

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GECILMAR PEREIRA BORGES

CAMINHOS MINADOS – UMA POÉTICA DA TERRA NO ROMANCE

O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO DE MIA COUTO

UBERLÂNDIA

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B732c
2012

Borges, Gecimar Pereira, 1977-

Caminhos minados – uma poética da terra no romance O último voo do flamingo de Mia Couto. / Gecimar Pereira Borges. - Uberlândia, 2012. 124 f.

Orientadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura moçambicana - História e crítica - Teses. 3. Couto, Mia, 1955- - Crítica e interpretação - Teses. I. Cunha, Betina Ribeiro Rodrigues. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

CDU: 82

GECILMAR PEREIRA BORGES

CAMINHOS MINADOS – UMA POÉTICA DA TERRA NO ROMANCE

O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO DE MIA COUTO

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia – ILEEL - UFU, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: linha 1 – Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da literatura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha

Uberlândia

2012

Dedico este trabalho aos homens e mulheres que se opuseram, ou se opõem ainda hoje, à injustiça e à exploração, recusando a diminuição de sua cultura e de si próprios.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos *amigos e parentes* por fazerem a vida mais colorida, mais leve, mais... sonolenta.

Agradeço a atenção e o apoio de minha orientadora, *Profª Drª Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha* por me fazer sonhar, me embalando, pacientemente.

Agradeço aos artistas que nos fazem sonhar.

Agradeço ao meu companheiro, *José Fausto*, pela paixão e paciência com que têm se dedicado à nossa união.

E agradeço, em especial, à minha mãe *Rizete (...)* simplesmente por ser uma tão doce *Mãe*.

Uberlândia

2012

*Deus me deu tarefa de morrer. Nunca cumpri. Agora,
porém, já aprendi a obediência.*

Palavras de Dona Hortência

Mia Couto (2000)

RESUMO

Em *O Último Voo do Flamingo*, quinto romance do autor moçambicano Mia Couto, o narrador recria em suas memórias as explosões que vitimaram alguns soldados da ONU em solo africano, em Tizangara, uma pequena vila perdida ao norte de Moçambique. Mas, realmente explodiram esses soldados desaparecidos? Algo estranho acontece, pois, dos corpos explodidos nada resta, senão um pênis “*avulso e avultado*”, indicando que se tratava de um ato sexual no momento das explosões. O mistério é investigado por um funcionário da ONU encarregado de desvendar os estranhos acontecimentos de Tizangara. Ao recriar a cosmogonia tradicional moçambicana, Mia Couto reescreve a história e a sociedade, através da experiência poética, recuperando os elementos simbólicos do patrimônio cultural tradicional, ele os (re) atualiza em sua escritura mitopoética. Em sua obra, o autor retorna sobre os modelos de composição dos antigos contadores de histórias, acarretando em sua escritura um grande encantamento poético, na forma lembrada por Amadou Koné, em sua reflexão, sobre a gênese de uma parte da literatura negro-africana nos gêneros da oralidade. Amparado nas teorias de Édouard Glissant sobre a *identidade rizoma* e a *Poética da Relação*, se investiga a forma como o autor contemporâneo se inscreve na realidade do mundo globalizado, recriando memórias, mitos e sensibilidades próprias da sua cultura. Servindo-se também dos arquétipos literários, descritos por Mielietínski como as “máscaras literárias” que reaparecem na literatura moderna, Mia Couto compõe assim, uma trágica sátira moçambicana, retratando os últimos dias de um pobre país africano, onde as tradições não são respeitadas pelos seus corruptos governantes e os poderosos internacionais.

Palavras-chave

Mia Couto, Mitos, Oralidade, Identidade Rizoma

RÉSUMÉ

Le roman *Le dernier vol du flamant* est le cinquième récit de l'auteur mozambicain Mia Couto. Le merveilleux et les enchantements y sont constants. Le narrateur remonte à ses mémoires d'étranges explosions qui ont victimé quelques soldats de l'ONU à Tizangara, un petit village, perdu au nord de Mozambique. Mais ils ont vraiment explosé ces soldats? Quelque chose de bizarre se passe à Tizangara car de ces corps disparus rien n'est retrouvé, sauf un pénis "*solitaire et agrandi*" ce qui suggère qu'il s'agissait d'un acte sexuel lors de ces étranges explosions. Ce mystère sera l'objet d'une enquête menée par un fonctionnaire de l'ONU. C'est à cet investigateur de découvrir la vérité de ces faits étonnants. Ainsi, au fur et à mesure que l'auteur remonte à une cosmogonie traditionnelle, Mia Couto réécrit aussi l'histoire et la société, moyennant l'expérience poétique, en se retournant sur les éléments symboliques du patrimoine culturel mozambicain il les réactualise dans son écriture mytopoétique. Dans son oeuvre l'auteur reprend les modèles de composition des anciens conteurs d'histoires, ce qui rendra son écriture pleine d'enchantements, d'après les réflexions de Amadou Koné et son étude sur la genèse d'une partie de la littérature négro-africaine dans les genres de l'oralité. Soutenue par les théories d'Édouard Glissant à propos de *l'Identité rhizome* et la *Poétique de la Relation* cette recherche interroge la façon dont l'auteur contemporain s'inscrit dans la réalité de la mondialisation lors qu'il reconstitue les mémoires, les mythes et les sensibilités de la culture traditionnelle. En se servant aussi des archetypes littéraires ou les « masques littéraires » reparaisantes décrites par Mieliétinski, Mia Couto réalise une tragique caricature des derniers jours d'une nation africaine où les traditions ne sont pas respectées par ses méchants gouverneurs et les puissances internationales.

Mots-clés

Mia Couto, Mythes, Oralité, Identité Rhizome

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 - IDENTIDADES REVISITADAS	
1.1 <i>Identidade Rizoma</i> - reflexões sobre mito e cultura.....	18
1.2 A narrativa da nação e a crise de identidade no sujeito pós-moderno.....	24
1.3 A crioulaização das línguas – elementos para uma <i>Poética da Relação</i>	28
1.4 <i>O rastro / resíduo</i> – africanidades.....	37
CAPÍTULO 2 – ORALIDADE E ESCRITURA LITERÁRIA	
2.1 Especificidades da produção literária negro-africana.....	40
2.2 A lenda do primeiro poente.....	45
2.3 Os <i>arquétipos literários</i>	54
2.4 Crítica mitopoética.....	60
2.5 Entrada no caos – uma sátira tizangareense.....	67
CAPÍTULO 3 - TIZANGARA TERRA: A MULHER INTEMPORAL	
3.1 A velha-moça e o primeiro rito de passagem	73
3.2 Uma África eternamente mitificada.....	94
3.3 As mulheres enfeitçadas.....	84
CAPÍTULO 4 - TIZANGARA CÉU: O FLAMINGO	
4.1 O padre e o rio.....	93
4.2 O velho sob a grande árvore do tamarindo.....	97
4.3 O terceiro relatório do administrador.....	107
CAPÍTULO 5 – TIZANGARA ÁGUA: RENOVAÇÃO	
5.1 As últimas revelações.....	113
5.2 A imagética final - <i>Terra, Céu e Água</i>	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
BIBLIOGRAFIA.....	123

INTRODUÇÃO

...sob a fina camada da cultura, atuam eternas forças destrutivas e construtivas, que emanam diretamente da natureza do homem, dos princípios psicológicos e metafísicos universalmente humanos.

Mielietinski (1987)

Inicialmente, e desde já, demarcando um posicionamento teórico, essa pesquisa assume um olhar crítico que se envereda entre a teoria literária, a antropologia e os estudos do imaginário, além de outras variadas ciências do conhecimento humanístico.

A interdisciplinaridade, como estratégia de pesquisa, permite a investigação da imaginação mitológica e natureza dos *arquétipos*¹ utilizados na literatura. Desta forma, se pretende repensar o *mitologismo poético* como recurso criativo, ou seja, pensar o uso dos arquétipos como estratégia artística e simbólica à qual recorrem os autores contemporâneos a fim de materializar percepções e sensibilidades estéticas próprias de suas culturas.

Da mesma forma, o interesse é fazer com que um olhar transdisciplinar permita revelar o diálogo que se estabelece entre a *cultura* e a obra literária. Com isso, torna-se imediatamente necessário interrogar como tais mecanismos, conteúdos e saberes da imaginação mitológica operam na consciência humana e, naturalmente, nas obras da imaginação artística.

Em consequência, interrogam-se as formas e procedimentos a que recorre o autor moçambicano Mia Couto em seu processo criativo; quais os materiais de que

¹ Os conceitos utilizados nesta pesquisa são apresentados, uma primeira vez somente, em itálico, assim como os nomes das obras consultadas como referência bibliográfica. Outras formas de citação são apresentadas entre aspas, no corpo do texto, com o nome do autor, obra, ano de publicação e página, em nota de rodapé. As repetições serão suprimidas com o uso de *idem* e *ibidem*. As citações retiradas do romance são colocadas no corpo do texto, entre aspas e em itálico e sem a indicação da página, resultando em uma maior liberdade na interpolação de termos e a interpretação do texto literário, facilitando a paginação. Outras formas de citação aparecem, com recuos a direita e fontes tamanho 10, segundo normas da ABNT de 2012.

dispõe e como compõe suas fantásticas histórias recolhidas na oralidade do povo moçambicano. Segundo alguns estudiosos de sua obra, em suas narrativas muitas vezes se observa a supressão da “realidade”, refletindo em como o leitor de Mia Couto pode deixar-se invadir por “quadros irreais” que, por vezes, se subtraem ao realismo das percepções automatizadas da linguagem. Na obra de Mia Couto, de modo geral, pode-se reconhecer o uso de mitos e lendas, por vezes, cenas surreais e de grande colorido poético, além de técnicas de encantamento pelas imagens do sagrado e da tradição, utilizando elementos de uma cosmogonia africana ele dispõe, poeticamente, as imagens dos elementos *Terra, Ar e Água*.

