



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CENTRO DE HUMANIDADES

UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

POLLIANNY ALVES DO NASCIMENTO

**O universo fictício em África: a construção do fantástico e do maravilhoso
na obra *O último voo do flamingo*, de Mia Couto**

CAMPINA GRANDE – PB

2017

POLLIANNY ALVES DO NASCIMENTO

**O universo fictício em África: a construção do fantástico e do maravilhoso
na obra *O último voo do flamingo*, de Mia Couto**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Orientador (a): Profa. Ma. Aluska Silva Carvalho.

CAMPINA GRANDE – PB

2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

N244u Nascimento, Pollianny Alves do.
O universo fictício em África : a construção do fantástico e do maravilhoso na obra o último voo do flamingo, de Mia Couto / Pollianny Alves do Nascimento. – Campina Grande, 2017.
67 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa)
– Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2017.
"Orientação: Prof. Me. Aluska Silva Carvalho".
Referências.

1. Literatura Africana. 2. Mia Couto. 3. O Último Voo do Flamingo. I. Carvalho, Aluska Silva. II. Título.

CDU 82-1(6=133.1)(043)

POLLIANNY ALVES DO NASCIMENTO

**O universo fictício em África: a construção do fantástico e do maravilhoso
na obra *O último voo do flamingo*, de Mia Couto**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

Banca Examinadora:

Profa. Ma. Aluska Silva Carvalho
Orientadora (Universidade Federal de Campina Grande)

Profa. Dra. Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega
Examinadora (Universidade Federal de Campina Grande)

Profa. Ma. Etiene Mendes Rodrigues
Examinadora (Faculdades Integradas de Patos)

CAMPINA GRANDE – PB

2017

A Deus, fonte inesgotável de amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida;

Aos meus pais, Maria da Conceição e José Pequeno, que se dedicaram e não mediram esforços para a minha formação acadêmica e humana, pelo zelo e orações e por serem um casal exemplo de força e humildade;

Às minhas irmãs, meus anjos aqui na terra, Precilia Pequeno e Paula Estefany pelo incentivo durante os estudos e pelas orações diárias, vocês são fundamentais na minha vida;

Ao meu noivo, Luciano Leite, pelo amor, companheirismo e compreensão, pelas palavras de ânimo e orações. Por sempre acreditar que juntos somos um e, protegidos por Deus, alcançaremos nossos sonhos;

Aos meus amigos em Cristo, Rossane Gomes e Jarlisson Azevedo, pela torcida e partilha que me fortaleceram na caminhada;

A Comunidade Santa Luzia e Comunidade Shalom, pelos momentos de convivência, fé e oração;

Às minhas amigas de graduação, Allyne, Keity, Selma, Aleksandra, Meriângela, Rafaela, pela amizade e partilha. Louvo a Deus, por tudo que passamos, pelos obstáculos que vencemos e pelas alegrias que compartilhamos;

À minha orientadora, Aluska Carvalho, modelo de profissional, pelas suas aulas cheias de entusiasmo que me encorajaram a desbravar o universo literário. Pela paciência, disposição e contribuições ao decorrer desta pesquisa. E principalmente, pela amizade, conselhos e palavras de sabedoria;

À Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega e Etiene Mendes Rodrigues, por aceitarem participar da banca examinadora, pelo comprometimento e pelas contribuições dedicadas a esta defesa.

Ao amigo, educador e mestre Manassés Xavier pelo incentivo e paciência, pelos momentos de aprendizagem e convívio iniciados no curso de Comunicação Social até a minha inserção no curso de Letras;

À Paloma do Nascimento Oliveira, pelas minhas primeiras indicações do escritor Mia Couto e pelo seu entusiasmo e ânimo que me encorajou a percorrer os caminhos da literatura africana;

Aos professores que contribuíram efetivamente para a minha formação, Helder Pinheiro, José Mário, Aloísio Dantas e Maria Auxiliadora;

A todos os professores, amigos e alunos que contribuíram para minha formação acadêmica.

A terra, a árvore, o céu: é na margem desses mundos que tento a ilusão de uma costura. É uma escrita que aspira ganhar sotaques do chão, fazer-se seiva vegetal e, de quando em quando, sonhar o voo da asa rubra. É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores da miséria.

Mia Couto, *O último voo do flamingo*.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a obra *O último voo do flamingo* (2005), do escritor moçambicano Mia Couto, no que concerne aos elementos composicionais e temáticos. Buscamos apresentar e refletir sobre os elementos fantásticos e maravilhosos na construção fictícia coutiana a partir das vozes narrativas dos personagens do romance. Assim, analisamos a presença da mediação do narrador-tradutor que conta a estória dos fatos inusitados e místicos que acontecem na vila de Tizangara. Como aporte teórico/metodológico apresentamos: Laranjeira (2001), Manuel Ferreira (1977), Macedo e Maquêa (2007) para o percurso historiográfico das literaturas africanas de língua portuguesa e, no tocante à crítica pós-colonial africana de língua portuguesa: Leite (2012 e 2013). De modo a compreender os elementos insólitos nas narrativas africanas, partimos dos pressupostos teóricos sobre o realismo fantástico e maravilhoso propostos por Todorov (2014), Chiampi (2015), Camarani (2014) e Fonseca (2015). Dos resultados obtidos na investigação percebemos a moçambicanidade na obra coutiana, pela linguagem criativa, o resgate as tradições culturais e orais, a evocação da voz dos ancestrais através dos personagens que compõem o enredo movidos pelos eventos sobrenaturais. Portanto, a obra apresenta elementos que aproximam o fantástico/maravilhoso, se apropria de uma linguagem que transita entre universos distintos o sobrenatural e o real e permite uma reflexão com tonalidades poéticas, mas que agregam valores sociais e políticos. Através dos fatos e personagens inusitados é construído uma estória em torno do mito do voo do flamingo que alude ao título da obra, direcionando para uma esperança frente a nação devastada pela corrupção.

Palavras-chave: Literatura africana. Mia Couto. O último voo do flamingo. Fantástico. Maravilhoso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. CAPÍTULO I: A formação da literatura africana de língua portuguesa e seus desdobramentos	12
1.1. O processo historiográfico da literatura africana de língua portuguesa.....	12
1.2. A formação da literatura moçambicana	14
1.3. Outros percursos da literatura moçambicana.....	17
1.4. Percurso da crítica pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa	20
1.5. Algumas particularidades da prática narrativa de Moçambique	22
2. CAPÍTULO II: Romance em Mia Couto	24
2.1. A obra de Mia Couto e o seu inventar de estórias.....	24
2.2. O último voo do flamingo.....	30
2.3. Concepções da narrativa fantástica e maravilhosa	36
2.4. Percursos do realismo maravilhoso e fantástico nas narrativas africanas	40
3. CAPÍTULO III: O desvelar do mundo de Tizangara pela voz do tradutor	44
3.1. O sobrenatural na prosa miacoutiana	52
3.2. O voo do flamingo pela voz narrativa da mãe do tradutor.....	56
3.3. Os prenúncios do fim de Tizangara: “o país inteiro desaparecera?”.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	65

INTRODUÇÃO

A literatura moçambicana, no contexto de pós-independência, passa por um processo de estabilização, de valorização da identidade nacional propiciando a difusão de temáticas de cunho anticolonialista. Nesse contexto, Laranjeira (2001) aponta o escritor Mia Couto, que surge na década de 80, como um renovador da literatura moçambicana. As narrativas moçambicanas tendem a apresentar um engajamento do resgate das tradições culturais e orais, além de incorporar, na construção narrativa, elementos de cunho insólito, com enredos, enunciados e personagens que valorizam as tradições nativas.

Desse modo, as diferentes literaturas africanas de língua portuguesa a saber, a moçambicana, angolana, cabo-verdiana, são-tomense, guineense já demonstram considerável autonomia em relação à literatura portuguesa. Como explica Silva (2010, p. 20), elas se revelam gradativamente já que, atualmente, os países africanos de língua portuguesa contemplam nos seus currículos escolares o estudo das literaturas nacionais mencionadas anteriormente.

Nesse contexto de reconhecimento, a recepção da literatura africana no Brasil, no contexto escolar tem se expandido. Destacamos essa ampliação dos estudos da literatura afro-brasileira e africana nas escolas com a implementação legal através da lei 10.639¹, de 9 de janeiro de 2003 que estabelece a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira para níveis do “ensino fundamental e médio, oficiais e particulares” (BRASIL, 2003).

De tal forma, com a efetivação da lei o ensino e os estudos sobre as literaturas africanas ganham um novo impulso para novas pesquisas e formulações para o campo educacional. Nessa perspectiva, destacamos a importância da escolha do romance *O último do voo do flamingo* de Mia Couto, por ser uma das obras africanas, inclusas no Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) em 2013, no acervo dedicado ao ensino médio, sendo distribuída nas bibliotecas escolares. Na seleção do referido ano, foram contempladas ainda as obras do escritor José Eduardo Agualusa *Nação Crioula* e uma antologia de poesia africana *Poesia africana de língua portuguesa: antologia*. Desse modo, ao saber da circulação de obras africanas na educação básica, percebermos a relevância em desenvolver estudo específico da obra.

¹ Reconhecendo a pluralidade do país o governo federal aprova nova redação incluindo a história e cultura indígena sancionando a lei nº 11.645, de 10 março de 2008 estabelece Art. 26-A: “Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena” (BRASIL, 2008).

As discussões iniciais que ampliaram o desenvolvimento da presente pesquisa surgiram da proposta de leitura da obra *O último voo do flamingo* (2005), de Mia Couto, na disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, ministrada pela professora Aluska Silva Carvalho, no semestre 2016.1 na Universidade Federal de Campina Grande.

O escritor Mia Couto possui uma vasta produção literária, contudo a escolha particular do romance *O último voo do flamingo*, ocorreu também por ser justamente uma narrativa moçambicana engajada com contexto histórico e social, além de apresentar uma reflexão sobre as tradições culturais africanas e as marcas da oralidade, através de um enredo tecido pelo “contar histórias” que invoca a oratura africana, atraindo a atenção do leitor.

Nesse sentido, a pesquisa empreendida tem como objetivo geral analisar alguns aspectos temáticos no romance *O último voo do flamingo* de Mia Couto, observando como a construção do fantástico e do maravilhoso é realizada pela perspectiva do personagem.

A metodologia utilizada na investigação é de natureza bibliográfica de cunho analítico e interpretativo. Como aporte teórico partiremos das contribuições de autores como, Laranjeira (2001), Manuel Ferreira (1977) e Leite (2012, 2013) no que concerne ao percurso da formação das literaturas africanas de língua portuguesa e moçambicana. E para a discussão em torno dos elementos da narrativa de cunho insólito e termos como realismo fantástico e maravilhoso as contribuições empreendidas por Todorov (2014), Chiampi (2015), Camarani (2014) e Fonseca (2015).

Dessa forma, a pesquisa encontra-se dividida em 3 capítulos. O primeiro apresenta uma discussão envolvendo o percurso historiográfico da literatura africana de língua portuguesa, além de discorrer sobre a percepção da crítica pós-colonial das literaturas africanas e particularidades da prática e da formação narrativa da literatura moçambicana.

No segundo capítulo, situaremos a prática narrativa miacoutiana. Discorreremos sobre suas principais contribuições literárias evidenciando o estilo ficcional de suas narrativas que partem da tradição oral por meio do inventar de histórias. Em seguida, apresentaremos uma síntese do romance *O último voo do flamingo* e, posteriormente, para melhor compreendermos os eventos insólitos no universo fictício coutiano, abordaremos uma discussão teórica das concepções gerais em torno do fantástico e do maravilhoso.

O terceiro capítulo é dedicado a análise da obra *o último voo do flamingo*, de Mia Couto. Partindo da ótica do personagem principal, o narrador-tradutor responsável pela mediação da trama, focaremos nossa análise na construção dos elementos da narrativa e nas temáticas presentes da obra que transitam entre as vertentes do sobrenatural, do humor, do lírico e do teor crítico. Apresentaremos o desvelar do universo fictício de Tizangara

conduzido pela figura do tradutor que expõe o universo mítico e sobrenatural através da presença de vozes narrativas dos habitantes e das crenças locais.

Portanto, buscamos em nossa pesquisa analisar e identificar como os elementos de cunho fantástico e maravilhoso são construídos na ficção miacoutiana pela perspectiva das vozes narrativas, entre eles os personagens narrador-tradutor, o velho Sulplício e a mãe do tradutor, que assumem função de detentores dos conhecimentos da tradição local e de mediadores dos mundos dos vivos/mortos e do universo mítico de Tizangara com o universo estrangeiro europeu.

1. A formação da literatura africana de língua portuguesa e seus desdobramentos

Propormos neste capítulo introduzir os estudos em torno da historiografia e formação das narrativas de literaturas africanas de língua portuguesa, bem como, algumas particularidades da narrativa literária moçambicana, que tende a valorização da tradição oral, a inovação dos discursos narrativos que incorporam enunciados que remetem à contação de estórias.

1.1. O processo historiográfico da literatura africana de língua portuguesa

No âmbito dos estudos sobre a formação literária africana de língua portuguesa, nos deparamos com contribuições teóricas de estudiosos com percepções e métodos distintos. A crítica Ana Mafalda Leite (2013), por exemplo, pontua que a situação das literaturas africanas de língua portuguesa se encontra ainda numa “fase de instituição”, uma vez que ainda não existe um suporte historiográfico definitivo. Mesmo citando algumas investigações como é o caso da proposta de José Pires Laranjeira, em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1995), a autora defende que ainda existem vazios a serem supridos no que concerne às investigações literárias, pois ainda existe “material literário por desbravar e pesquisa aturada a fazer, a fim de repôr um enquadramento cronológico do surgimento dessa literatura” (LEITE, 2013, p. 32).

Essa carência ocorre devido à falta de maiores investigações da história das literaturas nacionais em África, referente ao século passado e da “edição de obras de autores oitocentistas, a sistematização e ordenação cronológica consequente, o enquadramento histórico simultâneo” (*Ibid.* p. 31) bem como, de propostas antológicas mais atualizadas e variadas com teorias que suscitem uma reflexão maior do percurso literário.

Vale salientar, contudo, que as propostas e investigações existentes contribuem para uma melhor compreensão do surgimento dos primeiros escritos da literatura africana. Deste modo, situamos a proposta do pesquisador português Manuel Ferreira (1977) que divide a produção literária africana de língua portuguesa em quatro momentos, a saber:

a) a literatura das descobertas e expansão; b) a literatura colonial, que ainda não podem ser consideradas africanas; c) a literatura de sentimento nacional; e d) a literatura de consciência nacional, essas, sim, pilares da construção dos sistemas literários nacionais dos países africanos de língua portuguesa. (FERREIRA, 1987 *apud* SILVA, 2010. p. 35)

Por volta início do século XV com a expansão Colonial, segundo Ferreira (1977, p. 8) nesse primeiro grupo, a “literatura das descobertas e expansão” remete à literatura de viagens das expedições que é fruto de uma experiência panfletária que difere totalmente da literatura portuguesa africana de língua portuguesa. Desse modo, segundo o autor, poetas, cronistas, escritores de viagens e historiadores “enobreceram a cultura portuguesa e, em muitos aspectos, colocaram-na ao nível da ciência e das grandes literaturas europeias. Gomes Eanes de Zurara, João de Barros, Diogo do Couto, Camões [...] são alguns dos nomes [...]” (*Ibid.* p. 8). O autor situa as obras de Gil Vicente e explica ainda que além da poesia, as temáticas africanas faziam parte dos tratados ou correspondências informativas entre “os portugueses da metrópole sobre a realidade encontrada nas antigas colônias africanas” (SILVA, 2010, p. 35).

Por sua vez, a “literatura colonial” apresenta como foco narrativo ou poético o homem europeu desconsiderando o homem africano. No contexto da literatura colonial, o aparecimento do homem negro surge acidentalmente e quando ocorre vincula-se à noção paterna, sendo um progresso já que “a norma é a sua animalização ou coisificação” (FERREIRA, 1977, p. 10). Nessa perspectiva, o homem negro surge em condições imprevisíveis enquanto o homem branco assume claramente uma posição de “herói mítico” e dominador cultural. Segundo Silva (2010, p. 36), os autores dessa época ainda se encontravam em uma fase de incapacidade para aderir a algum posicionamento a favor da África, isso devido “à política assimilacionista²”.

Ferreira (1977) esclarece que, na categoria de “literatura de sentimento nacional” há produções de escritores que representam o universo africano que originaram na segunda metade do século XIX, em concomitância com o período da literatura colonial, mas que não se enquadram nessa categoria, pois demonstram uma postura contrária ao regime colonial e não visavam a exaltação do colono. Tal movimento na época, mesmo que não declarada abertamente, devido ao contexto histórico do regime colonial, já manifestam uma novidade ao direcionar o foco para o sentimento e universo do povo africano. Esse pioneirismo enquadra os escritores como “os antecessores de uma negritude ou de uma africanidade” (*Ibid.* p. 14).

Por sua vez, o que intitula de nova literatura de “consciência nacional” surge como um segmento africano permeado primeiramente de

um sentimento regional e em certos casos de um sentimento racial fundo, mas postulado ainda em formas incipientes que, tenazmente, abre um sulco profundo por

² Trata-se de um processo em que as “diferenças socioculturais são superadas pela contaminação ou integração de uma cultura pela outra. No caso da África, chama-se assimilado ao grupo de africanos que o poder colonial atraiu para si, de modo a efetivar o processo de colonização por uma política educacional que levava os africanos a defenderem os ideais da metrópole” (SILVA, 2010, p. 36).

entre a literatura colonial. De sentimento regional se transita para sentimento nacional, que vai dar lugar, entretanto, a uma literatura alimentada já por uma verdadeira consciência nacional e daí uma literatura africana, caracterizada pelos pressupostos de intervenção. (FERREIRA, 1977, p. 32)

Nesse contexto, a literatura reconhecida como de consciência em Moçambique é introduzida com a publicação na lírica, com *Sonetos* (1943), de Rui de Noronha, e considerada como a primeira narrativa a obra moçambicana, *Godido e outros contos* (1952), de João Dias (SILVA, 2010, p. 39).

1.2. A formação da literatura moçambicana

A literatura africana de língua portuguesa possui uma grande variedade de crenças, culturas e, considerando a situação histórica de um continente colonizado, tende a apresentar um discurso literário anticolonialista. Como explica Laranjeira (2001, p. 185), os estudos das literaturas africanas se encontram em desenvolvimento numa fase “de reconhecimento e estabilização”. De tal forma, o autor ressalta que a proposta estética literária em fases trata-se justamente de uma divisão de certa forma provisória, em detrimento a outras literaturas já consolidadas.

