquilaria o seu entorno, sendo imposta, opressiva e única e a “identidade rizoma” que ao contrário, iria ao encontro de outras raízes e permitiria que todas florescessem em harmonia. A identidade rizoma – concepção de nítido viés deleuziano – aceitaria influências de outras identidades, sem que para isso sofresse qualquer tipo de apagamento e sim, agregando cada vez mais complexidade a si mesma e às próximas.

Seria através do rompimento com o “monolinguismo” que Glissant afirma haver o que

ele vai chamar de “poética da relação”, em que há a recuperação da memória e de componentes culturais de povos antes dominados. Assim, a poética da relação compreende a identidade na sua relação com o espaço-tempo, rejeitando qualquer perspectiva essencialista e universal.

Fica evidente o posicionamento de Glissant em defesa da diversidade, ao pensar a literatura e identidade de maneira múltipla, atitude muito presente na literatura e nos ensaios de Mia Couto. Ainda segundo Bernardes e Pinto: “A busca constante da oralidade implica percorrer o rastro-resíduo das realidades culturais agredidas pela colonização.” (BERNARDES E PINTO, 2019, p. 648). A inserção de vocábulos, palavras e expressões rurais é comum nas literaturas africanas e, poderia também ser tratada como, além de uma tentativa de preservar a memória, também uma tentativa de recuperar a cultura agredida durante os séculos de repressão violenta sofrida pelas colônias.

O que leva Glissant a introduzir a estética da oralidade caribenha em sua literatura é precisamente a urgência de descolonizar a própria escrita e, conseqüentemente, o modo de fazer história e literatura. (BERNARDES E PINTO, 2019, p. 642)

A literatura teria papel essencial para a representação e formação desse “novo idioma descolonizado” onde os recém-países e ex-colônias reivindicariam um novo idioma em torno do qual ressignificar, aglomerar e abraçar tudo aquilo que foi calado durante o período colonial.

É na busca da oralidade perdida que Glissant aposta na literatura como instrumental de recuperação das histórias vividas e pouco conhecidas e lança mão do conto como artifício fundamental para essa reconstrução da identidade martinicana. (BERNARDES E PINTO, 2019, p. 640)

É através do uso da oralidade na literatura, que seria possível representar antigas crenças, tradições, culturas e identidades, fazendo com que essa literatura se torne mais viva, mais diversa e mais representativa. Francisco Noa vai expressar a sua concordância no que diz respeito à literatura moçambicana ao afirmar que a oralidade, componente “transversal à grande maioria dos autores [de ex-colônias], funciona como substrato cultural e como fator constitutivo da identidade da literatura moçambicana” (NOA, 2017, p. 18).

Além disso, é possível perceber também como literaturas como a moçambicana e a martinicana se valeram do mesmo gênero, o conto, com o mesmo intuito: a representação mais fidedigna do seu “contar histórias”.

A aproximação da língua escrita com a falada, a chamada “oralidade do texto escrito”, reafirma a identidade plural do africano. Como argumenta Fernando Moreira, o trabalho linguístico dessa aproximação objetiva[...] construir um idioma que sedimente o lugar e estructure a raiz identitária, mas que, por outro lado, ganhe asas para um voo de pluralidade

cultural que o mundo globalizado de hoje exige” (MOREIRA, 2011, p.1).

Por meio da oralidade de seu texto literário, Mia Couto tenta tanto representar as raízes da sociedade plural africana quanto reafirmá-la como nação moderna: “A presença da oralidade na escrita traria para a literatura de Mia Couto um diálogo entre o tradicional e o urbano, destacados pelo estudioso em sua apresentação acerca da Moçambique representada no projeto literário do escritor” (SILVA, 2015, p. 670).

A busca pela oralidade no texto literária faz parte escancarada do projeto literário miacoutiano, em que há sempre um trabalho em reconhecer e aglutinar a influência linguística que o português europeu recebeu de dialetos e palavras moçambicanas, além de um projeto de valorização da tradição oral. “A língua portuguesa não é a língua de Moçambique. Está-se exercendo, sim, como a língua da moçambicanidade” (COUTO, 2011, p. 183), a moçambicanidade é justamente a expressão cultural e identitária desse país que ainda está em formação. Ou seja, apesar de não ser a língua materna de grande parte da população moçambicana, é através desse idioma híbrido e mestiço que se expressa, entre outras possibilidades as suas identidades. Como ele mesmo afirma, o que ocorre em Moçambique, no que diz respeito ao idioma, é um “processo de assimilação recíproca [que] está apenas começando” (COUTO, 2011. p. 183).

Ao assumir a língua portuguesa, a maior parte da elite letrada e os intelectuais moçambicanos ligados à cultura escrita tentavam ressignificar um instrumento de dominação. Ao adaptá-lo para incluir expressões, palavras e sons nativos das áreas rurais moçambicanas, eles estão transformando antes o que era uma arma em uma expressão própria das suas identidades, sem renegar nem o seu passado histórico colonizado nem o rural, ao contrário, estão fazendo com que as duas partes sejam levadas em consideração.

Como dito, Fanon afirma que: “Falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” (FANON, 2008, p. 50). Sob essa perspectiva, os artistas e autores moçambicanos tentam ao máximo simular na língua portuguesa que adotaram a história do país e das suas culturas. Ao ser pensada como idioma vivo, a língua portuguesa se torna muito mais do que o resquício de uma dominação mal sucedida, e sim uma forma de expressão rica e heterogênea, capaz de assimilações complexas e diversas.

As culturas sobrevivem enquanto se mantiverem produtivas, enquanto forem sujeito de mudança e elas próprias dialogarem e se mestiçarem com outras culturas. As línguas e as culturas fazem como as criaturas: trocam genes e inventam simbioses como resposta aos desafios do tempo e do ambiente (COUTO, 2011, p. 10).

A língua precisa se adaptar ao ambiente em que se encontra, e não ao contrário, e é isso

que o projeto de Mia Couto tenta fazer ao criar uma língua mista que incorpora na sua modernidade as diversas identidades moçambicanas.

3 *TERRA SONÂMBULA: JORNADAS DE IDENTIDADES MÚLTIPLAS*

Esse capítulo será dedicado à análise do enredo, das personagens principais e suas relações pessoais em *Terra sonâmbula*⁷, originalmente publicado em 1992, além de refletirmos sobre as epígrafes e a escolha do próprio título da obra. Estas análises enfocam o problema das identidades culturais em Moçambique, objetivo principal desta dissertação.

Como o título deste capítulo evidencia, o romance trata de jornadas, a caminhada de Muidinga e Tuahir; a estrada que se move; e a busca de Kindzu e Muidinga para descobrir quem são. São, portanto, jornadas físicas, metafóricas e identitárias.

Terra sonâmbula se divide em dois momentos: os “Capítulos” e os “Cadernos de Kindzu”. Eles são entrelaçados durante a narrativa. Enquanto os “Capítulos”, onze no total, contam a história de Muidinga e Tuahir, os “Cadernos de Kindzu”, também onze, estão centrados na busca da personagem que os nomeia, primeiro pelos guerreiros que defendem o seu país e depois por Gaspar, até que, no final do enredo, as intrigas se mesclam ao revelar que Muidinga e Gaspar, na verdade, se tratam da mesma pessoa.

Ao final o romance apresenta um glossário com palavras utilizadas em diversas línguas faladas em Moçambique para ajudar o leitor na viagem em que o livro irá levá-lo. Era comum nas obras do autor o uso de glossário, justamente pois, como já discutido no capítulo anterior, a inserção da oralidade nas suas obras faz parte importante do projeto literário de Mia Couto.

Apesar disso, suas obras mais recentes não apresentam glossário o que pode significar uma reavaliação do próprio autor no que diz respeito a escrever a sua literatura para o seu próprio país e não, pensa-la para leitores estrangeiros que teriam necessidade de um glossário, ou, até mesmo uma tentativa de incentivar seus leitoras à pesquisa e à inquietação diante de um novo vocábulo.

É importante ressaltar que nas edições da editora Caminho, editora portuguesa em que o escritor publica as suas obras originalmente, também há esses glossários, o que faz com que as suas obras sejam pensadas e feitas para leitores que desconhecem essas palavras, ou seja, a sua literatura é voltada para leitores estrangeiros não-moçambicanos. A sua própria literatura tem

⁷*Terra Sonâmbula*, publicado em 1992, é o primeiro romance escrito por Mia Couto, que já tinha um trabalho em poesia, contos e crônicas. O romance ganhou uma adaptação cinematográfica em 2007 de mesmo nome numa coprodução portuguesa e moçambicana. O romance de estreia de Mia Couto ganhou o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos em 1995 e foi considerado um dos doze melhores livros africanos do século XX.

o intuito de ser lida por estrangeiros e quer mostrar um Moçambique violado e violentado, mas também extremamente rico culturalmente e aberto às mestiçagens.

O enredo de *Terra sonâmbula* se passa no período pós-independência moçambicano, quando o país se encontra ainda em uma cruel guerra civil. Cenário que favorece a corrupção, violência e abusos, como afirma Sueli Saraiva:

Num primeiro plano, o enredo põe às claras o sofrimento de uma nação que sonhou com o glorioso *day after* da libertação nacional, mas viu-se, por dezesseis anos, mergulhada na violência dos conflitos armados, sendo que os inimigos do turno já não tinham contornos definidos como foi o caso do invasor europeu. (SARAIVA, 2015, p. 258)

Segundo Mattos e Couto [s.d.], esse é também o período em que as utopias revolucionárias de independência e paz foram desfeitas por essa mesma guerra civil, incompreensível para a grande maioria da população; e seria esse o motivo do nome do romance, pois os habitantes de Moçambique “já não reconhecem mais a própria terra e vagam de um lado para outro como sonâmbulos. Perderam sua identidade e até mesmo a esperança de que a paz em Moçambique seja algum dia possível.” (MATTOS E COUTO, [s.d.], p. 11).

Segundo o próprio Mia Couto: “Tal qual o velho e o menino fugindo de uma guerra sem rota de fuga, as gentes moçambicanas seguiam naqueles tempos “à espera do adiante. [...] na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo” (2007, p. 9). Ainda mais nítida, é a referência à estrada em que Muidigna e Tuahir vagam, que, segundo Mia Couto são: “símbolos de um povo, as personagens em incerto trânsito encontram-se presas numa “estrada morta” (2007, p. 77).

O livro abre com três epígrafes, duas das quais foram escritas pelo próprio autor e a outra por Platão.

A primeira, uma crença de Matimati, vila fictícia onde grande parte da história se desenrola, traz elementos que continuam a ajudar a pensar no porquê do título e da estrada, afirmando que uma terra sonâmbula é uma terra que havia sido visitada pela fantasia do sonho:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho. (COUTO, 1992, p. 5)

Tal epígrafe sugere o papel essencial que o sonho e o subconsciente têm na história. É, por exemplo, por meio dos sonhos, que Kindzu denuncia os abusos, a corrupção e a violência de outros personagens durante o livro, realiza o desejo de se tornar um *naparama* e defender os indefesos, faz as pazes com a família que deixou e, ainda mais importante, afirma que Muidinga

é de fato o filho perdido de Farida, Gaspar. Os sonhos, portanto, são um espaço-tempo que acaba por “devolver” a identidade e a história desse personagem que, ao ser fruto de uma violência portuguesa, o estupro da mãe, e vagar sem rumo durante a guerra civil, acaba por representar uma ideia de povo moçambicano.

Outra interpretação para a escolha do título do romance é que, toda vez que os habitantes acordam, a terra está diferente, sendo assim, eles não têm controle sobre as mudanças que ocorrem na sua própria terra, sua própria vila, sua própria casa e a sua própria vida, configurando uma simbologia para as guerras e os embates que aconteceram durante esse período.

Uma terra sonâmbula é uma terra que nunca dorme, nunca sonha, nunca descansa de fato, está sempre em estado semialerta. Segundo Taímo, pai de Kindzu: “O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos.” (COUTO, 1992, p. 17). Quando a própria terra está impossibilitada de sonhar ela já está condenada, já está cega para a vida e é incapaz de sonhar com um futuro melhor.

Também é possível perceber como o autor trata da terra, da nação, do local, como algo vivo. Ela adquire força e vontade própria no livro *O último voo do flamingo*, publicado em 2000. A terra, cansada de ser renegada e maltratada, se rebela contra uma aldeia inteira e a engole. *Terra Sonâmbula* já traz o conceito de que a terra não é algo morto, mas algo vivo, tanto para os moradores quanto para a cultura e tradição do local.

A segunda das epígrafes é uma fala de um personagem do livro, Tuahir: “Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro” (COUTO, 1992, p. 5). É possível perceber o tom esperançoso que o autor, apesar de tudo, coloca na obra. A terra está sonâmbula por séculos de invasão e exploração colonial, e, agora pela cruel guerra civil que se instaurou no país, mas o seu povo é ainda capaz de sonhar com um futuro melhor. Há esperança de um dia a terra voltar a sonhar, só é preciso escolher os caminhos certos para que esse futuro passe do sonho à realidade.

Apesar de sua temática pesada, a trama traz também o poder da transformação, quando cada um dos três personagens principais muda e conclui a trama em paz, ou, pelo menos, com algumas respostas às suas perguntas. Contra todas as expectativas, o enredo termina com um tom de esperança ao fazer com que Muidinga finalmente encontre tanto a sua identidade quanto a sua história, e Kindzu seja perdoado por sua família e, percebendo-se como um corajoso *naparama*, defenda e salve o seu irmão, Junhito, que, no romance, é símbolo para o próprio Moçambique.

A última citação na epígrafe é de Platão, sendo a única a não ser fruto do próprio autor. A escolha das epígrafes é bastante significativa, quando se percebe o projeto literário em prol de uma espécie de mestiçagem cultural que Mia Couto sempre defendeu.

Ao apresentar nas duas primeiras ditos populares “inventados”, mas que representam a cultura popular e tradicional do Moçambique rural, e, na última, uma citação de Platão, considerado por muitos como um dos grandes alicerces da cultura ocidental, o autor aproxima as duas culturas, defendendo o *status* e a importância da própria cultura moçambicana, ao mesmo tempo em que quer coloca-la em diálogo com outras culturas.

Pelas palavras de Platão: “Há três espécies de homens: os vivos, os mortos e os que andam no mar” (COUTO, 1992, p. 5), Mia Couto vai expressar o papel fundamental que o mar, a água, e a abertura para o mundo têm na narrativa e, mais ainda, como o mar, ao representar tanto essa abertura, quanto a multiplicidade cultural presente em Moçambique, encena o que o autor desejaria para o país.

O papel da água e do mar na história são extremamente simbólicos. Primeiramente, o mar é o local de falecimento de Tuahir e Taímo, pai de Kindzu. Em segundo lugar, é o meio encontrado por Kindzu para fugir de sua realidade desolada em sua antiga vila. Por fim, conforme a crença do personagem Nhamataca, a respeito da qual falaremos a seguir, a mãe água seria capaz proteger os moçambicanos das violências trazidas da terra pelas guerras.

Abarcando esses significados, Sueli Saraiva afirma: “O mar é tanto um ilusório portal de fuga da geografia de miséria quanto um horizonte de esperança, para onde se voltam os olhos famintos daqueles que apenas aguardam em terra firme o que outras ondas possam trazer” (SARAIVA, 2015, p. 261). É no mar que reside o papel da esperança, da fuga da realidade.

Francisco Noa designa ao mar e à “Ilha” de Moçambique também o papel de ambiente de contato entre culturas plurais:

A Ilha surge em toda a sua substancialidade referencial e simbólica como uma genuína e quase celebratória encruzilhada cultural e civilizacional. A Ilha de Moçambique institui-se como metonímia e metáfora do Oceano de onde ela se encontra atacada, gigantesca barcaça imóvel, resultado da multiplicidade e diversidade de gentes que ali aportaram (NOA, 2017 p. 67)

O mar é visto como a porta e fonte de inserção do país, da Ilha, à modernidade, à medida que permite tanto a entrada, quanto a saída de pessoas, culturas e identidades. “O mar ou é um espaço de evasão ou lugar de afirmação/fragmentação identitária sob o signo do cosmopolitismo e da globalização” (NOA, 2017, p. 131).

É nele que Tuahir deposita a sua última esperança e é nele que Kindzu estabelece a sua fuga e a sua inserção no mundo. Ainda segundo Noa, é através da representação do mar na

literatura moçambicana que ela é capaz de mostrar a sua extensa malha identitária, “sempre com uma generosa e estimulante abertura ao mundo” (NOA, 2017, p. 32).

A água tem papel importante nas obras do autor ao representar que nenhum país, cidade, vila ou comunidade é uma ilha isolada e que, assim como Kindzu, é possível e necessário abrir fronteiras e se aventurar por águas desconhecidas.

Apesar de sua temática pesada, a trama traz também o poder da transformação, quando cada um dos três personagens principais muda e amadurece um pouco a partir do contato que teve com outras pessoas e entre si durante a sua jornada e, contra todas as expectativas, termina com um tom de esperança ao fazer com que Muidinga finalmente encontre tanto a sua identidade quanto a sua história, e Kindzu seja perdoado por sua família, ao defender e salvar seu irmão, Junhito, que no romance é o símbolo para o próprio Moçambique “nascido” no processo de guerra anticolonial.