O objetivo desta pesquisa seria, portanto, conduzir uma análise crítica da disposição de alguns *arquétipos literários*, na obra *O Último Voo do Flamingo (2000)*, revelando o seu esquema de imagens e comparando os motivos e personagens da ficção com uma arquetipologia geral. A teoria dos arquétipos literários pode amparar uma interpretação da obra moderna como uma mitologia criativa, imaginada pelo seu autor. O poeta ou o escritor moderno poderia assim revivificar o conteúdo simbólico de um arquétipo, ou seja, uma matriz imagética, internalizada no próprio homem (Jung), de forma a atualiza-lo em seu universo imaginado. Nesse processo, o autor concretiza uma *cosmovisão*, recriando as sensibilidades e sentidos próprios de sua cultura.

Em *O Último Voo do Flamingo*, por exemplo, através de uma forma muito especial da oralidade, os modelos de composição das antigas narrativas de *griots*, especialmente, de temática de iniciação. Em Moçambique, são os *contadores de histórias* os encarregados de encantar as suas audiências com as narrativas ancestrais, inspiradas pelos seus antepassados.

Assim, se relaciona o arquétipo temático da narrativa de iniciação dos antigos mestres griots com os saberes dos oradores moçambicanos. Em ambos os contextos, se pode perceber, há uma relação de nutrição e simbiose entre a cultura e sua oralidade, especialmente por causa da função social dos oradores especializados. Além disso, na narrativa de Mia Couto, o tema heroico de iniciação do antigo griot reaparece reelaborado pelo autor moçambicano, na fala de um narrador contador de histórias. Recriando-se as memórias deste contador, um jovem tradutor que transita entre as línguas do Ocidente e dos interiores de Moçambique, se conhece a trajetória de

acontecimentos que conduziram o investigador da ONU, o italiano Massimo Risi à Tizangara, acompanhando sua iniciação nos mistérios daquele estranho lugar.

Em *O Último Voo do Flamingo*, a disposição dos arquétipos desenvolve uma ácida crítica contra a corrupção social e política em Moçambique. As imagens arquetípicas, como se verá posteriormente, são empregadas nas atividades imaginativas e nas maneiras de se sentir o mundo e, por sua vez, imprimem um fôlego e um ritmo particulares às obras de arte. Utilizando os esquemas de imagens propostos pelo crítico canadense Northrop Frye (1969), se compreende melhor os desenvolvimentos no ritmo da narrativa, a começar pela ambientação caótica inicial e o trágico desfecho final, no qual todo o país se eclipsa na forma de um imenso vazio.

Também são acompanhadas de perto as peripécias de um anti-herói ocidental deslocado, incapaz de compreender seus delirantes depoimentos. Esse anti-herói é jovem italiano Massimo Risi. Sua missão é investigar e relatar as estranhas explosões envolvendo soldados da ONU, em Tizangara. Assim, a poesia dos arquétipos continua a impulsionar o imaginário poético. A obra de Mía Couto é estruturada segundo os papéis a serem desempenhados na narrativa, tal como o anti-herói que passa pelos ritos de iniciação, e conta com a participação de uma heroína cativa de uma força sobrenatural.

Também há de se contar as armas empregadas na forma de feitiços, utilizados contra os invasores internacionais. Esses “poderes da terra” trazem a marca dos perigos do poder colérico da *Grande-Mãe* ancestral, o perigo das explosões, seja, pelas constantes minas terrestres que continuam envenenando o território dos antepassados, seja, no momento do orgasmo de um soldado estrangeiro, um gafanhoto ocidental, com as prostitutas enfeitizadas. O desenrolar da narrativa mostra a corrupção política e o caótico mundo social em dissolução. Uma terra devorada pela ganância dos corruptos e pela ira dos deuses.

Esse retorno ao estudo do mito e sua natureza poética investiga a forma como os mitos e as lendas, os dizeres, os provérbios e as técnicas de encantamento pela palavra falada são empregados pelo autor moçambicano. Mais oportunamente, se discute a forma como as culturas se nutrem de seus mitos e, estes, são recriados pelos escritores, em seu processo criativo. Assim, Mía Couto recria uma cosmovisão, que é revivificada no discurso daqueles que verdadeiramente importam investigar, os próprios homens e mulheres daquela terra, ao discutirem o futuro de sua nação.

As representações dos sonhos e dos fluxos de memórias são investigadas no discurso de alguns personagens contraditórios e misteriosos, mulheres e homens fragmentados e, por vezes, deslocados de suas terras e de suas famílias, sujeitos atravessados por memórias de um tempo ancestral. Suas estranhas confissões são acompanhadas de perto. Problematizando seu discurso, aprofundam-se os temas, trazendo-os à luz do momento, interpretando-os à luz da História e da política recente de Moçambique e de suas viradas abruptas e contraditórias.

Emociona-se, nesta obra, em companhia daqueles que foram deslocados e jogados à própria sorte, acabando por se prostituir, ou por se isolar do resto do mundo. Pode se escutar, portanto, a voz dos oprimidos e dos assim chamados os “sem cultura” e se emocionar, igualmente, com os homens animalizados e os mortos pela explosão e pelo sangue, ou mesmo, rir daqueles que explodiram em pleno orgasmo, com a mais sedutora e debochada das prostitutas da vila de Tizangara.

Também as relações entre as culturas, na contemporaneidade, são interpretadas dentro da visão ecológica das relações do homem com seu meio natural, social e mitológico. Estaria toda a humanidade, inexoravelmente junta, imersa no caos do mundo e a situação contemporânea, esta seria representada pela imagem da verdadeira simultaneidade e das multiplicidades em movimento? Estas características da época em que se vive, dentre outras, responderiam em parte pela crise da identidade vivida pelo homem pós-moderno?

Amparada nas reflexões de estudiosos contemporâneos da cultura a revisão teórica aqui apresentada parte do princípio que o homem se constitui pelas relações que estabelecem com o *outro*, com o seu meio natural e com a coletividade que o encerra. Ainda, o recorte teórico reforça a ideia de que a concepção de uma identidade aberta ao diálogo, sendo esta uma abertura a todas as outras alteridades possíveis representa uma possibilidade positiva para a humanidade.

Nessa perspectiva teórica a identidade *está em relação*, dentro de um *não sistema* descentrado, sem forças suficientes para petrificá-la, pois, ela faz parte de algo maior. Esse não sistema se assemelha ao *rizoma*. O homem seria muito mais como uma raiz que vai ao encontro de outras raízes, e não como uma “árvore” que penetra fundo sua *raiz única*, fixando o homem ao seu local e matando tudo a sua volta. Nesta

metáfora da raiz, o sujeito se imbrica e se nutre do rizoma do mundo, se transformando mutuamente.

O livro também faz rizoma com o mundo. Ele é uma possibilidade de se rastrear algumas linhas de fuga e os encontros, os diálogos estabelecidos pela Relação. Desta forma, o livro de Mia Couto permite interrogar a identidade cultural moçambicana, a tal *moçambicanidade* que, historicamente, se forja na injustiça social e na *dépossession*, adiantando um termo utilizado por Édouard Glissant, que diz respeito ao espólio dos bens materiais e simbólicos, além da diminuição da cultura dos colonizados pelo dominador europeu. Esse processo é identificado pelo pesquisador no percurso da recente história colonial das Antilhas Francesas, mas, se pode propor, acontece em escala e modalidades diferentes, mas perceptíveis no contexto africano.

Mesmo o termo pós-colonial é empregado aqui com ressalvas, pois quando foi o pós-colonial em Moçambique? Assim, os personagens de Mia Couto discutem seus medos e suas esperanças, contando suas histórias como quem se entrega de corpo e alma. Como quando se faz a grande viagem, a grande travessia. Este seria também o ideal do próprio escritor Mia Couto: “*investir na palavra, o recomeço de tudo*”. Algumas palavras do escritor revelam essa sua intenção social.

O avanço desses comedores de nações obriga-nos a nós, escritores, a um crescente empenho moral. Contra a indecência dos que enriquecem a custas de tudo e de todos, contra os que têm as mãos manchadas de sangue, contra a mentira, o crime e o medo, contra tudo isso se deve erguer a palavra dos escritores. (COUTO, 2000, p. 224)

Segundo o pensamento glissantino, o papel do autor contemporâneo, espera-se, seria inscrever-se na realidade do mundo globalizado, recriando sua parte do mundo. Mia Couto parece consciente da função social da literatura e, em seu empreendimento artístico, ele retorna aos modelos das narrativas tradicionais, recriando esses saberes do universo cultural moçambicano. Sua obra assume um caráter político e de engajamento, pois, através da experiência poética, o escritor recria o universo moçambicano tradicional, traduzindo algumas sensibilidades para leitores do mundo todo, abrindo uma possibilidade de entendimento entre estes universos tão distantes, o escritor se torna um “*tradutor de universos*”.