Com isso, na tentativa de teorizar a literatura africana com base no manual produzido para a Universidade Aberta (de Portugal), intitulado *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1995), Laranjeira em artigo *Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa* (2001), reformula sua proposta inicial de esquematização da literatura moçambicana composta por 5 fases: “*Incipiência, Prelúdio, Formação, Desenvolvimento e Consolidação*” (LARANJEIRA, 1995, *apud* SILVA, 2010, p. 49), para seis fases, a saber: *Baixo romantismo, Negro-realismo, Regionalismo Africano, Casticismo, Resistência e Contemporaneidade*. E situa como primeira publicação impressa na África mais precisamente em Angola, em conformidade com pesquisador, Manuel Ferreira (1977), o livro de poemas *Espontaneidades da minha alma: Às senhoras africanas* (1849), de José da Silva Maia Ferreira.

Deste modo, Laranjeira (2001) elenca duas fases fundamentais: *Época Colonial* e *Época Pós-colonial*. Conforme esclarece o autor, a *Época Colonial* remete ao surgimento de escassos textos antes de 1849, estes não eram ligados diretamente ao campo literário ou africano, mas vinculados com África, até 1975 com a independência dos países. A *época Pós-*

Colonial refere-se ao período em que a literatura vai atribuindo um caráter emancipatório com divisões de cunho histórico e literário.

Como modelo de instauração das seis fases, Laranjeira (*Id. Ibid.*) aponta como paradigmática a literatura angolana. E propõe no seu esquema levando em consideração as tendências, os movimentos que contextualizam “as explicam e aproximam, tanto como das literaturas portuguesa e brasileira, mais do que de outras”. Assim, explica que, tal proposta, considera tanto a quantidade de obras e suas variedades como a continuidade de produção durante os anos 30 principalmente.

Na primeira fase, Laranjeira (2001, p. 187) identifica como *Baixo romantismo* o período que se estende até 1881, em Angola, remete às produções literárias que seguiam a tradição lusíada por isso destaca que o “populismo cultural pode chamar-se exógeno”. Dessa forma, os elementos temáticos voltados à Angola não tinham ainda um vínculo com a realidade social ou política, uma vez que eram mais destinados à ambientação e contexto espacial. Assim, na segunda fase, Laranjeira (*Id. Ibid.*) designa de *Negro-realismo* e situa já no século XX, a partir das décadas de 80 e 90 o contexto do Realismo de influência portuguesa. Segundo Silva (2010, p. 55) no caso das literaturas de Angola e Cabo Verde a exposição do personagem negro “aspira à integração na sociedade, a qual não se realiza completamente devido ao seu complexo de inferioridade”.

O que confere a terceira fase, *Regionalismo Africano*, o autor supracitado situa no início de 1901 em Angola, uma manifestação formada por intelectuais contra uma publicação de um artigo colonialista de jornal, e dessa forma reúne colaborações no projeto intitulado de *Voz d’Angola – clamando no deserto*, abrindo espaço para reivindicações pela igualdade e direitos humanos com caráter “decisivamente consciente de anseios autonomistas, reagindo às guerras de ocupação movidas pela potência colonizadora” (LARANJEIRA, 2001, p. 188).

Segundo Laranjeira (op. cit.), qualquer manifestação nessa fase entre os anos 1901 até 1941 é considerada um “modo de africanidade”, seja na fase inicial chamada de *nativismo* ou de *tipicismo* (1926 - 1941). Sendo esta última dividida em dois tipos de *tipicismo*: primeiro, o *folclorista e costumbrista* que reconstitui a vida cultural tanto urbana como rural que, segundo o autor, possui um “contraponto mais evasioneiro e mesmo exótico” o que confere uma literatura colonialista; e o segundo, o *localista e regionalista* que tende a uma integração continental, seria uma africanidade “não manifesta”, trata-se em assumir uma “personalidade africana” marcada “politicamente como protonacionalista” (*Ibid.* p. 189).

Na sequência a quarta fase, do *Casticismo* (1942 - 1960), se manifesta em adotar uma postura anti-colonial voltada a uma conscientização como “ética social” com fundamentação

história e cultural do povo. O emprego do termo *Casticismo*, segundo o autor, confere a busca da “permanente herança dos povos, da sua intra-história profunda, imperecível, dialéctica, criadora e transformadora [...]” (LARANJEIRA, 2001, p. 189). Essa fase proporcionou uma forma que o próprio autor intitula de “sócio-realismo”. É justamente uma expressão africana que se apresenta uma “renovação da herança negro-realista” que está vinculada ao “Neo-realismo português”, bem como associada ao nascimento no Brasil do romance social e do Modernismo (*Id. Ibid.*). Nesse contexto, perpassou o movimento da *Negritude* (1949 - 1969) assumido pelos escritores africanos de língua portuguesa como

realização cultural do pan-africanismo, sobretudo os que estavam morando fora de África, cultuando com orgulho a raça, as culturas tradicionais (tribais), relativas ao mato e ao campo, numa estética do retomo ideal às origens, de reencontro com um passado grandioso, utopia da felicidade, à semelhança de uma recuperação rousseauiana. (LARANJEIRA, 2001, p. 190)

No início da década de 60, instaura-se a quinta fase, de *Resistência* (1961-1974), momento que demarca os movimentos nacionais de lutas armadas. Deste modo, a literatura assume caráter anticolonialista formado tanto por escritores de escolarização de nível inferior ou superior, e em 1969 surge a temática voltada para o discurso de *Ghetto*, em literatura “cria textualmente a nacionalidade, antes da sua existência política” (*Id. Ibid.*).

O autor sublinha outra temática, a *guerrilha*, que assume uma postura anti-imperialista, mais declaradamente “anti-norte-americano” e “anti – *apartheid*”. Outro fator é o nacionalismo marcado pela composição textual da nação já contemplada na fase do *casticismo* com os textos do moçambicano José Craveirinha e do angolano Agostinho Neto, e a “especialização das «zonas libertadas» e do exílio, com recursos discursivos provenientes do panfletarismo” (*Ibid.* p. 191).

Considerando o contexto histórico africano, a independência dos quatro países em 1975, em específico a Guiné Bissau em 1973, resultou em transformações extremas na sociedade, afetando o campo político, econômico e cultural, temos assim, a sexta fase, da *Contemporaneidade* (1975 - 1998). Por volta de 1975 a 1985 vigora um patriotismo e, no campo literário, contempla-se, segundo Laranjeira (*Ibid.* p. 192), um “certo estalinismo ideológico e estético” em que cada país estabelece suas próprias nuances no contexto pós-colonial.

Outro momento designado de *pós-colonialidade estética* (1986 - 1996), apontado pelo autor supracitado, refere-se à superação do “estigma colonial”. Laranjeira aponta as obras dos autores moçambicanos como Mia Couto, Luís Carlos Patraquim e Nelson Saúte e do angolano

José Eduardo Agualusa, que surgem na busca “de exorcizar os derradeiros fantasmas e medos de cruentas guerras e ameaças de perda de independência [...] e discursos originalíssimos no contexto dessas literaturas” (Id. *Ibid.*). Por sua vez, no século XXI o estudioso ainda levanta uma discussão a respeito de um novo delineamento das cinco literaturas africanas identificando um revisitar literário dos “antigos mitos, sonhos, realidades e utopias” notáveis nas obras de Mia Couto, José Eduardo Agualusa, Pepetela e Germano de Almeida.

1.3. Outros percursos da literatura moçambicana

Sobre a historiografia das literaturas africanas, em específico a moçambicana, situamos a proposta de periodização realizada por Fátima Mendonça (1988) umas das primeiras a circular no Brasil. Em conformidade como Manuel Ferreira, a pesquisadora desconsidera, na sua proposta, as produções do século XX em diante. Deste modo, Mendonça (Id. *Ibid.*) propõe os seguintes períodos formativos: *1º período: 1925 (publicação de O livro da dor, de João Albasini), a 1945/47; 2º período: 1945/47 (rebeldia contra o sistema colonial) - a 1964 e 3º período: 1964 (início da campanha da Frelimo) a 1975 (Independência)* (MENDONÇA, 1988 *apud* SILVA, 2010, p. 62).

Nessa proposta de Mendonça, a fase inicial da literatura produzida em Moçambique se estende dos anos 20 até os anos 1945 - 1947 momento que é demarcado por uma ambiguidade que, segundo Macedo e Maquêa (2007, p. 16), revela um “ser diferente” devido ao período de assimilação resultante da fase colonial. Dessa forma, considerado a conjuntura política que fez colônia Angola e Moçambique, agora esses territórios são “marcados pela aculturação”, pois, há um rompimento com determinada tradição cultural e posteriormente se tem um processo de assimilação da cultura do colonizador.

Nesse sentido, a situação colonial, segundo Mendonça (1989), referindo-se à produção jornalística de Moçambique em 1920, demarca uma postura crítica frente ao poder colonial em defesa do povo moçambicano. Tal atitude vai apresentar contradições que

[...] a própria gênese da assimilação transporta: ser assimilado implica abdicar de um universo cultural de que é herdeiro em benefício de um outro, imposto como alternativa para o prestígio e ascensão sociais. Essa “opção” produzirá conflito não resolvido. O assimilado já não é(?) africano e nunca será europeu. A sua função na sociedade colonial é definida pelos limites a que o poder o circunscreve. (MENDONÇA, 1989, p. 7 *apud* MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 16)

O processo de colonização para Macedo e Maquêa (2007, p. 18), rendeu para os africanos uma condição de “estrangeiros em sua própria casa”. Moçambique expressava por

meio dos seus costumes e crenças uma pluralidade de línguas e culturas que preservam os valores da tradição local. Entretanto, com a intervenção política resultou na divisão da África em um processo conflituoso e de assimilação. Segundo Macedo e Maquêa (*Id. Ibid.*), no intuito de criar um espaço literário próprio, em 1950 tem início os primeiros movimentos, que visam a necessidade de se falar em moçambicanidade e já abordavam a língua do colonizador. Deste modo, em Moçambique destacamos entre os primeiros textos os seguintes autores: João Dias “*Godido e outros contos*”; de Luís Bernardo Honwana “*Nós matamos o Cão Tinhoso*”; Orlando Mendes “*Portagem*” e na lírica José Craveirinha e Noémia de Souza.

A situação de Moçambique no contexto pós-independência era de uma nação em processo de afirmação de identidades e de valores nacionais. Esse anseio vai respaldar também diretamente os escritores moçambicanos. A literatura moçambicana, para Macedo e Maquêa (2007, p. 19), precisava se firmar e ter um espaço privilegiado estabelecido no “âmbito de uma interseção de universos linguísticos e culturais”. Na busca pela definição de um estilo literário moçambicano cresce um propósito em comum: a necessidade de instituir realmente uma nação. No período pós-independência, surge, no campo intelectual, a necessidade de estabelecer conceitos e a formação das literaturas nacionais, conseqüentemente nasce o conceito de *moçambicanidade* (*Ibid.* p. 20).

Instaura-se no interior da literatura moçambicana a abordagem de elementos externos relacionados ao campo político e cultural. Como resposta, surgem os movimentos de escritores que apresentam a interação entre as tradições culturais fincadas na oralidade, típicas da sociedade, frente a outra, reconhecida e sustentada pela “autoridade” da escrita, a europeia. A literatura moçambicana se estabelecia nessa “fronteira ambivalente de universos distintos” (*Id. Ibid.*).

Leite (2012) discorre sobre os escritores das literaturas africanas de língua portuguesa “assimilados”, termo estabelecido meramente devido ao processo colonial, já que parte são de ascendência europeia e outra originada do mundo urbano, sem vínculo com o mundo rural, considerando que nem todos tinham o domínio das literaturas africanas. Essa questão, para a autora, “não é comum nos outros países africanos, onde a ligação com ‘terroir’ se mantém desde a infância e os escritores geralmente são, pelo menos, bilíngues” (*Ibid.* p. 32).

Nesse percurso, a autora afirma que, mesmo diante de uma política colonial de cunho doutrinário decorrente de uma “portugalização”, o fenômeno linguístico e de assimilação resultantes dessa postura vai contra as manifestações ocorridas no final do século XIX na literatura angolana e no início do século XX na literatura moçambicana, pois “tanto o kimbundu, em Angola, como o ronga, em Moçambique, foram línguas que entraram mais ou

menos incipientemente na literatura e no jornalismo até aproximadamente a década de 1930” (LEITE, 2012, p. 32).

O contexto histórico de Moçambique sempre foi permeado por conflitos internos, tanto no período colonial como pós-independência com a presença de organizações políticas anticoloniais (FRELIMO/RENAMO)³. E somente em 1992 foi estabelecido um acordo de paz no país.

Na trajetória do desenvolvimento econômico em 1975 com a independência dos países africanos,

inicia-se nas então colônias Guiné, Angola e Moçambique a guerra colonial, e um processo de desenvolvimento e crescimento urbano que não teve lugar na maioria dos outros países. Esses fenômenos contribuíram e afetaram ainda mais a já existente fronteira [...] entre uma modernização forçada e um enfraquecimento das ligações com o mundo tradicional rural. Se juntarmos a essas contingências históricas as guerras civis que tiveram lugar no pós-independência, verifica-se que a relação das cidades com o mundo clânico e do interior, onde as tradições orais mais vivamente se mantêm, foi sendo cada vez mais perturbada e alterada. (LEITE, 2012, p. 32)

Com o término da guerra, o país presenciava a abertura da economia de mercado e vislumbrava deste modo o direito do país pela modernização. Em contrapartida como explicam as pesquisadoras Macedo e Maquêa (2007, p. 21) se estabelecia a resistência no campo literário e um discurso contrário a modernidade e universalização. Agora as lutas fomentadas pela independência não eram mais suficientes para sustentar os anseios dos que “viviam no novo Estado moçambicano”, surge a necessidade de “criar uma *nação*”, porém há uma grande problemática que interfere na ideia de nação: a “pluralidade de culturas que foram recortadas pela empresa colonial” (*Id. Ibid.*)

Nesse sentido, as autoras destacam as narrativas de Mia Couto, por dialogar com a memória desse universo e tempo que ainda persiste atualmente em Moçambique. E apontam um outro aspecto presente nas narrativas de Couto que é um elemento de *moçambicanidade* o emprego dos provérbios. Conforme esclarecem, a memória

está esparsa em sua obra, não como uma recordação de tempos idos, fossem eles bons ou ruins. Ao fazer emergir essa memória, apresentando a visão de muitos que participaram daquele momento histórico e a de quem viveu os momentos seguintes, é possível avaliar, sem compaixão de si mesmo, os destinos desse país, mas sobretudo, restaurar a possibilidade de sonhar com um outro país. Com distanciamento crítico que esses acontecimentos permitem, já se pode ver a fatura dessas experiências e sonhar o amanhã. (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 21-22)

³ Movimentos nacionalistas que surgem contra o regime colonial resultando em conflitos internos. Assim, instaura-se a Frente da Libertação de Moçambique (FRELIMO) que assume o governo; e Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) grupo com líderes de resistência ao governo moçambicano.

Desse modo, a língua portuguesa para os escritores não era mais o idioma da metrópole colonial pois, “nascia uma nova língua portuguesa, filha rebelde, mas domável, permeável a outras línguas, como já tinha sido na pena de um Craveirinha [...] até chegar a ser plástica e transcendente na pena de um Eduardo White” (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 21-22). As autoras concluem que o elemento que está relacionado à *moçambicanidade* dos textos é justamente a língua.

1.4. Percurso da crítica pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa

A discussão envolvendo os estudos pós-coloniais, bem como as definições teóricas relacionados aos estudos das literaturas africanas de língua portuguesa, é um campo de investigação ainda em estabelecimento. Leite (2013) discute algumas formulações a respeito do surgimento do termo pós-colonial e da atividade crítica pós-colonial. Inicialmente, vinculado somente ao caráter cronológico, os historiadores designam o termo “post-colonial state” para os países recém independentes. Mas na década de 1970 o termo assume outra perspectiva voltada para discutir as implicações culturais da colonização. De tal forma,

Pós-colonialismo pode entender-se como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar além dos escritos provenientes das ex-colônias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento do *corpus*, capaz de incluir outra textualidade que não apenas das literaturas emergentes, como o caso de textos literários da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo. (LEITE, 2013, p. 11)

No que diz respeito à atividade crítica pós-colonial, Leite (*Id. Ibid.*) desaprova o termo aplicado à linha cronológica, pois o classifica como insuficiente. A autora cita outros conceitos como o de origem anglo-saxônica que toma como “realidade fundadora o colonialismo britânico” e destaca o estudo de Edward Said por realmente desenvolver um aporte teórico e crítico dos estudos sobre o pós-colonialismo.

Nesse sentido, Leite (*op. cit.*) discorre sobre a importância a atentar-se para a adequação e distinção entre o pós-colonialismo britânico e suas ex-colônias (Austrália, Nova Zelândia, Índia, Nigéria e África do Sul) do colonialismo português, pois as condições “foram outras, e diferentes, de colônia para colônia apesar das convergências na emergência das novas poéticas, em formulação, nas literaturas africanas” (*Ibid.* p. 15). De tal forma, as investigações implicam em formulações do conceito pós-colonial da literatura africana em

assinalar a deformação dos modelos ocidentais no processo de apropriação pelos africanos, em processos que vão de “cópia”(século XIX), à ruptura e carnavalização (Bakhtin), mas, também, incorporar esses processos de diálogo com as diferentes culturas indígenas, que continuaram a ser produzidas nas línguas nacionais, bem como as suas formas transmitidas oralmente. (LEITE, 2013, p. 37)

Nos estudos pós-coloniais, ao tratar da textualidade pós-colonial, é notável que não há uma homogeneização das literaturas africanas de língua portuguesa pelo contrário se tem a pluralidade. Entretanto, não é possível haver uma desvinculação da “empresa colonial”, o motivo é devido ao processo que, conforme acrescenta Leite (2013, p. 36), resultou da inserção entre sistemas culturais do universo europeu com as ontologias indígenas que contribuiu para criar e “recriar identidades locais, novos campos literários”.

Trata-se de um fenômeno plural e hibridizado, mas compreendendo que não há possibilidade de retornar ao que seria uma “pureza pré-colonial absoluta, tal como não é possível criar formações nacionais, totalmente independentes das suas implicações históricas na empresa colonial” (*Id. Ibid.*).