3.1 Histórias entrecruzadas

Como já mencionado, o romance tratará de duas histórias diferentes e, em um primeiro momento, independentes. A primeira se refere a Tuahir e Muidinga, um velho e um menino que estão fugindo da guerra, seguindo uma estrada. Muidinga perdeu a memória e segue em busca de seus pais, sua família, ou alguém que o conheça de sua outra vida. Foi Tuahir quem o salvou de ser enterrado vivo e o batizou.

Enquanto Muidinga tem um propósito para sobreviver à guerra, encontrar a sua família, ou a sua essência antes de ser dado como morto, Tuahir só procura sobreviver já que perdera toda a sua família.

Ainda no primeiro capítulo, os dois avistam um ônibus, ou *machimbombo* recém incendiado e resolvem enterrar os corpos que estavam dentro dele para usá-lo como moradia e abrigo. Quando vão enterrar os corpos carbonizados do *machimbombo*, encontram outro cadáver, este morto a tiros, e, com ele, uma mala cheia de mantimentos, roupas e alguns cadernos escolares, que, a partir da leitura de Muidinga darão início à segunda história contada em *Terra Sonâmbula: os “Cadernos de Kindzu”*.

A história de Tuahir e Muidinga mescla a tentativa de sobrevivência e o conhecimento mútuo. Durante essa narrativa, os dois encontram outros personagens, como Siqueleto, último sobrevivente de uma aldeia devastada que, ao final do encontro com os dois se mata, e Nhamataca, antigo colega de trabalho de Tuahir, conhecido desde os tempos coloniais.

Nhamataca em uma tentativa de livrar o país da guerra, tenta cavar seu próprio rio, na esperança de que a mãe água barre a vinda da guerra e da violência. Apesar de só verem suor no fundo da terra cavada, os dois, Tuahir e Muidinga, o ajudam na missão impossível até que uma tempestade enche o rio. Nhamataca é atingido por um raio e levado pela correnteza do rio que ele mesmo construiu, a tempestade para e o rio seca.

De acordo com Mattos e Couto, a diversidade de histórias encontrada em *Terra sonâmbula*, representa

a pluralidade de culturas e a necessidade de cada indivíduo de achar o seu lugar dentro desta multiplicidade. O mesmo se repete em *O último voo do flamingo*, igualmente marcada por diferentes provas, enfocadas nas diferentes histórias relatadas. Também elas se envolvem em um sentido alegórico e veiculam a aprendizagem do relacionamento do mundo dos detentores da tradição africana. (MATTOS E COUTO, [s.d.] p. 12).

Como se nota, numerosas passagens do romance representam o que a guerra, a fome, a miséria e a violência foram capazes de fazer com as populações e os indivíduos encontrados. E, ao apresentar as histórias de Kindzu e Gaspar/Muidinga, o narrador apresenta o ponto de virada, ao decidir trazer esperança para seus personagens.

Kindzu, em seus cadernos, irá narrar a sua história desde a infância, passando pela fuga de sua aldeia para se tornar um *naparama*, um guerreiro que luta contra as injustiças e as violências trazidas pelo colonialismo português, e pelo o que ele encontra nessa jornada. Segundo Saraiva: “Kindzu parte de sua aldeia, fugindo da destruição da guerra e em busca de um sentido de identidade, mas chega a outra vila onde o que muda é, novamente, apenas a paisagem: novas cores da destruição causada pela mesma guerra” (2015, p. 258). Kindzu encontra o mesmo cenário triste e desesperador, como se ele próprio estivesse andando por uma estrada já morta.

Durante essa busca pelos *naparamas*, Kindzu acaba sendo levado a um navio encalhado, onde encontra Farida e, a partir daí, sua busca continua, mas com um novo objetivo. Farida lhe pede para que retorne a Matimati, vila que já tinha aparecido nas epígrafes iniciais, e encontre o seu filho, Gaspar. Em um primeiro momento, Kindzu pretende cumprir o seu objetivo inicial e o pedido de Farida, mas diante de uma escolha forçada, vai em busca de Gaspar para tentar reunir mãe e filho.

A sua história acaba com um sonho que teve na noite anterior a Muidinga e Tuahir o encontrarem, baleado, perto do ônibus. Nesse sonho, Kindzu vê toda a cena que os outros dois personagens vão encontrar e Muidinga, o menino batizado por Tuahir, é, na verdade, Gaspar, filho de Farida.

Através de um sonho e de uma visão narrada por Kindzu em seu último caderno, em uma reviravolta da história, percebemos que, afinal, os sonhos e esperanças de Muidinga têm fundamento: segundo a visão de Kindzu, ele é sim o filho perdido de Farida, fazendo com que as duas histórias estejam conectadas não só pela coincidência, mas pelo destino.

Como mestiço, Muidinga recebe dois nomes⁸, o de Gaspar no orfanato das freiras em que foi criado e o de Muidinga, na sua jornada com Tuahir. É ainda mais simbólico como a cor de pele do menino mal é descrita quando os dois estão seguindo viagem, já que, para Tuahir, a cor do outro, no meio de uma guerra, em comparação com a fome e a dor, sequer faz diferença.

3.2 Tuahir e Muidinga

Muidinga, ou Gaspar, e Tuahir são apresentados ao leitor já no primeiro capítulo. O menino e o velho andam sem rumo, tentando fugir da guerra que assola seu país. Muidinga anda mancando, pois ainda carrega sequelas da doença que quase o matou quando foi salvo por Tuahir.

Uma noite lhe pediram para ajudar a enterrar seis crianças recém-falecidas. Os corpos estavam numa cabana, por baixo de uma velha lona. Ninguém sabia quem eram, de onde tinham vindo, a que famílias pertenciam. Estavam despidas, suas roupas tinham sido roubadas mal as crianças perderam forças para se defenderem. Tuahir ajudou a arrastar os corpos para um buraco. Enquanto puxava pelas pernas frias se admirava daquele peso tão diminuto. Olhava os braços ondeantes como ramos ossudos, esqueletudos, quando reparou com espanto: os dedos de uma das crianças se cravaram no chão. Não havia dúvida, aqueles dedos se agarravam à vida, lutando contra o abismo. Aquela criança ainda respirava. Era a mais clara e a mais raquítica de todas. (COUTO, 1992, p. 52)

O menino ia ser enterrado vivo com outras crianças, já mortas, despido de roupas e de qualquer outro tipo de dignidade, abandonado por tudo e por todos, mas ainda assim resiste e luta, se agarra ao chão com a mesma vontade com que se agarra à vida.

- *Parem, aquele miúdo ainda está vivo!*
Os restantes coveiros se entreolham, duvidosos. E voltam a puxar os corpos: haver um vivo nada altera. Tuahir suplica que parem, os outros se impertubam. (COUTO, 1992, p. 52)

Mesmo depois dos alertas, apenas Tuahir parece se importar com a crueldade e desumanidade que é enterrar alguém ainda com vida. Todos os outros adultos parecem pensar outra coisa: não vale a pena e eles só teriam ainda mais trabalho cuidando do menino. Se o

⁸ Essa duplicidade de nomes referentes a duas etnias ou culturas diferentes é recorrente em países colonizados. No Brasil, o fenômeno é observado em diversos líderes indígenas com nomes “duplos”, como é o caso de Ailton Krenak, Eliane Potiguara etc.

menino está tão doente que chegou a ser confundido com um já morto, não há nem comida nem vontade suficiente para trazê-lo de volta à saúde e à vida.

- *Não vês que perdeste a tua sombra?*

Era verdade. Por mais que se inclinasse, o moço não produzia nenhuma sombra. Seu corpo parecia mergulhado em eterno meio-dia. Estremecia com o presságio. E o velho pensava: “este já não tem melhora”. Mas ainda assim, insistiu. (COUTO, 1992, p. 52)

Segundo Mattos e Couto [s.d.] grande parte das crenças de *Terra sonâmbula* fundamentam-se nas crenças dos *Tsongas*, nação ao sul de Moçambique e, como é possível ver no trecho acima, há a crença de que alguém que já não tem mais sombra, que a perde, é alguém que já não navega mais no mundo dos vivos, ou que, pelo menos, não navega mais no mundo dos vivos como o conhecemos. De acordo com tal crença, se o menino havia mesmo perdido a sua sombra, era apenas questão de tempo até que ele realmente se fosse. Apesar disso, Tuahir, seu cuidador que sequer o conhecia antes disso, segue insistindo na sua melhora.

O velho segredou o seguinte conselho: quando morresse, para encontrar caminho do Céu, o miúdo devia escolher só os carreirinhos. Os grandes caminhos nunca lhe levariam lá. [...] o peso da tristeza em sua alma o sufocava. Perder aquele menino, mesmo que desconhecido, era juntar, simultâneas, todas as variedades da dor.

- *Dobra as pernas depressa. Não podes morrer de pernas esticadas.*

E o velho ajudou o miúdo a dobrar as pernas. (COUTO, 1992, p. 53)

É possível perceber ainda mais um grau de mestiçagem, nesse caso, no sentido de sincretismo religioso, quando Tuahir mistura a concepção de céu, usada nas religiões cristãs, com mais uma crença da sua tradição rural de não encolher as pernas e seguir pelo caminho menor.

Tuahir quando tem a esperança vencida, quando acha que realmente não há mais o que fazer, teme pela alma da criança. Tenta ajudá-lo no caminho que irá se seguir, lhe dá conselhos sobre a morte, e o ensina como finalmente conseguir a paz que não teve em vida. Tuahir, até então um desconhecido, mostra empatia e cuidado por Muidinga tanto na vida quanto na morte. Prepara-o para o que virá e o ajuda a chegar lá de acordo com as crenças e religiões que lhe foram ensinadas.

Tuahir além de salvá-lo do destino cruel de ser enterrado vivo, ainda cuida do menino na pior fase da doença, alimenta-o, ensina-o a ficar de pé, a andar e a falar, limpa-o e acode-o e, mesmo quando nada disso parece funcionar, chora por ele e tenta ajudá-lo a encontrar o caminho de paz e dos céus. Tudo isso, antes mesmo de conhecer o nome do menino.

O menino acaba por se recuperar e é a partir daí que os dois começam a jornada triste, faminta e solitária de fuga da guerra. Tuahir o batiza com o nome do seu primogênito, Muidinga, pois sentia saudade da alegria e doçura de ser pai.

Muidinga precisa de qualquer conexão com a vida fora daquela com o velho, não por

menos apego a Tuahir, mas pela necessidade de saber que teve uma vida anterior àquele desalento, a necessidade de descobrir a sua própria identidade. “Que pessoa estava em si e lhe ia chegando com o tempo? Esse outro gostaria dele? Chamar-se ia Muidinga? Ou teria outro nome, desses assimilados, de usar em documento?” (COUTO, 1992, p. 37).

É possível perceber como o registro formal e os documentos são caracterizados como dos brancos ou dos “assimilados”, é também interessante pensar que, apesar de ser um mestiço por sua cor de pele, caracterizado como “o mais claro” entre os que iam morrer, logo que nos é apresentado, Muidinga vai receber o nome local do filho mais velho de Tuahir, concretizando, mais uma vez, que essas conexões emocionais ultrapassam o terreno das diferenças.

A ânsia por descobrir a sua própria história, seu passado e sua identidade faz com que Muidinga chegue a concluir que faz parte das histórias de Kindzu de algum jeito, pensando que talvez seja Junhito, ou até quem sabe Gaspar, o filho perdido de Farida.

Essa vontade do menino em descobrir uma vida anterior faz com que Tuahir queira se afastar ainda mais dele. A esperança de pertencimento de Muidinga se contrapõe com a desolação e desesperança do seu cuidador mais velho, fazendo com que Tuahir tenha uma reação explosiva quando o menino, em sonhos, começa a recordar, da sua antiga vida:

Escuta uma coisa de vez por todas: nunca houve nenhuns outros meninos, nunca houve nada. Ouviste? Fui eu que te apanhei, baboso e ranhado, faz conta tinhas sido dado parto assim mesmo. Nascestes comigo. Eu não sou teu tio: sou teu pai. [...]
- Se esse é o seu medo vou dizer o seguinte: lhe gosto mesma coisa fosse autêntico meu pai. (COUTO, 1992, p. 37)

Tuahir, no auge da sua desilusão e do seu sofrimento com a guerra, não consegue sequer pensar no passado, só vê o sofrimento presente, e, apesar das tentativas de animosidade e distanciamento impostas por ele, Muidinga ainda vê nele a figura de um cuidador e de um pai em tempos de guerra. Segundo Susana Ramos Ventura (2005) essa relação entre os dois representa justamente o encontro de diferentes gerações e diferentes experiências, além de diferentes modos de enxergar a realidade do passado e a capacidade de ver futuro no presente.

O velho estaria cansado e desesperançado quanto ao futuro por já ter passado por todo o sofrimento da história moçambicana, Muidinga, desmemoriado e com a sede de saber quem era e de onde vinha, enxerga no caminho tortuoso do presente a resposta para essas duas questões, ou seja, enxerga no difícil agora as respostas para o futuro.

- Você ainda continua com essa mania de encontrar seus pais? Está proibido! Ouviste? [...]
- Olha, lhe vou dizer uma coisa: seus pais faleceram. Sem, eles foram mortos com balas de bandidos. É por causa disso eu sempre estou insistir: abandona essa merda de ideia.
 Vira costas. Muidinga parece impassível, sua alma desenhada só em diagonal. Era como se já soubesse, tudo aquilo não constituísse novidade nenhuma. Ou quem sabe

não acreditasse na verdade da revelação. (COUTO, 1992, p. 50)

A revelação de Tuahir não surte qualquer efeito na criança que já sofreu e viu tanto sofrimento em sua vida, Muidinga não se importa com tal revelação porque no fundo sabia que a busca por seus pais era uma busca falida.

Tuahir e Muidinga vão se aproximar mais à medida que leem os “Cadernos de Kindzu”, ou, Muidinga os lê para Tuahir, formando assim uma relação de pai e filho. É ainda Ventura quem interpreta essa relação entre ambos:

A coexistência de saberes, legados, experiências e expectativas que marca a relação de Tuahir e Muidinga que, juntos, empreendem uma jornada, parece demonstrar, não apenas que ambos precisam um do outro para conseguir se mover, mas também simboliza a necessidade de Moçambique avançar em direção à construção de uma nova sociedade, que possa responder aos anseios dos seres humanos que a habitam. A busca de Tuahir e Muidinga é, em muitos momentos, além da busca por identidade do menino desmemoriado e de um sentido para a vida do idoso, a procura por um mundo em ordem, pelas certezas. (VENTURA, 2005, p. 8)

Tuahir e Muidinga indicam alegoricamente um futuro para a nação moçambicana à medida que representam tanto a nova geração perdida à procura de sua própria identidade quando a antiga, desesperançada e desiludida. Esse futuro só pode chegar, só pode ser sonhado e imaginado quando os dois se unem e aprendem a compartilhar suas experiências.

A relação dos dois só começa a mudar quando começam a ler os diários juntos. A história de Kindzu traz a humanidade que o personagem de Tuahir tinha esquecido que existia, além de fazer com que ele vença as suas barreiras e se aproxime de Muidinga. É a partir daí que eles percebem que a estrada está viva e se move cada vez que eles leem os cadernos, como se, através da abertura a outras histórias, outras vivências e outros relatos, eles pudessem, enfim, se mover em busca de algo mais. Através do conhecimento de outras realidades e histórias, eles são capazes de, pela compreensão, chegar a algum lugar.

Tuahir e Muidinga fazem da leitura dos cadernos um ritual, o que permite que os dois tanto escapem da condição desoladora em que se encontram quanto consigam se unir, já que ambos comungam um interesse pela história. A partir desse momento os dois constroem uma relação de pai e filho, ou, no mínimo, de uma criança e de seu cuidador.

Além disso, é significativo como a narrativa une dois momentos de duas culturas em volta desse ritual, montado pelos personagens, de contar histórias um para o outro: Tuahir e Muidinga vão se juntar à fogueira, com o menino lendo as histórias em voz alta, representando assim a tradição oral, que é a principal maneira de se passar conhecimento nas culturas rurais moçambicanas, enquanto o ato de ler remete à cultura escrita.

A cultura, que antes sempre fora trabalhada oralmente, a partir de agora, através da escrita de Kindzu em seus cadernos, e da própria leitura de Muidinga a Tuahir, permite um encontro

dialético entre as duas modalidades. Uma representante do cerne de tradição rural africana, e a outra como representante não só da colonização portuguesa, mas também da modernidade e inserção, através do ato de escrever e ler em língua portuguesa, da tradição rural endógena africana no mundo ocidental moderno.

O próprio Mia Couto traz duas visões dialéticas e conflitantes a respeito da inserção da modernidade em Moçambique e de Moçambique no mundo moderno.

Suas obras denunciam a destruição de povos, culturas, línguas e habitats trazidos pela colonização, as violências ocorridas durante a guerra civil e critica a corrupção e exploração do governo moçambicano pós-guerra civil, ou seja, de acordo com suas obras, nosso objeto de estudo, “inserir” Moçambique no mundo moderno é o inserir na devastação, na violência e na dor e, ao mesmo tempo, ver Moçambique como proponente de um novo horizonte mundial, democrático e pacífico.

Já em seus textos de intervenção, como já citado anteriormente, o autor defende que “[a] África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e a tornam mais diversa, e por isso, mais rica” (COUTO, 2005, p. 61). Tal afirmação é uma tentativa de não podar ou limitar a cultura moçambicana a apenas o que diz respeito às suas tradições rurais, ao que é considerado, pelo olhar europeu, “exótico” e “africano”. Mia Couto vai defender a cultura moçambicana como resultado de toda a diversidade encontrada no país.