Assim sendo, esta pesquisa se divide em cinco capítulos, o primeiro deles dividido em quatro abordagens teóricas necessárias à sustentação do ponto de vista aqui

elaborado. Primeiramente, discutem-se os conceitos de mito e de cultura, objetivando estabelecer os primeiros horizontes a se enveredar. Lembra-se, desde o início, a guinada conceitual vivenciada pela Antropologia Cultural no início do século XX. Posteriormente, identifica-se a crise de identidade vivida pelo sujeito pós-moderno, segundo as considerações de Stuart Hall, localizando algumas formas discursivas utilizadas na produção de sentidos para a nação moderna. Em seguida, Édouard Glissant explica como a *Relação* e a *crioulização* das línguas podem representar uma possibilidade positiva para se imaginar a identidade cultural e, finalmente, como a africanidade pode ser percebida como um rastro de sentidos e sensibilidades, memórias que se permutam no tempo e no espaço da hibridização.

O segundo capítulo continua avaliando a transformação da matéria da oralidade na escritura literária moderna. Seguindo as pesquisas de Amadou Koné, sobre as fontes de parte da ficção negro-africana, identificada nos gêneros da oralidade, observa-se que a narrativa de Mia Couto obedece a alguns princípios de composição encontrados nos gêneros lendários de temática heroica, mais especificamente, de temática de iniciação. Identificada essa particularidade da obra *O Último Voo do Flamingo*, falta estabelecer os elementos a serem comparados. Estes são os arquétipos literários, elencados por Mielietínski, ou as “máscaras literárias” que se repetem na produção literária moderna. Mas, como proceder na comparação entre os arquétipos? A crítica mitopoética, na forma como é desenvolvida por Northrop Frye, serve de modelo para a análise da narrativa, seguindo de perto os ritmos e as tonalidades que o texto de Mia Couto assume em seus desenvolvimentos de enredo e de composição imagética, podendo-se chegar a contemplar a obra de Mia Couto, como uma sombria e trágica sátira moçambicana.

O terceiro, quarto e quinto capítulos se dedicam a seguir o anti-herói ocidental no decorrer da narrativa, observando mais atentamente os desenvolvimentos de enredo e os motivos utilizados na composição. Acompanhado pelo tradutor de Tizangara e narrador desta fantástica história, o investigador da ONU, o jovem italiano Massimo Risi, realizará uma grande travessia, mergulhando em um mundo, aparentemente, caótico; ele passará por ritos de iniciação, ao se envolver sexualmente com o ser encantado, enfrentando os perigosos caminhos daquele lugar o investigador realizará o encontro com a tradição, na imagem do ancião, o *velho-sábio*, entregando-se ao encanto daquele misterioso universo. A comparação entre os arquétipos segue, portanto, com o intuito de desvendar o sistema imagético desenvolvido pelo autor, baseado nas imagens

da *Terra*, do *Céu* e da *Água*, identificado em *O Último Voo do Flamingo* com as imagens arquetípicas da ancestral feminina, a *Grande-Mãe-Terra* centralizando a composição de imagens de *O Último Voo do Flamingo*.

O interesse imediato seria, no entanto, realizar uma *mitocrítica* do texto literário, de forma adequada à sua natureza oral, e de acordo com uma perspectiva teórica abrangente, que valorize as complexas relações multiculturais. Por isso a seleção de obras de peso, não somente na área dos Estudos Culturais, tal como as exposições de Stuart Hall sobre a fragmentação da identidade cultural e as reflexões filosóficas de Deleuze e Guattari, sobre a noção de *rizoma*.

Também são usados os trabalhos de *crítica mitopoética* elaborados por Northrop Frye e os escritos filosóficos de Édouard Glissant e seu *Discours Antillais*, obra na qual, o pensador martinicano apresenta várias reflexões sobre a condição multicultural. O objetivo de tal recorte teórico seria não apenas sustentar uma visão da literatura dentro das complexas relações multiculturais, mas, também, permitir observar a forma como o autor contemporâneo se inscreve na realidade do mundo globalizado, no grande drama das línguas do mundo. Como o mineiro Guimarães Rosa, Mia Couto é um criador de linguagens, praticante da artesanaria linguística.

Assim, reescrevendo sua cultura, o autor reescreve também a História. Através da experiência poética, o autor Mia Couto traduz um universo de oralidade, registrando um modo de ser e estar no universo moçambicano, fazendo com que uma cosmovisão por ele imaginada em sua obra, seja acessível ao espírito do homem e dos leitores do mundo todo, através da poesia...

CAPÍTULO 1 - IDENTIDADES REVISITADAS

O discurso literário de Mia Couto tece uma rede intertextual e simbólica com os mitos e as crenças dos povos moçambicanos.

Ribeiro Secco (2006)

1.1 Identidade Rizoma - reflexões sobre mito e cultura

O mito desempenha várias funções práticas na vida de uma comunidade. Em todas as formas culturais pode-se perceber um início primordial, contado e recontado através das sucessivas gerações. Trata-se de uma narrativa reveladora, uma forma de conhecer o mundo que se vive, estabelecendo os paradigmas da vida em sociedade.

Para Adolpho Crippa (1975), “o mito é um ingrediente vital da civilização humana”², uma verdadeira codificação da religião primitiva, que perdura nos tempos modernos, atribuindo sentido à existência humana, como uma religião. Visto sua importância para as sociedades humanas, percebe-se uma relação de interdependência muito profunda entre os mitos e as paisagens culturais, como pode ser verificado nas explicações de Crippa:

Há e ninguém jamais duvidou culturas diversas. [...] Retornando sobre os feitos e realizações dos homens, percebemos e constatamos diferenças fundamentais. A linguagem, a maneira de ver e estimar os bens da natureza e do espírito, o culto de Deus ou dos deuses, o cultivo dos gestos, do vestuário, da habitação, a alimentação, as festas e as concepções acerca da vida presente e futura, na diversidade de suas formas, revelam sempre uma dependência constitutiva. São conseqüências de modelos recebidos de uma anterioridade, empiricamente indefinível, mas a qual tudo é referido. (CRIPPA, 1975, p. 10)

É possível reconhecer a existência de um fundo mítico anterior às ações humanas. Crippa analisa essa anterioridade como o tempo do mito - chamado por Mircea Eliade de *in illo tempore*³ - e continua explicando que toda forma cultural

² CRIPPA, Adolpho. *Mito e Cultura*, 1975, p. 16

³ “*In illo tempore*” é um termo usado por Mircea Eliade em várias de suas obras para designar o tempo fabuloso do mito ou o tempo primordial. Esse é o tempo das narrativas fabulosas de feitos de seres

possui, invariavelmente um início primordial vivido realmente como uma história sagrada e verdadeira.

O comportamento humano – religioso, moral, social e político – da mesma maneira que todos os atos, do cultivo do campo e da caça ao gesto de construir ou consertar um barco, estão profundamente ligados à compreensão do mundo e das coisas, proposta nos mitos. Essa compreensão não é um ato intelectual, mas um ato vital, uma atitude radicalmente existencial. (CRIPPA, 1975, p. 18)

O universo dos mitos explica o simbolismo das religiões, ligando o homem ao seu mundo circundante, fundamentando a cultura e seu estabelecimento no mundo graças aos eventos ocorridos nos tempos primordiais. O mito é considerado a narrativa sagrada da gênese de um povo:

A história de todos os povos e de todas as culturas começa sempre com um capítulo dedicado aos primórdios, no qual se trata da gênese do que aconteceu e do que irá acontecer. Na gênese de todas as trajetórias históricas, encontramos relatados acontecimentos singulares e únicos, nos quais os deuses, semi-deuses, heróis e homens especiais participam de acontecimentos transcendentais e decisivos, que modelam e determinam os acontecimentos posteriores. [...] Como consequência da iniciativa de ações divinas surgem os grandes modelos que marcam ou definem o estilo de um povo ou de uma civilização. (CRIPPA, 1975, p. 12)

A narrativa da criação do mundo, ou cosmogonia de um povo, oferece uma cosmovisão do universo referencial dos indivíduos e das coletividades. O homem nada faz do que repetir os modelos herdados dos seus antepassados. Em alguns casos são os heróis culturais que, a partir da aquisição de um elemento essencial para o desenvolvimento da cultura - *Prometeu* e o fogo roubado dos deuses, por exemplo - permitem ao homem uma compreensão da origem do cosmos e dos bens culturais.

A compreensão da cultura não pode estar desligada das origens. Revivendo o grande tempo dos inícios, os mitos não só propõem, mas preservam a identidade dos estilos culturais. Conservando os poderosos ideais propostos nos momentos arcaicos de um projeto cultural, os mitos fecundam a realidade dos acontecimentos históricos. (CRIPPA, 1975, p. 12)

Pode-se intuir, a partir dessas considerações, que a percepção do homem acerca de sua realidade mais imediata é alinhavada com elementos sensíveis de sua cosmogonia. Em todas as culturas do mundo é possível encontrar, em suas raízes mais profundas, um texto sagrado que ordena o mundo e o torna inteligível ao homem,

sobrenaturais, os deuses e semideuses e heróis mitológicos, constituindo o mundo sensível dos homens e instituindo as relações sociais. (N. do Pesq.)

delineando o seu universo. Mircea Eliade (1972), historiador das religiões, é um dos autores que estudou os mitos em suas diversas manifestações. Segundo uma de suas concepções, pode-se encontrar em todas as manifestações do mito uma relação com o cosmos, com a origem, aproximando-se muito à idéia do “mito vivo”, “no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana”.⁴

Chama-se a atenção para essa concepção de Eliade a propósito do caráter emocional que emana das representações religiosas de todos os povos. O homem se liga ao mito mais pela emoção e menos pela razão, seguindo de perto as concepções de Lévy-Brul (1922), autor que discute o pré-logismo do homem primitivo, para quem o homem antigo obedecia primeiramente à lei da participação. Nesse sentido, a construção dos significados do imaginário mítico deve ser investigada a partir de uma mentalidade afetiva, presente no homem antigo e que se conserva nas sociedades contemporâneas.