Nesse contexto, desde cedo devido a herança cultural enunciativa que abrange a sintaxe até o texto proveniente da oralidade, as literaturas africanas preconizaram a criação de um novo campo literário “fazendo coexistir na maleabilidade da língua, a escrita com oralidade, numa harmonia híbrida” (*Ibid.* p. 21).

O processo de textualização e de enunciação híbrida, para a autora, é visto nas obras de Craveirinha e Luandino Vieira por existir uma apropriação da língua visto que reproduzem e “executam diferentes registros de enunciação textual dos legados culturais africanos”. Leite (op. cit.) discute ainda que, ao se deparar com os estudos da literatura africana, e a leitura de um texto africano, é converte-se a um “lugar de múltiplas filtragens, desfigurações e reconfigurações” (*Ibid.* p. 37). A crítica delimita a situação da textualidade pós-colonial de forma singular e tênue, e com certo teor poético, que remete a reflexão da existência de uma fronteira.

Os textos póscoloniais estão no outro lado da margem do rio, em território alheio, apesar de uma ponte imaginária, que é a língua, nos unir, a ponte é metáfora infinita, nunca mais acaba, quanto mais andamos, mas longe estamos, porque a ponte é ilusória e não é possível caminhar sobre a água, que nos escapa sempre, muito ou pouco, tal como a outra margem. (LEITE, 2013, p. 38-39)

Para Leite, quando se trata de um texto africano deve-se considerar a relação autor/leitor, uma vez que, “a prática de leitura, no ocidente, da textualidade africana de língua portuguesa, dialoga a partir de dois lugares diferentes, o lugar da enunciação cultural/nacional

de quem escreve, e o lugar daquele que lê” (*Ibid.* p. 37-38). E como acrescenta a autora, a construção de sentido vai atribuindo um caráter tradução. No caso quando se trata da relação autor/leitor africano, ao deparar com tipo textual ocidental resulta em um “acto de tradução parcial” e requer uma recriação, pois “a textualidade é culturalmente outra, translinguística e transcultural; por isso, ler, ao mesmo tempo que é traduzir, é também recriar [...]” (*Ibid.* p. 38).

1.5. Algumas particularidades da prática narrativa em Moçambique

Como apresentamos inicialmente, o gênero romance é híbrido e carrega em si características específicas por ser mutável, desvinculando-se do conceito de homogeneidade. A leitura de narrativas africanas apresenta um universo que carrega em si características singulares de cunho plural devido a cultura multifacetada e textualidade híbrida isso é claro devido a todo um contexto histórico e da formação literária das literaturas nacionais, como já discutimos anteriormente.

Desse modo, ao nos referir aos textos narrativos africanos, é impossível também desvincular sua relação com a narrativa oral. No caso da literatura moçambicana, durante o período colonial a poesia era mais disseminada, e depois dos movimentos libertários com a independência se sobressaem a produção das narrativas é o caso do conto e crônica. Segundo Leite (2013, p. 90), houve uma aceitação mais da prática do conto pelo fato da nação vivenciar desde a independência uma transformação acelerada com uma realidade multifacetada, devido a sua proximidade com a oralidade pela praticidade de edição.

Situando a produção do moçambicano Mia Couto, um aspecto marcante nos seus romances geralmente é a presença de elementos típicos da oralidade, ou de influência da tradição africana, seja textualmente resultando na criatividade através da recriação verbal ou nas composições narrativas, como também nas construções dos personagens e na inovação dos discursos que remetem à contação de histórias.

O romance tende a reconfigurar a visitação ao passado, partindo do presente “repensando-se este também com a herança perdida das narrativas insólitas” (LEITE, 2012, p. 254). A autora aponta uma reflexão permitida pela relação com a fase colonial, desse modo o revisitar o passado permite o uso de “estratégias poético retóricas” que acabam surpreendendo o leitor, isso pode ocorrer quando o escritor faz uso de elementos de carga irônica ou trágica. Ao analisar a obra de Mia Couto *O outro pé da sereia* (2006), a pesquisadora expõe que a narrativa de Couto suscita um recontar específico que parte “de um ponto de vista endógeno”,

decorrente ao próprio contexto da época colonial principalmente pelas marcas traumáticas e “pela ausência, na maioria dos casos, de fontes locais” (*Id. Ibid.*).

De acordo com Leite (2012), os novos escritores ficcionistas partem do universo da tradição oral para recriarem suas enunciações recorrendo aos modelos tradicionais das primeiras obras moçambicanas. Cita a poesia narrativa de José Craveirinha, em “*Karingana ua Karingana*”, que tinha capacidade de narrar fatos atingindo os limites do inverossímil até a “terrível verossimilhança”. Concluindo que os novos escritores “[...] repõem na escrita a arte griótica, o maravilhoso do *era uma vez* e, refrânica e encantatoriamente, vem contar a forma como se conta, na sua terra, encenando as estratégias narrativas [...]” (LEITE, 2012, p. 216).

O contexto político resultou em mudanças que refletiram diretamente nas produções dos escritores africanos. Dependendo da nação seja, em Angola ou Moçambique, propiciou a ampliação de um novo espaço que instigou os escritores a assumirem uma postura de representantes da sua cultura e identidade com autoridade e liberdade literária.

Deste modo, diante do romance africano temos que considerar que a leitura pode causar certo estranhamento em contrapartida com as leituras de origem ocidental. Leite explica que isso ocorre por justamente ser um tipo de narrativa que não está enquadrada em um rótulo padrão composto “em formas previamente conhecidas, inaugurando outras, experimentais, e menos convencionais” (LEITE, 2013, p. 93), pois, como acrescenta, considera o ato de narrar oral como arte, uma vez que, se torna um aspecto do dia a dia africano.

2. Romance em Mia Couto

Nesse capítulo vamos apresentar o escritor moçambicano, Mia Couto e discorrer sobre as suas principais contribuições literárias, evidenciando seu estilo ficcional e poético que incorpora as suas narrativas a confluência entre o fantástico, o lírico, o humor e a crítica social.

Deste modo, vamos apresentar algumas considerações deferidas por Mia Couto a respeito do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, no que se refere à influência da literatura brasileira na produção literária moçambicana. Posteriormente, vamos apresentar uma síntese do romance *O último voo do flamingo* (2005) e, em consonância com outras obras do escritor. Em seguida, vamos destacar as principais características da prosa miacoutiana, tais como: o emprego criativo da linguagem; o uso de neologismos; o hibridismo entre prosa e poesia; a criatividade na construção narrativa por meios de enunciados e personagens que incorporam os elementos sobrenaturais, além da valorização das tradições culturais e orais africanas.

2.1. A obra de Mia Couto e o seu inventar de estórias

Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e outras dedico este desejo de contar e de inventar. (COUTO, Vozes Anoitecidas, 2013, p. 17)

As obras de Antônio Emilio Leite Couto, ou como mais é conhecido, Mia Couto, têm uma grande contribuição para a historiografia literária moçambicana agregando força nas construções de suas narrativas com ênfase em uma literatura engajada ao contexto histórico e social. Como afirma Petar Petrov (2014), considerando o contexto de evolução da ficção narrativa em Moçambique, a proposta literária de Mia Couto se torna inovadora e de grande impacto, por justamente, “evidenciar mudanças significativas no modo de representação da realidade nacional” (*Ibid.* p. 7).

Filho do jornalista e escritor Fernando Couto, Mia Couto nasceu em 1955 em Moçambique, herda essa influência literária poética do pai, e desde cedo, aos 14 anos, se enverada para o caminho da escrita literária e publica seus primeiros poemas no *Notícias da beira*, em 1974, inicia sua trajetória jornalística. Considerando o efervescente contexto político do país que almejava a independência da nação, Mia Couto, sempre engajado nas

causas sociais agora no ramo jornalístico assume o cargo de diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM), além do jornal *Notícias* e da revista semanal *Tempo*. Contudo, em 1985, retorna à universidade e se forma em Biologia (LARANJEIRA, 2001, p. 193).

Mia Couto estreia na produção literária publicando seu primeiro livro de poemas, *Raiz de orvalho* (1983), seguidas de mais dois livros de contos *Vozes anoitecidas* (1986) e *Cada homem é um raça* (1990). Publicou também o livro intitulado *Cronicando* (1988) composto por uma reunião de crônicas, contudo era possível notar que algumas delas se enquadravam mais no estilo de conto, e rendeu no seu país o Prêmio Anual da Crônica (*Ibid.* p. 194).

Como salienta Leite (2012, p. 213), no período colonial, o gênero poesia era bastante praticado em Moçambique e os motivos para tal predominância são variados. Uma das razões apontadas pela autora é reflexo do processo de ensino no país que foi tardio, contribuindo para uma minoria de “elite intelectual”, outro fator levantando é devido ao gênero ser de acessível veiculação nas mídias impressas, pois é “uma forma mais insidiosa de iludir a censura” (*Id. Ibid.*). Assim, a poesia “até à independência predominava sobre o romance, o conto ou o teatro. Durante meio século, falou-se da tradição de Moçambique, afinal eufemismo para não lembrar demasiado a escassez da narrativa [...]” (LARANJEIRA, 2001, p. 196).

Na década de 1980, Mia Couto surge como um “renovador da literatura moçambicana” (LARANJEIRA, 2001, p. 195). Referimos a um período crucial não somente para o autor Mia Couto, mas também para os demais escritores da época, pois trata-se de um momento em que o processo literário de Moçambique vivenciava uma nova fase, por sua vez, agora, se desenvolve mais sólida se estabilizando como “sistema institucionalizado” sendo reconhecido inclusive internacionalmente (*Ibid.* p. 195).

Nesse sentido, só depois enveredou pelos caminhos da prosa com ênfase em contos e romances. Inclusive, o seu primeiro romance *Terra sonâmbula* publicado em 1992, é reconhecido como “um dos dez melhores livros africanos no século XX” (COUTO, 2013). Ressaltamos que na sua carreira recebeu vários prêmios literários, destacamos a coletânea de contos *Vozes anoitecidas*, que recebeu prêmio *Camões*, em 2013, sendo obra que marcou o estilo literário por agregar uma linguagem híbrida (poesia e prosa).

Recentemente, em 2016, foi publicada uma seleção de poemas de Mia Couto intitulada *Mia Couto: Poemas escolhidos*. Na apresentação do livro, José Castello afirma que a poesia miacoutiana possui teor reflexivo e filosófico sem pretender ser didática, pois aborda a “incompreensível dor de existir. Inspeccionam as dificuldades de viver. Trata-se de uma poesia

que [...] entra em sincronia com as perguntas que nós fazemos desde o nascimento” (CASTELLO *apud* COUTO, 2016, p. 12).

Nas prosas, o estilo na linguagem inventada se acentua, pois, como pontua Laranjeira (1995, p.314 *apud* SILVA, 2010, p. 67), é uma forma de se sobressair considerando o contexto histórico de um país colonizado que tende a “afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador [...]” (*Id. Ibid.*). Nas suas narrativas, notamos o emprego criativo da linguagem, entrelaçando tanto marcas da oralidade da língua portuguesa com da língua africana além da presença dos neologismos.

Nesse contexto, a obra miacoutiana se destaca na literatura africana pela inovação na linguagem, agregando construções que transitam “pelo fantástico, pelo humor, pelo drama” (SILVA, 2010, p. 69). Salientamos, por sua vez, o aspecto lírico presente nas suas narrativas sem deixar de lado o caráter crítico. Como aponta Laranjeira, o discurso de Mia Couto entrelaça o universo cultural com variedades de registros:

diversos, num equilíbrio que permite falar do racismo, da guerra, da vida e da morte, do amor e do ódio, da política e do comércio de almas, sempre com o gosto de contar desempenhando o papel de farol do leitor, redefinindo os seus gostos e visões de mundo, como se a ficção pudesse devolver à realidade a fantasia da verdade. (LARANJEIRA, 2001, p. 203)

Notamos, porém, a sutileza que evoca no leitor e a sensibilidade em abordar temas tão reais que refletem o contexto histórico e político moçambicano, desde o universo místico, como pelas contradições que são reflexos do país colonizado. A obra literária pode revelar a realidade social e, assim, levar-nos a compreender a dinamicidade do ambiente em que está inserida. De tal forma, nas obras coutianas, é perceptível o empenho em mostrar outras faces de Moçambique. Não só do ponto vista da riqueza e dos valores culturais que discutem aspectos de um país no contexto de pós-independência mas, das fragilidades do povo, antes silenciado agora possui voz nas suas narrativas, sem adotar uma postura panfletária. Como acentua Secco (2006, p. 72), na maioria das suas narrativas, Couto se apropria do “insólito como meio de criticar o real opressor e de subverter os cânones da racionalidade européia”.

Como esclarece Fonseca e Cury (2008), o próprio escritor moçambicano tem a plena consciência enquanto intelectual da posição que se enquadra como um “ser de fronteira”, sublinhando sua condição de ser moçambicano, mas que possui uma herança europeia. O escritor ainda assinala sua condição periférica: “[...] sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. [...] necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana” (COUTO, 1997, *apud* FONSECA e CURY, 2008, p. 14-15).

Nesse percurso, destacamos as considerações deferidas por Mia Couto, sobre o escritor João Guimarães Rosa, em uma comunicação intitulada “Encontros e Encantos-Guimarães Rosa” (COUTO, 2011, p. 110). Interessante situar que Couto elenca sete razões sobre a identificação e influência da literatura brasileira na produção literária dos escritores africanos, a saber:

primeira razão – A construção de um lugar fantástico; **segunda razão** – A instauração de um outro tempo; **terceira razão** – A construção do Estado centralizador e a recusa da homogeneidade; **quarta razão** – A impossibilidade de um retrato de nação; **quinta razão** – A necessidade de contrariar os excessos do realismo; **sexta razão** – A urgência de um português culturalmente remodelado; **sétima razão** – A afirmação da oralidade e do pensamento mágico. (COUTO, 2011, p. 110-116, grifo nosso)

O primeiro ponto que Couto aborda refere-se ao sertão “construído na linguagem” por Rosa. Trata-se de um mundo com seus sertões e veredas que não se limita apenas ao espaço geográfico, mas a um tipo “de lugar de todos os lugares” e faz sua comparação com Moçambique, que vivia fase semelhante e ansiava por criar um espaço próprio. Na sequência, observa a instauração de outro tempo como uma “transgressão poética” para escapar da ditadura da realidade. Já na terceira razão se detém ao período contextual e histórico em que a obra rosiana é produzida situando o surgimento da construção da capital no interior do sertão (Brasília). Assim, o sertão da obra rosiana é “erguido em mito para contrariar uma certa uniformizante e modernizante de um Brasil em ascensão. Também Moçambique vive a lógica [...] A negação dessa globalização doméstica é, muitas vezes, feita por via da sacralização daquilo que se chama tradição” (*Ibid.* p. 110).

Na sequência, na quarta e quinta razões, observa-se uma reflexão sobre as inovações estilísticas instauradas por Rosa. Inventando um novo Brasil estabelece “o narrador como mediador do mundo”, reconhecendo que a escrita toma outras dimensões muito além das aparências. É que ocorre na linguagem inventiva em Angola e Moçambique através dos elementos culturais africanos, no anseio por uma “arte que os excluídos pudessem participar da invenção da sua História” (*Ibid.* p. 110)

Ao pontuar as sexta e sétima razões, Mia Couto ressalta que o autor buscava a exploração das potencialidades do idioma não como estética, mas vislumbrava “o próprio sentido da escrita”. Isso é perceptível na dedicação ao investigar o idioma e criar uma linguagem própria que instiga “os processos convencionais da narração, deixando que a escrita fosse penetrada pelo místico e pela oralidade. [...]” (op. cit. , p. 115). No que confere a apropriação do real, Rosa é contrário à ideia de ter a lógica racionalista como detentora

exclusiva do real, pois a “realidade é tão múltipla e dinâmica que pede o concurso de inúmeras visões” (COUTO, 2011, p. 116).

Compreendemos, nas colocações empreendidas pelo autor supracitado, uma identificação com a criação literária rosiana, considerando o contexto histórico e social do Brasil, que, assim como a realidade africana, também passava por grandes transformações. De tal forma, Rosa, persiste na narrativa oral, revela a verdade do mundo, cria um sertão por meio do reinventar “estórias”. A poesia do prosador dos sertões, mais que seu inventar de palavras, fez despertar também “a emergência de uma poesia que me fazia sair do mundo [...] havia como uma embriaguez profunda que autoriza a que outras linguagens tomassem posse daquela linguagem” (COUTO, 2011, p. 118). Tal influência literária atinge dois patamares, como: “da representação, que conjuga modelos da escrita e da tradição oral, e no da criação de uma nova norma linguística, no intuito de intensificar a informação semântica” (PETROV, 2014, p. 30).

Outra característica que sobressai aos olhos do leitor que se depara com a narrativa coutiana, são as marcas da oralidade e ato inventivo, seja em criar novas palavras ou na maneira poética de construí-las. São marcas que exploram “potencialidades estruturais da língua portuguesa e musicalidade da palavra, características que lembram bastante o traço das obras de Guimarães Rosa” (CUNHA, 2012, p. 172). Como explica Laranjeira (1995 *apud* SILVA, 2010, p. 66), o chamado “modo de moçambicanidade”, visto nas narrativas de Mia Couto, pode ser notável em quatro elementos que destaca, a saber:

a) a criatividade da linguagem; b) o realismo na composição das ações e dos caracteres; c) a intromissão do imaginário ancestral, que transforma esse realismo em “realismo animista” (expressão usada pelos angolanos Pepetela e Henrique Abranches); d) o humor, que comparece em seis instâncias: na intriga, nas situações/acontecimentos, nos antropônimos, na narração (modo de contar), na enunciação e na linguagem. (LARANJEIRA, 1995 *apud* SILVA, 2010, p. 66)

Dessa forma, o estilo ficcional de Couto, além de revelar o mundo moçambicano por meio de uma apropriação da oralidade, traz a inovação na linguagem. Por sua vez, a mesmo autor acrescenta outras marcas perceptíveis na obra coutiana que são:

A re(criação) verbal, com neologismos e inovações sintáticas (que se encontra também no português do Brasil) advém do gozo da língua e de aproveitar o contacto entre várias delas, mas também da necessidade de criar e relatar novas realidades rurais e urbanas, numa língua literária que, sendo urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade. (LARANJEIRA, 2001, p. 202)

É perceptível nas obras em prosa de Mia Couto a criatividade lexical. Contudo, quando se trata da pluralidade nas “oralidades” essa apropriação pelos escritores da “textualidade oral com as línguas”, segundo Leite (2012), podem ser distintas. Seja conforme o país, a produção literária dos escritores ou até mesmo se o escritor for bilíngue. Enquadrando-se no tipo de apropriação híbrida, a autora aponta os escritores Mia Couto e Luandino Vieira, devido as características por meio das inovações e da “recriação sintática lexical e de recombinações linguísticas, provenientes, por vezes, nem sempre, de mais do que uma língua” (*Ibid.* p. 36).