A nova dinâmica da relação encontrada pelos personagens chega ao ápice quando no nono capítulo: “Miragens da solidão”, Muidinga consegue convencer Tuahir a brincarem de Kindzu e Taímo, o pai e o filho presentes nos cadernos de Kindzu.

Apesar das negativas de Tuahir, os dois estão brincando, e, ao contrário do esperado, é Tuahir quem mais se abre e se permite ver através daquela brincadeira:

A medida que Tuahir fala o miúdo se sente minguar, pequeno, quase sem nenhuma idade. Ele carecia de sua paterna mão. Porém, ao invés de ajudas, o velho lhe pede apoio. Estava com frio, solicitou agasalho. O miúdo lhe cobre com seu corpo. E sente pena de si. Como é que ele, tão menino, tão recém-recente, andava cuidando de seu pai? Como é que sua mão, do tamanho de um beijo, protegia um homem tão volumoso? E lhe cresce uma grande raiva para com seu pai. Afinal, nunca ele lhe cobrira dos frios, nunca ele o empurrara para fora da tristeza. Ou seria que apenas depois da infância ele poderia ser criança? (COUTO, 1992, p. 155)

Para desespero de Muidinga, a brincadeira chega a ser verdadeira demais, fazendo com que Tuahir, não consiga mais fazer o papel de pai forte e cuidador do menino, se entregando à familiaridade, vulnerabilidade e intimidade que se espera de um pai com seus filhos em tempos desesperadores.

Tuahir demonstra nessa pequena brincadeira toda a fragilidade e desalento que a guerra

trouxe para a sua vida. Infelizmente, Muidinga, uma criança, esperava ser ele o protegido, o cuidado, o jovem indefeso, e não ter que cuidar de todas as feridas de seu “pai”.

3.3 As relações familiares e o que elas representam para as personagens

Com a revelação que a visão de Kindzu traz é possível traçar uma parte da árvore genealógica de Muidinga, ou Gaspar. Ele é fruto do estupro que sua mãe, Farida, sofreu, por Romão Pinto, um português, que, junto com sua esposa, Virgínia, cuidaram de Farida quando ela perdeu a mãe.

Após ser estuprada por Romão Pinto, Farida volta para sua antiga vila, para a sua última parente viva, Tia Euzinha.

Nos meses que ali permaneceu [sua antiga vila] uma terrível certeza lhe foi chegando, ela se barrigava, um filho nela se aninhava. Esse menino viria a nascer sem a devida cor: seria um mulato. Tia Euzinha lhe tinha avisado: *não confesses a verdadeira raça dele, antes vale dizeres que ele é albino.* [...]

Mas tia, reclamou Farida, se eu apresentar o menino como albino vou criar mais um motivo para ser afastada. (COUTO, 1992, p. 79)

A gravidez de Farida nunca foi recebida com alegria. Além de ter sido fruto de um estupro, a violência foi ainda infligida pelo outro, pelo branco europeu, pelo colonizador. O fato de que o menino seria mestiço, nem negro, nem branco, era mais um motivo de vergonha.

Para os habitantes da vila era melhor que aquela criança fosse “defeituosa”, albina, do que a prova de que Farida tinha se envolvido com os portugueses brancos, mesmo que esse envolvimento tivesse sido forçado.

O mestiço, seu filho nascido na “cor errada” seria destrutado e mal visto por todos, tanto pelos portugueses, já que traria na pele a prova de sua miscigenação e nunca seria considerado branco de verdade, quanto pelos negros, pelo mesmo motivo. Essa criança nasceria sem se encaixar em nenhum lugar.

Mesmo depois que a criança nasceu, Farida não conseguiu sentir por ela nenhum afeto de mãe, a maternidade não transformou Farida.

Esse menino nasceu sem que ela nascesse mãe. Em nenhum momento Farida notou alguma vontade de lhe dar cuidados. Foi à igreja e entregou a criança como se fosse uma encomenda de ninguém, um lapso da vida. Ficou lá, na missão, nunca mais ela o viu. (COUTO, 1992, p. 79)

A passagem demonstra a total falta de conexão entre Farida e seu filho, o menino nasceu dela, mas ela não nasceu para o menino, é possível dizer que não conseguia enxergá-lo como filho, não queria cuidar dele, ele não lhe trazia alegrias, era fruto e prova de uma violência

sofrida por ela.

Mesmo ao entregá-lo aos cuidados da igreja, ela não sente que está a entregar algo seu. O resultado da violência, do estupro, não pode tirar também um pedaço seu, o filho é uma “encomenda de ninguém”. Assim, o menino é rejeitado pela mãe incapaz de amá-lo e pelo pai que ignora sua existência.

A violência infligida aos africanos pelos portugueses é facilmente esquecida e ignorada, enquanto os moçambicanos ficam para lidar com toda a dor causada por essa invasão e, ainda pior, não conseguem ou sequer querem se relacionar com o resultado dessa relação desproporcional.

Se queria ver o filho? Não sabia, lhe custava falar o assunto. Porque se era punida por sua lembrança só ganhava amargura com seu esquecimento. Não podia nomear esse filho dela, caso senão ele todo lhe vinha à boca, lhe estalavam os lábios para saírem suas porções. (COUTO, 1992, p.79)

Farida achava que poderia seguir em frente deixando o filho para trás, que poderia esquecer os sofrimentos sofridos, mas como fica óbvio no trecho acima ela não consegue simplesmente esquecer o menino.

Por mais que ele a lembre “seja punida pela lembrança”, esquecê-lo completamente também não é uma opção e ela acaba por se machucar nos dois casos.

É importante perceber aqui como o autor foca a questão da nomeação de Gaspar/Muidinga e o que esse ato causa em Farida. Ela não consegue nomear “esse filho dela”, se não ele chega como um rompante em sua boca. Ele não tem nome, ela não sabe como chamá-lo, não há nomes que o representem, mulato não carrega tudo o que ele significa para ela.

Em contraposição à falta de nome de Farida para o próprio filho, é expressivo como Gaspar/Muidinga recebe dois nomes, de pessoas e situações diferentes, o que representa ainda mais a sua condição de mestiço. O primeiro, Gaspar, no orfanato das freiras em que foi criado e o de Muidinga, na sua jornada com Tuahir.

Apesar de Farida não saber do destino do filho, quando pede para Kindzu procurar por Gaspar, Kindzu acaba por encontrar mais respostas do que Farida conseguiu. Através das perguntas de Kindzu, é descoberto que Gaspar chegou a encontrar com Virgínia, mãe postiça de Farida e esposa de Romão Pinto, o homem que a estuprou, sendo então, o genitor de Gaspar.

Kindzu descobre que Gaspar chegou a encontrar com Virgínia, foi parar no seu quintal, dormindo e exausto.

Ela confirmou que o menino ainda estava vivo mas não o apanhou nem amparou. Foi buscar uma pá e atirou-lhe com terra, enquanto dizia:
- *Morre, meu menino. É melhor morrer-se, enterradinho, que ficar aqui. É que essa vida não dá acesso aos meninos.* (COUTO, 1992, p. 163)

Tentaram enterrar Gaspar, ou Muidinga, vivo, não uma, mas duas vezes. A primeira tentativa foi feita por Virgínia, ao lhe dar, em sua concepção, um pouco de misericórdia pela vida das crianças durante a guerra.

Virgínia só não foi bem sucedida na sua tentativa, pois outras crianças chegam e a impedem, dizendo que querem ouvir a história do menino. Como o menino se recusou ele é torturado e levado para um poço. É deixado na água, até que, por desespero e medo de morrer afogado, começa a falar e conta sua história.

A partir daí Virgínia percebe quem ele é de fato, e o pega pra criar.

- *Não posso ir, eu também?, perguntou Gaspar*
- *Não*
- *Porquê?*
- *Porque tu és meu filho. Teu pai foi meu falecido homem, tu é quase-quase do meu sangue. (COUTO, 1992, p. 164)*

Nesse trecho é importante perceber que o motivo de Virgínia querer cuidar do menino não é pelo carinho que teve por Farida, a menina que criou como se fosse sua própria filha, mas sim, pelo marido falecido que a traiu.

Mesmo que Gaspar tenha sido fruto de um estupro e também de uma traição de Romão Pinto, Virgínia vê o menino como um laço entre ela e seu marido, mais forte do que o laço que ela tem pela filha que criou desde menina.

Apesar de supostamente Gaspar ter encontrado um lar e um parentesco com Virgínia, prefere não ficar com ela, indo procurar a tia de sua mãe, tia Euzinha, que se encontra em um campo de desabrigados.

Quando de fato encontra tia Euzinha, ela parece ser a única a realmente nutrir carinho e preocupação pelo menino.

- *Deixe as gêmeas [sobre Farida e Carolinda]. Se ocupa só de encontrar Gaspar.*
 - *Sim, mas onde posso encontrar esse menino?*
 - *Gaspar foi levado para um outro campo.*
- A velha nos põe ao corrente: este campo de refugiados costumava ser atacado. Os bandidos sempre raptavam as crianças. Foi assim que se decidiu transferir os jovens para um outro campo.
- *E qual é o campo onde ele está?*
 - *Isso não sei. Ninguém pode saber. (COUTO, 1992, p.183)*

A partir deste trecho é possível inferir que o campo de refugiados para o qual Gaspar foi levado foi o mesmo campo em que ele encontrou Tuahir, ou seja, é o mesmo campo onde as duas histórias se encontram.

Durante a narrativa só conhecemos três integrantes da família de Kindzu. A mãe, que nunca recebe um nome próprio, nunca é nada além de “mãe”; o irmão mais novo, último filho

de seus pais, Junhito e seu pai, Taímo, que lhe deu o nome de Kindzu em homenagem ao seu maior vício: o vinho das palmeiras.

Sou chamado de Kindzu. É o nome que se dá às palmeiritas mindinhas, essas que se curvam junto às praias. [...] Meu pai me escolheu esse nome, homenagem à sua única preferência: beber sura, o vinho das palmeiras. (COUTO, 1992, p. 15)

Taímo era um pescador, bebia muito, e “sofria de sonhos”:

Meu pai sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos. Como dormia fora, nem dávamos conta. Minha mãe, na manhã seguinte, é que nos convocava:

- *Venham: papá teve um sonho!*

E nos juntávamos, todos completos, para escutar as verdades que lhe tinham sido reveladas. Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.

- *Nem duvidem*, avisava mamã, suspeitando-nos. (COUTO, 1992, p. 16)

É possível perceber que, apesar dos filhos duvidarem da veracidade das “previsões” do próprio pai, a mãe sempre esteve ao seu lado, lhe acreditando e lhe apoiando. Também é possível perceber o distanciamento emocional de Kindzu com relação ao próprio pai. Como comentado anteriormente, a mãe, nunca é chamada de nada a não ser mãe ou mamã, o pai é muitas vezes referido como Taímo, “velho” ou “pai”.

Kindzu tem vários irmãos, mas durante o livro só se fala de um: Junhito, ou Vinticinco de Junho, batizado em homenagem à independência de Moçambique, ocorrida em 25 de junho de 1975.

[Taímo] Anunciava um facto: a Independência do país. Nessa altura, nós nem sabíamos o verdadeiro significado daquele anúncio. Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos os seus sonhos. Chamou minha mãe e, tocando sua barriga redonda como lua cheia, disse:

- *Esta criança há-de ser chamada de Vinticinco de Junho.*

Vinticinco de Junho era nome demasiado. Afinal, o menino ficou sendo só Junho. Ou de maneira mais mindinha: Junhito. Minha mãe não mais teve filhos. Junhito foi o último habitante daquele ventre. (COUTO, 1992, p. 16)

É possível perceber a emoção da nação moçambicana ao se declarar finalmente independente. Depois de quase cinco séculos de colonialismo e imposições, Moçambique seria finalmente uma terra livre.

Junhito foi o último filho do casal e recebeu atenção especial dos pais porque, além de ter nascido no dia da independência moçambicana, Taímo ainda teve uma visão de que ele viria a ser caçado e morto e, como forma de evitar a morte de seu filho, resolve criá-lo no galinheiro, como se fosse um galo.

A partir daí o pai ensina o pequeno Junhito a viver e a cantar igual aos galos, “coberto num saco de penas que minha mãe lhe costurara” (COUTO, 1992, p. 19). Junhito se torna cada vez mais galo do que menino, até que um dia não se dá mais notícia do menino-galo no

galinheiro da família. Moçambique, uma vez livre, agora é obrigado a se esconder e se acovardar, disfarçado de galo, até que se perde dentro do seu próprio galinheiro.

Saraiva defende que, ao escolher chamar o personagem de Junhito, o narrador na verdade pretende criticar a dita independência:

Ao decidir pela abreviação do nome da criança (que encerrou a fertilidade materna), a narrativa simboliza a independência do país, que já nasce abreviada, encerrando um sonho fértil de esperança, conforme a crítica empenhada da narrativa (SARAIVA, 2015, p. 259).

Ou seja, ao invés de comemorar finalmente a autonomia conquistada, essa independência pouco significaria, já que o país se viu logo imerso em uma sangrenta guerra civil.

Na tentativa de salvar Junhito de uma morte pressentida (pelas armas dos desvalidos no processo de independência), o pai manda o filho camuflar-se na capoeira (galinheiro): [...]ou seja, mal havia nascido e já devia abdicar de seu pertencimento ao mundo dos humanos. Preso em tal galinheiro, tal e qual o sonho colorido da independência, em pouco tempo Junhito perderia a sua identidade original (SARAIVA, 2015, p. 260).

Ao tentar se fazer cada vez menor e mais invisível para tentar sobreviver à guerra que veio logo após seu nascimento, mais o país se torna aquilo de que se tem fantasiado, um galo medroso e sem identidade. Mia Couto critica a guerra e o que ela foi capaz de fazer com um evento tão importante e capaz de trazer tanta alegria e esperança para uma população já tão sofrida. Desta vez foram os próprios moçambicanos que fizeram com que a festa da independência se transformasse no caos de mais uma guerra.

Sobre o caráter alegórico do personagem Junhito, o próprio Mia Couto explica a sua intenção em uma intervenção proferida na Suíça, por ocasião dos 30 anos de Independência de Moçambique:

Na altura [da criação da personagem], eu denunciava a nossa progressiva perda de soberania, e uma crescente domesticação do nosso espírito de ousadia. Poderíamos ser nação mas não demasiado, poderíamos ser povo mas apenas se bem comportado (COUTO, 2005, p. 193).

Junhito é o representante perfeito de Moçambique, e, ao terminar o livro com ele sendo defendido e retransformado em ser humano pelo irmão mais velho, Kindzu, um claro representante da mestiçagem cultural presente no país, Mia Couto reafirma o seu compromisso com o futuro do país pela sua percepção híbrida.

O pai de Kindzu vem a falecer e todos os irmãos dele, que nunca sabemos exatamente como ou quantos são, saem de casa, deixando apenas Kindzu e sua mãe. Por recomendação de um feiticeiro, eles constroem uma casinha para acalmar o espírito do pai. Nesse casebre eles deveriam colocar o velho barco do pai: “Motivo do barco, dentro da casa: meu pai poderia

regressar, vindo do mar. E assim, todas as noites passei a levar para a casinha solitária uma panela cheia de comida. No dia seguinte, a panela estava vazia, raspadinha” (COUTO, 1998, p. 21).

Em uma dessas noites em que Kindzu fazia o caminho levando a comida para o pai, ele avista um vulto:

[...] vi um vulto saindo da cabana. Só avislumbrei um braço, todo amarrado com panos vermelhos e pulseiras portadoras de feitiços. Me depressei a chamar minha mãe. Muito-muito eu queria lhe mostrar a existência de um outro ser, um outro comedor de seus jantares. Provar a total ausência de meu pai era pra mim uma vitória (COUTO, 1992, p. 21).

Esse é o primeiro contato que Kindzu tem com um *naparama*, guerreiro que usa panos vermelhos e que, depois, irá influenciá-lo a deixar a sua vila.

Apesar do relato do filho, a mãe não acredita em suas palavras, continua cega e crente na presença do marido. “Afinal, em vida de meu velho, minha mãe toda se dedicara à ausência dele. Agora, já ele morto, ela se mantinha cuidando de sua não comparência, cozinhando para suas invisíveis fomes” (COUTO, 1992, p. 22).

No trecho fica nítido que Taímo, tanto como marido como pai, foi uma figura ausente e, apesar de Taímo ser uma figura recorrente para Kindzu durante o livro, como uma assombração e um mau presságio, seu significado tem mais a ver com a crise de identidade que o personagem sofre ao deixar a sua vila, além de representar as amarras que as tradições, quando são rígidas, conservadoras e fixas, podem ter sobre a sua população do que sobre a sua influência como pai do personagem principal.

Sobre a mãe, o narrador personagem vai descrevê-la como: “sempre muitíssimo mãe, eternamente grávida, filho-fora, filho-dentro” (COUTO, 1992, p. 22) Apesar da figuração maternal dessa mãe, a relação da personagem com Kindzu se revela mais complexa do que uma de mãe e filho:

Agora, as lágrimas no rosto dela, janelas escuras em sua vida, lhe molhavam as palavras:
- *Tive tantos filhos, tantíssimos. Todos foram, ficaste só tu, Kindzu. Logo tu, o pior.*
Era a verdade: minha sobra só lhe dava castigo, saudade dos demais filhos. Por bondade, eu dela sempre me afastava, lhe aliviando de mim, doença de sua memória (COUTO, 1992, p. 22).