Mircea Eliade também define o mito relacionando-o com as “ideias de ser, sentido e verdade”, sempre atento ao aspecto sagrado das narrativas mitológicas. Para Eliade, “a consciência de um mundo real e com sentido está intimamente relacionada com a descoberta do sagrado”⁵, ou seja, o mito revela uma relação de sacralização, ou seja, o “homem total” nunca é totalmente dessacralizado, e até mesmo se pode duvidar que tal dessacralização, realmente, poderia existir.

Assim como o homem antigo não poderia ter criado cultura fora do universo do mito, também o homem moderno não pode “viver fora” desta realidade. Para efeito de ilustração, lembra-se a forma como T. W. Adorno e Max Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento* (1969), já haviam insistido no fato de que “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia”⁶.

O mito é uma forma de imaginar o universo do homem e desde já comporta um conhecimento do mundo; é uma narrativa que remonta ao início, explica o presente e projeta o futuro.

⁴ ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*, 1972, p. 48

⁵ ELIADE, Mircea. *Origens – História e sentido na religião*, 1969, p. 29

⁶ ADORNO, T. W. HORKHEIMER, M. *A dialética do esclarecimento*, 1969, p. 8

Por outro lado, os mitos são considerados “modelos” para a inspiração poética. Mieliétínski (1987), como se verá posteriormente, atribui ao mito uma função organizadora da matéria da arte, elaborando seu livro *A poética do mito* atento a esse aspecto fundamental da natureza da imaginação mítica, relacionando mito e literatura, de forma a contemplar os processos psicológicos e estéticos envolvidos na produção literária e retomados nos modelos poéticos encontrados nos mitos antigos.

A literatura é assim informada por categorias pré-literárias, e dentre elas, os rituais, os sonhos, os mitos e os saberes que organizam uma sociedade. A partir destes materiais e conteúdos simbólicos, encontrados nos mitos antigos, os autores reconstituem a cosmogonia de seus povos. Os mitos são, portanto, instrumentos artísticos que modelam a realidade imaginada pelo autor moderno.

O Último Voo do Flamingo, por exemplo, apresenta uma configuração que remonta aos mitos moçambicanos e os elementos simbólicos da cosmogonia tradicional destes povos. Os atores do drama são apresentados por Mia Couto em suas mais íntimas confissões, recriando em suas memórias, suas experiências do sagrado. O discurso literário, portanto, recria as formas de ser e estar no universo moçambicano e esse fato introduz uma problematização do conceito contemporâneo de *cultura*.

Afinal, a partir de quais estratégias representacionais as identidades se concretizam nos discursos literários modernos? Como a cultura pode influenciar na composição da obra literária?

Refletindo sobre a noção de cultura e os métodos utilizados em sua investigação, o olhar crítico literário se envereda pela antropologia. O conceito contemporâneo de cultura, tal como revelou uma breve pesquisa, foi influenciado pelas observações diretas das sociedades primitivas, ainda hoje, remanescentes em várias partes do mundo, acarretando com isso a mudança dos pontos de vista adotados pelos modernos antropólogos. Dentre os estudiosos que se preocuparam em investigar as culturas humanas em suas formas originais, destacam-se nesta pesquisa, primeiramente, o pensamento de Franz Boas (2004) sobre os métodos e as perspectivas adotadas pela moderna antropologia cultural, lembrando a mudança do ponto de vista dos pesquisadores, em fins do século XIX e início do século XX.

Posteriormente, complementa-se esta primeira reflexão com o olhar metafórico de Lévi-Strauss (1983), com o intuito de concretizar uma visão mais ampla do que ocorre com as diversas culturas do mundo contemporâneo, introduzindo os pressupostos teóricos e críticos a serem utilizados nesta pesquisa.

Franz Boas, em seu texto *As limitações do método comparativo da antropologia*, reafirma a constatação da “existência de leis que governam o desenvolvimento da sociedade e são aplicáveis tanto à nossa quanto às sociedades de tempos passados ou de terras distantes”⁷. Desta percepção inicial decorre que o conhecimento destas leis universais “será um meio de compreender as causas que favorecem e retardam as civilizações”⁸. O conhecimento humanístico da cultura, ainda segundo Boas, representa “a esperança de orientar nossas ações de tal modo, que delas advenha o maior benefício para a humanidade”⁹. Assim, a mudança de perspectiva dos intelectuais evidencia o papel político da antropologia, problematizando o método comparativo usado por alguns pesquisadores, esse momento de guinada conceitual identificada pelo antropólogo representa uma evolução no olhar investigativo.

Uma alteração radical de método tem acompanhado essa mudança de pontos de vista. Enquanto, anteriormente, identidades ou similaridades eram consideradas provas incontrovertidas de conexão histórica ou mesmo de origem comum, a nova escola se recusa a considerá-las como tal, interpretando-as como resultado do funcionamento uniforme da mente humana. (BOAS, 2004, p. 26)

Ao refutar a hipótese da evolução da cultura, Franz Boas crítica o posicionamento dos investigadores ocidentais, ao colocarem sua própria concepção de cultura no topo da cadeia evolucionária, segundo os padrões da civilização ocidental. A teoria da evolução cultural criaria, pode se supor, uma estrutura assimétrica, com a civilização ocidental no topo da cadeia evolutiva.

O ponto de vista evolucionista pressupõe que o curso das mudanças históricas na vida cultural da humanidade segue leis definidas, aplicáveis em toda parte, o que faria com que os desenvolvimentos culturais, em suas linhas básicas, fossem os mesmos em todas as raças e povos. (BOAS, 2004, p. 41).

⁷ BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*, 2004, p. 25

⁸ Idem, p. 25.

⁹ Ibidem, p. 26

Deste fato deriva uma problematização dos métodos utilizados pelos pesquisadores ocidentais, se aceita a hipótese evolucionista, pois, se cria de fato, olhares retrospectivos a partir da moderna cultura ocidental européia, esta compreendida como ápice da evolução cultural. Franz Boas defende que “se admitirmos que é possível existirem diversos tipos definitivos e coexistentes de civilização, fica evidente que não se pode manter a hipótese de uma única linha geral de desenvolvimento”¹⁰.

Da mesma forma, uma abordagem sócio-histórica, baseada na ideia de difusão e migração das populações continentais, não responde às questões de similaridades dos mesmos fenômenos de crenças e costumes investigados em vários continentes, através da comparação. Eis como o antropólogo moderno entende a história da civilização humana.

Em primeiro lugar, a história da civilização humana não se nos apresenta inteiramente determinada por uma necessidade psicológica que leva a uma evolução uniforme em todo o mundo. Vemos, ao contrário, que cada grupo cultural tem sua história própria e única, parcialmente dependente do desenvolvimento interno peculiar ao grupo social e parcialmente de influências externas às quais ele tenha estado submetido. Tanto ocorrem processos de gradual diferenciação, quanto de nivelamento de diferenças entre centros culturais vizinhos. Seria completamente impossível entender o que aconteceu a qualquer povo particular com base num único esquema evolucionário. (BOAS, 2004, p. 47)

Recusando a hipótese da evolução cultural a partir de um único esquema evolutivo, Boas reforça a noção que os paradigmas das ciências humanas estavam mudando, e reforça a noção de que civilização Europeia não poderia servir como modelo para um sistema, enfim, descentrado. Lévi-Strauss também estudou as sociedades primitivas em seus locais originais. Usando a imagem metafórica do movimento de um comboio, o pesquisador comenta o distanciamento do investigador. O posicionamento “a partir de fora”, o etnocentrismo, pode mascarar os dados coletados, da mesma forma que, seu “lugar ideal” pode determinar a interpretação dos resultados.

A riqueza de uma cultura, ou do desenrolar de uma das suas fases, não existe a título de propriedade intrínseca: ela é função da situação em que se encontra o observador relativamente a ela, do número e diversidade dos interesses que ele aí investe. Recorrendo a outra imagem, pode dizer-se que as culturas se assemelham a comboios que circulam mais ou menos depressa, cada um deles sobre a sua própria via e numa direção diferente. Os que rodam a par do nosso apresentam-se-nos de maneira mais durável; podemos observar a vontade o

¹⁰ BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*, 2004, p. 40

tipo de carruagens, a fisionomia e a mímica dos viajantes através dos vidros dos nossos compartimentos respectivos. Enquanto que, numa outra via, oblíqua ou paralela, um comboio passa no outro sentido e dele não recebemos senão uma imagem confusa e depressa desaparecida, dificilmente identificável, as mais das vezes reduzida a uma mancha momentânea do nosso campo visual, que não nos dá qualquer informação sobre o próprio acontecimento e que só nos irrita, porque interrompe a contemplação plácida da paisagem que serve de pano de fundo aos nossos devaneios. (LÉVI-STRAUSS, 1983, p. 30)

A partir destas novas formas de pensar a cultura, concluiu-se que a diferença fundamental entre os grupos humanos é de ordem cultural e histórica e não racial, ou determinada pelo ambiente físico. As diferenças residem nos desenvolvimentos específicos de cada forma cultural.