Observamos um estilo típico em Mia Couto que é hibridismo da prosa e poesia bem como notamos a naturalidade e o domínio de inovar por meio das suas narrativas através das falas dos personagens. No conto “O fazedor de luzes” a personagem intitulada apenas como filha recorda as conversas que tivera com o pai. Seguem alguns trechos:

[...] Aquele côncavo de sua mão era minha gruta, meu *reconchego*. E mais um agasalho: as estranhas falas com que me nevoava ao adormecer. [...]
 – Mas eu. Minha filha, eu existo mas não sei onde. Nessa bruma que fica lá, depois do estrangeiro, nessa bruma é que você me vai encontrar a mim, exato e autêntico. Lá sou grande, lá sou senhor, até posso nascer-me as vezes que quiser. Eu não tenho um aqui. [...] E explicou: aquela que eu indicaria seria a luz onde ele iria morrer. Ninguém lembra o escuro onde nasceu. Todos viemos de fonte obscura. [...] Então, por primeira vez, meu pai, fez referência àquela que me *anteriorou*. (COUTO, 2015b, p. 30-32, grifo nosso)

É possível perceber o efeito poético através do discurso instaurado entre os personagens. Um recurso bem utilizado pelo autor moçambicano é o neologismo. Criam-se novas palavras que, no decorrer das narrativas, realçam e sublinham detalhes dos personagens e do ambiente construído, como é o caso do emprego de “*anteriorou*” e “*reconchego*”. Esse recurso aliado à valorização da cultura moçambicana enriquece o teor lírico e atribui novos significados adaptando e criando expressões, como é perceptível na fala do pai: *nascer-me as vezes*.

Nos contos, a inovação linguística é marcante pela exploração da oralidade bem como o estilo poético e cenário apresentado, que na maioria revelam a realidade das guerras civis em Moçambique. De tal forma, toda essa apropriação na escrita coutiana demarca um “recurso poético da língua” (LEITE, 2012). Na obra *Vozes Anoitecidas*, além da presença marcante do misticismo e do fantástico, Mia Couto, como forma de amenizar a realidade trágica do povo moçambicano, se apropria da língua. Isso ocorre como meio de restaurar “a mundividência mítica, as marcas culturais da oralidade da sociedade tradicional, o onirismo e

a simbologia a elas ligadas, numa palavra, a relação empática entre o homem, a natureza e a comunidade” (LEITE, 2012, p. 41).

As narrativas de Mia Couto são permeadas por poeticidade, porém imbuídas por um cenário que revela a realidade política da sociedade moçambicana, seja através da ambientação, do emprego de personagens ou temáticas que transitam em universos distintos. Estes representam desde um mundo fantástico, marcado pelo misticismo ou da cultura moçambicana frente a um mundo mais racional, de um povo que vive as consequências de um país pós-independência.

2.2. *O último voo do flamingo*

O romance *O último voo do flamingo* (COUTO, 2005) está imerso por elementos que aproximam o fantástico e poético, mas que reflete o contexto histórico de Moçambique depois da guerra da independência. De tal modo, temos uma narrativa situada em uma vila chamada Tizangara em um contexto de pós-guerra. A trama é iniciada com acontecimentos estranhos envolvendo explosões dos soldados chamados “capacetes azuis” e introduz vários personagens inusitados, destacamos a princípio o personagem intitulado o “tradutor” de Tizangara e o italiano Massimo Risi das Nações Unidas. Temos assim, a representação tanto do mundo moçambicano como também do europeu.

Encaminhado para a vila de Tizangara, o italiano Risi é encarregado de investigar as explosões dos soldados da ONU, com ordens claras do seu superior deve produzir um relatório com provas contundentes e desvendar as mortes dos soldados. Contudo, Risi se depara com uma outra realidade, um universo místico composto por costumes e tradições locais totalmente desconhecidos para o olhar estrangeiro. São eventos sobrenaturais, habitantes místicos, expressões próprias que não compreende o deixa confuso interferindo as averiguações.

Assim, durante toda a investigação, Risi decide se instalar em uma pensão local e tem como companhia o tradutor oficial de Tizangara, que será responsável por traduzir não somente a língua local mas o universo místico da vila. Os acontecimentos sobrenaturais são constantes, como fato inicial que narra que a única parte que restou do soldado explodido: “um pênis decepado [...] era um sexo avulso e avultado” (COUTO, 2005, p. 15). Um outro momento é quando Risi mantém uma relação amorosa com a moça chamada Temporina. A “moça escamosa”, como também é nomeada possui uma maldição imposta pelos

antepassados, sendo assim a punição dos espíritos resultou na aparência de um rosto envelhecido enquanto o resto do seu corpo guardava toda a juventude.

A trama se inicia com a voz do narrador-tradutor que mediará os discursos dos demais personagens presentes. Em tom confessional, a estrutura do enredo é composta pela apresentação da estória do próprio narrador-tradutor, que relembra da sua infância e convivência com os pais, além dos depoimentos dos demais personagens que estão relacionados ao mistério das explosões, como por exemplo, o feiticeiro Zeca Andorinho, os discursos do Padre Muhando e do velho Sulplício. Além dos personagens, a narrativa aborda também discursos em formas distintas, é o caso do líder local Estevão Jonas, através do depoimento em forma de carta; e da prostituta Ana Deusqueira que expõe suas verdades em gravação quando interrogada pelo ministro europeu.

Na condução da trama é constante o entrecruzamento do universo dos vivos e dos mortos. Os fatos que desencadeiam o desfecho da trama resultam, inclusive, na interferência divina sobre a nação de Tizangara. O julgamento foi tomando pelo próprios ancestrais, e toda a nação é consumida por um grande abismo. A vila toda desaparece e as testemunhas da ação divina são justamente o narrador-tradutor, o velho Sulplício e o italiano Massimo Risi.

Durante a narrativa são expostas as condições políticas, sociais, além da precariedade da infraestrutura da pequena vila Tizangara. Deste modo, inseridos em um contexto pós-colonial, a nação é fragilizada tanto do ponto de vista econômico como cultural. O descaso é evidente durante a trama por parte dos administradores locais, que estão envolvidos em corrupções, desvios de verbas. Assim a exploração e o descaso com o povo e com as tradições locais resulta na intervenção divina e no desfecho trágico.

Nesse sentido, segundo Fonseca e Cury (2008, p. 25), o narrador-tradutor atua como “um desvelador de diferentes códigos, como aquele que possibilita o acesso às experiências vividas pelos personagens [...] pode-se dizer que é também o falador, na legítima tradição dos contadores [...]”. No caso, a figura do tradutor assume papel de traduzir não meramente a língua local para o estrangeiro, mas de esclarecer o universo místico e cultural do povo, como declara o personagem Massimo Risi: “Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui” (COUTO, 2005, p. 40).

De tal forma, a ficção miacoutiana se apropria de uma linguagem que transita entre o místico, sobrenatural e o real apresenta uma reflexão em agregar valor social e político. Outro fator sobrenatural é o desfecho da narrativa uma vez que a cidade de Tizangara desaparece totalmente, devido à intervenção dos deuses ancestrais, propondo um novo recomeço e reflexão diante de tanta injustiça que assola o povo local.

Além do elemento fantástico nas suas narrativas, notamos a marcante presença das “vozes” permeadas e construídas a partir do mito. Como explica Leite (2012), o mito possui um grande valor para literatura, pois a história da humanidade seja em qualquer local se origina do mito. Para Lévi-Strauss (1978), há uma distinção sobre o pensamento de um povo sem escrita em comparação com o nosso, pois, a forma de lidar com pensar segue a seguinte concepção: “se não compreende tudo, não se pode explicar coisa alguma” (LEVI-STRAUSS, 1978 *apud* LEITE, 2012, p. 46).

Nessa concepção, Leite (2012, p. 46) explica que é partir dos mitos que surgem as primeiras formações frente aos símbolos ou vocabulários. Sabendo que o contexto cultural que emerge a literatura de Moçambique possui raízes no mito, acrescenta a autora, que tais concepções são constatadas no cotidiano do povo local, pois é “presente na visão religiosa e religadora do homem à terra e ao transcendente” (*Id. Ibid.*).

Nesse contexto, Mia Couto aborda, nas suas narrativas o confronto que “procura repor a ordem das vozes, por vezes trágico e constantemente renovado, entre o passado e o presente de um país ainda profundamente dividido entre mito e história” (LEITE, 2012, p. 45). No conto “O último aviso do corvo falador” é possível, a partir da abertura da narrativa, observar a construção do mito no fato estranho que vai resultar em grandes aventuras do personagem Zuzé Paraza e o seu corvo falador. Deparamo-nos com um fato inusitado que envolve o nascimento da ave. Deste modo, o corvo surge das entranhas de Zuzé e dali por diante depois da sua aparição pública se torna seu companheiro e Zuzé traduz os ranhos do corvo fazendo com que o povo local o procure para obter informações dos defuntos ou dos seus antepassados.

Foi ali, no meio da praça, cheio da gente bichando na cantiga. Zuzé Paraza, pintor reformado, cuspiu migalhas do cigarro “mata-ratos”. Depois, tossiu sacudindo a magreza do seu todo corpo. Então, assim contam os que viram, ele vomitou um corvo vivo. O pássaro saiu inteiro das entranhas dele. Estivera tanto tempo lá dentro que já sabia falar. Embrulhado nos cuspes, ao princípio não parecia. A gente rodou à volta do Zuzé, espreitando o pássaro caído da sua tosse. O bicho sacudiu os ranhos, levantou o bico e, para espanto geral, disse as palavras. Sem boa pronúncia, mas com convicção. Os presentes perguntaram:

– *Está falar, o gajo? [...]*

– *Ei Zuzé, traduza lá o discurso dele. Você deve saber o dialeto do corvo.* (COUTO, 2013, p. 29-30)

Notamos também, no conto “Amor à última vista” presente na obra *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (COUTO, 2015b) o sobrenatural presente na narrativa que revela o contato entre universo dos vivos e dos mortos, apresentando toques de humor permitidos através das conversas da então viúva Dona Faulhinha com seu falecido marido

chamado Ananias Xavier. Diante do cadáver do marido, a esposa roga a Deus pela sua morte “[...] sozinha com o cadáver, Faulhinha chorou de verdade. Não por pena do falecido. Mas com desgosto de não ter sido ela a levada. Com inveja do dedo de Deus não ter revirado sua página no livro dos viventes” (COUTO, 2015b, p. 81). É quando começa sua súplica a Deus o falecido marido se levanta e começa a falar “*Florzita, não fale assim com Deus*” [...] – *Não faça isso mulher, não peça a Deus para ir. – Não se meta, marido! – Eu preciso que fique aí, nessa outra banda. É que não tenho nenhum vivo que continue tratando de mim*” (Id. p. 83).

A crença e tradição cultural são transportadas pelas narrativas coutianas com riqueza, e como esclarece Leite (2012), em *Vozes anoitecidas* ora essas representações são abordadas com naturalidade nos seus contos ou aparecem nas simbologias em que entrelaçam o universo dos homens, dos animais com sensibilidade. Como é o caso na figura do corvo, das aves que caem do céu, pelos presságios ou da interferência dos mortos diante dos vivos,

A esperança, o entendimento e a leitura dos sinais é outra, transcende a representação racional do real. Esta é transfigurada pela visão dos homens, cujas “vozes” transportam outra crença e cultura; o narrador, ao usar essa língua múltipla, e singular, inscreve nela em simultâneo a relação simbolizadora que ela consigo transporta e que pela sua escrita e reatualiza. (LEITE, 2012, p. 47)

No *O último voo do flamingo*, o mito se concentra na estória contada pela mãe do tradutor enquanto era criança, que envolve o animal flamingo que dá título à obra. Segundo Leite (2012) esse mito é na verdade “organizador da narrativa e veicula sabedoria”, pois remete a uma fábula tecida pela mãe do tradutor que pode render distintos sentidos na trama. Assim, trata de contar o “começo da noite e da morte num tempo em que o paraíso era o dia eterno. Querendo ultrapassar os céus desse mundo para encontrar o outro, o flamingo pernalta ousa sonho demasiado, infringe os limites” (LEITE, 2012, p. 188).

Por sua vez, é evidente a carga reflexiva e poética sobre as guerras quando o narrador o “tradutor”, assustado diante de tantos acontecimentos, decide fugir do que descreve ser “rebentamentos” da guerra, e tem uma visão da mãe recordando-se por meio de uma conversa: “– *A guerra chegou outra vez, mãe? – A guerra nunca partiu, filho. As guerras são como as estações do ano: ficam suspensas, a amadurecer no ódio da gente miúda*” (COUTO, 2005, p. 112). Através da linguagem coutiana nota-se a sutileza na construção das imagens ao especificar o diálogo na voz da mãe que conta o mito com encantamento demarcando a tessitura ficcional que retrata liricamente um fato com respaldo social.

De tal modo, Petrov (2014) assinala uma confluência entre a estética intertextual do universo africano com a “estética importada pelo ex-colonizador”, que demarcada a prosa

coutiana e transmite caráter autêntico, justamente por expandir e tornar mais acessível novos significados indagando os discursos europeus “pela violação da língua portuguesa padrão através de recriações e recombinações sintáticas, lexicais e linguísticas”. Sendo possível observar uma “hibridização enunciativa” que resgata elementos da oralidade além da mestiçagem resultante da “africanização da linguagem” (PETROV, 2014, p. 35).

Os discursos a partir dos personagens criados ora chamados pelo próprio Mia Couto de “estórias” ou de “contos” são bem visíveis na sua prosa. Deste modo, deparamo-nos com segmentos narrativos típicos da oralidade, que segundo Petrov (op. cit.) buscam recriar as “vozes tradicionais dos contadores de histórias” que é um fator que atrai o leitor. Desse modo, autor destaca o que seria uma formulação inicial de oralização que “simulam o modo de relacionamento *griot*⁴/ espectador / ouvinte” (Idem, p.35, grifo nosso).

A importância da palavra falada para o povo africano é inquestionável, e está ligada efetivamente ao sagrado. Trata-se da origem divina que institui o homem como o único animal com habilidade de utilizá-la (MACHADO et al. 2012, p. 127). Dessa forma, o emprego da “palavra exata” exerce um significado voltado à tradição e conhecimentos deixados pelos ancestrais, por isso é atribuído um “caráter mágico, o uso leviano da palavra pode provocar a ruptura da harmonia” (*Id. Ibid.*).

Nesse sentido, referente ao uso do termo “estórias”, que remete à tradição oral tão incorporada por Mia Couto, define exatamente o “cruzamento da literatura e da oralidade, revestindo ambos com as contradições inerentes a cada um desses espaços” (FONSECA, CURY, 2008, p. 24). As autoras remetem a temática voltada à escrita e oralização presente na dedicatória descrita por Mia Couto em *O último voo do flamingo: “À Joana Tembe e ao João Joãoquinho, que me contaram estórias como quem rezava”* (COUTO, 2005, p. 5), que configura como prévia da leitura e do que vai ser contado durante a trama principal.

No que confere as formulações apontadas por Petrov, é perceptível essa relação da contação de histórias com a oralização. Desse modo, é possível observamos tais marcas nas seguintes passagens das obras de Mia Couto: “Era uma vez o menino pequenito tão minimozito que todos seus dedos eram mindinhos” (COUTO, 2015b, p. 11); “O senhor, doutor das leis, me pediu de escrever a minha história [...] Isto que eu vou contar o senhor vai usar no tribunal [...]” (COUTO, 2013, p. 75); “O patanhoca foi ele que matou a china Mississe [...] Uns dizem foi ninguém que matou [...] Não quero mostrar verdade, disso nunca soube. Se

⁴ Na África os chamados “griots” são os contadores de histórias com status de sábios e respeitados na comunidade onde vivem. O termo “griot”, originado da expressão francesa atribui significado de contador de histórias na cultura africana, “função designada ao ancião de uma tribo, conhecido por sua sabedoria e transmissão de conhecimento” (MELO, 2009, p. 149 *apud* NASCIMENTO; SIQUEIRA, 2012, p. 63)

invento é culpa da vida.” (COUTO, 2013, p. 135); “Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. [...] Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade.” (COUTO, 2005, p. 9); “Escrevo, Excelência, quase por via oral. As coisas que vou narrar, passadas aqui na localidade, são de mais admiráveis que nem cabem num relatório. Faz conta este relatório é uma carta muito familiar” (COUTO, 2005, p. 73).

Assim, ora os personagens se apresentam como narradores em primeira pessoa ou dispostas em forma de confissão ou depoimento. Sendo este último mais evidente em *O último voo do flamingo*, cujo narrador como define Leite (2013, p. 66) o tradutor dispõe a narrativa por meio de “depoimentos/narrações” das várias vozes dos personagens do povoado. Dando ênfase ao resgate da oralidade, Petrov (2014, p. 40) sublinha que nesse propósito de “imitar o *griot*”, mais evidente nas narrativas que possui personagens na primeira pessoa, nota-se a “presença de formas tradicionais da arte popular [...] e técnicas características de uma cultura ancestral. [...] há também uma tentativa de diálogo com narratários intra- e extradiegéticos” (*Ibid.* p. 40).