Fica evidente que ela sofre pela ausência do marido, de Junhito e dos outros filhos e, não tem como procurar conforto no filho que ficou, Kindzu. Sobre ele, faz questão de afirmar que é o pior de todos. A sua presença na casa, ao lado da mãe, só fazia com que ela se lembrasse ainda mais a ausência de seus outros filhos, que partiram e se foram.

Kindzu tentando fazê-la sofrer menos, tentava ao máximo se manter. Sem querer que

ela se lembrasse do marido e dos filhos que perdeu ao ver o filho que ficou, Kindzu se considera “doença de sua memória”.

Essa falta de carinho e amor da mãe pelo filho parece se relacionar com o fato de que Kindzu representa para a sua família a ruptura entre a tradição moçambicana e a modernidade ocidental pelo contato com o outro, primeiro na figura da escola e do pastor Afonso, e, depois, na figura do indiano Surendra Valá, como o próprio personagem afirma a seguir:

Minha família receava que eu me afastasse de meu mundo original. Tinham seus motivos. Primeiro, era a escola. Ou antes: minha amizade com meu mestre, o pastor Afonso. [...]. Pior, pior era Surendra Valá. Com o indiano minha alma arriscava se mulatar, em mestiçagem de baixa qualidade (COUTO, 1992, p. 25).

A primeira frase da citação revela o receio da família de que Kindzu se afastasse de seu “mundo original”. É também interessante se perguntar qual seria esse mundo dito “original” e o que ele representava, já que, Moçambique foi uma colônia portuguesa desde o século XVI, se tornando independente em 1975, o que faz com que esse “mundo original” a que a família se refere não existisse há bastante tempo, levando em consideração que o livro se passa durante a guerra civil ocorrida entre 1977 e 1992. O “mundo original” idealizado pela família era portanto uma imaginação idealizada.

Kindzu afirma que eles tinham seus motivos, ou seja, ele dá razão ao receio de sua família, ele se enxerga distante desse “mundo original” imaginado por essa família. O afastamento em relação a esse mundo ocorre a partir do contato com a escola, conhecimentos coloniais trazidos pelos portugueses, e por meio da amizade de Kindzu com o pastor, que, mais adiante no romance será brutalmente assassinado por insistir em continuar ensinando. Esse afastamento também aparece na amizade entre Kindzu e o indiano Surendra Valá.

Na lógica da família, com o indiano, Kindzu colocava sua própria alma em risco, não era seu corpo mortal, mas sim a sua alma imortal. Era um pecado que iria ultrapassar o campo da terra e segui-lo para o pós-vida, em uma “mestiçagem de baixa qualidade”. O termo usado nos faz levantar duas questões importantes: se há uma mestiçagem de baixa qualidade, com certeza há aquela de alta qualidade, qual mestiçagem seria essa? Entre africanos e portugueses? Africanos de aldeias e nações diferentes? Por que uma mestiçagem é considerada melhor do que a outra? E finalmente, é possível controlar a mestiçagem?

Segundo Glissant: não, e qualquer tentativa de controlar ou influenciar de forma artificial o processo de mestiçagem, levaria ao desnível entre as culturas, fazendo com que o processo não seja natural nem significativo. A mestiçagem, o hibridismo e a criouliização são processos naturais e espontâneos, o que exclui qualquer espécie de valorização ou controle de um elemento sobre o outro dos fenômenos fecundos que foram citados.

O termo “mestiçagem de baixa qualidade”, mostra o preconceito que os familiares de Kindzu tinham pelo indiano e pode demonstrar também uma consequência da colonização ao deixar subentendido que existem uma “mestiçagem de alta qualidade”, que seria até uma forma de manipulação, o “embranquecimento” da população ao tratar da relação entre moçambicanos e portugueses.

O pai de Kindzu, mesmo depois de morto vai assombrar o filho e também o amaldiçoa, apenas porque este tem o desejo de deixar a sua aldeia de origem para se tornar um *naparama*, um guerreiro “da raça”, que luta contra a violência que a guerra civil trouxe ao país.

Meu pai me surgiu no sonho, perguntando:

- *Queres sair da terra?*

- *Pai eu já não agüento aqui. Fecho os olhos e só vejo mortos, vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos.*

- *Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...*

- *Mas, pai...*

- *Nunca mais me chames de pai, a partir de agora serei teu inimigo* (COUTO, 1992, p. 29).

Não é preciso especificar qual é a terra, já que para Taímo só existe aquela que ele considera seu lar. A resposta de Kindzu revela que, para ele, mesmo aqueles que estão vivos parecem mortos, ou seguem o caminho da morte, são sonâmbulos adormecidos, sem qualquer expectativa de sonhos ou de mudança.

De um lado temos Taímo, patriarca de uma família tradicional que se sente seguro naquilo que conhece, na sua vila, na tradição e nos costumes. É compreensível supor que o contato que ele teve com o “novo” e com o outro veio em forma de violência, morte, exploração e corrupção pelos portugueses. Do outro lado temos Kindzu que quer fugir de tudo o que conhece na esperança de achar paz em outras terras.

A última aparição da família de Kindzu ocorre por meio de um sonho, o último narrado em seus cadernos. Neste sonho, Junhinho, ainda em forma de galo está sendo perseguido por todos os personagens corruptos e trapaceiros que apareceram durante o livro:

[...] foi que surgiram o colono Romão Pinto junto com o administrador Estêvão Jonas, Shetani, Assane, Antoninho e milicianos. Vinham armados e se dirigiram para Junhito, com ganas de lhe deparar o pescoço. Cercaram o manito, dizendo:

- *Teu pai tinha razão, sempre te viemos buscar.*

Então, Junhito me chamou. Eu me olhei, sem confiança. Mas o que em mim vi foi de dar surpresa, mesmo em sonho: porque em meus braços se exibiam lenços e enfeites. Minhas mãos seguravam uma zagaia. Me certifiquei: eu era um *naparama*! Ao me verem, em minha nova figura, aqueles que maltratavam o meu irmão se extinguíram num fechar de olhos. (COUTO, 1992, 203)

Todos os vilões, Romão Pinto, estuprador de Farida e português, Estêvão Jonas, lacaio e traidor moçambicano, Shetani Assane, imoralmente ganancioso, Antoninho, que antes julgava e escarnecia da amizade de Kindzu com Surendra Valá e os milicianos que representam o terror

na guerra civil, vão, com armas em mãos, depenar Junhito, a própria representação do Moçambique independente. Eles não vinham só matá-lo, mas lhe “depenar o pescoço”, ou seja, eles iriam se aproveitar dele, tirar ainda mais o que ele tem a oferecer e só depois matá-lo.

Mia Couto nessa passagem nomeia todos que ele acha serem os culpados da miséria presente em seu país, desde os próprios portugueses, na figura de Romão Pinto, ao lacaio moçambicano Estevão Jonas e seus milicianos.

Taímo vai representar a cultura e tradição rural local que alerta e sabe dos perigos dos diversos vilões tanto já presentes no território, quanto aqueles vindos de outros lugares. A cultura e a tradição avisam dos perigos desse “outro”, mas é apenas Junhito, ou seja, a própria população moçambicana, ao chamar por Kindzu, retrato da mestiçagem tanto cultural quanto identitária, quem pode salvá-la.

É ainda mais significativo a surpresa de Kindzu ao se ver como o herói da cultura rural, seu sonho e motivo pelo qual deixou a sua vila moribunda. Ele não se achava merecedor de se tornar um *naparama*, mas o é, porque vai demonstrar que o caminho para derrotar os males e os vilões que querem acabar com Moçambique, é justamente o encontro do que se considera o outro, ou a cultura de fora, com a cultura rural moçambicana. Kindzu representa o futuro de Moçambique, justamente ao olhar com respeito a tradição, mas abrir caminho, aceitar e abraçar outras identidades, culturas e tradições.

Juninho no livro, batizado em homenagem ao Dia da Independência, representa o próprio Moçambique, tendo que se fazer menor, se calar e se esconder dos predadores para conseguir sobreviver, e, ao final, com a ajuda de Kindzu que o defende do sistema explorador, corrupto e opressor, personificado através dos personagens citados.

A visão profetizada por Taímo, de que viriam matar Junhito, é de fato cumprida e através da realização do sonho de Kindzu de se tornar um *naparama*, ele consegue, enfim, se tornar o guerreiro da raça e defender a população indefesa, na forma de Junhito.

Kindzu se torna um *naparama* e consegue defender a sua raça, motivo pelo qual deixou a sua vila.

Mas Junhito ainda lutava para se desbichar, desembaraçar-se da condenação. Me veio à ideia que ele precisava de um pouco de infância e cantei os embalos de nossa mãe, sua última ponte com a família. Enquanto eu cantava ele se foi vertendo todo gente, completamente Junhito. A seu lado, como se chamada por meu canto, minha mãe apareceu segurando uma criança em seu colo. Lhes chamei mas eles nem me pareciam ouvir. Junhito colocou a mão aberta sobre o peito e depois fechou as duas mãos em concha. Me agradecia. Acenei uma despedida e ele, segurando minha mãe pelo braço, desapareceu nas infinitas folhagens. (COUTO, 1992, p. 203)

É Kindzu quem consegue trazer o irmão de volta à forma de gente, através do valor afetivo e das memórias que a canção evoca em favor da família.

Junhito quer se livrar da “condenação”, o que nos leva a pergunta, quem o condenou a ser um galo? Taímo? O próprio povo moçambicano?

A mãe, que tanto rejeitou Kindzu, é afinal a última ponte de Junhito para a sua família, ou seja, tudo o que ela não representa para Kindzu, ela representa para o filho-galo, “sua última ponte com a família”, a de Junhito, não a nossa, de Kindzu e Junhito.

A canção faz com que Junhito se transforme em gente e com que a mãe apareça com mais um filho nos braços, seu ventre voltou a ser fértil, já que os vilões que infestavam o país foram expulsos e, junto com Junhito, os dois partem rumo ao futuro com mais uma geração nos braços.

No último sonho que Kindzu teve antes de ser baleado e morrer, ele encontrou a paz que procurava com relação à família. O irmão caçula não sofria mais do mal de ser galinha, voltava novamente a ser gente, e a mãe não se sentiria mais sozinha, Junhito havia voltado e ela tinha outra criança para cuidar, cumprindo o papel que sempre teve na família.

Kindzu, através desse sonho, consegue um fechamento propício e satisfatório sobre a relação turbulenta que teve com toda a sua família, a maldição que o pai jogou contra ele serviu, pelo menos uma vez, para trazer paz. Junto com a mãe grávida, representando a pátria mãe, o irmão que volta a ser gente indica o futuro para um novo Moçambique.

3.4. Kindzu e Muidinga: Dois deslocados

As duas histórias apresentadas em *Terra sonâmbula* contam com diversos personagens significativos, capazes de sugerir parte da diversidade da população de Moçambique, que, segundo Petar Petrov:

[...] consegue fornecer a imagem de uma miscigenação cultural devida à presença de grande variedade de raças e respectivos costumes. Trata-se de uma pluralidade étnica existente em Moçambique pós-colonial, concretizada do convívio entre africanos, europeus, árabes, chineses e indianos, sublinhando-se, assim, a ideia da inexistência de uma identidade cultural homogênea. (PETROV, 2014 p. 78)

Como já defendido anteriormente, as identidades, assim como a cultura são heterogêneas, o grande número de povos encontrados em Moçambique, citados por Petrov acima, representam apenas aqueles que foram trazidos ou vieram para o país, mas a influência, as tradições, as culturas e as identidades que trouxeram consigo não conseguem ser quantificadas.

Essa grande diversidade de etnias e grupos identitários em Moçambique que Mia Couto faz sempre questão de representar em seus romances é também discutida por Ventura, mas,

abordada de outra maneira, quando esta usa o termo “população imaginada” ao se referir àqueles que estão:

[...] entre dois mundos: aquele oferecido (e no mais das vezes imposto) pela sociedade ocidentalizada, de raízes coloniais, num país que ainda está sendo construído como nação, e que em geral não consegue oferecer nem o que poderíamos chamar de “conforto estrutural próprio dos modernos Estados ocidentais”, muito menos oferecer respostas a anseios íntimos de busca individual/existencial e o outro, o mundo africano marcado pelos “modos da tradição” (VENTURA, 2005, p. 6)

Ou seja, a nação moçambicana não consegue se vislumbrar como pertencente ao ocidente, ao mesmo tempo em que “o mundo da tradição”, não se permite mais ser recuperado em sua totalidade, devido às perdas provocadas por séculos de repressão e violência colonial.

Petrov afirma que há ainda outra incógnita nessa equação, já bastante complexa; Mia Couto, apesar de sua valorização das culturas tradicionais [africanas], também apresenta “reservas que certos protagonistas e narradores manifestam quanto ao apego aos antigos valores das cosmologias africana” (2014, p. 93).

A tradição africana rural é representada abundantemente em seus textos de forma respeitosa e conservadora, no sentido de querer conservar as tradições e culturas, mas o autor também faz questão de demonstrar o desconforto de personagens que já não conseguem se inserir naquela realidade tradicional, já que, estão diante de diferentes contextos trazidos primeiro pela colonização e depois pelas tensões pós-coloniais. Ainda segundo Petrov, “essas duas visões conduzem a paradoxos inconciliáveis.” (PETROV, p. 93) e seria por esse motivo que “as identidades da maioria dos seus protagonistas apresentam-se fragmentadas e plurais, contraditórias e não resolvidas. Isto por duas razões: por estes serem resultado de mestiçagens raciais e por estarem sujeitos a pressões de ordem conjuntural” (2014, p. 79). Essa “ordem conjuntural” se refere aos diversos processos e revoluções de cunho histórico e social enfrentados pelas populações que formaram Moçambique. Com isso, a problemática das identidades ambivalentes assume um papel preponderante relacionado com relativização de valores de uma sociedade postos no caminho de uma suposta modernidade, também problemática. (idem, p. 76)

Petrov chama de identidades conflitantes e “controversas” ao pensar em identidades sólidas e claras, o que simplifica o trabalho de Mia Couto, que tenta justamente adicionar camadas, nuances e a história do seu país na criação de seus personagens, o que os torna complexos e multifacetados, além de que fixar uma identidade, mesmo na ficção acaba por limitar a expressão dos seres humanos. Glissant resume bastante essa ideia quando afirma que o seu movimento, a criouliização, é o movimento do “sendo”, em oposição ao “ser” quando existe a tentativa de fixar a identidade como algo imóvel e homogêneo.

Segundo o próprio Mia Couto, *Terra sonâmbula* se trataria de uma “metáfora de um país que procura a sua identidade”⁹. Ou seja, é possível considerar que, como o plano do romance parece indicar, não era a intenção do autor nos apresentar uma “identidade moçambicana” definida, mas, sim, nos apresentar a problemática de várias identidades possíveis e suas influências como agentes transformadores.

A narrativa mostra as diversas violências sofridas pela população, desde a enfrentada na época da colonização, até as enfrentadas pelas mãos dos próprios moçambicanos, além de nos fazer refletir sobre o que, esses processos históricos fizeram com o senso de ser, de pertencer, e de identidade dessa população repleta de incertezas.

Apesar do tom sombrio e do enredo real e cruel, em *Terra sonâmbula*, assim como em *O último voo do flamingo*, Mia Couto termina com um tom esperançoso, uma forma de valoração da atividade humana no que diz respeito à sua capacidade de criar, de expandir e de se aliar. “só o sonho e a imaginação podem dar um sentido pleno à existência humana, surgindo como garantes para a concretização de um mundo melhor” (PETROV, 2014, p. 89).

Muidinga e Kindzu vão desempenhar papel fundamental nessa desconstrução que Mia Couto propõe. Não é por acaso que Kindzu e Muidinga são rejeitados por suas mães. As mães, nas obras miacoutianas, normalmente representam o papel de matriarcas acolhedoras, representando não só a casa, mas também o lar para os personagens. Kindzu é rejeitado, não só por sua família, mas por toda a sua vila, como já mostrado anteriormente, por se mostrar aberto e interessado em outras culturas, quando busca relacionamento tanto com o pastor, quanto com seu amigo indiano, enquanto Muidinga, além de trazer na própria cor de pele o testemunho da sua mestiçagem, é ignorado por Farida por ser o resultado de uma violência sofrida.

É por isso que se torna tão representativo que as duas mães se mostrem de maneira diferente em relação aos seus próprios filhos ao final da história. Farida pode não ter certeza se está pronta para criá-lo, mas incapaz de esquecê-lo, ela não consegue mais ignorá-lo e “queria reaver seu menino, renascer como mãe” (COUTO, 1992, p. 81). O desejo de Farida de criar seu filho, representa que, mesmo que doloroso, é impossível simplesmente esquecer a influência violenta que foi a invasão portuguesa no país. A sua tentativa de reaver o seu filho representa a aceitação de um país querendo se reconstruir.