Finalmente, e sem arriscar uma definição única e coerente, pois a discussão sobre o conceito de cultura se tornaria muito longa, atente-se para o reconhecimento da existência de culturas, identidades e literaturas, no plural, e, não uma cultura ou um ser universal. Por isso importa, mais imediatamente, investigar as “forças interiores” responsáveis pelos desenvolvimentos de uma cultura nacional, verificando as formas como os sujeitos imaginam as suas identidades e como recriam a narrativa da nação moderna, atribuindo sentidos as suas formas políticas e culturais.

1.2 A narrativa da nação e a crise de identidade no sujeito pós-moderno

Stuart Hall (2006), um dos atuais teóricos dos estudos culturais, reconhece que a condição do sujeito contemporâneo é caracterizada por uma crise de identidade. Em sua obra *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, no primeiro capítulo intitulado “A Identidade em Questão”, o crítico reconhece o argumento em discussão, de que as identidades estão se *fragmentando*.

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p. 7)

As mudanças introduzidas no mundo podem ser consideradas as causas da fragmentação do indivíduo pós-moderno. Com o declínio das velhas e obsoletas identidades, a crise se torna um reflexo das mudanças estruturais ocorridas nas sociedades modernas, revolucionando as formas de pensar e sentir o mundo.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. (HALL, 2006, p. 9)

A fragmentação dos quadros de referência e de pertencimento do indivíduo que, anteriormente, determinavam a forma como o sujeito se costurava a sociedade, gera no sujeito pós-moderno uma espécie de perda do “sentido de si”. Ainda segundo Hall “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada, está se tornando fragmentado, composto não de uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”¹¹.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais podemos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

Atento ao caráter imaginário das identidades, Hall considera que as identidades não são atributos com as quais nós nascemos, mas, concebidas como “celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados”¹².

Assim, a teoria da fragmentação da identidade disserta sobre as representações que os homens fazem de si mesmos e de suas coletividades, sobre como é imaginada a nação moderna. Stuart Hall lança uma pergunta que se refere, exatamente, à forma como as nações são imaginadas. “Que estratégias representacionais são acionadas para construir nosso senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade nacional?” ou seja, “Como é contada a narrativa da cultura nacional?”¹³.

¹¹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 2006, p. 12.

¹² Idem, p. 12

¹³ Ibidem, p. 51

Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas. (HALL, 2006, p. 50-51)

O pesquisador elenca cinco possíveis aspectos discursivos que comportariam uma resposta abrangente a sua pergunta. A primeira delas é uma constatação. As nações são imaginadas coletivamente.

Há a “*narrativa da nação*”, tal como é contada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (HALL, 2006, p. 42)

Em segundo lugar, outra constatação. Há uma “ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade. A narrativa da nação se apresenta permeada de elementos imutáveis, estáticos, que estão na origem da nacionalidade. A identidade nacional é representada como primordial”¹⁴.

Os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo, “imutável” ao longo de todas as mudanças, eterno. (HALL, 2006, p. 42)

A terceira possibilidade discursiva para a fundamentação da narrativa nacional é “a invenção da tradição”, quando algumas tradições que parecem muito antigas, na verdade são muito recentes ou, simplesmente, foram inventadas por conveniências do momento.

O quarto exemplo trata do “mito fundacional” e refere-se a uma narrativa ou uma “estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo real, mas de um tempo mítico”¹⁵.

Mitos de origem também ajudam povos desprivilegiados a conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis. Eles

¹⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 2006, p. 53.

¹⁵ Idem, p. 55

fornece uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída. (HALL, 2006, p. 55)

A quinta e última possibilidade de se imaginar a nação é através da narrativa das origens primordiais, de um povo original. Entretanto, Hall considera.

Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo (*folk*) primordial que persiste ou que exercita o poder. (HALL, 2006, p. 55)

Estes cinco aspectos de uma ampla resposta para a pergunta lançada por Stuart Hall representam cinco “estratégias representacionais”, ou, poder-se-ia dizer, cinco grandes temas discursivos capazes de impulsionar o imaginário coletivo. Mas o discurso da cultura nacional se equilibra entre o passado e o futuro, como argumenta o pensador.

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. (HALL, 2006, p. 56)

Tal discurso da cultura nacional significa que, em meio a uma crise de identidade, o homem pós-moderno tende a retornar às suas narrativas ancestrais, recriando as imagens de sua terra. O sujeito tende a retornar à sua cultura popular, ou mesmo, tende a imaginar as origens de seu povo no tempo primordial, o tempo do mito. Estas são formas representacionais que permitem ao sujeito encontrar seu lugar no mundo e projetar o seu futuro e o futuro da sua nação. Os mitos, portanto, também se relacionam com o tema da *nacionalidade*, ou seja, com o tema da narrativa da cultura nacional, interessando no momento considerar esse caráter essencial do mito.

Pode-se afirmar que a cultura nacional se origina, entre outros fatores, nos mitos. Adolpho Crippa aponta essa peculiaridade das culturas nacionais, reconhecendo que o mito é uma manifestação primordial e:

[...] para quem o vive é uma forma de realidade e para o mundo inteligível que dele nasce, uma totalidade indefinível. Configura o mundo em seus momentos primordiais; relata uma história sagrada; propõem modelos e paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que precede o tempo; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável; define os limites intransponíveis da consciência e as significações que instalam a existência humana no mundo. (CRIPPA, 1975, p.15)

Pode-se argumentar que o estudo do mito se relaciona, diretamente, com o estudo da diversidade cultural, pois se trata aqui de uma tentativa de vivenciar esta diversidade de culturas como a própria realidade do mundo, ou seja, de vivenciar uma realidade que se expressa através de uma grande multiplicidade de estruturas de mitos concorrentes em ação, ou pode-se considerar ainda, como uma multiplicidade de universos culturais que, colocados em relação, vão se imbricando e permutando entre si, vão se dissolvendo em seu percurso e se recriando mutuamente, nivelando as suas semelhanças ou se diferenciando no tempo e no espaço, fazendo seguir o rumo da humanidade em seu curso inexorável, no qual, cada individualidade, como o bem definiu Lévi-Strauss, viaja em seu comboio, rumo ao devaneio de *si* e do *outro*.

1.3 A criouliização das línguas – elementos para uma *Poética da Relação*

Procura-se nesta pesquisa uma visão mais abrangente das complexas relações multiculturais, no mundo contemporâneo, a fim de compreender a seguinte questão: como o autor contemporâneo consegue impulsionar o imaginário coletivo, fazendo com que as culturas, anteriormente ofuscadas no cenário internacional, possam se nomear, através de suas literaturas?

Uma visão mais global, porém, ainda relativamente superficial, é encontrada nas reflexões de Édouard Glissant, em *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), obra na qual o pesquisador caribenho discute o contexto multicultural o papel do poeta ou do escritor nesse cenário de intensa globalização. Algumas das posições teóricas de Glissant foram buscadas e ampliadas com a leitura de alguns trechos de seu *Discours Antillais* (1981), objetivando aprofundar alguns pontos da discussão que aqui se propõe.

Pode-se perceber nas reflexões glissantinas o anseio em pensar as humanidades nos termos da *Relação* e, ao ilustrar o processo de *criouliização das línguas*, Glissant revela como os choques linguísticos podem gerar “novas formas de representação do imaginário coletivo e individual”¹⁶.

A tese que defenderei é a de que *o mundo se criouliiza*. Isto é: hoje, as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e esperança que nos permitam dizer – sem ser utópico e

¹⁶ GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*, 2005, p. 32

mesmo sendo-o – que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser só é válida se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis. (GLISSANT, 2005, p. 18)

A criouliização, segundo Glissant, é um processo incessante, ocorrendo quando as línguas, colocadas em contato através dos movimentos e choques entre os grupos humanos, podendo se modificar. Segundo o pensador martinicano, uma forma exemplar desse processo ocorreu nas Antilhas, entre as línguas europeias e africanas. O dialeto crioulo oferece um exemplo muito claro de como esse processo de renovação linguística operou nas ilhas, através rastros de memórias fragmentadas se compôs algo novo e imprevisível.

Ora, o africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduo, que lhe restavam; compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como, por exemplo, a música de jazz, que é reconstituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais. (GLISSANT, 2005, p. 20)

A criouliização permite uma mudança nas paisagens mentais das humanidades, em ebulição hoje no mundo, mas, pressupõe a equivalência de valor de elementos culturais colocados em presença uns dos outros. A forma de criouliização ocorrida no infernal ambiente da plantação, com a desvalorização da cultura africana, segundo Glissant, aconteceu, todavia, mas, deixou o ser “desestabilizado pela diminuição de si mesmo”¹⁷. A mistura se deu pelo contato, pela desvalorização, mas também pela imprevisibilidade. Foram forjados “microclimas” linguísticos e culturais nos arquipélagos e ilhas que serviram de laboratórios exemplares do que realmente acontece hoje no resto do mundo.