A marca da oralidade evidenciada pelas lembranças ou pelas conversas dos personagens revelam novas dimensões na tessitura ficcional coutiana seja com base nas tradições locais cheia de “africanidade” ou pela incorporação dos mitos, ditos ou provérbios populares. Em *O último voo do flamingo* por meio do depoimento do personagem, destacamos a fala que representa, além da moçambicanidade, a tonalidade poética pelas expressões utilizadas:

– antes de ir, mãe, me lembre a estória do flamingo. – há essa estória tão gasta...
 – Me conte, mãe, que é para a viagem. Me falta tanta viagem.
 – Então, sinta, meu filho. Vou contar. Mas primeiro me prometa: nunca siga pelos carreiros onde seguiam aqueles homens que você espreitava há um **bocadito**. [...] (COUTO, 2005, p.113)
 Na realidade dos factos, os **ngomas** tinham barulhado roda a noite, num pãodemónio. (Id.p.74)
 “Não sou mau lembrador. Minha única dificuldade é ter que escrever por escrito.” (COUTO, 2005, p. 71)

De tal modo, é por meio dos ditos ou provérbios que é possível “memorizar a experiência humana” (FONSECA, CURY, 2008, p. 127). É justamente o domínio da prosa e poesia, do reinventar das palavras que evidencia o encantamento na linguagem e demarca o estilo da prosa coutiana. Nesse universo moçambicano criado por Couto são incorporadas variadas vozes que através dos personagens sejam eles inusitados, curiosos, racionais ou sobrenaturais ampliam os sentidos da trama. Nesse sentido, nos depararmos com a pluralidade cultural mesclando também as condições fantásticas com tonalidade lírica, sem se esquecer o

teor crítico que estar por trás de cada realidade criada que direciona e amplia para outros sentidos.

2.3. Concepções da narrativa fantástica e maravilhosa

As discussões envolvendo os conceitos do fantástico ou realismo maravilhoso são amplamente investigadas e discutidas principalmente no que concerne ao campo dos textos das literaturas africanas. As expressões empregadas dos termos da literatura fantástica ora classificadas por gêneros ou modalidades seja maravilhoso, mágico ou estranho atribuem configurações distintas conforme a fundamentação empregada pelo teórico. Muitos pesquisadores e críticos da literatura fantástica postulam definições e formulações, contudo é perceptível que o ponto de partida em comum centra-se na percepção do real.

Com tais apontamentos, a princípio situamos a pesquisadora Ana Luiza Silva Camarani (2014) que ao delinear a narrativa fantástica, esclarece que é uma aliança que comporta o campo do real ou sobrenatural, que estabelece também uma oposição resultando na ambiguidade. Incerteza que está relacionada aos fenômenos caracterizados de insólitos, estranhos, mágicos ou sobrenaturais. Como salienta a estudiosa, o realismo mágico segue a mesma construção binária porém é retirada essa contradição “entre o real e o sobrenatural ou insólito: há a naturalização do sobrenatural ou a sobrenaturalização do real, ou ainda o chamado realismo maravilhoso centrado nas crenças étnicas” (*Ibid.* p. 8).

Camarani (2014) ainda destaca, como precursor das teorias e das reflexões sobre o fantástico, o pesquisador Charles Nodier, em ensaio “*Du Fantastique en littérature*” (1830) ao referir-se à história em específico da imaginação humana em que formula 3 etapas. A autora explica que a primeira refere-se às criações literárias estarem vinculadas à descrição do mundo pelo sentidos, às sensações das representações materiais e às reações que despertam no espectador, uma vez que a origem da humanidade é marcada pela poesia; a segunda, partindo do conhecimento tem-se um deslocamento ao desconhecido, o homem inserido no mundo espiritual eleva-se “além dos limites estritamente materiais, fixou-o cada vez mais em si próprio” (*Ibid.* p. 14), e por último a terceira expressa pelo termo *mentira*, que origina o mundo fantástico, por ser “procedente da *imaginação*”, já que as reflexões anteriores não foram suficientes para sanar a quantidade de sensações ou acontecimentos que o homem se confrontava e estava suscetível no seu cotidiano.

Os fundamentos teóricos postulados por Nodier, segundo a autora supracitada, possuem mesmo que tênue traços

teóricos dos quais a teoria de Todorov (1970b) estaria bastante próxima, quando este, considerando o maravilhoso e o estranho como dois gêneros vizinhos do fantástico, aponta a existência de gêneros transitórios ou subgêneros: o fantástico maravilhoso (onde a existência do sobrenatural não é contestada) e o fantástico-estranho (que apresenta uma explicação racional, possível de ocorrer na vida real); o fantástico-puro, que corresponderia ao segundo tipo apresentado por Nodier, seria aquele no qual a hesitação se mantém, deixando ‘a alma suspensa na dúvida’. (CAMARANI, 2014, p. 17)

O fantástico é inserido no campo dos gêneros literários pelo teórico Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2014), como define, o fantástico vai ocorrer justamente na incerteza. Assim, os acontecimentos que são à primeira vista, percebidos como sobrenaturais, não têm explicação pelas leis terrenas que são familiares. Para o crítico, o fantástico é a hesitação que um ser experimenta partindo apenas das leis naturais perante a um acontecimento sobrenatural. Dependendo da forma como é encarado o fato pode ser reconhecido como uma realidade sendo integrante, o que resulta que tal realidade “é regida por leis desconhecidas para nós”. Dessa forma, o conceito de fantástico “se define em relação aos de real e de imaginário” e nessa linha ténue abre-se margem para “entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (TODOROV, 2014, p. 31).

Todorov aponta ainda a hesitação do leitor, pois considera como primeira condição do fantástico sendo necessário a identificação do leitor pelo personagem em particular. Ao abordar a recepção da narrativa fantástica, o teórico explica que não se limita apenas a existência de um acontecimento estranho que suscite no leitor ou no herói a hesitação, mas configura-se na forma de ler, que, por sua vez, pode “definir-se negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’”. E aponta três condições que constituem a narrativa fantástica que parte do texto sendo este responsável em exigir do leitor a percepção do universo dos personagens

como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2014, p. 39)

Nesse pensamento, Filipe Furtado (1980, p. 16 *apud* CAMARANI, 2014, p. 107) considera a narrativa fantástica como gênero literário por compreender que um texto literário “[...] constitui um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por

um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura” (op. cit. p. 107). Furtado esclarece que o aparecimento do sobrenatural “[...] encenada pelo fantástico não pode ser arbitrária, devendo manter uma certa coerência ao longo de toda a narrativa e conformar-se aos princípios gerais impostos pela própria construção do gênero” (FURTADO, 1980, p. 28 *apud* CAMARANI, 2014, p. 107).

Desse modo, Furtado se delimita a uma característica da narrativa fantástica a ambiguidade.

A ambiguidade resultante desta presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até o termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar. [...] É, portanto, a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos [...] Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. (FURTADO, 1980, p.36 e p.40 *apud* CAMARANI, 2014, p. 110-111).

Nesse contexto, situando os termos de “realismo mágico” postulado pelo crítico de arte Franz Roh em 1925. O historiador Roh cunhou o termo como “realista mágica” como uma maneira de caracterizar as obras pictóricas do pós-expressionismo alemão voltada para uma significação universal. Diferente da percepção do “expressionismo de ante-guerra” mas pelo sentido “reverso – representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 2015, p. 21). Porém, a aplicação efetiva do termo à crítica do romance foi empreendida por Arturo Uslar Pietri, em *Letras y hombres de Venezuela* (1948).

Contudo, a pesquisadora Irlemar Chiampi (2015, p. 43) prefere o uso da expressão realismo maravilhoso reconhecendo a prática teórica de Alejo Carpentier de “real maravilhoso americano”. Chiampi esclarece da importância do termo maravilhoso para a área por ser já consagrado pela Poética e ter sua definição incorporada à Literatura e à História literária, longe de ser vista como “modismo terminológico” por ser um elemento importante da narrativa que engloba todas as épocas e culturas. Para a teórica, o maravilhoso tende a relação estrutural com os tipos de discursos como o do fantástico e realista. Como acentua na criação literária o maravilhoso é interferência de criaturas sobrenaturais divinas como deuses (as), anjos, fadas entre outros e “na ação narrativa ou dramática (o *deus ex machina*). É identificado muitas vezes, com efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento)” (CHIAMPI, 2015, p. 49).

Nesse contexto, a expressão “mágico” atribui outro significado distinto do maravilhoso por vincular-se a outro segmento de cunho cultural. Em sentido corrente, magia refere-se a

“arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis da natureza”, não é considerada um conhecimento de cunho científico, mas “conhecimento sintético do mundo e por implicar o comprometimento do sujeito [...]” (CHIAMPI, 2015, p. 44).

Por isso, Chiampi (*Ibid.* p. 48) defende o uso do termo maravilhoso como “extraordinário’ ou ‘insólito’ o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano”, ao explicar a origem da palavra que remete a *maravilha*, partindo do latim *mirabilia* (coisas admiráveis). Acrescentando essa reflexão a autora parte do verbo *mirare* que designa na etimologia de milagre. Essa formulação a princípio propõe uma diferença quantitativa com o humano, que “o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência”. Em uma segunda concepção a autora afirma que há uma distinção radical entre “maravilhoso” e “humano”, pois é “tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais” (CHIAMPI, 2015, p. 48), como afirma não há uma explicação racional pois estão ligados a uma outra esfera de ordem não humana.

Desse modo, Todorov (2014, p. 48) esclarece que o fantástico persiste somente no tempo de uma hesitação, que é comum ao leitor e ao personagem cabendo a cada um optar se o que é perceptível parte ou não da realidade. Dependendo da escolha podem ser caracterizadas pelo gênero estranho ou maravilhoso, explica que se

[...] as leis permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, estamos no gênero maravilhoso. (TODOROV, 2014, p. 48)

Na distinção entre o fantástico e maravilhoso temos que considerar que só fantástico “não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela [...]” (FURTADO, 1980 *apud* REZENDE, 2008, p. 41). De tal forma, na narrativa maravilhosa não há espaço para questionamentos, os fenômenos que acontecem são aceitos abertamente e encarados com naturalidade, os personagens adotam um “estado de espírito” que não gera interrogação “aceita facilmente o inacreditável [...] Isso produz o desaparecimento do fantástico” (REZENDE, 2008, p. 41).

2.4. Percursos do realismo maravilhoso e fantástico nas narrativas africanas

Como notamos, os termos em torno do maravilhoso ou fantástico partem da concepção da realidade do mundo. Entretanto, tal percepção mimética toma outros caminhos quando o universo em questão é o africano. A África é regida por uma pluralidade cultural que abrange variadas tribos com tradições culturais, línguas e costumes distintos.

Como as narrativas africanas têm uma grande valorização das tradições culturais e das narrativas orais, toda manifestação literária emergente nesse continente se estabelecia contra os modelos canônicos propondo uma literatura africana que vai assumindo suas singularidades.

Concordando com o termo “interdiscursividade” proposta por Ato Quayson (1977, p.16 *apud* LEITE, 2012, p. 166) não podemos deixar de considerar sua aplicabilidade na relação entre literaturas africanas e as narrativas orais. Entender que cada literatura africana possui suas diferenças entre oralidade e escrita, já que os textos literários devem ser vistos não como “espelho reprodutor de elementos culturais, mas antes, como um campo prismático de interação entre discursos culturais e literários” (Idem, p. 166).

Nesse sentido, discute-se o surgimento de uma forma estética que atenderá a literatura produzida no continente africano um novo termo que dá margem a uma formulação diferente da expressão vinculada à concepção hispano-americana ou europeia.

Dessa forma, surge a expressão “realismo animista”, que reacende, segundo Maria Nazareth Soares Fonseca (2015, p. 70), uma discussão mais antiga vinculada à expressão do realismo mágico. A crítica salienta que os conceitos se acirram ao analisar textos africanos pela expressão empregada pelo escritor angolano Pepetela sobre o realismo fantástico ou maravilhoso imprimindo uma expressão particular intitulada de “realismo animista”. Conforme defende a autora, o termo assume aproximações que confere sentidos de “voz da terra” e pode ser considerando uma “manifestação do *‘proprium’* africano, elemento peculiar de uma forma de existência específica” (*Ibid.* p. 73).

Desse modo, tomar como parâmetros que toda literatura africana é caracterizada de fantástica é uma afirmação controversa e arriscada. Os eventos sobrenaturais ou estranhos que estão impenetrados nas narrativas moçambicanas como das obras de Mia Couto, que são legitimados pela tradição oral, requerem uma interpretação conforme o universo inserido, caso contrário recai no risco de subjugar o que é real ou irreal.

Rios (2005, p. 48) discorre justamente sobre essa problemática que parte de conceitos da mimese quando se depara com textos literários que possuem outros moldes culturais, já

que “o real é, também, uma categoria social”. Refletindo sobre esse fenômeno na ficção coutiana, Fonseca acrescenta que, no lugar de um “discurso antimimético teremos, se é possível chamar assim, um discurso plurimimético, que encontra a sua força na coexistência de modelos de mundo (segundo modelo ocidental-racionalista) antagônicos” (FONSECA, 2002, p. 184 *apud* RIOS, 2005, p. 49)

Os escritores africanos valorizam na condução dos seus textos a abordagem cultural e a riqueza das tradições orais nativas. Segundo Fonseca (2015), são os traços culturais com características plurilíngues que reconhecem o cotidiano africano, pois permitem

demonstrar que os conceitos de realismo mágico, real maravilhoso e realismo animista buscam valorizar uma intenção realista [...] Assim, as transformações, as metamorfoses inusitadas e a existência de uma natureza não inteiramente domada podem significar modos de percepção característicos de espaços que convivem com situações e eventos insólitos que fazem parte do cotidiano. (FONSECA, 2015, p. 75-76)

Nessa conjuntura, Fonseca (2015, p. 72) afirma que o conceito atribuído ao “real maravilhoso” postulado por Roh, assumem novos caminhos e ampliam as reflexões em torno das literaturas africanas e abre espaço para o sentido da expressão “realismo animista, sumariamente descrito nas discussões propostas pelo romance *Lueji*, de Pepetela” (FONSECA, 2015, p. 72).

A estudiosa brasileira Carmen Lúcia Tindó Secco ao discorrer sobre o realismo animista no prefácio da obra *Mãe materno mar* de Boaventura Cardoso, destaca que o animismo africano é a “voz da terra” (SECCO, 2001 *apud* CARDOSO, 2001, p. 22).

Uma proximidade possível do realismo animista, segundo Fonseca (2015), é com a definição de opacidade pretendida por Édouard Glissant que garante ser através da opacidade que a diferença manterá seus traços “ainda que não deva ser entendida como recusa do outro”. Dessa forma, o posicionamento do teórico compreende o “ponto de vista sobre a necessidade de se reverem conceitos como identidades, alteridade e transparência, para se evitar o perigo da generalização” (Idem, p. 74).

Como Fonseca destaca, nos contos de Mia Couto e no romance *Palestra para um morto* (2000), de Suleiman Cassamo, é possível percebermos na construção das narrativas “o entrelaçamento de diferentes matrizes culturais como proposta de encenação de dados da realidade” (*Ibid.* p. 76). Para Fonseca, confere afirmar que, os textos dos escritores citados, possuem elementos do realismo maravilhoso que podem ser identificados de realismo animista.

As narrativas de Mia Couto, quase sempre narram histórias em que o universo dos mortos se cruzam constantemente com universo dos vivos. Os personagens mortos vagueiam livremente no território dos humanos e dialogam com os vivos. Os eventos ou fatos sobrenaturais acontecem e são aceitos pelos personagens como fenômenos normais.

A aplicação do conceito fantástico, por sua vez, no campo literário africano abre caminhos para um viés problemático. A respeito disso, a pesquisadora Ana Margarida Fonseca (2002) explica que, ao fazer essa consideração, é admitido “estabelecer objectivamente, ou seja, independentemente de avaliações por parte de sujeitos individual e colectivamente considerados, o que é real e irreal, o que pertence a ordem natural e o que é exterior a essa ordem” (*Ibid.* p. 180 *apud* RIOS, 2005, p. 50).

O que a autora supracitada traça é justamente a fragilidade ao enquadrar os textos literários africanos somente nos moldes do fantástico. Fonseca (2002) reflete mais, e explica que não se limita a distinção entre realidade e fantasia, mas sobretudo de “opor duas concepções radicalmente diversas do real [...] resultantes de sistemas culturais intersubjectivos de natureza diversa” (FONSECA, 2002, p. 172 *apud* RIOS, 2005, p. 51).

Como, nas narrativas de Mia Couto, os eventos insólitos que acontecem à margem do universo sobrenatural são aceitos pelos personagens que fazem parte da realidade que estão inseridos. As tradições e os ritos da cultura africana são reconstituídos na sua ficção. Em *Terra Sonâmbula* (1992), como define Leite (2012), é uma “narrativa de viagem” que tem como contexto o país moçambicano na época da guerra civil. Os personagens são um velho e uma criança que se deparam com um livro do personagem Kindzu e que os acontecimentos se inter cruzam incorporando magicamente as paisagens e no desfecho da trama há união entre “o sonho à realidade”. As histórias narradas contemplam a presença dos mortos, dos velhos que passam seus ensinamentos através das crenças “fazem conhecer os mitos, acontecem casos extraordinários [...] os mortos falam, a natureza transmuta-se, os sonhos ganham realidade, bem como os pesadelos” (LEITE, 2012, p. 224).

Nos textos de Mia Couto, como cita Fonseca (2015), o que é entendido como identificadores do realismo animista resulta do reconhecimento de elementos que evidenciam e exploram a tradição cultural oral que são características de “um cotidiano vivido em espaços plurilíngues, marcados por encontros culturais diversos” (FONSECA, 2015, p. 77).

A obra coutiana revela uma relação íntima com os eventos sobrenaturais, com enunciados, personagens, enredo que aludem a tradição local e retratam as vozes dos ancestrais explorando com criatividade a oralidade. Na obra coutiana, é comum a incorporação de elementos fantásticos ou maravilhosos que transitam durante a narrativa

constantemente. Em conformidade com a discussão levantada, pretendemos analisar como a narrativa de *O último voo do flamingo* constrói esse universo fictício que transita entre crítica social, o poético e o sobrenatural.

3. O desvelar do mundo de Tizangara pela voz do tradutor

Na obra *O último voo do flamingo*⁵ (COUTO, 2005) observamos uma narrativa situada na vila fictícia chamada Tizangara, em uma época pós-independência. Ocorre assim a chegada de representantes da Organização das Nações Unidas a fim de desvendar misteriosas mortes envolvendo seus soldados. Dessa forma, um integrante da paz, o italiano Massimo Risi é designado para desvendar o mistério que envolve as explosões dos soldados em terras africanas. Risi é encarregado de investigar e voltar com provas concretas sobre o caso para ser promovido. Em Tizangara, o administrador de local chamado Estevão Jonas, convoca um habitante nativo que domina várias línguas e o intitula como o tradutor oficial da vila e será o acompanhante do italiano.