“Farida se preparou para esse encontro como se fosse um noivado. Se vestiu com cuidados, penteou-se com mil esmeros. Esperou com coração de passarinho. Passou a hora, seu

⁹ Mia Couto em entrevista concedida a Nelson Saúte. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 12 de janeiro de 1992

filho não compareceu” (COUTO, 1992, p. 82). Percebe-se a tentativa de Farida de finalmente aceitar o seu papel de mãe. Ela se prepara para reencontrar seu filho, arruma-se mais do que se estivesse esperando um marido, tenta causar uma boa impressão. Ela quer ser mãe. Quer aceitar e cuidar de seu filho, aceita esse filho mesmo que ele represente um passado doloroso. Ela espera esquecer o passado e ter esperança para o futuro.

Quando o reencontro não ocorre, já que Muidinga escapa do convento, ela pede a Kindzu que continue a procurar pelo seu filho.

A própria mãe de Kindzu, sempre tão fria e alheia ao filho, ao aparecer para ele grávida e com Junhito, representa não só um novo começo para o novo Moçambique, mas também a aceitação que Kindzu sempre procurou na mãe.

Através de vários personagens, vários símbolos e metáforas, Mia Couto deixa evidente tanto a sua crítica quanto a história sangrenta de seu país quanto o que ele pensa a respeito da história de sua gente e o que ele acredita ser o caminho para um futuro melhor. É por meio tanto da aceitação do outro quanto de si, que o narrador pensa um povo que quer construir um novo país que possa ter orgulho e abraçar toda a sua história, diversidade e cultura.

Terra sonâmbula é um livro complexo, cheio de mensagens e imagens que reforçam, por meio da ficção, a multiplicidade identitária defendida durante o nosso estudo. No próximo capítulo veremos como o papel do estrangeiro e de personagens fronteiriços, dispostos a fazer a ponte entre um mundo de tradição rural moçambicana e um mundo ocidental europeu é capaz de abrir ainda mais o leque para a valorização de todas as formas e expressões de cultura.

4 OS NOMES E O ESTRANGEIRO EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO*

Assim como outras obras de Mia Couto, *O último voo do flamingo*, de 2002, foi primeiramente publicado pela Caminho, uma das mais prestigiadas editoras portuguesas. No mesmo ano, Moçambique comemorava 25 anos de independência política de Portugal. O livro recebeu o prêmio Mário António de ficção em 2001 e foi transformado em filme de mesmo nome em 2011.

A escolha em analisar os nomes nesse capítulo veio do fato deles terem sido escolhidos conscientemente pelo autor, exemplificando a bagagem e o significado do personagem para a história, além de abrir outras janelas de interpretação sobre a diferença de nomes portugueses para personagens tidos como vilões outros exemplos diversos.

O foco na figura do estrangeiro se dá pelo papel do italiano no romance, não só como um dos personagens principais, mas também como representação da pluralidade cultural encontrada no país. Além dessa figura tão representativa para a construção identitária moçambicana, iremos tratar de um novo conceito apresentado primeiro por Marcia Cerezer (2010), a do estrangeiro “de fora”, pelo qual personagens africanos apresentam visões de mundo e atitudes que refletem não só a colonização sofrida, mas a própria mentalidade do colonizador.

É uma obra com características de romance policial, uma vez que inicia com o aparecimento de partes de um cadáver e a trama gira em torno da resolução desse suposto crime, na pequena vila fictícia de Tizangara.

Soldados enviados pelas Nações Unidas, com o objetivo de ajudar na pacificação do país estão explodindo, ou sendo explodidos, sem qualquer explicação e sem deixar qualquer vestígio, a não ser os seus pênis decepados. A partir de tais extraordinários acontecimentos, as Nações Unidas decidem encaminhar uma comissão para investigar os atentados contra seus soldados. O responsável por essa comissão é Massimo Risi, um italiano que pretende crescer dentro da instituição.

Apesar de Risi falar e entender português, um tradutor, da própria vila, é encaminhado para ajudar o estrangeiro no que for preciso. Esse tradutor, a quem nunca é atribuído um nome além desse, Tradutor, é o responsável pela narrativa do livro, servindo como um narrador-personagem.

O livro começa como uma paródia ao gênero do romance policial, mas acaba por tratar de assuntos mais sérios do que a identificação das vítimas a partir de seus pênis. *O último voo do flamingo* é um romance extremamente simbólico que tem como objetivo expor a corrupção e a exploração presentes nos órgãos de poder moçambicanos, além de apresentar ao leitor, de

forma respeitosa e enigmática, alguns temas recorrentes das culturas rurais africanas, como as perspectivas sobre a morte e os que já morreram, a religiosidade, e a própria natureza como uma força a ser admirada e respeitada.

Mia Couto escolhe os nomes de seus personagens e da própria vila de Tizangara de maneira ficcionalmente motivada. A fictícia vila de Tizangara foi, supostamente, engolida pela própria terra, cansada de ser tão menosprezada e maltratada por seus habitantes, daí vem o seu próprio nome “Tizangara”, a que te irritou, a que te zangou, a vila que finalmente conseguiu enraivecer a terra e sofreu as consequências por isso.

Assim como o nome do espaço em que se passam as ações, todos os personagens do romance foram nomeados, ou não nomeados, para reforçar suas características. O próprio Tradutor nunca é nomeado, ele não tem nome próprio e nunca é chamado ou referido por qualquer nome por outros personagens, decisão artística extremamente consciente, tendo em vista que ele próprio é a representação do elo entre a cultura africana rural, dada a sua origem e seu contexto, com as culturas “modernas”. Segundo Shirley De Jesus “[a] suposta ‘tarefa’ desse tradutor ganha maiores dimensões quando tenta fazer a ponte entre o mundo do pai Sulpício e dos outros velhos da aldeia com o dos ‘forasteiros’, entre o tempo de antes e o de agora” (DE JESUS, 2013, p. 153). Ou seja, o papel do Tradutor vai muito além de traduzir idiomas, ele é o responsável por “traduzir” e intermediar culturas e fazer a ponte entre a própria linguagem oral e a escrita.

Sulpício, pai do narrador, como o nome sugere, representa o suplício que os africanos passaram e continuam passando. Ele é tratado com condescendência e visto como louco e excêntrico pela grande maioria dos habitantes da vila. Apesar de ter trabalhado no período colonial, é contra qualquer tipo de governo e de trabalho, exemplificando a grande instabilidade e desolação sofrida pela maioria dos africanos depois das guerras de independência em seus países ou comunidades.

Ana Deusqueira, a prostituta da vila, tem um nome português, já que, como é explicado no começo do romance, ela foi “importada” para Tizangara, que, antes dela sequer conhecia a profissão de prostituta. Seu primeiro nome é um nome comum, sem representar qualquer diferenciação entre ela e as demais Ana’s, enquanto o seu sobrenome, Deusqueira, representa as consequências que a sua profissão traz: ninguém a quer de verdade, ela se sente sozinha e abandonada à sua própria sorte, ou ao que “Deus quiser”.

Estevão Jonas, o administrador corrupto e traidor da sua própria gente, recebe um nome completamente português. Apesar de ter lutado com a resistência contra o colonialismo imposto, ele está completamente inserido e perpetua a cultura de apropriação e exploração que

primeiramente foi imposta pelo governo português.

Não é por acaso que o estrangeiro se apaixona por Temporina, personagem que representa as tradições africanas.

Temporina representa a passagem do tempo e mesmo assim a prevalência da tradição. Seu nome pode ser interpretado como “o tempo ensina” ou até mesmo “o tempo reina”, levando em consideração que dentro das sociedades moçambicanas rurais, os mais velhos são sempre os detentores do poder e da palavra final.

Além disso, seu nome faz uma relação direta com a maldição que ela sofreu, de permanecer com o corpo de mulher jovem, porém com o rosto de aparência idosa. A maldição evoca o poder das tradições, sendo Temporina um exemplo vivo disso.

Segundo Joel Candau, em *Memória e identidade*, o nome, além de compor a alteridade do indivíduo, também, em certos casos, é o responsável por restaurá-la. “[O] nome é sempre uma questão identitária e memorial” (CANDAU, 2012, p. 68). Isso reafirma o cuidado e a preocupação de Mia Couto em nomear os seus personagens de acordo com a simbologia que eles possam ter ou sua própria trajetória durante a trama.

O contraste entre esses dois polos: a tradição moçambicana e o estrangeiro europeu é um contato fecundo a partir do momento em que ambas as partes estão dispostas a criar um espaço intermediário de aceitação. No romance, tal aceitação seria propiciada e facilitada graças ao personagem responsável por fazer a ponte e a tradução entre esses dois mundos, o tradutor.

Segundo Zilá Bernd em “O elogio da criouldade”, pensando autores francófonos do Caribe:

[...] se por híbrido queremos nos referir a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre os elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador. (BERND, 2004, p.101)

Bernd conclui que o mais importante é relativizar justamente a questão da identidade. A pesquisadora se afasta do enraizamento clássico e totalitário – que nega o outro ao afirmar-se e considera qualquer outra cultura inferior por quaisquer que sejam seus aspectos – e da alienação, que acarretaria a perda total da memória coletiva: “A criouldade (*créolité*) é um agregado interacional (de influências recíprocas) ou transacional (acordo que tem por base concessões recíprocas) de elementos culturais caribenhos, europeus, africanos asiáticos etc. que a história reuniu sobre um mesmo solo” (BERND, 2004, p. 102).

Bernd enfatiza que a criouldade seria uma contribuição mútua, uma verdadeira troca em que nenhuma parte se mostraria superior ou dominante, mesmo que para um processo

natural de assimilação seja impossível controlar a influência de uma sobre a outra.

O termo “tradução” também é discutido por Stuart Hall para descrever uma nova forma de identidade:

A [...] Tradução. Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a “essa” particular). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. (HALL, 2005, p. 88)

Levando em consideração o trecho acima, a escolha do narrador de *O último voo do flamingo* de se referir apenas como Tradutor ganha um novo significado. Ele seria a representação máxima dessas pessoas “traduzidas”. O Tradutor não perde completamente a identidade rural africana em que cresceu, carrega consigo as lendas, os ritos e mitos que aprendeu, mas foi inserido, pela educação escolar longe de Tizangara, a uma nova realidade, sendo obrigado a fazer a “tradução” da sua antiga identidade para a realidade que agora se encontra.

O Tradutor possui uma identidade fluída, pois está no limiar de dois pólos essencialmente diferentes, criando um novo espaço onde percebe que é impossível ser só uma coisa, dado que ele carrega dentro de si experiências e mundos diferentes.

Elas estão irrevogavelmente *traduzidas*. A palavra “tradução”, observa Salmari Rushdie, “vem, etimologicamente, do latim, significando “transferir”; “transportar entre fronteiras” [...]. Eles são o produto das *novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia. (HALL, 2005, p. 89)

A tradução feita pelo tradutor é uma consequência da sociedade da qual ele faz parte. Ele é obrigado a, como o trecho afirma, habitar duas identidades e a negociar entre elas, sendo ele o mais indicado a ajudar o estrangeiro a seguir o mesmo caminho, porém agora fazendo o caminho inverso.

Sobre as culturas híbridas citadas no texto, Maria Fernanda Afonso (2004) afirma que Homi Bhabha introduziu o conceito referindo-se à construção de um terceiro espaço situado entre as duas culturas, tanto a colonizadora quanto a colonizada. Neste sentido, podemos pensar o narrador de *O último voo do flamingo* como aquele que se movimenta no limiar entre dois

mundos. O termo “Tradutor” vem a antagonizar com os conceitos de centro e margem e é inteiramente propício à construção de novas identidades mais adequadas para a realidade, tanto por parte do ex-colonizado como do ex-colonizador:

O terceiro espaço permite ao sujeito pós-colonial definir-se e representar-se fora desta bipolaridade tradicional entre Norte e Sul, colonizador e colonizado, tradição e modernidade, valorizando-lhe a condição híbrida, sem jamais o levar a consentir nos abusos inerentes ao sistema colonial. Surge assim, a partir de um antagonismo básico uma construção dialética criativa, positiva, uma formação discursiva que resulta da interpretação da cultura ocidental com o legado africano. Não se trata porém da fusão da síntese de duas culturas anteriores, mas de um espaço intermédio, novo, que se encontra fora de ambas as culturas. (AFONSO, 2004, p.241)

Ou seja, o choque entre essas duas culturas não resulta em uma fusão forçada entre elas, mas em um espaço intermediário aberto à mudança e ao diálogo, onde há a valorização das duas por parte do indivíduo.

Afonso vai determinar o papel primordial da literatura nessa “descolonização cultural e espiritual” quando permite uma interação entre esses sistemas linguísticos, religiosos, bíblicos e crenças animalistas. O resultado desse contato é “um espaço propício à dialogicidade heterogênea, um texto híbrido, uma língua híbrida que reflete a cosmogonia do homem pós-colonial” (AFONSO, 2004, p. 241). Nas obras literárias de Mia Couto há a representação desse “homem pós-colonial”, quando elas conscientemente trabalham com as posições transitivas e momentâneas que um mesmo sujeito pode ocupar presentes em Moçambique, a cultura rural africana e imposta pelo colonialismo europeu, e, além de não fazê-los brigar entre si, escolhe fazer com que os dois dialoguem, transformando anos de imposição cultural em um diálogo fecundo.

4.1 Prólogo: Uma carta ao leitor

O último voo do flamingo possui vinte capítulos numerados e um último que não possui numeração, apenas o título: “Uma terra engolida pela terra”. Cada capítulo possui como epígrafe um dito, crença ou provérbio de Tizangara ou a fala de algum personagem do livro, indicando tanto a autonomia e diversidade das culturas africanas quanto uma tentativa do autor de expor o máximo possível de sua cultura ao leitor.

Ao final do livro há um glossário composto por palavras de origem africana utilizadas em Moçambique e seus significados. Já tivemos a oportunidade de discutir a presença desse glossário em *Terra sonâmbula*. Aqui, ele tem funções parecidas. Segundo Taíse Santana e Sirlei Santos Dudalski, em *O último voo do flamingo*, o uso do glossário indicaria “uma estratégia

comum dos escritores africanos para mostrar que, se a língua oficial é portuguesa, a expressão, nesse caso, é moçambicana” (2018, p. 195). A partir desses dados é possível supor que a própria estrutura do livro evoca a autoafirmação identitária.

A ação narrativa é precedida por uma espécie de prólogo direcionado aos leitores e assinado “Tradutor”:

“Fui eu que transcrevi, em português visível as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo” (COUTO, 2005, p. 9, em itálico no original). O Tradutor narra, portanto, fatos já acontecidos, colocando uma distância temporal entre o momento da história e o momento da narração. Segundo Shirley de Jesus:

O sujeito que no presente recorda não é o mesmo que viveu os fatos relatados. Podemos dizer que ocorre uma fratura entre o eu da história e o eu da narração [...] fratura que aponta para a polifonia, ou seja, o sujeito que produz o enunciado, aquele que diz ‘eu’ não é obrigatoriamente o mesmo, já que o acontecimento dos fatos e a escrita se dão em momentos distintos. (2003, p. 154):

O narrador neste prefácio define a necessidade da escrita desse relato por “vozes”, “lembrança” e “memória”, deixando claro que o que será apresentado é fruto das suas próprias lembranças.

A memória do que se passou em Tizangara não é algo abstrato e passado, mas algo que o narrador sente no próprio corpo e tem a necessidade de colocar em forma escrita para que alcance cada vez mais pessoas e não se perca na delimitação da fala oral local, daí a necessidade de colocar o texto em “português visível” em contrapartida ao “português não visível”.

É importante perceber também como o prólogo foi impresso em itálico, formatação utilizada durante o romance para indicar a fala dos personagens, o que também indica a “oralidade do romance”. O uso de fontes em itálico no prólogo indica que se trata de uma escrita pessoal, ligada à oralidade. O pronome pessoal em primeira pessoa, “eu”, dá ainda mais o caráter pessoal:

Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima. (COUTO, 2005, p. 9)

O narrador explica quem ele era, na época, tradutor a serviço da comunidade, além de afirmar que se encontrava presente no decorrer dos fatos, tanto escutando confissões na hora, quanto analisando o “português visível” na leitura de depoimentos depois.

O Tradutor esclarece também o seu próprio processo criativo e o que o incentivou a narrar tais fatos: ele se sente injustiçado, foi acusado e condenado e a mando da sua própria consciência resolveu narrar os acontecimentos, tentando dar argumentos ao leitor para que o considere um narrador confiável. Segundo De Jesus, sobre o mesmo trecho:

Podemos dizer que o autor textual não se contrapõe à condenação, mas ao fato de ter sido acusado de mentir. Aqui, de certo modo, acaba hierarquizando seu discurso e, ao mesmo tempo, seus próprios valores, ou seja, ser considerado um mentiroso é mais relevante do que ser condenado – o que implica uma condição ética aparente desse narrador e, sobretudo, uma postura ideológica. (DE JESUS, 2013 p. 164)

No trecho anteriormente analisado há também a presença explícita de outras vozes: “Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram”. Quem o acusou? Quem foi a vítima do assassinato? O narrador não está interessado em responder essas perguntas ao leitor.

O uso das expressões “*por mando de minha consciência*”, “*fui acusado*”, “*por ordem de minha única vontade*” e, finalmente, a irrupção da última frase, “*É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima*”, evidenciam o caráter pessoal que a história tem para o narrador. Sua consciência, sua vontade e suas lembranças são o maior incentivo para a escrita desse depoimento. O narrador precisa se livrar de tais memórias para que consiga seguir em paz. Faz parte de um processo de cura e de desprendimento com o passado.