É por essas razões que penso que o termo criouliização se aplica à situação atual do mundo, ou seja, à situação na qual uma “totalidade terra”, “enfim realizada”, permite que dentro dessa totalidade (onde não existe mais nenhuma autoridade “orgânica” e onde tudo é arquipélago) os elementos culturais talvez mais distantes e mais heterogêneos uns aos outros possam ser colocados em relação. Isso produz resultados imprevisíveis. (GLISSANT, 2005, p. 26)

¹⁷ GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*, 2005, p. 21

Ainda segundo Glissant:

É absolutamente necessário abordarmos essa questão se quisermos escapar às oposições mortais, sangrentas, que animam e agitam neste momento a desordem do mundo. Se não nos fizermos a seguinte pergunta: é necessário renunciarmos à espiritualidade, à mentalidade e ao imaginário, movidos pela concepção de uma identidade raiz única que mata tudo a sua volta, para entrarmos na difícil complexão de uma identidade relação, de uma identidade que comporta uma abertura ao outro, sem perigo de diluição? - se não nos fizermos esse tipo de pergunta, parece-me que não estaremos em simbiose, em relação com a situação real do mundo. (GLISSANT, 2005, p. 28)

As imagens geradas pelo pensamento glissantino são as imagens da *identidade raiz única* e da *identidade rizoma*. Estas distinções se baseiam nas reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) sobre o conceito de *rizoma*, o não sistema, no qual tudo é multiplicidade, fragmentação e descontinuidade. Mas, como um conceito de botânica pode ajudar a compreender a atual situação das identidades no mundo contemporâneo? Partindo de uma de suas teses, apresentada na obra *O Anti-Édipo* e discutida, posteriormente, em *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia – v. I*, os dois filósofos explicam que:

Há exatamente uma história universal, mas ela é da contingência (como os fluxos, que são objetos da História, passam por códigos primitivos, sobrecodificações despóticas, descodificações capitalistas que tornam possível uma conjunção de fluxos independentes). (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 7)

Os pensadores estão convictos de que “as multiplicidades são a própria realidade, e não supõe nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito”¹⁸. A imagem rizomática corresponde a esse modelo ideal “feito de linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linhas de fuga”¹⁹. Veja-se logo abaixo como os pensadores apresentam os princípios das multiplicidades.

Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores

¹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, 1995, p. 7

¹⁹ Idem, p. 32

que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 8)

Para os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, as multiplicidades se realizam na forma do *rizoma*. A imagem rizomática é a imagem dessa estrutura descentrada, formada de infinitas conexões que se estendem como mapas sem “eixos genéticos”, sem os centros de força verticalizantes ou enraizamentos muito profundos. Ao contrário do modelo da árvore que lança profundamente suas raízes, fixando o homem ao seu local, o modelo do rizoma lança sua raiz em direção a outras raízes, configurando uma abertura ao *outro*.

O rizoma forma *platôs*, ou melhor, áreas de continuidades atravessadas por fissuras ou lugares de fronteiras e de demarcação, lugares de hibridização. Poder-se-ia dizer que se trata de um sistema no qual seus elementos são colocados em um *devir* contínuo, do qual se pode decalcar (o decalque é um dos princípios do rizoma), ou seja, focalizar, uma realidade específica e relacioná-la com o todo rizomático. Focalizar essa realidade específica seria, essencialmente, descobrir suas relações, seus devires, suas linhas de fuga.

Os dois primeiros princípios básicos do rizoma, segundo Deleuze e Guattari, são o princípio de *conexão* e *heterogeneidade*. Estes princípios implicam que qualquer ponto do rizoma pode se conectar a outro ponto qualquer, em algum outro lugar, ou seja, o rizoma conecta elementos heterogêneos e distanciados, tanto no tempo, quanto no espaço²⁰.

O terceiro princípio do rizoma é o princípio da *multiplicidade*, ou seja, o “múltiplo é efetivamente tratado como substantivo” e existe como realidade, como multiplicidade de linhas constituintes do rizoma, sempre com a negação da unidade e da estagnação. Multiplicidade de linhas de fuga, por onde o rizoma muda de natureza ao se conectar a outra linha e, assim, sucessivamente²¹.

O quarto é o princípio de *ruptura a-significante* das conexões e a retomada de outras reconfigurações possíveis e afirma que o rizoma pode ser interrompido em algum

²⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, 1995, p. 15

²¹ Idem, p. 17

lugar e retomado em outro ponto, havendo a transposição de características entre os seus elementos conectados ou o mimetismo, o fingimento destas características em suas séries heterogêneas, a evolução em paralelo de seres heterogêneos, como comunicações transversais que embaralham as árvores genealógicas²².

Finalmente, há o quinto e sexto princípios, *cartografia* e *decalcomania*, ou seja, o rizoma faz mapa e não decalques. Os decalques são perigosos, pois somente captam a estática da estrutura, ou seja, os pontos nodais, os bloqueios e os germes de pivôs ou os pontos de estruturação. O decalque é como a fotografia que congelou o tempo e diz pouco sobre o mapa rizomático que se estende em torno dele, “é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa”²³.

Deleuze e Guattari comentam que “o livro faz rizoma com o mundo”²⁴. Assim, é preciso procurar as linhas de continuidade e de segmentação que se ligam ao livro, ao autor, ao escritor, à cultura nacional, procurar os pontos de fuga que fazem o escritor moderno escapar às normatizações, impostas pelos modelos literários e compor o seu rizoma. A partir das reflexões de Deleuze e Guattari, supõe-se que o rizoma é lugar de passagem e de hibridização; é o “entre-lugar”; o “sendo” que se encontra sempre no meio; é ponto de fuga, pelo qual flui e muda, tornando-se outro; é linha de continuidade e ruptura, de reconfigurações e de hibridismos; é o não sistema.

O rizoma, segundo Deleuze e Guattari, é “como um riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e ganha velocidade no meio”²⁵. O próprio Deleuze explica o que compreende por rizoma em uma entrevista ao jornal “Libération”, de 1980.

O que Guattari e eu chamamos de rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. [...] Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados à circunstâncias e não mais a essências. (DELEUZE, 1980, p. 5)

O conceito de rizoma, tomado de empréstimo por Glissant, foi aproximado da noção de uma identidade. *A identidade rizoma* se revela capaz de interagir com outras

²² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, 1995, p. 21

²³ Idem, p. 23

²⁴ Ibidem, p. 28

²⁵ Ibidem, p. 37

formas identitárias, configurando uma forma liberta do enclausuramento representado pela *identidade raiz única*.

Porque de fato é disso que se trata: de uma concepção sublime e mortal que os povos da Europa e as culturas ocidentais veicularam no mundo; ou seja, toda identidade é uma identidade de raiz única e exclui o outro. Essa visão da identidade se opõe à visão hoje “real”, nas culturas compósitas, da identidade como fator e como resultado de uma criouliização, ou seja, da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única, mas como raiz indo ao encontro de outras raízes. (GLISSANT, 2005, p. 27)

Glissant continua, explicando seu ponto de vista.

Penso que chegamos a um momento da vida das humanidades em que o ser humano começa a aceitar a ideia de que ele mesmo está em perpétuo processo. Ele não é ser, mas sendo e que como todo sendo, muda. (GLISSANT, 2005, p. 33)

Segundo o pensador caribenho, as culturas não *são*, mas *estão* no mundo em constante processo de Relação e a criouliização das línguas e as trocas culturais podem ser pensadas nesses termos, através da imagem do *devenir* de uma nova comunidade imaginada para toda a raça humana, a *Totalidade-mundo*. Essa nova comunidade imaginada, segundo Glissant, apresenta *opacidades*, a recusa da unidade, da transparência.

A opacidade representa a complexa diversidade de linhas perseguidas pela identidade rizoma, na forma de *rastros / resíduos*, ou seja, de sistemas descentrados de memórias e sensações, referências simbólicas ancestrais, ou rastros de referências fragmentadas, que atravessam o indivíduo, incessantemente, se manifestando nos objetos da imaginação, ou seja, interferindo na narrativa do homem contemporâneo, ou, a forma como ele se imagina.

Na obra *Le Discours Antillais*, Glissant relembra, exatamente, que a opacidade rejeita a transparência do *Mesmo* e se realiza como infinitas conexões capazes de resguardar a necessidade do *Diverso*, através de expressões culturais e avanços de propostas políticas.

Ce qu'on appelle un peu partout l'accélération de l'histoire, qui provient de la saturation du Même [...] a partout « débloqué » l'exigence du Divers. Cette accélération, portée par les luttes politiques, a soudain fait que des peuples qui hier encore peuplaient la face cachée de la terre ont eu à se nommer au monde totalisé. S'ils ne se nomment pas, ils amputent le monde d'une part de lui-

même. Cette nomination prend des formes tragiques [...], mais aussi par des expressions politico-culturelles.²⁶ (GLISSANT, 1981, p. 191)

Chama-se a atenção em suas reflexões para a forma como Glissant considera essencial escapar-se da universalidade imposta pela mentalidade do Ocidente.

Nous réclavons le droit à l'opacité. Par quoi notre tension pour tout d'ru exister rejoint le drame planétaire de la Relation : l'élan de peuples néantisés qui opposent aujourd'hui à l'universel de la transparence, imposé par l'Occident, une multiplicité sourde du Divers. (GLISSANT, 1981, p. 11)²⁷

O pensamento do rastro / resíduo traduz esse sentimento de opacidade resultante dos encontros identitários na modernidade. É um pensamento que se opõe a universalidade dos opressores pensamentos de sistema e a exclusividade do ser.