A ficção de Mia Couto em *O último voo do flamingo* nos apresenta uma Moçambique revestida pela pluralidade de crenças e tradições locais que resultou no processo de aculturação frente à outra face coberta e assolada pela miséria, consequência das guerras pós-coloniais. E nessa atmosfera que comporta o contexto social, político e também cultural que o narrador organiza a trama a partir das vozes dos habitantes em meio aos eventos sobrenaturais.

O tradutor de Tizangara é o narrador observador da trama e, em nenhum momento, tem seu nome mencionado. Apesar da presença de outros discursos na construção da narrativa, quem se destaca como mediador das estórias é o tradutor oficial da aldeia que será responsável por transcrever os acontecimentos e eventos sobrenaturais que acontecem na pequena vila.

O “falador da estória” (COUTO, 2005, p. 43) é instituído como o falador legítimo, assume a posição de traduzir não somente a língua nativa, mas de transcrever e desnudar o universo sobrenatural regido por crenças e tradições locais tão plurais. Logo no início da trama já adianta e esclarece ao leitor que tudo que irá contar se baseia em fatos reais. Na verdade, o “falador da estória” surge com a função não somente de traduzir a língua local para o estrangeiro Risi, mas de esclarecer o universo instigante composto de crenças e tradições desconhecidas pelo estrangeiro.

A figura do tradutor como narrador é vista também no seu romance histórico *Mulheres de Cinza* (COUTO, 2015a) da trilogia *As areias do Imperador*. No referido romance, temos a voz feminina como mediadora, com a personagem chamada *Imani*, que também exerce

⁵ Publicado originalmente em 2000 foi lançado em Moçambique quando o país comemorava 25 anos de independência de Portugal.

função de tradutora do militar português Germano. O enredo acentua o aspecto fantástico e a sutileza poética típica da prosa coutiana, por sua vez na trama, é mais demarcada no discurso da tradutora, diferente do tom presente nas passagens do militar Germano que tende a ser mais descritiva.

Outra voz narrativa bem marcante na trama é o do pai do tradutor, o velho Sulpício, figura que transmite o dom da sabedoria e dos costumes locais. Como explica o cargo assumindo pelo seu filho já era notável, pois desde a sua infância já revelava ter os dons dos ancestrais e a proteção dos deuses:

[...] Antes de ir ainda lhe digo uma coisa: é que está muito certo.

- Está certo o quê, pai?

- Você ser tradutor.

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

A função destinada ao filho de Sulpício tinha um outro objetivo se considerarmos o ponto de vista do líder Estevão Jonas. Dessa forma, o narrador da trama é nomeado imediatamente como o tradutor oficial de Tizangara. Mas o narrador-tradutor indaga o líder: “— Tradutor? Mas para que língua? — Isso não interessa nada. [...] Você é meu tradutor particular.” (COUTO, 2005, p. 18). Na verdade não importava a língua, veremos no decorrer da trama que, na ótica do administrador local, o tradutor na verdade teria que vigiar o europeu. A cena que remete a advertência do líder é notável quando ordena que o adjunto Chupanga vigie o tradutor. Assim, o real sentido do cargo destinado ao tradutor era de: “Vigiar esse cabrão desse branco. Esse italiano que anda por aí a cheirar nos recantos alheios” (COUTO, 2005, p. 120).

De tal modo, o personagem Massimo Risi declara que não precisa de um tradutor durante sua estadia no local, pois compreende a língua. Na verdade, ele não entende é aquele mundo o modo agir e sentir do povo. No discurso do personagem Risi: “Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui” (COUTO, 2005, p. 40). Temos a representação então de dois universos: um parte do olhar do povo nativo, um habitante de Tizangara conduzido e respaldado pela aceitação das crenças e costumes nativos, em contraposição com o outro olhar desconhecido do estrangeiro que está alheio às tradições locais.

A trama é tecida não somente pela voz do tradutor, mas contempla também discursos de outros personagens que estão envolvidos na resolução do grande mistério. O entrecruzamento de vozes é incorporado durante o enredo resultando em um texto fragmentado. Temos a voz do tradutor sendo mesclada com os discursos dos outros personagens que aparecem em forma de depoimentos e conduzem para versões distintas conforme confissão de cada personagem.

Para desvendar esse grande mistério das explosões dos soldados, o contador da estória assume o papel de traduzir a língua do povo nativo tanto para Risi como também para o leitor. Desse modo, o tradutor, no decorrer da trama, cria ainda mais um elo de amizade pelo convívio com o personagem Risi, que traduz, além da língua, situações consideradas estranhas para o estrangeiro.

Como as marcas da oralidade são bem exploradas nas narrativas de Mia Couto, na obra em questão é notável o emprego de expressões típicas de África. Assim, para Risi, esses costumes na forma de falar por meio de ditos e tudo nas entrelinhas complicavam o processo de investigação, já que a forma de falar dos habitantes da vila era rodeada por de dizeres locais ou provérbios.

Dessa forma, o tradutor se utiliza de sua memória para narrar os fatos que sucederam na pequena vila. Inicialmente, demarca o tempo e o ambiente e delimita que tudo ocorreu “nos primeiros anos do pós-guerra” (COUTO, 2005, p. 9). A narrativa apresenta uma nota introdutória, como uma prévia dos acontecimentos estranhos que vão desencadear as investigações.

A recomendação inicial é assinada pelo tradutor de Tizangara em tom confessional, o desabafo faz menção às lembranças e atesta a veracidade dos fatos, pois ele vivenciou tudo, como esclarece: “tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato [...] Isso eu não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram” (COUTO, 2005, p. 09). Notamos, inclusive nessa última passagem, uma tonalidade poética ao falar do domínio das palavras, que é uma marca na prosa coutiana. Esse texto inicial instiga o leitor e o convida a entrar nesse universo e desvendar o que aconteceu com os soldados: “os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas” (COUTO, 2005, p. 10).

A narrativa apresenta uma proposta que ativa a curiosidade pelo estranhamento delineado logo no início do enredo, pois já apresenta o fato inusitado que agrega marcas trágicas, mas também cômicas. E assim inicia-se o romance: “Nu e cru, eis o facto: apareceu

um pênis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado. Os habitantes relampejaram-se em face do achado” (COUTO, 2005, p. 15).

Assim, depois das explosões só restou o órgão sexual. O fato envolvendo o corpo totalmente dilacerado representa, segundo Fritzen (2013, p. 59), uma metáfora de um povo que se encontra em total fragmentação, sendo relacionada a uma concepção de perdas no que confere tanto ao plano físico, espiritual, mas também cultural.

O romance é composto por 21 capítulos os quais são iniciados por uma epígrafe, com provérbios ou ditos da aldeia fictícia Tizangara ou das vozes dos personagens, que remetem à sabedoria local e exploram a tradição oral. Nos trechos: “*Os factos só são verdadeiros depois de serem inventados. Crença de Tizangara*” (COUTO, 2005, p. 107); “*Uns sabem e não acreditam. Esses não chegam nunca a ver. Outros não sabem e acreditam. Esses não vêem mais que um cego. Provérbio de Tizangara*” (Idem, p. 55). Notamos, no provérbio um diálogo com os personagens e com o próprio contexto da trama, uma reflexão que remete ao próprio olhar estrangeiro em terra africana ou dos eventos misteriosos que ocorrem na vila. Desse modo, o tradutor se reveste da autoridade que possui dos costumes locais e apresenta a realidade ao estrangeiro que irá estranhar esse universo místico.

No quarto capítulo podemos observar a apresentação específica do “falador da estória” que vai ser delineado pelas lembranças da infância do tradutor. O momento que traz as memórias da infância e do convívio com o pai é demarcado no tempo passado em forma de lembrança: “Nesse tempo, eu ainda tinha corpo todo vivo, estava ali para as crenças e nascenças. De noite, ante a crepitação da fogueira, o velho Sulplício me pedia pra relatar minhas aventuras na barqueação. E sorria [...]” (COUTO, 2005, p. 50).

O narrador-tradutor rememora sua relação e convívio com os pais, das conversas e conselhos sábios da sua mãe. Através da linguagem poética empregada, percebermos na voz do narrador essa lembrança que é semelhante a estar imerso em um sonho. Permite transitar pelas memórias dos momentos com seu pai, dos seus costumes e tradições que contribuíram para a formação da sua alma. Como confessa o tradutor:

Aqueles momentos junto ao meu velhote me puxavam para um incerto sono, quem sabe isso que chamam de ternura fosse aquele amaciamento. Esses breves tempos foram, hoje eu sei, a minha única casa. No estuário onde meu velho deitava seu existir eu inventava minha nascente. (COUTO, 2005, p. 51)

Na condução da narrativa, o contador oficial além de acompanhar e mediar estrangeiro para compreender o universo de Tizangara é um elo importante para transcrever o mundo dos mortos e dos vivos. Na vila, a dimensão do tempo ultrapassa o limite da razão visto pelo olhar

do estrangeiro. A todo o momento, fenômenos estranhos acontecem durante o desencadear da trama, a presença do universo dos mortos se entrecruza em todas as circunstâncias com os dos vivos.

O contador da estória faz também a mediação do universo criado pelo seu Pai. O velho Sulplício representa a figura do ancestral detentor das tradições locais e que revela até o fim da narrativa a desconfiança no europeu Risi. O pai Sulplício surge na trama como o representante da sabedoria local e demonstra um respeito profundo pelos antepassados, possuindo um conhecimento que transita entre os mundos tanto dos vivos como dos mortos. Nas conversas que Sulplício tem com o filho, são reveladas reflexões que ultrapassam o plano espiritual fazendo menção, inclusive, ao processo de colonização, grande causa do sofrimento dos habitantes locais.

A postura do velho Sulplício, diante de Risi, é de total desconfiança assim como também do administrador Estevão Jonas, ao qual seu filho agora era subordinado. Lembrava-se da época em que era o “fiscal-polícia”, e certo dia teve que prender o enteado de Jonas que estava matando elefante fora da licença. No final das contas, como narra Sulplício: “virou-se o feitiço de encontro ao feiticeiro” (COUTO, 2005, p. 138) o enteado foi liberto e quem acabou sendo preso a comando de Ermelinda foi ele mesmo. Assim, em desacordo com o filho dizia: “e você meu filho, ainda se junta com essa gente” (COUTO, 2005, p. 138). E faz o alerta sempre ao seu filho o tradutor ao lembrar-se do tempo em que já serviu nas lutas com os brancos e das consequências dessa parceria.

Devemos ressaltar uma característica importante incorporada ao personagem do pai do tradutor que são as advertências expressas no diálogo com o filho, na voz do tradutor: “Conselho que nunca quereria cumprir. Mas que não podia depositar dúvida. Que ele sabia que era certo e certo o final da humanidade” (COUTO, 2005, p. 52).

Os alertas dizem respeito não somente a ação do estrangeiro em terras africanas, mas da intervenção divina pelos ancestrais, já que Sulplício assume o papel do velho sábio e reaviva os costumes enaltecendo as crenças apesar de toda sua “esquisitice”.

Por mais que Sulplício não estivesse na vila a par dos últimos acontecimentos que movimentaram a rotina do povo local, ele tinha conhecimento da origem das explosões misteriosas dos soldados estrangeiros, porém não esclarecia de fato ao seu filho, só fez apenas uma revelação dizendo que era mentira que as explosões só ocorriam apenas com estrangeiros. Na verdade tinham outras explosões que matavam o povo local, como descreve: “explosões verdadeiras, com prova de sangue e de lágrima” (COUTO, 2005, p. 140).

No decorrer do romance, a fala de Sulplício dá indícios do que irá ocorrer no desfecho da trama. Assim afirma ao seu filho: “*Quando chegar o fim do mundo você toma este carreirinho. Está a ouvir?*” (COUTO, 2005, p. 52); “*Lembra o carreirinho...*” (COUTO, 2005, p. 54). Dessa forma, como detentor das crenças e costumes locais, o velho místico já faz o prenúncio do fim do mundo, ignoradas pelo filho, como percebemos no trecho em que faz novamente a advertência:

—*Agora, você lembra as minhas palavras. Não se esqueça do carreirinho, esse que passa junto do morro de muchém. Se o mundo...*
 —*o mundo não vai acabar, pai.*
 —*o meu já acabou, filho.* (COUTO, 2005, p. 199)

Ao dialogar com o filho, Sulplício revela que os ancestrais estão insatisfeitos com a realidade e a condição em que o país se encontra, como indaga a personagem: “— E a terra, a nossa terra, alguém já perguntou se ela se está sentido bem?” (COUTO, 2005, p. 161). Configura-se assim uma postura adotada pelo pai do tradutor de valorizar a cultura local e o defender as tradições. O velho, então, já antecipa através da ação divina dos antepassados, o que pode ocorrer para essa nação tão sofrida pelos conflitos pós-coloniais e explorada pelos administradores locais.

Devido ao desrespeito ao ancestrais, a intervenção divina era necessária e seria a única solução para acabar com a desigualdade e a corrupção. A situação miserável da população esquecida de Tizangara é amplamente perceptível pelas vozes narrativas e pelas características dos personagens ou como também na descrição do ambiente. Sem recursos mínimos, o ambiente traçado por Mia Couto configura-se em um território abandonado pelos representantes locais.

Risi, na posição de estrangeiro, ao chegar ao local se depara com uma cidade sem acesso à água potável e instalações precárias. Notamos isso na própria condição do estabelecimento que Risi se hospeda. A pensão é descrita com um detalhe que revela a realidade dura das guerras além de traçar o ambiente místico devido aos moradores sobrenaturais do local. Como descreve o tradutor na fachada da pensão havia: “[...] vestígios dos tiros [...] aquelas ocaidades pareciam recém-recentes, até faziam estremecer, tal a impressão que a guerra ainda estivesse viva [...] Massimo entrou a medo para uma sala escura” (COUTO, 2005, p. 35 - 36).

Nesse sentido, vemos como o trágico se intercrusa com o cômico em alguns momentos da trama. Um deles ocorre quando Risi é conduzido pelo hoteleiro para o seu quarto. O ambiente é descrito da seguinte forma:

O quarto tresandava. O hoteleiro, seguindo a frente, dissertava sobre a variedade da fauna coabitando o mesmo espaço: baratas, aranhas, ratos. No chão havia uma caixa [...] tirando os objetos diversos: — *esta revista é para matar as moscas. Esta sola velha é para as baratas. Esta bengala...* [...] (COUTO, 2005, p. 38)

Em outra ocasião se depara com o quarto e observa as instalações precárias, o aposento era coberto por poeira e nota ainda que um líquido espesso escorre pelas paredes. Risi pergunta ao hoteleiro “— é água, isso? — Era bom, mas conforme já mencionei, nós aqui não temos água” (COUTO, 2005, p. 38).

Durante a trama, é perceptível o emprego de situações que inserem o leitor no universo fantástico e ao mesmo tempo é capaz de suscitar o riso. Notamos isso, claramente no início do romance, quando ocorre a recepção da comitiva da ONU na vila pelo administrador local, quando acontece o atropelamento de um animal. O que gera a comicidade é o fato que ocorre durante o discurso de Estevão Jonas, a interrupção devido aos berros do cabrito atrapalhando a “solene” apresentação: “Estevão Jonas passou as apresentações. Sua voz, contudo, era continuamente abafada pelos balidos do cabrito. — *Este aqui é... — Mééé!*” (COUTO, 2005, p. 25). Outro fato inusitado diz respeito ao órgão sexual avulso e chama-se logo a prostituta da vila, Ana Deusqueira, para ajudar no reconhecimento daquele membro disposto na estrada, pois era “a mais competente conhecedora de machos locais” (COUTO, 2005, p. 26).

Partindo dessa realidade, há ainda a exploração pelos próprios representantes locais, que usufruem de regalias, desvalorizam sua própria identidade cultural resultado de muitas lutas e o povo padece. A contradição do próprio administrador local, que antes lutava contra império colonialista e hoje, na condição de líder, ignora a situação do seu povo. Percebermos a corrupção e as vantagens descritas pelo narrador-tradutor quando entra na sala do líder Estevão Jonas:

Dentro havia mais fresco. No teto, uma ventoinha espanjava o ar. Eu sabia, como todos na vila: o administrador Jonas tinha desviado o gerador do hospital para seus mais privados serviços. Dona Ermelinda, sua esposa, tinha vazado os equipamentos públicos das enfermarias... saíra no jornal que aquilo era abuso de poder. Jonas ria-se. (COUTO, 2005, p. 18)

Os casos das mortes dos soldados da ONU são vistos como uma oportunidade de explorar ainda mais a miséria do povo, pois é um meio de arrecadar ainda mais verbas. Os desvios dos recursos são apontados também na trama com envolvimento de Jonassane, filho de Ermelinda casada com administrador local. Como denuncia abertamente o padre Muhando:

— Em Tizangara tudo se misturava: a guerra dos negócios e os negócios da guerra. No final da guerra restavam minas, sim, umas tantas, todavia, não era coisa que fizesse prologar tanto projetos de desminagem. O dinheiro desviado desses projetos era uma fonte de receita que os senhores locais não podiam dispensar. Foi o enteado do administrador quem urdiu a ideia: e se aldrabassem os números, inventassem infundáveis ameaças? Valia a pena. Plantavam e desplantavam-se minas. (COUTO, 2005, p. 196)

A ação dos antepassados é vista no romance não somente de forma indireta por meio dos eventos sobrenaturais, das explosões misteriosas dos soldados ou das práticas místicas do povo da vila, mas de forma direta e concreta e impactante. Resulta na interferência drástica no mundo dos vivos. Como é descrito no desfecho da trama, nos deparamos com o desaparecimento total da vila. As testemunhas desse arrebatamento da nação são justamente o tradutor, o velho Sulplício e o italiano Risi.

De tal forma, a ação tomada pelos ancestrais diante do país na miséria e abandonado pelas autoridades é trágica. Temos a intervenção divina como sendo a única solução naquele contexto de acabar com todo sofrimento e desigualdades. Assim, toda a nação desaparece tomada por uma imensa cratera. A fala do velho Sulplício já denunciava que tal fato era obra dos antepassados, pois “aconteceu com outras terras de África. Entregaram-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas pensando apenas em engordar rápido” (COUTO, 2005, p. 216).

Na conversa sucinta com o filho é possível observarmos na voz do velho Sulplício sua compreensão sobre a guerra. Essa cena se situa no tempo presente na narrativa, quando o tradutor se encontra com seu pai, pois até então vivia exilado na praia Inhamudzi exercendo sua nova profissão de faroleiro (COUTO, 2005, p. 53). Ao saber do retorno do pai, o tradutor fica incomodado, pois, há muito tempo, não o encontrava. Quando o encontra estava “magrito, esgazelado, parecia até que a alma lhe era uma coisa externa” (COUTO, 2005, p. 53).