Segundo Candau, o conceito de memória pode ser dividido em três níveis distintos, um deles seria o conceito de memória de alto nível, que se refere às recordações que o indivíduo tem, sendo estas voluntárias ou involuntárias, a protomemória, responsável pelos hábitos, gestos e pela linguagem utilizada de um indivíduo dentro de uma determinada comunidade, tais hábitos seriam realizados quase que automaticamente, como uma memória social adquirida. E, mais importante para a análise do trecho, a metamemória, que seria justamente a interpretação que o indivíduo faz das suas próprias memórias e, sendo assim, estaria intimamente ligada a como o indivíduo se vê e com “a construção explícita da identidade” (2012, p. 23), uma vez que se trataria de uma memória reivindicada e trabalhada.

O próprio trecho afirma que o livro nada mais seria do que um processo doloroso de “*rememoração*” por parte do Tradutor. A partir do momento em que ele ativamente tenta recordar os fatos acontecidos e escolhe explicitamente ou implicitamente o que compartilhar com o leitor, trata-se de metamemória.

As memórias, assim como a identidade, não são fixas, concretas e estáveis. A memória e principalmente a metamemória, abordada aqui no processo de rememoração por parte do

narrador, estando sempre em processo de transformação, faz com que se tenha uma nítida diferenciação entre o personagem do “prefácio” e aquele que conhecemos ao longo da história:

Se a memória é ‘geradora’ de identidade, no sentido que participa de sua construção, essa identidade, por outro lado, molda predisposições que vão levar os indivíduos a ‘incorporar’ certos aspectos particulares do passado, a fazer escolhas memoriais. (CANDAUI, 2012, p. 19)

A memória seria parte constituinte da identidade a partir do momento em que ela é responsável pela biografia, tradições, escolhas, erros, acertos e lições aprendidas pelo indivíduo ao longo da vida, mas ela também está à mercê do que tal indivíduo incorpora do seu próprio passado para influenciar o seu presente e futuro.

O narrador, quando escolhe narrar fatos já acontecidos de sua história, consegue editar e escolher o que apresentar ao leitor através dessas chamadas “escolhas memoriais” e é a partir dessas escolhas que já não é possível considerá-lo neutro, ou imparcial, tendo em vista que ele próprio afirma que a escrita desse relato é um processo terapêutico a mando de sua própria consciência.

Os fatos narrados na história são trazidos à forma de texto literário tal como o Tradutor os viveu, ou sentiu, tendo pouco ou nenhum comprometimento com a “verdade” vivida por qualquer outro personagem. A escrita deste relato é um processo pessoal, quase um desabafo:

Estávamos nos primeiros anos do pós-guerra e tudo parecia correr bem, contrariando as gerais expectativas de que as violências não iriam parar nunca. Já tinham chegado os soldados das Nações Unidas que vinham vigiar o processo de paz. Chegaram com a insolência de qualquer militar. (COUTO, 2005, p. 9)

O narrador localiza o leitor no tempo, informando que eram os primeiros anos após a guerra civil moçambicana, já nos anos 90, ou seja, o livro se passa em um período posterior aos narrados em *Terra sonâmbula*, já analisado aqui, além de deixar evidente a sua opinião sobre a intervenção externa em seu país e sobre os militares.

Aqui há o uso do verbo conjugado na primeira pessoa do plural, indicando uma voz coletiva a ser ouvida, a voz do próprio povo de Tizangara.

Na declaração a seguir, o narrador demonstra o seu cinismo, seus questionamentos em uma postura quase agressiva:

Agora, pergunto: explodiram na inteira realidade? Diz-se, em falta de verbo. Porque de um explodido sempre resta alguma sobra de substância. No caso, nem resto, nem fatia. Em feito e desfeito, nunca restou nada de seu original formato. Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas. (COUTO, 2005, p. 10)

É clara a intenção do narrador em interagir e dialogar com o leitor. Ele diz que vai narrar os fatos acontecidos, mas manipula o leitor para que este ache que tem alguma autonomia sobre

qualquer conclusão tirada durante os acontecimentos narrados. Contudo, tal situação pode ser ilusória. Se utilizarmos a terminologia de Wayne Booth, em *A retórica da ficção* (1980) o narrador seria não-confiável, já que, segundo o autor, a história que é apresentada está sendo contado por uma lente humana em contraste ao distanciamento de um narrador onisciente, ou seja, sujeita a falhas, propositais ou não, e a manipulações. Segundo ele “o processo mais semelhante ao processo da vida é o da observação dos acontecimentos através duma mente humana convincente e não duma mente divina desligada da condição humana” (BOOTH, 1980, p. 62). Além disso, quando tratamos do narrador, a sua credibilidade teria sido seriamente comprometida tanto por se tratar de uma lembrança, quanto por se tratar de um desabafo, já que ele se sente injustiçado.

A opinião do narrador já está formada, ele sabe – pelo menos para ele – o que aconteceu, o que compromete a imparcialidade da história que será contada. Quando pergunta para o leitor, o narrador usa de uma estratégia de aproximação, tentando ganhar algum controle sobre a leitura feita e engajar o leitor na história contada.

A assinatura do relato tem a sua própria importância no contexto do livro, já que o narrador escolhe assiná-la apenas como: “(Assinado: *O tradutor de Tizangara*)” (COUTO, 2005, p. 10). Sua assinatura está em parênteses, como se a própria autoria não importasse diante da grandeza dos fatos narrados, além de deixar a palavra “tradutor” em minúsculo e sequer assumir uma função para tal narração, deixando a própria autoria no anonimato. O anonimato não interfere no seu papel na trama, pelo contrário, faz com que seja ainda mais representativo para a história ele ser conhecido apenas pela sua função, mas também é possível que indique uma ruptura entre a identidade do personagem que participa da história no passado e aquele que a lembra no presente.

4.2 A força das personagens femininas

O último voo do flamingo apresenta quatro personagens femininas importantes, mesmo que não sejam tratadas como protagonistas. São elas a mãe do próprio narrador da história, denominada apenas como mãe; Temporina, a amaldiçoada; Ana Deusqueira, a prostituta da vila e Ermelinda, esposa do Administrador, conhecida como a “Primeira Dama” ou “Administratriz”.

Como Evillyn Kjellin afirma, “[c]ada uma delas guarda sua singularidade e de alguma

forma nos permite fazer uma analogia a figuras não fictícias, pois trazem consigo muito da história de seu país” (KJELLIN, 2014, p. 57). Além do papel de nos fazer refletir sobre as fases e facetas da história de Moçambique, as mulheres também são as responsáveis por trazer e apresentar a sua própria cultura ao olhar do outro, do estrangeiro e do leitor., como afirma Lisângela Danielle Peruzzo: “Elas compõem um mural das tradições e crenças do povo da região que, muitas vezes, se embate com o olhar quase que uniformizador do ocidental” (2008, p.7)

Tendo papel e simbologia tão importante na história, esse capítulo é dedicado a estudá-las e estabelecer paralelos entre as personagens e a história do país, além de analisar o próprio relacionamento delas entre si e os caminhos escolhidos pelo autor para torná-las figura relevantes e trazer mais um pouco de esperança para a narrativa.

A mãe do narrador simboliza a esperança ingênua e inocente pela mudança. A esperança pela libertação que se espalhou pela África durante o final do século XIX. Ela representa a população sofrida que ainda assim se permite sonhar com a igualdade, liberdade e independência para o seu povo. Por isso, vê com bons olhos os seus amigos e parentes pegando em armas pela execução de um sonho e é também por isso que sempre mostrou simpatia pelo guerrilheiro Estevão Jonas. “É que minha mãe nunca aceitara ele [Sulpício] ter disparado do lado dos coloniais. Em contrapartida, ela deitava glória era nos que guerrilharam a favor da independência. Como se dessa banda todos fossem puros” (COUTO, 2005, p. 136).

A partir desse trecho é possível perceber uma crítica do narrador quanto aos guerrilheiros de libertação, e a demonstração concreta das esperanças da Mãe em um futuro melhor, através da luta armada e da independência colonial. Quando a narrativa do romance começa, a Mãe já está morta, sendo muito representativa a impossibilidade de voltar a essa esperança cega e ingênua de que a mudança do regime colonial seria suficiente para que Moçambique se transformasse em um país justo e independente.

É ainda mais simbólico o fato da Mãe não conseguir enxergar o próprio filho desde o momento do seu nascimento, ou seja, essa geração sonhadora e idealista estaria ainda impossibilitada de entender e enxergar a nova geração, já formada na época pós-independência, quando a corrupção e o abuso agora eram geridos pelos próprios moçambicanos.

É ela quem faz o papel de mediadora quando apresenta a lenda dos flamingos ao Tradutor e é também ela quem “mostra a necessidade de cantar para que os flamingos voltem” (KJELLIN, 2014, p. 58), demonstrando ainda a sua esperança em um futuro melhor, característico da sua própria geração. Portanto, a Mãe conecta esse mundo ancestral tradicional com o “moderno” do qual o Tradutor faz parte, quando, mesmo morta, ela se faz presente na

vida do filho, por meio das suas lembranças de infância e também da sua aparição para salvá-lo do perigo quando precisa.

Muito mais que apenas disseminar a sua tradição, sua cultura, a mãe do tradutor faz seu filho compreender, através do mito dos flamingos, que a vida é circular. E essa lição é fundamental para o tradutor, especialmente num momento agonístico como aquele em que a narrativa transcorre, ou seja, o da destruição do país e o da perplexidade diante da sua quase impossível reconstrução. (KJELLIN, 2014, p. 58)

Por meio da figura da Mãe temos a inserção de valores e ideias antigas, para acalmar e tranquilizar o personagem sobre o futuro e o destino de seu país.

Temporina é uma jovem amaldiçoada e condenada a se esconder das pessoas. Ela recebeu essa maldição por que, à medida que foi envelhecendo, não se entregou a um homem na flor da idade e por isso foi castigada: seu rosto envelheceu como se tivesse cem anos, enquanto seu corpo continuou demonstrando toda a juventude e beleza de sua real idade.

Temporina é sobrinha de Dona Hortênsia “a mais falecida das criaturas de Tizangara. Hortênsia era a última neta dos fundadores da vila.” (COUTO, 2015, p. 62), desde o momento em que é apresentada o místico a envolve. Ela representa a parte sobrenatural e fantástica da vila, as crenças dos antepassados e as tradições vivas, já que, ela própria é a personificação de que as crenças africanas ainda vivem. A tradição está ainda mais presente na concepção da personagem, quando percebemos que ela é uma descendente dos últimos representantes dos fundadores da própria vila de Tizangara, sendo sobrinha de Hortênsia.

É importante perceber a própria escolha de seu nome. Temporina traz em seu nome o substantivo “tempo” e faz referência ao passar do tempo, e a complexidade deste, tendo corpo e alma de jovem, mas cara enrugada, é ela que, mesmo sendo jovem, carrega o peso das tradições e das crenças antigas, sendo o exemplo vivo de que o misticismo e o inexplicável continuam impactando os jovens e a vida moderna. Temporina, de acordo com Peruzzo, “metaforiza os costumes e as crenças que acompanham a sociedade. Traz em si o velho e o novo, o real e o mágico” (2008, p. 8). O que faz com que a relação entre o nome a personagem seja dialética e complexa.

Temporina vai exercer um fascínio sobre o estrangeiro Massimo Risi desde o começo do romance. De acordo com Kjellin, “[é] ela a responsável por tentar colocar Massimo a par da cultura de Tizangara; representando a dualidade moça/velha” (KJELLIN, 2014, p. 59). Temporina carrega as crenças e os poderes das tradições antigas no próprio rosto e é a prova viva de que Tizangara e seus habitantes são mais do que o estrangeiro pode compreender até então.

- Não se assuste. Sou eu.

Era Temporina, sua velha vizinha. Ela permaneceu na penumbra, encostada num

canto.

- *Trouxe-lhe de beber.*

E estendeu-lhe um copo. O italiano segurou na bebida, semierguido na cama.

- *É o que é isto?*

- *Não pergunte. Beba, sem medo.*

Ele trouxe a bebida de uma vez só. (COUTO, 2005, p. 61)

Apesar de Massimo não conhecer, de fato, aquela mulher, de só terem se esbarrado no corredor duas vezes até então, e de, segundo tudo lhe leva a crer, só ter sonhado com ela, o estrangeiro se entrega a Temporina de maneira livre e completa, bebendo aquilo que ela vem lhe oferecer em seu próprio quarto. Nesse momento há uma entrega sem receios por parte do estrangeiro para aquele tipo de cultura e tradição antiga.

Temporina conhece as três vilas de Tizangara, e é apenas ela quem as ama em igualdade. Ela dialoga com o novo, os habitantes de Tizangara e com o estrangeiro, sendo capaz de lidar com o peso da tradição e do feitiço que caiu sobre ela e de se manter contato com os espíritos de seus antepassados, honrando a sua memória.

- É porque aqui temos três vilas com seus respectivos nomes – Tizangara-terra, Tizangara-céu, Tizangara-água. Eu conheço as três. E só eu amo todas.

Sorri. Agora quem carecia de tradução era eu. Nunca escutara Temporina tão acrescida de belezas (COUTO, 2005, pág. 67)

No trecho é possível perceber que o entendimento de Temporina por Tizangara ultrapassa até o do próprio Tradutor e que, essa valorização da crença, da tradição e o respeito com que ela trata a terra e seus ancestrais, fazem com que ela seja bonita aos olhos do personagem responsável por fazer a mediação entre o novo e o antigo.

Massimo Risi acaba por se apaixonar por Temporina. Ele entende a sua maldição, qualquer tipo de descrença ou cinismo quanto à condição de sua amada fica em segundo plano, pois ele entende que em Tizangara as coisas não acontecem como no mundo em que ele foi criado. Temporina vai recobrando a juventude toda vez que eles passam o tempo juntos: “Em flagrante de amor Temporina juvenescia. Toda ela era sem ruga, sem cicatriz do tempo” (COUTO, 2005, p. 68).

E, depois de entender a sua condição de estrangeiro e descobrir que ele só não “explodiu” como os outros, pois foi salvo por um antídoto encomendado por uma mulher, é ela em que pensa em primeiro lugar, mesmo que os outros afirmem que não.

[Zeca Andorinho] contava era ter havido alguém que intercedera por ele. Essa era a única verdade que lhe interessava.

- *E quem você acha que foi?*

Acreditava ter sido Temporina. Seu coração lhe dizia isso. Eu sabia que a moça-velha não podia encomendar um feitiço. Nenhuma mulher pode chamar serviço de curandeiro sem chegar a ser mãe.

- *Não foi Temporina, Foi outra.*

Ele sorriu, certo que tinha sido Temporina. (COUTO, 2005, p. 179)

E, além de tudo, o estrangeiro é capaz de interceder por sua amada, mesmo que ainda não entenda completamente a cultura e as normas daquele mundo tão estranho do seu:

Rogou um instante, breve e leve. Falou aberto e alto:

- *Por favor, desenfitece Temporina!*

Ele queria que Andorinho devolvesse a idade de sua amada. Todos nos calamos. O estrangeiro não sabia, mas aqueles não eram assuntos para serem trazidos à luz do dia. E insistia, receoso de não ser entendido:

- *Devolva-lhe a mocidade.*

Acreditávamos que o feiticeiro se indignasse, maus modos. Mas Zeca Andorinho, sorrindo, lhe respondeu:

- *Você já devolveu.* (COUTO, 2005, p. 199)

O amor dos dois, mesmo que improvável e impossível, já que os homens da aldeia não deixarão que o estrangeiro a leve para fora, é mais um fio de esperança e algo a ser comemorado. O amor do estrangeiro e de Temporina, mostra que aquela cultura não está condenada ao vazio e ao esquecimento e que ainda cativa outros olhos, que ainda há esperança para o povo de Tizangara, sua cultura e tradição.

O romance entre Massimo e Temporina é a imagem do que o autor propõe ao contemplar o velho e o novo, o desconhecido e o conhecido, a tradição e a globalização. Ao fazer com que o casal se apaixone é clara a mensagem de que não é possível só coexistir, mas também aprender com o diferente.

O romance entre os dois também estampa a inversão dos valores criticados por Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*, já que, no período colonial, uma mulher negra só teria valor como pessoa e ascenderia naquela sociedade se se casasse com um homem branco. No romance entre Temporina e Massimo Risi se dá o contrário: os habitantes mais velhos de Tizanguara proíbem o estrangeiro de levá-la da terra em que nasceu.

Outra personagem feminina importante na trama é Ana Deusqueira, a prostituta da vila, que faz alusão aos milhares de africanos oprimidos e esmagados pelo sistema, a classe trabalhadora de africanos que é usada, abusada e descartada por aqueles que estão no poder. Ela também apresenta a consciência de classe, sempre questionando as ditas autoridades e consciente da injustiça com que ela e o seu próprio povo são tratados. Para Kjellin:

Por meio de sua condição marginalizada, Ana Deusqueira, a prostituta da vila, demonstra ser uma personagem bastante consciente de seu papel. Em vários momentos, Ana mostra-se a par da situação de desmazelo em que se encontram ela e seus conterrâneos. Em meio ao torpor dos habitantes da vila por conta de fatos a princípio incompreensíveis, ela surge como quem quer evidenciar a crua realidade em que estão inseridos. (2014, p. 61)

Deusqueira lembra de suas origens e lembra ainda mais da sua condição, além de dar voz ao contraste entre a miséria de seu povo e a riqueza daqueles que o comandam: “Ana

Deusqueira se aproximou dele (Massimo Risi) e disse: - *Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora, desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo.*” (COUTO, 2005, pág. 32).