Os pensamentos de sistema ou os sistemas de pensamento foram prodigiosamente fecundos, prodigiosamente conquistadores e prodigiosamente mortais. O pensamento do rastro / resíduo é aquele que se aplica, em nossos dias, da forma mais válida, à falsa universalidade dos pensamentos de sistema. (GLISSANT, 2005, p. 20)

A teoria glissantina projeta, assim, uma *Poética da Relação*, como forma de escapar do confinamento da identidade, ou seja, uma poética que comporta “um imaginário, que nos permitirá compreender essas fases e essas implicações das situações dos povos do mundo de hoje, nos autorizará talvez a tentar sair do confinamento ao qual estamos reduzidos”²⁸. A Relação expressa, exatamente, a imprevisibilidade das resultantes dos encontros culturais, pois todas estão imersas no *caos-mundo*, no caos decorrente da configuração de uma nova comunidade imaginada para a totalidade da raça humana, comunidade plural e heterogênea. Édouard Glissant continua explicando que:

Justamente, a que estamos assistindo nos dias de hoje? Ao difícil nascimento de uma outra espécie de comunidade, feita da totalidade realizada de todas as comunidades do mundo, realizada através do conflito, da exclusão, do

²⁶ O que é chamado geralmente aceleração da história provem da saturação do Mesmo [...] que por toda parte “desbloqueou” a exigência do Diverso. Esta aceleração, trazida pelas lutas políticas, de repente fez com que os povos que, ainda ontem, ocupavam a face oculta da terra tenham sido impelidos a se nomear para o mundo totalizado. Se eles não se nomeiam, eles amputam o mundo de uma de suas partes. Esta nomeação assume formas trágicas [...] mas também expressões político culturais. (N. do Trad.)

²⁷ Nós reclamamos o direito à opacidade. Pela qual nossa tensão para todo existir encontra o drama planetário da Relação: o emaranhado de povos reduzidos a nada, que opõem hoje ao universal da transparência imposta pelo Ocidente, uma multiplicidade surda do Diverso. (N. do Trad.)

²⁸ GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*, 2005, p. 28

massacre, da intolerância mas ainda assim realizada: estamos em sintonia com a totalidade-mundo, estamos dentro dela, pois ela deixou de ser um sonho. Aquilo que para o poeta tradicional era um sonho unitário ou universalizador torna-se para nós um difícil mergulho no caos-mundo. (GLISSANT, 2005, p. 45)

Essa realidade mundial gera uma angústia no homem contemporâneo, pois a consciência do caos-mundo, se enfim realizado, não permite mais a exclusão. Essa angústia está relacionada com a consciência de que não se trata mais de uma comunidade eleita, colocada em um território eleito, possuindo uma língua ditada pelo deus da comunidade. A identidade não pode mais ser excludente ou, pode-se comentar, a identidade raiz-única perde sua eficácia. A não ingenuidade dessa nova consciência mundial, segundo Glissant, impõe uma questão fundamental: “como ser si mesmo sem fechar-se ao outro; e como consentir na existência do outro, na existência de todos os outros, sem renunciar a si mesmo?”²⁹

A Relação é, no entanto, apontada como possibilidade positiva para a identidade. Ela exige a coexistência de “entidades donas de si” que aceitam renovar-se, ao permutar com o outro. A heterogeneidade cultural é uma exigência da Relação.

Por exemplo, a estandardização da cultura ocidental, como fora identificada, tanto por Édouard Glissant (2005), quanto por Stuart Hall (2005), a estandardização proveniente de uma universalização do anglo-americano, pode representar um perigo para as línguas de todo o mundo e, sobretudo para a própria língua inglesa, pois esta perde seus mistérios, seu vigor, seus triunfos e suas fraquezas. Não seria apenas a língua francesa ou italiana ou portuguesa que sofreriam o risco de desaparecer, mas inclusive a língua inglesa de se tornar uma linguagem mecânica, uniforme e gravemente empobrecida. Uma forma de esperanto artificial.

O multilingüismo, ou, segundo Glissant, “a presença das línguas do mundo na prática de sua própria língua”³⁰ se torna essencial, pois, permite que as línguas sejam enriquecidas e fecundadas por várias outras línguas. O poeta busca inscrever-se nesta nova comunidade linguística e ele o faz pela via da escrita, mas, através de uma escrita fertilizada pela oralidade.

²⁹GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*, 2005, p. 46

³⁰ Idem, p. 51

A questão sobre a escrita e a oralidade gera, nos dias de hoje, uma situação de angústia vivificante para o poeta, o escritor. Estes necessitam enfrentar duas problemáticas que estão interligadas: a primeira é a expressão de sua comunidade dentro de uma relação com a totalidade-mundo, e a segunda é a expressão de sua comunidade dentro de uma busca de absoluto e de não absoluto, ou de escrita e oralidade ao mesmo tempo. O poeta necessita realizar a síntese de tudo isso, e é o que considero como exaltante e complexo no panorama atual das línguas e das literaturas do mundo. (GLISSANT, 2005, p. 48 – 49)

Neste ponto da reflexão pode-se perceber como o artista enfrenta o dilema e realiza a síntese entre escrita e oralidade, reconciliando estas duas instâncias da linguagem. Por exemplo, se assumindo como poeta caribenho, Glissant propõe “desarrumar” sua própria língua através de “aberturas linguísticas”³¹ que, segundo ele, permitem conceber as relações das línguas entre si em um imenso “drama” do qual sua língua não pode estar isenta.

Chegamos a um momento da história em que constatamos que o imaginário do homem necessita de todas as línguas do mundo, e que em consequência disso, no lugar incontornável de onde se dá a emissão da obra literária, nas Antilhas, o imaginário antilhano precisa da língua crioula e da língua francesa. (GLISSANT, 2005, p. 50)

Mia Couto reelabora assim o imaginário das línguas nacionais de Moçambique, escrevendo em Língua Portuguesa, constrói uma linguagem por fragmentos das línguas nacionais. Sua linguagem condensa ideias, formando neologismos, intervindo na sintaxe portuguesa. A artesanaria se torna a via de acesso a sensibilidades do homem moçambicano.

Quand l’oral confront enfin l’écrit, les misères accumulées secrètes soudain parlent ; l’individu sort du cercle étroit. Il rejoint, par-delà toute dérision vécue, un sens collectif, une poétique de l’univers, où chaque voix compte, où chaque vécu explique. (GLISSANT, 1981, p. 13)³²

Desta forma, cada experiência explica o mundo no qual se vive e, ainda, pode-se pensar em uma leitura da obra *O Último Voo do Flamingo* como uma leitura do discurso dos povos oprimidos, dos homens e mulheres ofuscados em Moçambique, dos grupos culturais desprestigiados, animalizados e despossuídos, revelando as misérias das populações tradicionais e das famílias destroçadas pela guerra, expulsas de suas terras ancestrais pelos corruptos e poderosos, nacionais e internacionais.

³¹ GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*, 2005, p. 50

³² Quando o oral confronta o escrito, as misérias secretas acumuladas de repente falam; o indivíduo sai do círculo estreito. Ele se junta, para além de toda indiferença vivida, um sentido coletivo, uma poética do universo, na qual cada voz importa, na qual cada experiência explica. (N. do Trad.)

1.4 O rastro / resíduo – africanidades

Édouard Glissant expõe com clareza as exigências da Relação e, tal como foi demonstrado em sua exposição sobre a natureza da criouliização das línguas, o escritor moderno, consciente desse “drama linguístico mundial”, deverá conciliar oralidade e escrita em seu trabalho poético. Mia Couto, igualmente, intervém na língua oficial em Moçambique, uma variante do português falado nas áreas urbanas da capital, Maputo, e em outras grandes cidades de importância econômica. Mas, a língua do colonizador europeu é, por vezes, pouco conhecida nos interiores do país.

O autor procura assim linhas de fuga de seu livro/rizoma, indo ao encontro das formas orais e às línguas faladas nestas antigas sociedades de oralidade, através das histórias recolhidas em suas andanças pelos interiores do país. Nesse jogo entre escrita e oralidade, Mia Couto também emprega algumas técnicas de encantamento das formas orais. A propósito da oralidade, existe, segundo Lyotard (2006), uma pragmática específica nos relatos populares. Estas técnicas são, geralmente, compostas de regras de memorização complexas e antigos esquemas rítmicos e de composição passados de geração em geração.

[...] a tradição dos relatos é ao mesmo tempo a dos critérios que definem uma tríplice competência – saber-dizer, saber-ouvir, saber-fazer – em que se exercem as relações da comunidade consigo mesma e com o que a cerca. O que se transmite nos relatos é o grupo de regras pragmáticas que constitui o vínculo social. (LYOTARD, 2006, p. 40)

Ao contrário do que se poderia imaginar, uma sociedade que guarda sua memória nos relatos orais não precisa lembrar-se sempre do passado, porque o próprio relato, a cada nova ocorrência, o atualiza. O passado como que “acontece” novamente, cada vez que é repetido. A esse propósito, o pesquisador africano Amadou Hampâté Ba (2003) esclarece a natureza da repetição das narrativas orais.

Quando se reconstitui [na memória, para o relato] um acontecimento, o filme gravado desenrola-se do começo ao fim, por inteiro. Por isto é muito difícil para um africano da minha geração “resumir”. O relato se faz em sua totalidade, ou não se faz. Nunca nos cansamos de ouvir mais uma vez, e mais outra a mesma história! Para nós, a repetição não é um defeito. (HAMPÂTE BA, 2003, p. 14)

A oralidade, neste caso, também assume um caráter enciclopédico, guardando a memória do grupo nos relatos dos seus heróis nacionais, por vezes, deuses mitológicos e heróis culturais que participaram da origem daquele grupo. Assim, através da narrativa

antiga, o homem conhece o passado do grupo e projeta o seu futuro, sempre respeitando um modelo herdado dos antepassados. Os mitos e lendas atuam, portanto, como elementos mantenedores dos perfis culturais, pois, narram as origens do grupo, fundamentando o domínio sobre o território e justificando a organização social a partir da tradição e a vontade dos deuses.

Na literatura, o debate se dá em outros termos. Para o autor moçambicano, a confluência entre escrita e oralidade é a via pela qual se pode chegar a um projeto de modernidade em seu país. Mia Couto fala dessa busca por identidade em Moçambique e a emergência da escrita. Veja-se, por exemplo, em entrevista a Vera Maquêa (2005), como o escritor compreende o papel da literatura nesse contexto particular.