Na maneira típica dos habitantes da vila tudo que se falava era nas entrelinhas, as palavras pronunciadas ganhavam vida. Nesse caso, longe de Tizangara, o velho Sulplício afirmava achar estranho não se ouvir mais os tiros, e obtém a resposta do filho que diz que a guerra já acabou, e seu pai indaga: “— Você se acredita nisso?” (COUTO, 2005, p. 54). Em seguida faz novamente o alerta de qual caminho tomar caso o mundo se acabe.

A reflexão sobre as consequências das guerras é vista também na voz do narrador quando se retira da vila e se esconde na floresta, devido aos primeiros anúncios de “rebentamentos” pois acreditava que a guerra tinha retornado. Para o narrador-tradutor era como se não amasse mais a vila ou como explica: “não era a vila, mas a vida que nela vivia”

(COUTO, 2005, p. 110), essa descrença era culpa dos governantes “sem amor pelo vivos, sem respeito pelos mortos. Eu sentia saudades dos outros que eles tinham sido. [...] eram ricos sem riqueza nenhuma [...] Falavam mal dos estrangeiros, durante o dia. De noite, se ajoelhavam a seus pés” (COUTO, 2005, p. 110-111).

Notamos assim, uma forte conotação política e crítica frente às perdas e submissões impostas à nação moçambicana. Diante dessa realidade cruel no discurso da mãe do tradutor percebemos uma reflexão com tom poético sobre as guerras. O tradutor recorda da conversa com a mãe: “A guerra nunca partiu, filho. As guerras são como as estações do ano: ficam suspensas, a amadurecer no ódio da gente miúda” (COUTO, 2005, p. 112).

3.1. O sobrenatural na prosa miacoutiana

No início da trama, o tradutor em *O último voo do flamingo*, ao se apresentar, vai trazer as lembranças da infância e o convívio com seus pais, mas os devaneios pelas recordações estão presentes também no capítulo dezessete, quando regressa a sua antiga casa: “a sombra do tamarindo, me deixei afogar em lembranças. [...] o tamarindo mas sua sombra: aquilo era feito para abraçar saudades” (COUTO, 2005, p. 159).

Depois, são apresentados os diálogos em outra temporalidade situando no presente quando encontra seu pai na vila. Porém, com o retorno do velho Sulplício, o tradutor apresenta o estrangeiro Risi, justificando para o italiano que o seu pai poderia ajudar a desvendar os segredos das explosões. O pai do tradutor desconfiado evita o máximo o contato com italiano, pois deixa claro que não confia no estrangeiro.

Certa noite o tradutor se depara com uma prática incomum do pai

[...] meu pai se adentrou no escuro após a refeição. Seguiu para junto do rio, entre os capins mais altos. Pela primeira vez, eu segui espiando, a espeitar a verdade de sua fantasia de pendurar o esqueleto. Foi então que, por trás, dos arbustos, me surpreendeu a visão de arrepiar a alma: meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava nos ramos de uma árvore. Com esmero e método, ele suspendia as ossadas, uma por uma, naquele improvisado cabide [...] ficou ali esparramorto, igual uma massa suspirosa [...] (COUTO, 2005, p. 211)

O evento sobrenatural, que remete à prática de pendurar os ossos, tem uma conotação com os costumes africanos conferindo ao local um espaço sagrado. Assim Sulplício guardava seus ossos em uma árvore e como traduz para o leitor era quando seu pai “deixa ser” (COUTO, 2005, p. 21).

Esse fato inusitado surge como elemento fantástico que gera ambiguidade um “fenômeno estranho”, como aponta Todorov (2014) ocorre não somente quando se depara com algo inusitado frente realidade concreta, mas também por abrir espaço para uma nova percepção de mundo. É quando se tem um evento insólito que pode ser explicado tanto pelo tipo natural ou sobrenatural essa “possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico” (TODOROV, 2014, p. 16). O tradutor descrevia com ar de surpresa, pois não tinha ainda contemplado tal costume só ouvira falar, mas nunca tinha presenciado com seus próprios olhos.

Vamos nos deter a um ponto importante sobre a percepção do evento sobrenatural na vila. Para o tradutor tudo que ocorre é visto com normalidade; as explosões ora justificadas pelos feitiços, ou pela presença dos ancestrais que vagueiam na terra dos vivos, são encaradas com naturalidade pelos moradores locais e não são questionados. Sendo assim, há uma aceitação do inacreditável, a recepção desses eventos direciona para uma narrativa maravilhosa. Nesse caso, por parte do tradutor não há um total estranhamento, pois as ações sobrenaturais fazem parte do seu contexto cultural e das crenças que está inserido.

Para o olhar estrangeiro, a percepção era outra. Desde a sua chegada à vila, o convívio com os habitantes locais e com os fatos sobrenaturais se tornava cada vez mais constante e quando Risi tentava assimilar a essa nova realidade já surgiam outras situações inexplicáveis. Uma delas é quando conhece Temporina na pensão e torpedido por um sonho se encontra entregue de amor pela moça. O sonho e a realidade se cruzam: “O italiano, cansado, nem se sentiu adormecer. [...] No sonho, o italiano fez amor com ela. Massimo Risi nunca tinha experimentado tão gostosas carícias.” (COUTO, 2005, p. 57). Na trama ele descobre que não foi apenas um sonho aconteceu realmente.

A “moça escamosa” chamada Temporina é moradora da vila é considerada por ser uma “falsa velha” (COUTO, 2005, p. 61) e carregar uma grande maldição. Herdada da sua Tia Hortência que no momento da morte estava de mãos dadas com a moça transmitindo a maldição. No entanto, o motivo para tal punição divina aconteceu pois como transcreve o tradutor já tinham se passado os tempos que “[...] nenhum homem provasse do ninho da carne”. (COUTO, 2005, p. 62). E o sobrenatural acontece o rosto da moça passa por uma transformação e assume uma aparência mais velha e, de forma misteriosa, “Numa só noite seu rosto se preencheu de ruga, se refez nela todo o redesenhar do tempo [...] restante o corpo, ela guardava sua juventude” (COUTO, 2005, p. 62).

A aparência de velha assumida pela moça foi um castigo dos espíritos pois como revela a idade: “*Nem vinte eu tenho*” (COUTO, 2005, p. 61). Esse evento fantástico gera

conflito para Risi e atordoado, por tal encanto exclama a expressão: “Madonna zingara! — repetia o italiano” (COUTO, 2005, p. 62). Nessa situação insólita, Risi se encontra novamente diante de um evento de cunho fantástico, não há aceitação natural do que acontece.

A personagem Temporina representa uma “dualidade temporal – o Velho - Criança” (LEITE, 2012, p. 193). A pesquisadora ainda acrescenta que, nas obras de Mia Couto, os personagens se tornam mais complexos pelas transformações que prefere chamar de metamorfoses e dualidades, pois

[...] jogam com a componente fabular e a presença do maravilhoso, característicos da transposição oral, e ajustam estas mutações físicas, psíquicas e culturais. Semelhante reconfiguração complexifica a personagem, a sua acção e comportamento, que se ambigüizam e são reveladores de sentidos simbólico-didáticos múltiplos. (LEITE, 2003, p. 70)

Para tanto, no olhar do estrangeiro Risi, essa apropriação frente a esse universo insólito não é a mesma do narrador-tradutor. O elemento fantástico se evidencia, como ocorre em várias situações com as explosões inexplicáveis dos soldados, o seu primeiro contato com Temporina a “moça escamosa”, os poderes do feiticeiro Zeca Andorinho e as bebidas enfeitadas. Nota-se por parte de Risi uma hesitação, pois está imerso em outra realidade.

Notamos as marcas do fantástico desde a apresentação do romance, quando ocorre a denúncia ao fato misterioso: “seis soldados das Nações Unidas tinham-se eclipsado” (COUTO, 2005, p. 30) direcionando Risi a buscar pistas misteriosas. Por sua vez, do ponto de vista dos personagens da aldeia, há uma explicação dada pelo feiticeiro Zeca Andorinho e Ana Deusqueira para algumas explosões dos soldados. Homens da aldeia, com medo de que suas mulheres se encantassem com os soldados estrangeiros acabavam encomendando alguns feitiços.

No sétimo capítulo, a narrativa incorpora a voz de Ana Deusqueira, em conversa gravada com ministro estrangeiro. E revela que os: “soldados estrangeiros explodem, sim senhor. Não é que pisam em mina, não. Somos nós mulheres, os engenhos explosivos. Não faça essa cara. Nós temos poderes, o senhor sabe” (COUTO, 2005, p. 83). No trecho, notamos que a personagem, Ana Deusqueira revela também o poder de sedução da mulher. Mas, o ministro indaga Risi que necessita sim de informações concretas, que as pessoas daquele lugar “falam muito para dizerem pouco” (COUTO, 2005, p. 84). Mais uma vez, o olhar do estrangeiro se vê confuso em um território regido pelo misticismo.

Nesse universo místico, o estrangeiro Massimo Risi, encarregado de investigar as mortes tem ordem do seu superior o ministro de voltar com relatório com dados concretos.

Mas, fatos estranhos sempre acontecem. Tudo que escreveu, os relatórios as fotografias não existiam mais, todos os registros foram apagados misteriosamente. Mas, uma vez o inexplicável acontece.

O romance faz um resgate às crenças locais por meio de elementos e evidências mágicas e sobrenaturais em que o plano material e espiritual se intercalam. O mundo dos mortos ora convive/contradiz ao mundo dos vivos. Temos assim, outra figura sobrenatural que transita entre o mundo terreno e dos mortos, a tia Hortência, era a criatura mais falecida da vila Tizangara, mas que vivia no mundo terreno e visitava seus sobrinhos.

A presença dos mortos no mundo do vivos se concretiza na casa da falecida Tia Hortência, pois ela continuava a cuidar do seu sobrinho que residia na sua casa. Como destaca o narrador: “Todas as manhãs sobre a mesa ressurgia o prato, com refeição destinada. O moço se sentava, solitário e mudo. Comia lento, olhos postos em qualquer desvão. No final do repasto, ele pronunciava as mesmas palavras: *obrigado, tia.*” (COUTO, 2005, p. 66 - 67).

A prática e respeito perante os mortos é vista também pela atitude do tradutor quando acompanha Risi e Temporina até a casa da falecida tia Hortência. Em que Risi estranha tal atitude, como relata o tradutor: “O estrangeiro vendo-me de olhos fechados, acreditou que eu rezasse. Mas eu apenas convocava as doces lembranças da falecida. E me deixava ocupar pelo tempo”. Em seguida Temporina pede autorização para entrar na casa da falecida tia: “dá licença, Tia Hortência [...] Temporina recebeu a resposta da antiga dona” (COUTO, 2005, p. 63)

Em outro momento da narrativa, a falecida se apresenta na forma do inseto um louva-a-deus, na pensão que Risi fica hospedado. A simbologia conferida ao inseto vem do mito africano que representa elemento divino. No romance, o significado remete-se aos próprios antepassados do território, o costume e respeito eram práticas constantes no lugar, sendo inaceitável que se mate o inseto.

Esse universo que ora aproxima ou se afasta da realidade movido pela criação de um mundo sobrenatural e simbólico é bem incorporado ao enredo, notamos assim referência a elementos que partem de uma realidade animista. Por outro lado, o universo criado na ficção de Mia Couto representa conformidades com a real Moçambique tanto pelas suas perdas partindo do contexto político, social e cultural, quanto pelos ganhos, pelos resquícios das tradições africanas e sua valorização.

O resgate cultural é perceptível pelo conjunto da obra desde a ambientação, a criatividade na linguagem e pela caracterização dos personagens. Como afirma Josef (2006, p. 181 *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 17) cria “um cenário de dimensões transcendentais,

explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso”. Essa representação é revestida pelas vozes narrativas dos personagens com ações que exploram o fantástico e o maravilhoso.

3.2. O voo do flamingo pela voz narrativa da mãe do tradutor

A personagem da mãe não é nomeada e surge na trama como a figura que mantém viva as crenças locais, pelas palavras de sabedoria e orientações destinadas ao filho. Tanto o pai, o velho Sulplício como a mãe, no decorrer da narrativa, pelas posições que ocupam assumem funções bem semelhantes aos chamados “griots”, pois preservam e propagam os conhecimentos das tradições locais na comunidade de Tizangara.

Na trama, o universo entre os vivos e os mortos se entrecruzam constantemente e a figura da mãe vincula-se à concepção viva de um antepassado que surge para orientar os vivos. Destacamos a cena transcrita pelo seu filho o tradutor, quando se encontra em um estado de sono e relata uma visão que teve da mãe:

Me virei: era minha mãe. Ou seria, antes a visão dela. Pois ela já há muito passara a fronteira da vida, para além do nunca mais. Naquele momento, porém, ela surgia das folhagens, envolta em seus panos escuros, seus habituais. Não me saudou, simplesmente me orientou para junto do meu abrigo [...]
 — *A guerra já chegou outra vez, mãe?*
 — *A guerra nunca partiu, filho. As guerras são como as estações do ano: ficam suspensas, a amadurecer no ódio da gente miúda.* (COUTO, 2005, p. 111-112)

Ainda na mesma cena, o tradutor conversa com a mãe por horas aproveitando o momento milagroso e faz um pedido especial, que ela conte a estória do flamingo. Mas antes, pergunta o que ela faz naquele lugar, e em tom demorado a mãe responde: “Andava com uma bilha a recolher as lágrimas de todas as mães do mundo. Queria fazer um mar só delas [...] o que faz a lágrima? A lágrima nos universa, nela regressamos ao primeiro início.” (COUTO, 2005, p.112). Mas uma vez notamos na voz narrativa da mãe a tonalidade poética, ao falar do que seria um dom das lágrimas e do zelo em se exercer a função sagrada.

Como, em ato de reza, a mãe do tradutor lembra para seu filho a estória do flamingo: “[...] havia um lugar onde o tempo não tinha inventado a noite. Era sempre dia. Até que, certa vez, o flamingo disse: — *Hoje farei meu último voo!*” (COUTO, 2005, p. 113). A mãe explica que o aviso do flamingo deixou todas as aves do local surpresas e muitos tristes, na verdade o flamingo queria ultrapassar a fronteira ir para lugar nenhum, “queria ir lá onde não há sombra, nem mapa. Lá onde tudo é luz. Mas nunca chega a ser dia. Nesse outro mundo ele iria dormir

[...] esquecer que sabia voar, ignorar a arte de pousar sobre a terra. — *Não quero pousar mais. Só repousar*” (COUTO, 2005, p. 114).

Ao se lançar em voo, as cores do céu incorporavam um semblante singular como se revelassem a alma do flamingo. A transformação se inicia com o bater de plumas e o “horizonte se vermelhava. Transitava de azul para tons escuros, roxos e liliáceos. Tudo se passando como se um incêndio. Nascia assim, o primeiro poente. Quando o flamingo se extinguiu, a noite se estreou naquela terra” (COUTO, 2005, p. 114 - 115).

Na cena que prossegue a visão da mãe, o ambiente transcrito pelo narrador-tradutor é um território sagrado. Pois, como confessa, nos fins de tarde ficava junto com sua mãe em silêncio contemplando o voo das aves. Para a mãe, os flamingos eram responsáveis por garantir que o sol chegasse “ao outro lado do mundo” (COUTO, 2005, p. 47). Como um ritual já no fim do dia, a mãe entoava um canto para as aves, uma outra prática nascida do seu invento e acrescenta: “*Este canto é para eles voltarem, amanhã mais uma vez!*” (COUTO, 2005, p. 47).

As passagens e diálogos em que a voz narrativa da mãe aparece de forma mais expressiva se limitam às recordações do narrador-tradutor, pois a mãe já era falecida. Como descreve o tradutor, o discurso da mãe se estabelece em alternância de tonalidades ora suaves ou graves, pois seus conselhos “foram apenas silêncios.” (COUTO, 2005, p. 45).

O narrador ainda faz menção à relação familiar entre os pais e revela a tristeza noturna da mãe, como narra: “chorava enquanto dormia na solidão do leito desconjugal” (COUTO, 2005, p. 46). Sulplício ao saber que a sua esposa não era mais fértil, abandona a família e alega não ter mais responsabilidades com esposa.

Entretanto, para o discurso do velho Sulplício, a estória do flamingo criada pela mãe é invenção. Sulplício confessa que desde infância não seguia as regras do seu pai que o ordenava a caçar os flamingos assim como seu irmão, para se tornar um homem com prontidão para matar. Seu pai como castigo o obrigava a comer a carne do pássaro. Como reprovava a prática de matar os pássaros, desejou a morte do pai, e naquela mesma noite seu pai faleceu.

Assim, perseguido pelo seu tio, Sulplício se sente cada vez mais envergonhado: “fiquei acabrunhado, inferior [...] até conhecer sua mãe e ela me salvou desse fundo sem fundo” (COUTO, 2005, p. 187). Como destaca Sulplício a estória criada por sua esposa era mentira, porém na sua fala percebemos que cumpriu um propósito, de o libertar dos seus próprios medos: “era uma lenda, lá nas suas origens [...] Ela mesma inventara, só para acalmar meus fantasmas” (COUTO, 2005, p. 188).

Nesse contexto, o engajamento na narrativa coutiana pela criatividade da linguagem, criando novas expressões ou pelo emprego de vocabulários africanos, além da sutileza em incorporar os elementos de cunho poético com recurso de metáforas e comparações são notáveis no discurso do narrador-tradutor, e ainda mais evidente nas passagens que memoriza as conversas com a mãe.

[...] Suas falas tinham o sotaque de nuvem
 – *a vida é que é a mais contagiosa* – dizia.
 Eu lhe pedia explicação do nosso destino, ancorados em pobreza.
 – *Veja você, meu filho já apanhou manias dos brancos!*
 – Inclina a cabeça como se a cabeça fugisse do pensamento e me avisava:
 – *Você quer entender o mundo que é coisa que nunca se entende.* (COUTO, 2005, p. 45-46)

A mãe é a responsável por propagar a estória do flamingo tanto para o filho como para o velho Sulplício. Essa atitude a ela destinada, de ser um dos antepassados e de propagar o mito assume uma carga significativa na narrativa até o desfecho, pois ela mantém viva a crença sempre ao recontar o mito do pássaro. A representação simbólica da ave, traduz o anseio pela libertação do povo bem como da esperança por um novo amanhã. De tal forma, na cena final do romance, quando Risi lança um papel em formato de ave para o abismo, configura-se na apropriação dos ensinamentos da cultura africana. Nas palavras do próprio escritor Mia Couto “lançam essa fingida ave sobre o último abismo, *reinventando na palavra o mágico reinício de tudo*” (COUTO, 2005, p. 224 grifo nosso).