A personagem tem entre seus clientes os ricos, é amante de Estevão Jonas e do Ministro enviado pelas Nações Unidas, porém mantém a sua postura perante a injustiça e o descaso e justamente por isso, tem consciência do perigo que corre: “Me protejo fazendo morada no centro do perigo.” (COUTO, 2005, p. 179). Mas, apesar de conviver diariamente com o abuso e a humilhação, ela ainda acredita em algo melhor.

Sabe por que gostei de si? [...] o senhor é um homem bom, eu vi desde-desde. [...] lá de onde o senhor vem também há os bons. E isso me basta para ter esperança. Nem que seja só um. Unzinho que seja, me basta. (COUTO, 2005, p. 179)

Mesmo quando Ana tem todos os motivos para acreditar no pior das pessoas, tendo contato com os poderosos corruptos e ladrões, sendo destrutada pela sua própria condição de prostituta, ela ainda se permite a esperança e o desejo de haver mais pessoas boas no mundo, mesmo que seja apenas uma. Essa visão otimista da prostituta é mais um voo do flamingo, mais uma esperança em um mundo melhor, com pessoas melhores.

Essa trajetória de esperança e mudança se comprova quando, no início da narrativa, Ana Deusqueira e Dona Ermelinda, a mulher do Administrador, são rivais ferozes, mas, já no final, é a própria Ermelinda quem salva Ana das atitudes do administrador e a trata como irmã.

Ermelinda, que se intitulava Primeira-Dama, representa a nova ordem social que foi instaurada depois das guerras de independência e depois de assinados os acordos de paz. Ermelinda e seu esposo, além de outros personagens que aparecem vagamente durante o livro, espelham a corrupção e o abuso de poder vindos agora do mesmo povo que lutou por paz, igualdade e independência. Mia Couto se refere a esses personagens quando o Tradutor afirma que: “Mas, na minha vila, havia agora tanta injustiça quanto no tempo colonial. Parecia de outro modo que esse tempo não terminara. Estava era sendo gerido por pessoas de outra raça” (COUTO, 2005a, p. 65). Se antes a corrupção e o abuso de poder vinham dos portugueses brancos, agora eram geridos pelos próprios africanos negros.

A Primeira-Dama olha para o continente e a cultura africana com o olhar etnocêntrico vindo dos colonizadores. Para ela, pelo menos no começo da narrativa, tudo relacionado a ser africano trazia a noção de exótico e diferente, não de uma cultura rica, independente e nobre por si só. Ela olha e representa a própria cultura de maneira caricatural, rasa e estereotipada, da mesma forma que os europeus fizeram quando lá chegaram.

A administratriz de novo se interpôs, deixando invisível o esposo. Falava ajeitando o turbante e ajeitando as longas túnicas. Ermelinda clamava que eram as vestes típicas da África. Mas nós éramos africanos, de carne e alma, e jamais havíamos visto tais indumentárias. (COUTO, 2005, p. 18)

A Administratriz não se enxerga como perpetuadora de uma cultura de corrupção e abuso instaurada desde o começo da colonização. Ermelinda não se vê no outro explorado, para ela não são iguais, nem nas origens, nem nas vivências e nem no valor.

Como ela não se enxerga naquele de quem tira proveito, para ela é simples e fácil continuar propagando a corrupção, hipocrisia e abuso que conheceu, agora, como a pessoa que o aflige e não mais como a pessoa que o sofre.

Ela se coloca em uma posição superior aos outros e não como parte de uma mesma vila, comunidade, cidade, país ou nação que sofreram e foram dominados pelo mesmo mal.

Certa vez, meu velho apanhou em flagrante o enteado de Jonas caçando elefante. Fora da época, fora da licença. Prendeu-o. Foi seu erro. Dona Ermelinda, a esposa do chefe, apareceu na prisão clamando que aquilo era perseguição política. [...] Não tardou que chegasse o administrador. Virou-se o feitiço de encontro ao feiticeiro. Num segundo, o moço estava livre e ele, o fiscal-polícia, estava preso de mãos amarradas. Os outros colegas o ataram, prontamente obedientes. Era um nó demasiado convicto. Sulpício alertou para o laço que lhe roubava o sangue das mãos. Em vão. Nenhum dos colegas se mexeu para o defender. Foi Dona Ermelinda quem juntou a maldade à maldade: espalhou sal nas cordas. E mandou que apenas no dia seguinte lhe aliviassem a amarradura. (COUTO, 2005, p. 138)

Por essas passagens entende-se que Ermelinda perpetua a cultura imposta pelo colonizador, uma cultura racista de desigualdade, corrupção, hipocrisia e abuso. Que não se enxerga no outro explorado e não respeita nem entende a própria cultura, fazendo com que assim, seja ainda mais fácil a diferenciação entre ela mesma e aquela cultura que não entende.

Ao longo da narrativa, de acordo com relatos do seu próprio esposo, Ermelinda passa a frequentar festas e rituais locais, e é a partir desse contato direto com a cultura que tanto negava que ela começa a mudar, criar mais humanidade e empatia pelo povo que antes tanto desprezava e abusava. E é a partir daí que ela começa a questionar também como o próprio marido comanda Tizanguara:

Ermelinda suspirou fundo. De há uns tempos, ela se queixa de mim. Diz eu só ando resmungado, parece que carrego a tampa do próprio caixão. É que eu, segundo suas palavras, me faço maior que meu tamanho. Conforme suas queixas, ela me encara como boi olhando o sapo inchado: por muito que sejam os acréscimos se notam as costelas. No que respondo: tu não sabes, mulher, tu não sabes nada. Ermelinda nem me escuta, sempre insiste:
— Você devia ser como esses passaritos que vivem nas costas do hipopótamo: ser precisado pelos grandes, mas não ser visto por ninguém. (COUTO, 2005, p. 76)

Ermelinda, ao contrário do esposo, é natural de Tizanguara, enquanto Estevão Jonas foi parar na vila como guerrilheiro. Ermelinda sente o poder da terra e da gente, e a partir dessa reconexão com a sua cultura e com seu povo, a mudança em seu caráter e postura estabelece.

Ermelinda passa a defender, Ana Deusqueira, representante da classe mais pobre e explorada dos africanos, contra os ataques de seu próprio marido.

- *Você, Jonas, não toca nessa mulher!*

A ordem vinha da porta. Todos nos virámos para deparar com Ermelinda, mãos nas ancas. Estevão Jonas até esfregou os olhos, ante a visão. A esposa, desta feita, se figurava mesmo como uma dama, a primeiríssima. E a ordem dela voltou a imperar: “- *não toca nessa mulher!*” (COUTO, 2005, p. 194)

É a primeira vez que o narrador vai descrever a real autoridade da Primeira Dama, quando ela se rebela contra as figuras de poder para salvar uma igual. “*Não se mexe, Chupanga* – contracomandou Ermelinda. Chupanga, estranhamente, ficou parado. Pela primeira vez, desobedecia ao chefe?” (COUTO, 2005, p. 194). O próprio capanga e serviçal de Estevão Jonas reconhece a autoridade por trás de Ermelinda.

A Primeira Dama atravessou a sala e se ajoelhou junto de Ana Deusqueira. Lhe passou a mão sobre a cabeça e disse:

- *Você vai ficar boa, minha irmã!*

Os olhos de Ana eram duas janelas de espanto. Como se ela, por fim, recordasse aquela voz que ela buscava no passado, o enevoado ser que já lhe dera a bênção de reviver. [...] Os homens, nós, escutávamos em silêncio. Elas eram donas, exclusivas, do que ali se passava. (COUTO, 2005, p. 194)

Ana Deusqueira, antes uma prostituta, uma inferior, a amante do seu marido e uma rival, agora é uma irmã. Tão vítima dos usurpadores e sanguessugas do poder quanto ela.

É através dessa mudança em Ermelinda que é possível enxergar a esperança no voo do flamingo. A esperança de que a cultura e o contato consigam “trazer de volta” a empatia e o respeito que faltam naqueles africanos que apenas trocaram de lugar com os exploradores.

É a partir dessa valorização de suas próprias raízes que Ermelinda começa a se enxergar no outro, começa a questionar sua postura de vida e entender que ela está sendo apenas mais uma propagadora de um sistema cruel e injusto, e é a partir daí que Ermelinda consegue enxergar Ana Deusqueira como sua própria irmã.

A trajetória de Ermelinda durante o romance pode ser considerada mais um voo do flamingo, já que tem por objetivo trazer a esperança da mudança e da compaixão por parte daqueles que “esqueceram” quem eram e de onde vieram. Ermelinda representa a possibilidade de redenção de Moçambique e de seus cidadãos.

Quando Temporina fica sabendo do que está acontecendo com as outras duas mulheres, corre para se encontrar com elas, deixando mais uma vez nítido, como a própria citação diz, que aquele momento de união é unicamente das mulheres. São elas que resolvem começar o processo de unificação.

É pela união de Ermelinda e Ana Deusqueira, que tanto se odiavam e se viam diferentes no começo, e Temporina que se junta a elas ao final, que o autor mostra que o que une as

mulheres, é mais importante do que aquilo que as separa e que, ainda mais importante, é possível sim, unir todos os aspectos e facetas das identidades africanas atuais. Ermelinda mostra a faceta do africano ganancioso e corrupto, depois absolvido e reintegrado aos seus costumes e crenças, Ana Deusqueira representa o explorado e Temporina a cultura rural e cheia de poder. Essas três facetas se unem ao final do romance, fazendo com que tudo seja possível.

4.3 O estrangeiro

O tema do estrangeiro é comum nas obras de Mia Couto, sendo contemplado em seus romances e contos. Esse capítulo será dedicado a analisar o papel do estrangeiro em *O último voo do flamingo*, investigando tanto a figura do estrangeiro “de fora”, Massimo Risi, quanto a do estrangeiro “de dentro”, Estevão Jonas, tendo em vista que os dois representam imagens diferentes no que diz respeito à identidade.

A partir da análise desses dois tipos de estrangeiro, podemos identificar tanto uma manifestação identitária presente em Moçambique, resultado do processo colonial, na figura do estrangeiro “de fora”, quanto perceber o mosaico cultural presente no país e como ele é representado na obra, reafirmando a criação de um espaço híbrido em contato com o estrangeiro.

Para definir o que é considerado estrangeiro, utilizamos a análise de Márcia Cerezer em “A representação do estrangeiro nas obras *O último voo do flamingo* e *O outro pé da sereia* de Mia Couto”. De acordo com a pesquisadora: “[as] noções de estrangeiro, embora variem de acordo com o contexto, tratam de elucidar um elemento que, em resumo, caracteriza-se por ser ‘de fora’, por causar tensões nas relações com o seu oposto ‘não estrangeiro’” (2010, p. 38) Ou seja, segundo essa definição o estrangeiro é aquele que causa desconforto nos considerados não estrangeiros, além de definir-se ou ser definido como aquele de fora de determinado contexto. Ainda segundo Cerezer: “O elemento estrangeiro, presente nos enredos de Mia Couto transita entre a proximidade e o distanciamento num espaço composto pela diversidade cultural, resultado da miscigenação” (CEREZER, 2010, p. 39). O estrangeiro representado nas obras miacoutianas não seria considerado alheio ao contexto moçambicano, havendo momentos de tensão e de compreensão entre o estrangeiro e os nativos, caso evidenciado pela figura de Massimo Risi.

4.3.1 O estrangeiro “de fora”

Massimo é italiano e considerado o contraponto à mentalidade hostil ao estrangeiro, mesmo que em um primeiro momento ele tenha sido tratado com hostilidade e desconfiança pelos habitantes de Tizangara, resquício dos abusos sofridos pelos africanos no período colonial, ele consegue, ao final da narrativa, ser tratado com respeito e abrir um espaço propício à hibridação defendida por Zilá Bernd. Através do contato e da relação amigável com o Tradutor e do seu interesse romântico por Temporina, a própria representação de Moçambique, o estrangeiro se mostra aberto e curioso a respeito da cultura a que está sendo exposto.

No encontro entre Massimo e o Tradutor, este último fica encarregado de seguir e ajudar o estrangeiro com as questões de compreensão da língua. Porém, desde o começo da narrativa, o estrangeiro deixa claro que ele entende e fala o idioma, portanto a principal barreira entre ele e os habitantes de Tizangara seria o próprio mundo “estrangeiro”. É aí que o Tradutor entra como mediador, explicando e auxiliando o estrangeiro a entender a mentalidade e os costumes do povo de Tizanguara.

Sentei-me a seu lado. Ele me olhou, como se fosse a primeira vez:

- *Você quem é?*

- *Sou seu tradutor.*

- *Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui.* (COUTO, 2005, p. 40)

A partir desse trecho é possível perceber que o Tradutor não será um tradutor da língua, mas sim de mundos. O Tradutor será o responsável por mediar os dois mundos, o do europeu e o de seu próprio povo.

Massimo, em um primeiro momento, é tratado por todas as pessoas da vila, exceto Estevão Jonas, como o italiano, o outro, o branco, o estrangeiro. De acordo com Cerezer: “é perceptível uma certa mágoa nas relações entre nativos e estrangeiros[...]. O ar de estranhamento entre as raças – herança colonial, permanece vivo como sintoma da exploração que inevitavelmente evoca” (2010, p. 39). Segundo a pesquisadora, Massimo Risi em um primeiro momento representa “os valores europeus, tidos como responsáveis pela opressão em tempos coloniais” (2010, p. 48), o que explicaria a posição desconfortável dos habitantes da vila. Porém, Mia Couto, ao eleger Massimo como o investigador responsável por desmembrar os crimes de Estevão Jonas “possibilita uma releitura de fatos históricos, ou, ainda, aponta para novos tempos em que não cabem mais os ultrapassados jogos de culpas ou acusações” (idem). O que demonstra que, segundo Mia Couto, a própria postura hostil com relação ao novo é uma postura datada e ultrapassada.

Apesar dessa postura proposta com relação ao novo, o narrador deixa claro que, ainda

assim, há assuntos que deveriam ser tratados ou discutidos apenas por aqueles que moram em Tinzangara. Um exemplo dessa relação particular entre o estrangeiro e os nativos é quando Massimo, apaixonado por Temporina, pede a Zeca Andorinho, o feiticeiro da vila, que desfizesse o feitiço dela:

Massimo pediu que não partíssemos logo. Ele queria falar com Zeca Andorinho. Rogou um instante, breve e leve. Falou, aberto e alto:

- *Por favor, desenfitece Temporina!*

[...] Acreditávamos que o feiticeiro se indignasse, maus modos. Mas Zeca Andorinho, sorrindo, lhe respondeu:

- *Você já devolveu.*

E sugeriu: o estrangeiro fosse ter com ela e se despedisse. Pois ele nem pensasse em levar Temporina dali. A terra guarda a raiz da gente. Mas a mulher é a raiz da terra. (COUTO, 2005, p. 199)

Apesar de Zeca Andorinho lhe responder com gentileza e respeito, o lembra que, no final das contas, ele continua sendo um estrangeiro, alheio aos conhecimentos e costumes da vila, demonstrando o desconforto dos moçambicanos com a invasão ainda imposta no período pós-independência.

- *Não conte nada disso ao italiano.*

Perguntei se ele, agora, encarava melhor o estrangeiro. Sulpício permaneceu calado. (COUTO, 2005, p.205)

Porém, mesmo assim, Sulpício, o mais teimoso e peculiar personagem do romance e o que mais representa o fechamento da cultura moçambicana rural nela mesma, e portanto, a sua rigidez, a hostilidade em relação ao novo e ao “outro”, apesar de não querer compartilhar aquilo com o estrangeiro, se mantém calado, ao invés de usar a situação como pretexto para falar mal do italiano, Sulpício, mesmo que de má vontade, não tem algo a falar a respeito do italiano.

Ainda mais simbólica é a seguinte passagem, que vai tratar do momento em que Massimo se vê preso no meio de um campo de minas terrestres e é a sua fé e sua confiança em Temporina que o fazem seguir em frente:

Que o italiano se deixasse quieto. Mas Temporina teimou, chamando-o com doçura:
- *Não lembra que lhe ensinei como pisar o chão? Pois venha, caminhe como lhe ensinei.*

Massimo demorou-se. Mas depois – seria crença? – ele começou a caminhar. Vagaroso, todo o corpo era um calcanhar, o pé e o antepé, passo sem pegada. E perante o nosso assombro, Massimo Risi passou pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas. (COUTO, 2005, p.200)

A passagem representa a crença do estrangeiro em um mito local, um modo de vida local, o “como pisar o chão” ensinado por Temporina contra problemas “reais” e destrutivos. O trecho demonstra que houve um aprendizado real e não só superficial entre o europeu e a africana. Segundo Cerezer,

De modo geral, entende-se que tais personagens [estrangeiros] são construídas para

representar as múltiplas interferências culturais presentes no universo moçambicano. Entretanto, nessa representação, percebe-se a intenção de resgatar um elo humanitário entre os povos, bem como a de desfazer o mal-estar imposto por anos de opressão. (CEREZER, 2010, p. 73)

Ou seja, a aparição desses tipos nos trabalhos do autor além de almejar a construção de uma nova etapa na história de Moçambique, sendo possível a interação sem receios e desconfiança evocados devido ao passado colonial também remete a uma reflexão sobre o caráter humano entre as duas culturas, superficialmente tão diferentes, o que pode ser caracterizado como a formulação de uma utopia, tão importante para a ebulição de ideias que culminou nas guerras de libertação.