3.3. Os prenúncios do fim de Tizangara: “o país inteiro desaparecera?”

Nos últimos capítulos a trama toma uma dimensão ainda mais sobrenatural e onírica. Um momento que remete a um presságio do que pode ocorrer com a nação. O tradutor tem um sonho que vai ser envolvido por significados e fazem referência aos prenúncios sobre o fim do mundo antes anunciado pelo velho Sulplício.

No sonho, o tradutor se vê sentado à beira do único morro conhecido por muchém e tudo a sua volta está coberto por água, e começa a recordar da infância pois o morro era o centro da sua existência. Na sua frente era como se toda a terra “tivesse naufragado” quando vê uma jangada flutuando no rio, e tem a visão dos antepassados, entre eles a sua mãe e a tia Hortência: “espreitavam, parecendo procurar por entre os cacimbos. Eu me levantei gritando, em desespero. Mas eles não me viam. As palavras de meu pai me surgiram, com seu peso: os nossos antepassados no olham como filhos estranhos. [...] não nos reconhecem.” (COUTO, 2005, p. 208)

Outro fato que vai movimentar o desfecho do enredo é o envolvimento dos habitantes locais na aventura de proteger a comunidade das ações do líder Estevão Jonas. A denúncia era que o líder tinha ordenado ao seu adjunto, Chupanga, de romper a barragem da vila. O intuito era de assolar toda a comunidade pelas águas e sumir definitivamente com as provas dos crimes, como por exemplo, a implantação das minas.

Desse modo, o narrador tem a bênção do velho Sulplício para evitar a tragédia e por fim o plano do líder é evitado. Chupanga é levado pela comunidade para o velho Sulplício e Zeca Andorinho para o “juízo”, contudo, como não cumpriu a ordem do líder, Chupanga é liberado com a condição de, no dia seguinte, levar para fora da fronteira a primeira dama do administrador.

Contudo, o presságio se cumpre. A intervenção divina pelos antepassados resulta no desaparecimento total do país, reduzindo tudo a um repleto abismo. A ação divina é uma forma de punir a desobediência e a corrupção dos líderes da comunidade e assim acabar com o sofrimento dos moradores. Logo após a cidade ser engolida pelo vácuo, Sulplício convoca seu filho e o europeu e explica que se trata de obra divina dos antepassados.

Mas, Risi desconsidera que se fale novamente em antepassados, porém recebe em advertência a resposta do tradutor: “*Respeito, senhor Massimo. Isto é assunto nosso.*” (COUTO, 2005, p. 216)”. E acontece a trágica solução: “era o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos” (COUTO, 2005, p. 216). Assim, o narrador-tradutor revela a intensidade das sensações quando vê o fim da nação:

Foi num súbito acordei em sobressalto. É que no meu rosto senti o quente bafo das infernezas. Olhei para o lado e quase desfaleci: ali mesmo, onde estava a terra, não havia senão um imenso abismo. Já não havia paisagem, nem sequer chão. Estávamos na margem de um infinito buraco. Avisei o meu pai, e logo ele, em rebuliço: — *os meus ossos.* (COUTO, 2005, p. 215)

O cenário que representa o fim do país é envolvido por elementos simbólicos e surreais como a canoa que surge no abismo, a submissão de Risi que desiste de escrever o relatório se justificando às Nações Unidas. Estando Risi, o tradutor e seu pai Sulplício a beira do abismo, surge primeiramente a canoa que vai trazer os ossos que estavam perdidos do pai.

Foi quando, sobre o abismo vimos chegar uma canoa. Vinha flutuando sobre o silêncio, suspensa no nevoeiro. Esvoava pelos ares. Sulplício perguntou quase inaudível, parecia que a voz também se lhe invertibrara — *Quem é?! Não houve resposta. Ninguém na canoa [...] — Pai, estão aqui seus ossos.* (COUTO, 2005, p. 217-218)

A atitude de Risi diante do arrebatamento do mundo foi de desilusão pois para italiano foi um “[...] desmoronar de sua própria razão” (COUTO, 2005, p.217). Contudo as preocupações com bases na razão persistiam e ainda indaga pelos seus relatórios: “*onde estão os meus files?*” (COUTO, 2005, p. 215).

Notamos uma mudança na postura de Risi, que parte na tentativa de escrever as observações ao seu superior, porém em seguida desiste e dobra a folha e faz um molde de um pássaro e lança sobre o abismo. Observamos que essa cena remete à própria estória do mito dos flamingos contada pela mãe do tradutor, agora demarcando o fim de toda a nação. Na voz do italiano são incorporados os ensinamentos da cultura local, o mito é resgatado no seu discurso representando a esperança, como reafirma “há-de vir um outro”, um voo do flamingo (COUTO, 2005, p. 220).

A canoa representa a travessia pelo lugar entre o universo de Tizangara Céu e Tizangara Terra. Outro momento que aponta a missão que deve ser perpetuada apenas por um habitante local dos conhecimentos da terra, de representar a voz do povo, é vista quando o tradutor anseia ir junto ao pai na embarcação que surge no abismo. Mas de forma enfática o pai afirma que era a função destinada apenas ao tradutor. No trecho que segue é referente à cena da despedida do velho Sulplício com seu filho o tradutor. Com a chegada misteriosa do barco no imenso abismo:

O estrangeiro negou e renegou embarcar.
 – Você fique, meu filho.
 – Mas, pai...
 – Fica, já disse. Para contar aos outros o que aconteceu com nosso mundo. Não quero que “seja esse, de fora, a falar desta nossa estória. (COUTO, 2005, p. 218)

A postura adotada pelo pai é de total desconsideração pelo estrangeiro, e aponta que o único a possuir a autoridade legítima de falar/traduzir o que aconteceu com a nação é o seu filho, o tradutor de Tizangara. A partir dessa situação traçada no fim da trama, notamos uma metáfora que nos conduz a uma postura crítica frente aos colonizadores que impõem a sua cultura ao povo nativo, resultando no processo de assimilação e aculturação. Contudo, o que é traçado pelos discursos presentes no romance é valorização das raízes culturais, no fim a voz legítima que deve sobressair é do povo e das tradições que devem ser perpetuadas.

A própria interferência divina demarca esse posicionamento em defesa da vila Tizangara. Ainda nessa postura adotada pelo personagem Sulplício diante do estrangeiro que expõe que quem deve prevalecer é discurso do povo nativo, é possível traçarmos ainda uma reflexão crítica velada sobre as produções de escritores que não são de África, mas que mesmo assim escrevem sobre as condições sociais e culturais do país.

Nesse contexto, retomando a cena em que Sulplício chama Risi para subir no barco, para assim saber o destino dos capacetes azuis explodidos, tem uma resposta contrária do italiano, que se recusa a entrar no barco e fazer a travessia para outro lado. Apesar dessa negação, a mudança no comportamento de Risi é perceptível logo em seguida nos últimos parágrafos do romance. No momento em que o tradutor pergunta pelo que irão fazer e tem como resposta uma voz calma como aponta o falador da estória: “como se vinda da antiga sabedoria. – *Vamos esperar. [...] Esperar por quem? – Esperar outro barco* – e, após uma pausa, se corrigiu – *Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro.*” (COUTO, 2005, p. 220).

No trecho, a menção feita no discurso de Risi é primeiramente ao barco, que remete ao objeto sagrado e de forma simbólica refere-se à travessia entre Tizangara terra e Tizangara céu. Porém, rapidamente Risi reformula sua fala e retoma à estória do flamingo contada pela mãe do tradutor. A figura do pássaro surge novamente com carga simbólica e no cenário descrito no desfecho como uma representação da esperança. Antes utilizada para afastar os fantasmas de Sulplício ou como forma de manter viva a crença e os sonhos de um novo mundo para o tradutor, Risi incorpora nesse momento a sabedoria presente no mito.

Percebemos que no desfecho, a forte influência da cultura local sobre o olhar do europeu. Todo o processo de assimilação delineado e conduzido pelo tradutor e pelo próprio ambiente regido pelas tradições e costumes africanos introduz o italiano no universo místico. Temporina, por exemplo, auxilia nesse processo de adaptação do mundo de Tizangara quando o ensina a forma correta de se caminhar. Ensino que durante a narrativa será de extrema importância para a vida do europeu que estará no meio de uma terra cheia de explosivos: “Você não sabe andar. [...] – Não sabe pisar [...] Falo sério: saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte. Venha que eu lhe ensino” (COUTO, 2005, p. 68).

De tal modo, a transmissão do conhecimento da tradição local é vista na reflexão de Risi perante o fim da nação ao aderir os ensinamentos que transparecem no seu discurso uma sabedoria provinda dos costumes daquele território místico. Esse processo de aculturação por parte de Risi surpreende o próprio tradutor de Tizangara, que mesmo diante de tal tragédia deposita a esperança no voo do flamingo anunciado pelo italiano.

O narrador-tradutor acolhe sem questionar a resposta de Risi, de que ainda virá um outro voo do flamingo: “Aceitei a sua palavra como de um mais velho [...] Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Na espera de um outro tempo” (COUTO, 2005, p. 220). A estória do flamingo contada pela mãe aparece para acalantar o tradutor, diante de tantos acontecimentos, e imerso nesse cenário de abismo coberto de neblina o narrador-tradutor finaliza: “escutei a

canção de minha mãe, essa que ela entoava para que os flamingos empurrassem o sol do outro lado do mundo” (COUTO, 2005, p. 220).

Na esperança em contemplar o nascimento de um novo dia e de uma nova nação, a figura da mãe é retomada nos últimos parágrafos do romance através da memória do narrador-tradutor e da simbologia da ave de papel feita pelo europeu. A mãe é a ancestral responsável por garantir o sonho do renascimento do mundo, de um novo recomeço, como outrora já praticava a função sagrada quando contemplava as aves e entoava a canção para garantir no dia seguinte o retorno do flamingo. Portanto, notamos uma metáfora desde o nome da obra que remete ao própria condição trágica da vila de Tizangara que é lançada para seu último voo, o seu fim, bem como a partir do mito criado é possível ampliarmos para outros significados, como a representação do surgimento de uma nova nação agora livre da corrupção, pronta para recomeçar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao conhecer o percurso historiográfico e as particularidades das literaturas africanas de língua portuguesa, bem como da literatura moçambicana, percebemos que se trata de uma literatura estabelecida e reconhecida no cenário mundial. Pensar nos estudos e pesquisas voltados às literaturas africanas de língua portuguesa se faz necessário principalmente após a implantação da Lei 10.639/2003, que estabelece o ensino obrigatório da cultura e história afro-brasileira e africana na rede pública ou particular.

Nessa perspectiva, tornam-se relevantes investigações em torno dos estudos literários africanos no contexto educacional voltados para o nível da educação básica e educação superior. Amplia-se o diálogo literário possível entre África e Brasil nas discussões envolvendo as literaturas africanas, como a formação curricular que contemplem também a diversidade cultural. De tal modo, com esta pesquisa, visamos contribuir para o conhecimento e a difusão dos estudos com as obras africanas.

Nesse contexto, o presente trabalho teve como objetivo analisar o romance *O último voo do flamingo*, do escritor moçambicano Mia Couto, tendo como intuito observar os elementos composicionais e temáticos, bem como os elementos de cunho insólito construídos na ficção miacoutiana. Discutimos, a partir dos eventos sobrenaturais que são incorporados ao romance bem como pela perspectiva dos personagens a identificação dos conceitos como, o maravilhoso e fantástico. Apresentamos ainda a importância dos personagens na condução da trama, dentre eles, o narrador-tradutor que representa a voz nativa e faz a mediação do universo místico de Tizangara.

Ao analisar o romance *O último voo do flamingo* notamos que ele está imerso em elementos que aproximam o fantástico/maravilhoso e o poético. A ficção moçambicana de Mia Couto se apropria de uma linguagem que transita entre o místico, sobrenatural e o real e apresenta uma reflexão em agregar valor social e político, por meio de personagens inusitados. Os eventos insólitos que acontecem na trama compõem uma narrativa que representa universos distintos que entrecruzam o mundo dos vivos e dos mortos. De um lado temos uma nação em contexto de pós-guerra assolada pela miséria e explorada pelos administradores locais e do outro lado, uma nação conduzida pela tradição dos ancestrais regida pelos domínios místicos.

Ao decorrer das discussões percebemos apontamentos e termos distintos sobre os eventos insólitos. As narrativas africanas possuem enunciados e referências miméticas distintas das concepções ocidentais, o que recai na fragilidade em se categorizar a narrativa

coutiana apenas pelos traços fantásticos. Assinalamos na discussão uma outra concepção que surge para atender as narrativas insólitas de África, como, por exemplo, a postulada por Pepetela que propõe o termo “realismo animista”. Na verdade, a discussão iniciada não pretende se limitar ao termo escolhido, seja fantástico, maravilhoso ou animista, mas em conferir um olhar mais detido ao se deparar com os textos africanos de cunho insólito.

Contudo, temos ainda uma narrativa lírica com características tão singulares e com uma capacidade de denunciar com maestria a cruel realidade de um país devastado pelas guerras. Com a modernização, processo de colonização e guerras civis o descaso com a nação de Tizangara é inclusive criticado pelos habitantes da comunidade. Diante dessa realidade, surgem a denúncia contra os administradores. Como confessa a personagem Ana Deusqueira, os líderes são guiados pelas suas “pequenidades” tomados pela ganância porque “o povo não lhes perdoa o facto de eles não repartirem riquezas. A moral aqui é assim: enriquece, sim, mas nunca sozinho. São perseguidos pelos pobres de dentro, desrespeitados pelos ricos de fora [...]” (COUTO, 2005, p. 179).

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Disponível em:
http://etnicoracial.mec.gov.br/images/pdf/lei_10639_09012003.pdf
 Acesso em: 15 dezembro de 2016.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 11.645, de 10 março de 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm
 Acesso em: 15 dezembro de 2016.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica. 2014. Disponível em:
<http://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letas-n9.pdf>
 Acesso em: 15 janeiro de 2017.
- CARDOSO, Boaventura. *Mãe materno mar*. Porto (PT): Campos das letras editoras S.A, 2001, p. 11-31.
 Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/347280289/CARDOSO-Boaventura-Mae-Materno-Mar-pdf>
 Acesso em: junho de 2017.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CUNHA, Jaqueline Rosa da. Narrativas contemporâneas de Língua Portuguesa: a influência de Guimarães Rosa nas obras de Luandino Vieira e Mia Couto. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 167-173, abr./jun. 2012.
 Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11313/7718>
 Acesso em: 15 outubro de 2016.
- COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Se Obama fosse Africano?: e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.
- _____. *Vozes anoitecidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COUTO, Mia. *Mulheres de Cinza: as areias do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.
- _____. *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.
- _____. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FERRERIA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa - I*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa. Biblioteca Breve / Volume 6. Portugal. 1º edição, 1977.

Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria/72-72/file.html>

Acesso em: 02 dezembro de 2016.

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

FONSECA, Maria Nazareth Soares. De realismo e (ir)realidades em romances moçambicanos. In: FOSENCA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015, p. 69-p.88.

FONSECA, Ana Margarida. Projectos de Encostar Mundos. Lisboa: Difel, 2002. In: RIOS, Peron Pereira Santos Machado. *A viagem infinita: Um estudo de Terra Sonâmbula*. Dissertação. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005. Disponível em:

http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/7993/arquivo8445_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Acesso em: 01 em junho de 2017.

FRITZEN, Vanessa. *Literatura, história e memória em O último voo do flamingo, de Mia Couto*. Dissertação. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Frederico Westphalen, RS, 2013.

Disponível em: <http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/14.pdf>

Acesso em: 01 em junho de 2017.

LARANJEIRA, José Pires. Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. *Revista de Filologia Românica*, n. II, Anexos, 2001, p. 185 - 205.

Disponível em: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/0212999x/articulos/RFRM0101220185A.PDF>.

Acesso em: 10 Março, 2017.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

_____. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri. 2013.

MACHADO, Emília; ROCHA, Mariucha; PARREIRAS, Ninfa; SALEK, Vânia. *Da África e sobre a África*. São Paulo: Cortez, 2012.

MACEDO, Tania; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa. Marcos e Marcas-Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007, p. 07 - 38.

Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=XnPQvW-sPIQC&pg=PA30&dq=literatura+moçambique&>

Acesso em: 15 Abril de 2017.

NASCIMENTO, Maria Angélica Braga do; SIQUEIRA, Ana Marcia Alves; Provérbios, adágios, ditos, e ditados: a oralidade n'ó *Malhadinhas*. In: *GRIOTS: Culturas africanas:*

literaturas, cultura, violência, preconceito, racismo, mídias. Org.(as). Tânia Lima; Izabel Nascimento; Carmen Alves. Natal: EDUFRN. 2012, p. 506 - 519.
Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/279819918/Griots-Livro-2012>
Acesso em: 15 junho de 2017

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos. *Enigma em Tizangara: o fantástico em o último voo do flamingo, de Mia Couto*. Caderno Seminal Digital. Ano 17, nº 15, V. 15, 2011.
Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/10375>
Acesso em: 10 outubro de 2016.

PETROV, Petar. *O projecto literário de Mia Couto*. Lisboa: CLEPUL, 2014.
Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/20140721-petrov_petar_o_projecto_liter_rio_de_mia_couto.pdf
Acesso em: 10 abril de 2016

REZENDE, Irene Severina. *O Fantástico no contexto sócio - cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)*. Tese. Universidade de São Paulo. Faculdades de Letras (FFLCH), 2008.
Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-24092009-151407/publico/IRENE_SEVERINA_REZENDE.pdf
Acesso em: 01 junho de 2017

RIOS, Peron Pereira Santos Machado. *A viagem infinita: Um estudo de Terra Sonâmbula*. Dissertação. Universidade Federal de Pernambuco. Departamento de Letras. Recife, 2005.
Disponível em:
http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/7993/arquivo8445_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
Acesso em: 01 junho de 2017.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos*. Via Atlântica. nº 9 jun. 2006.
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50041/54169>
Acesso em: 10 julho de 2017

SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/sx4bj/pdf/silva-9788579831126.pdf>
Acesso em: 15 Abril de 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.