- *Que vamos fazer?* – perguntei
 - *Vamos esperar.*
 A voz dele era calma, como se vinda de antiga sabedoria
 - *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)

O romance acaba em um tom esperançoso, dado que o flamingo, entre outras coisas, pode ser interpretado como a própria esperança de dias melhores. É ainda mais simbólico ser o estrangeiro, o branco, o “outro” a evocar a lenda do flamingo, uma crença ensinada ao Tradutor pela própria mãe e que se baseia em uma crença local do sul de Moçambique¹⁰, para se manter calmo e acalmar seu companheiro.

Massimo é apresentado como o “outro” em uma perspectiva menos rígida do estrangeiro. Aquele que, mesmo estranho a tudo aquilo é capaz de, com a ajuda de intermediários, assimilar e confluir a sua cultura e identidade original com aquilo que aprende em contato com uma cultura e pessoas diferentes. Ele é capaz de unir o novo e o antigo, a modernidade e a tradição, a cultura rural africana e a cultura europeia a partir de uma visão interessada e respeitosa do lugar em que está, das experiências que vivencia e daquilo que aprende com os nativos, no que Bernd chama de “[a] visão do identitário como lugar de confluência do múltiplo” (2004, p. 103), o que permite pensar a identidade como algo múltiplo e em constante mudança.

¹⁰ Como descrito pelo próprio autor no seu discurso de recebimento pelo Prémio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian: “No verão de 1998, caminhando por uma praia do Sul de Moçambique, encontrei esvoante sobre a areia, uma pena de flamingo. Os pescadores locais me haviam dito que, outrora, por ali ninhavam bandos de flamingos. Fazia tempo, porém que eles não vinham. No entanto, os pescadores esperavam ainda a visita daqueles magros anjos do vento. Na tradição daquele lugar, os flamingos são os eternos anunciadores de esperança” (COUTO, 2005, p. 223).

4.3.2. O estrangeiro de “dentro”

Outro tipo de estrangeiro identificado na obra é o estrangeiro “de dentro”. Cerezer argumenta que, apesar de serem nativos de terras moçambicanas, esses indivíduos sentem-se e comportam-se como estrangeiros:

Tal situação ocorre tanto pela histórica imposição colonial dos valores e das crenças européias quanto por vontade própria, como é o caso dos nativos que negam as próprias raízes e agem contra suas origens, por sentimento de vergonha, de inferioridade e também por ganância. (CEREZER, 2010, p. 38)

Ou seja, o estrangeiro de dentro seria aquele que não se reconhece na sua comunidade africana, seja por ter assimilado, inconscientemente, a mentalidade europeia, seja por escolha própria. Quando escolhem conscientemente o afastamento, são motivados por sentimento de inferioridade ou de ganância, como é o caso do personagem Estevão Jonas. Esses dois sentimentos são perceptíveis na maneira subserviente com que ele trata os estrangeiros durante a trama e o seu preconceito contra o seu próprio povo. “Estevão Jonas [...] simboliza o nativo que se deixou contaminar pela ganância, administra a vila de maneira corrupta, além de deixar transparecer o preconceito que tem pelos da sua própria raça, especialmente os pobres” (CEREZER, 2010, p. 73).

Estevão Jonas é o administrador da vila e o responsável pelo desvio de dinheiro e pelos abusos de poder denunciados no livro. Ele é um ex-guerrilheiro da Frelimo e é a imagem do homem corrompido, visto que foi para Tizangara para lutar pela libertação de seu povo do domínio colonial e acabou sendo ele mesmo a propagar o mesmo abuso sobre o seu povo.

É mais fácil abusar, roubar e matar os outros nativos, pois ele mesmo não se vê naqueles explorados, segundo o próprio personagem, ele e as suas vítimas são de raças diferentes: “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 deles” (COUTO, 2005, p. 95).

Segundo Cerezer, o personagem seria também uma crítica ao próprio governo da Frelimo, uma vez que, como já explicitado, teria sido corrompido pela continuidade da exploração do povo, que, supostamente deveria defender e libertar. Estevão Jonas, assim como a Frelimo, chega naquela pequena vila como a personificação dos anseios daquela população: a libertação, mas, acaba sendo, ele mesmo, explorador e abusador da população que antes dizia defender:

Estevão Jonas [...] exemplifica o fazer político embusteiro, no qual vale somente o lucro pessoal. Esse modelo de política, para se manter no poder, não mede conseqüências e mais, se apóia no passado histórico recente, forjando um discurso que

serve apenas aos seus próprios interesses. *Em O último voo do flamingo*, Jonas simboliza o novo governo pós-guerra civil, um governo que fomenta a corrupção e o tráfico de influências. (CEREZER, 2010, p. 48)

Estevão Jonas perdeu a capacidade de empatizar e de se reconhecer no outro explorado, e pior ainda, fez dessa exploração um meio de vida. Ele representa a alienação que alguns políticos moçambicanos têm com relação ao próprio povo que prometeram representar e defender.

A definição de estrangeiro para as duas personagens leva em consideração situações e perspectivas diferentes. Massimo é estrangeiro por ter vindo de um lugar diferente com uma cultura diferente, já o estrangeirismo de Estevão Jonas não tem nada a ver com a sua origem ou sua nacionalidade, e sim, com a sua atitude em relação à comunidade, já que no livro ele se considera à parte daquela população.

Massimo trata a cultura apresentada pela população de Tizangara com mais respeito do que Estevão Jonas, um nativo de Moçambique, que não só nasceu no país como também lutou pela sua independência. Estevão Jonas trata tanto aquela cultura, a sua própria, quanto os habitantes a quem deveria defender com preconceito, descaso e desleixo, o que faz com que as explorações sofridas durante o período colonial sejam atualizadas, agora por personagens negros e moçambicanos. Dessa forma a narrativa apresenta duas formas de fazer política e agencia tensões após a guerra civil.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa se propôs a analisar os dois romances, *Terra sonâmbula* e *O último voo do flamingo*, e apontar uma interpretação para as escolhas feitas pelo autor, Mia Couto, a partir do que já foi escrito e estudado, tanto sobre os processos de formação de identidade de países pós-coloniais quanto sobre o contato por vezes violento, entre culturas e identidades diversas. Foi abordado também elementos da composição linguística das obras e alguns aspectos estilísticos, já que, os dois fazem parte importante do projeto literário do autor. Além de trazeremos reflexões do próprio autor sobre temas aqui analisados e, por vezes, sobre a sua própria obra.

Para que esse trabalho fosse feito, primeiro consideramos essencial o estudo e a análise da história moçambicana e o papel que a literatura sempre teve com relação a essa história. O que descobrimos foi que além da literatura sempre ter apresentado um papel fundamental para as lutas de libertação e como crítica feroz às incongruências do governo, a própria língua utilizada na literatura moçambicana demonstra ser um testemunho tanto desse passado histórico, ao se tratar da língua portuguesa, herança da colonização, quanto de uma reafirmação original e relevante da autonomia moçambicana. Através da adição de palavras de vários dialetos diferentes falados no território nacional e de seus mitos, a literatura permite que a vertente do português moçambicano não só seja parte da realidade diária dos habitantes, mas também faça parte da sua cultura escrita.

Por meio dos glossários presentes nas primeiras obras de Mia Couto, percebemos que talvez seus livros fossem feitos para serem exportados, ou seja, não para o consumo dos moçambicanos, e sim de povos estrangeiros. Outro fato que fortalece essa ideia é a editora original de seus livros ser a editora Caminho, de Portugal. Podemos concluir que o autor tenha achado essa questão tão problemática quanto nós, ou pelo menos tenha mudado a visão sobre o seu trabalho, já que em suas obras mais recentes não há o uso de glossários.

A gama de personagens e identidades encontradas na obra miacoutiana é muito vasta e diversa, o que faz com que seja preciso intensa reflexão, tanto sobre o que o autor nos apresenta quanto sobre o contexto em que aquela personagem está inserida. O segundo capítulo foca nas várias identidades apresentadas em *Terra sonâmbula*, e o caminho que o autor escolheu ao apresentá-las para o leitor.

Em *Terra sonâmbula*, o autor nos apresenta Kindzu, um personagem extremamente complexo e tido como deslocado em sua própria vila por manter amizade com figuras

consideradas “de fora”. Kindzu é julgado por todos, até por seus pais ao decidir sair de sua pequena vila para se tornar um *naparama*, guerreiro étnico que enfrentaria os milicianos e salvaria os habitantes de sua terra. A narrativa se desenrola até chegar ao clímax final, onde, em sonho, Kindzu não só se vê como um *naparama*, lutando, vencendo e salvando seu irmão, Junhito, antes um galo tendo que se esconder da ambição e violência da guerra e representação óbvia de Moçambique.

De acordo com o sonho de Kindzu, pudemos chegar a duas considerações importantes: 1) o livro, apesar de violento e cruel, termina em um tom esperançoso a partir do momento que Junhito se mostra a salvo, e 2) Kindzu, o personagem julgado e considerado inferior por todos de seu “mundo original” termina a narrativa como um *naparama*, o que expressa a ideia de que a verdadeira “salvação” para Moçambique é justamente a mestiçagem cultural e o contato com o outro, o de fora, o estrangeiro, ou apenas o “diferente”.

Em *O último voo do flamingo*, Mia Couto nos introduz à vida de uma vila fictícia de Moçambique, e é através de seus personagens que conhecemos um pouco mais da cultura rural africana, ou pelo menos o que restou dela. Escrito em homenagem aos 25 anos de independência de Moçambique, esse livro critica a corrupção e a violência que assolam o país, agora vindos de seu próprio povo.

Estevão Jonas, personagem presente nos dois romances, parece apresentar a “evolução” do revolucionário que virou vilão, sendo um mero lacaio em *Terra sonâmbula*, para se tornar o líder corrupto de *O último voo do flamingo*, livro em que se descobre que ele foi um dos combatentes a lutar pela independência de Portugal, fazendo com que seu papel como vilão seja extremamente significativo para a situação política que o autor parece querer denunciar.

O romance critica profundamente as decisões políticas feitas pelo governo moçambicano, demonstrando uma insatisfação de Mia Couto com relação ao seu próprio país, mas, ao mesmo tempo, demonstra um tom esperançoso ao falar do voo dos flamingos e do casal que se forma durante a narrativa.

Por meio dos narradores e personagens principais de seus dois romances, Mia Couto nos apresenta dois resultados muito distintos para o que se pode considerar como o resultado de uma das hibridações e mestiçagens moçambicanas.

De um lado, Kindzu, em *Terra sonâmbula*, pode ser considerado a personificação da mestiçagem, motivo pelo qual ele é amaldiçoado pelo pai e odiado pela mãe, ou seja, acaba sendo rejeitado pelo seu “mundo original”, palavras do próprio personagem. Do outro, o Tradutor de *O último voo do flamingo* seria a ponte, o mediador e o intermediário necessário para a confluência pacífica de diferentes culturas.

Por se tratar de uma obra de ficção, não é o intuito do trabalho tentar explicar o que de fato aconteceu em Moçambique, até porquê seria impossível visto que houve não só um processo e sim vários. Tentamos, porém, refletir a respeito de como Mia Couto escolhe representar as consequências de uma história tão turbulenta em seus diversos personagens, além de apresentar ao leitor diferentes povos e problemáticas que não nos seriam demonstrados de outra maneira.

Pelo bem do trabalho, foi decidido considerar como “modernidade”, em contraste com a cultura “tradicional” rural africana, o conceito utilizado por Mia Couto, ou seja, aquele que abrange a pluralidade cultural e identitária, mesmo que, no contexto principalmente dos países colonizados, esse conceito seja utópico e danoso. Trata-se de um conceito que pode trazer implícita em si uma narrativa eurocêntrica (Europa igual à modernidade *versus* África igual à “tradição”). Mesmo assim, talvez tenha sido possível pensar o que a “modernidade” significou para os povos esraçalhados, roubados e violentados durante o período colonial e o pós-colonial.

REFERÊNCIAS

- BEIRA, D. Da negritude cesariana à antilhanidade glissantiana: o caminho para criouldade e a tradução como prática mestiça. **Translatio**, Porto Alegre, n. 13, p. 185-200 jun.e 2017.
- BERNARDES, A.; PINTO, S. Identidades caribenhas: criouldização em Édouard Glissant. **Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v.34 n.3, p. 637-660, Sept./Dec. 2019.
- BOOTH, W. **A retórica da ficção**. 1. ed. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.
- BRITO, D. de. Fluxos identitários e as relações de poder em Moçambique. **Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v. 10, n. 21, p. 221-231, jul./dez. 2018.
- BURNS, L. Becoming-postcolonial, becoming-Caribbean: Édouard Glissant and the poetics of creolization. **Textual Practice**, [s. l.], v. 23, n. 1, p. 99-117, 2009.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- CEREZER, M. **A representação do estrangeiro nas obras O último voo do flamingo e O outro pé da sereia, de Mia Couto**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2010.
- CHAVES, M. F. **A poética da relação: o Caribe em conexão com o mundo**. Rio de Janeiro: Abralic, 2017. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522253158.pdf. Acesso em fev. de 2019.
- CIPRIANO, Leonardo. **A Gênese da Frelimo: os grupos e interesses na formação da Frente de Libertação Moçambicana (1964-1974)**. 2010. Trabalho de Investigação aplicada apresentado ao Curso de atilharia, Academia Militar, Lisboa, 2010
- COUTO, A.; MATTOS, S. **O último voo do flamingo numa terra sonâmbula: um estudo sobre a literatura moçambicana**. São Paulo: ALB, [s. d.]. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem11pdf/sm11ss11_07.pdf. Acesso em: 23 set. 2019.
- COUTO, M. **O último voo do flamingo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- COUTO, M. **Pensatempos**. 1. ed. Lisboa: Editora Caminho, 2005.
- COUTO, M. **Terra Sonâmbula**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COUTO, M. **E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

DE JESUS, Shirley. Os jogos de enunciado e enunciação no prefácio do romance O último voo do flamingo, de Mia Couto. **Caderno CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 11, p. 152-168, set. 2003.

FANON, F. **Peles negras máscara branca**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA LIMA, A. O diverso como fundamento da(s) poética(s) de Édouard Glissant. **Non Plus**, [s. l.], n. 9, p. 4-13, 23 dez. 2016.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora DPA, 2005.

KJELLIN, E. **À sombra do tamarindo: identidade, tradução cultural e gênero em O último voo do flamingo de Mia Couto**. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de pós-graduação em literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

KJELLIN, E. Mulheres de Tizangara, uma questão de gênero: Análise das personagens femininas em O último voo do flamingo, de Mia Couto. **Boitatá**, Londrina, n. 23, p. 43-57, jan./jul. 2017.

KRAMA, G. Colonização e guerras coloniais em Moçambique: Influência nas obras de Mia Couto. **Revista Línguas e Letras**, Cascável, v. 17, n. 36, p. 12-26, 2016.

MATTOS, S. de; COUTO, A. **O último voo do flamingo numa terra sonâmbula: um estudo sobre a literatura moçambicana**. Campinas: ALB, [s. d.]. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem11pdf/sm11ss11_07.pdf/. Acesso em: 22 jun. 2018

MOREIRA, F. A. T. Palavra e Identidade em Mia Couto. **Revista África e Africanidades**, Portugal, n. 14/15, p. 1-7, ago./dez. 2011. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/>. Acesso em: 12 jun. 2016.

NOA, F. **Uns e outros na literatura moçambicana**. 1. ed. São Paulo: Editora Kapulana Ltda., 2017.

OLIVEIRA, L. S.; TELLES, L. G. O desterro da memória e outras invenções em O último voo do flamingo. **Letras & Letras**, Salvador, v. 31, n. 1, p. 216-226, 10 jul. 2015.

ORNELAS, J. N. Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique. **Luso-Brazilian Review**, Bahia, v. 33, n. 2, p. 37-52, 1996. Special Issue: Luso-African Literatures.

PERUZZO, L. Moçambique, duas visões: a representação da guerra e de seus desdobramentos. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 3, p. 3-13, maio 2008.

PETROV, P. **O Projeto Literário de Mia Couto**. 1. ed. Lisboa: CLEPUL, 2014.

ROSÁRIO, L. **Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SANTANA, T.; DUDALSKI, S. A Reescrita de Moçambique em O último voo do flamingo, de Mia Couto. **Revista do NEPA/UFF**, Viçosa, v.10, n.21, p. 193-205, jul./dez. 2018.

SARAIVA, S. Angola e Moçambique (40 anos): os intelectuais e a utopia no romance africano. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 27, p. 251-263, 21 jun. 2015.

SARAIVA, S. **Boaventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano**. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

SILVA, R.; SOUZA, U. Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica. **Scripta**, [s. l.], v. 19, n. 37, p. 97-120, ago. 2018. ISSN 2358-3428. DOI: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2015v19n37p97>. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p97/9663>. Acesso em: 22 ago. 2019.

VENTURA, S. Páginas da terra: o papel da escrita em quatro romances de Mia Couto. **Academos**, Revista eletrônica da FIA. [s. l.], v. IV, p.28 - 41, 2008.

VENANCIO, J. C. **Literatura e poder na África Lusófona**. 1. ed. Lisboa: Ministério da Educação, 1992.