A chamada “identidade moçambicana” só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita a oralidade. Mas para ganhar existência na actualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor, fertilizada) pela oralidade. (COUTO in: MAQUEA, 2005, p. 208)

Em seu trabalho, oralidade e escrita devem se reconciliar, para se pensar uma identidade moçambicana. Fazendo com que a oralidade se verta novamente em escrita, o escritor se diz imbuído da tarefa de “traduzir esses universos”, como ele mesmo define seu trabalho como escritor.

No fundo o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil, mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos... (COUTO in: MAQUÊA, 2005, p. 208)

Em suas obras, Mia Couto concretiza uma escrita fertilizada pela oralidade de seu povo, em outra entrevista, agora, à pesquisadora Ana Cláudia da Silva, o escritor comenta seu desejo de realizar a confluência entre oralidade e escrita, em seu país, em sua literatura.

Acho que esse mundo da oralidade tem que se verter outra vez em escrita. No meu caso, no caso de Moçambique, acho que em parte para resolver esse divórcio [entre a cultura do litoral e a do interior]; para resolver essa procura de identidade nacional, uma grande porta é deixar que a oralidade penetre na escrita outra vez, e eu encontrei uma escrita que tem essa possibilidade de encantamento. (COUTO in: SILVA, 2008, p. 311)

Mia Couto consegue, assim, “encantar” um universo de oralidade, revelando as formas ancestrais de ser e estar no universo moçambicano, dando voz a um contador de estórias, o narrador de *O Último Voo do Flamingo*. Por isso, a opção em analisar o romance, observando as formas estruturais da narrativa de temática heroica e de iniciação, formas estas, cantadas e recontadas pelos especializados *griots* negro-africanos que, em Moçambique, se realizam na forma dos antigos “*contadores de estórias*”. São estes oradores especializados, os guardiões dos segredos e mistérios ancestrais e encarregados de encantar seus ouvintes, através da “*palavra dos antepassados*”.

CAPÍTULO 2 – ORALIDADE E ESCRITA LITERÁRIA

A chamada “identidade moçambicana” só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamentos, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade.

Mia Couto (2005)

2.1 Especificidades da produção literária negro-africana

Em termos gerais, as literaturas produzidas na África Negra apresentam especificidades que dificultam sua classificação segundo os critérios estéticos estabelecidos pelo Ocidente. Por exemplo, Amadou Koné (1985) argumenta que “les critères de jugement du roman africain ne sauraient être les mêmes que ceux du roman occidental ou d’un certain roman occidental — celui du XIX^e siècle.”³³

Esta afirmação é essencial, pois explica a orientação da crítica ocidental da fase de “nascimento” da literatura escrita na África Negra a partir de julgamentos de valores cristalizados pela crítica ocidental. A crítica desta época de emergência das literaturas negras, não coloca problemas sobre a própria definição de romance ou sua função social. Assim, um bom romance seria um romance realista, oferecendo ao leitor um reflexo fiel da sociedade a qual pertence seu autor.

Segundo Koné, a literatura africana pós-colonial também foi considerada por grande parte da crítica ocidental como uma literatura de importação, graças ao uso das línguas europeias, especialmente o francês, o inglês e o português, e ainda graças aos modelos literários europeus importados. Ora, essa distinção, amparada em valores estéticos amplamente cristalizados no Ocidente, segundo Koné, não pode ser facilmente refutada, tendo em vista a influência do romance ocidental e a evolução da situação histórica da África, por exemplo, quando se afirma a fidelidade dos autores africanos aos modelos europeus, tais como Zola e Balzac, e os escritores russos do século XIX e

³³ Os critérios de julgamento do romance africano não saberiam ser os mesmos que aqueles do romance ocidental, ou, de um certo romance ocidental – aquele do século XIX. (N. Do Trad.) KONÉ, Amadou. *Du récit oral au Roman*, 1985, p. 15

os norte-americanos ³⁴. Desta forma, graças ao “lugar” de onde fala a crítica ocidental, os artistas são julgados bons (ou ruins) pelo que não são e condenados igualmente pelo que não pretendem ser.

A grande problemática levantada por Amadou Koné é, exatamente, a gênese de parte da literatura negro-africana, identificando sua origem nos gêneros da oralidade que, evoluindo para as formas escritas, fizeram com que “parte” dessa produção escapasse da simples influência genética das literaturas da metrópole. Colocam-se assim, os problemas das fontes das literaturas da África Negra.

L'influence occidentale est dominante seulement dans une partie de la « fiction » négro-africaine. Une importante partie de cette « fiction » échape à l'influence européenne ou américaine et est certainement le résultat de la transformation de la littérature traditionnelle africaine. (KONÉ, 1985, p. 14) ³⁵

Nas obras literárias dos autores analisados por Amadou Koné, em suas estruturas de enredo, encontram-se modos de narrar e funções, semelhantes àquelas encontradas nas narrativas orais, mais precisamente, nas narrativas de temática heroica, em suas duas formas por ele analisadas: a narrativa de iniciação e a epopeia. ³⁶ Originalmente encontradas nas falas dos *griots*, estas narrativas são formas orais didáticas e musicadas, realizadas por um orador especializado que busca seus temas na própria história dos antigos reinos da África:

Dans ce récit, il y a la devise musicale des héros. Le griot en profite pour réactualiser les valeurs de la société qui a fixé une fois pour toute des valeurs « classiques ». Dans ce récit historique, intervient le merveilleux et quelquefois le symbolisme apparemment hermétique du récit initiatique « pur » et aussi un certain type de réalisme. Quant au récit initiatique, le symbolisme y est prédominant, le merveilleux constant, le réalisme présent sous une certaine forme. (KONÉ, 1985, p. 22) ³⁷

³⁴ KONÉ, Amadou. *Du récit oral au Roman*, 1985, p. 14

³⁵ A influência ocidental é dominante somente em uma parte da “ficção” negro-africana. Uma importante parte desta ficção escapa da influência europeia ou americana e é, certamente, o resultado da transformação da literatura tradicional africana. (N. do Trad.)

³⁶ KONÉ, Amadou. *Du récit oral au Roman*, 1985, p. 22

³⁷ Nesta forma de narrativa, há a dimensão musical dos heróis. O griot aproveita para reatualizar os valores da sociedade que fixaram, uma vez por todas, valores “clássicos”. Nesta narrativa histórica, intervém o maravilhoso e algumas vezes o simbolismo aparentemente hermético da narrativa iniciática “pura” e também certo tipo de realismo. Quanto à narrativa de iniciação, o simbolismo nela é predominante, o maravilhoso, constante, o realismo presente de certa forma. (N. do Trad.)

Segundo as descrições de Amadou Koné, muitas características destas narrativas heroicas foram encontradas em traduções por ele examinadas, influenciando a composição dos heróis literários, a composição dos temas e enredos utilizados nas ficções modernas. Seu trabalho termina por concluir que uma parte importante da ficção negro-africana moderna é o resultado da evolução da narrativa heroica tradicional e essa evolução acompanhou, necessariamente, a transformação da realidade social africana, pela mudança na estrutura de comunicação das narrativas, originalmente, acompanhadas de audiências e instrumentos musicais, além do coro, desempenhando o papel de controle da liberdade criativa desses oradores especializados.

Nada impediu que estes oradores antigos desempenhassem um papel educativo na comunidade e assumissem o caráter de especialistas da voz. Essa arte está muito ligada às necessidades e interesses da vida social, devendo ser meticulosamente decorados e recitados de forma ordenada, com encantamentos e predições realizados no decorrer da delicada operação.

Il n'empêche non plus que cet art lié à la vie devienne avec une catégorie particulière de personnes un art de spécialiste. La parole, dans une large mesure, garde son caractère sacré et est délicate a manier, voire dangereuse. Dans certains cas il faut qu'elle évolue dans un contexte adéquat pour pouvoir remplir pleinement sa fonction. Le soir, tout le monde peut dire le conte merveilleux ou les fables. Mais n'importe qui ne peut réciter « l'épopée mandingue » ni *Koumen*. Car il s'agit dans ces deux dernières cas, d'une part d'un récit épique long et complexe que ne peut rendre avec beauté et efficacité qu'un maître de la parole ; d'autre part d'un récit héroïque strictement initiatique avec ce que cela comporte d'ésoterisme, de symboles, de fait qui doivent rester inchangés dans la narration. (KONÉ, 1985, p. 20)³⁸

Segundo testemunha Mía Couto, o ato de contar estórias é, também, um ritual repleto de regras estruturais, constituindo uma atividade criativa muito semelhante à do antigo griot. Trata-se de uma atividade narrativa ritualizada, na qual o sonho e a magia

³⁸ Nada impede que essa arte ligada à vida transforme-se, junto com uma categoria particular de pessoas, em uma arte de especialista. A fala, em uma grande medida, mantém seu caráter sacro e delicado a manusear, ou mesmo, perigoso. Em certos casos é necessário que ela evolua dentro de um contexto adequado para poder preencher plenamente sua função. À noite, todo mundo pode dizer o conto maravilhoso ou as fábulas. Mas não importa quem poderia recitar a epopéia mandinga, nem o *Komen*. Pois se trata, nestes dois últimos casos, de um lado, de uma narrativa épica longa e complexa, que só poderia revelar sua beleza e eficácia com um mestre da fala e, por outro lado, de uma narrativa heroica estritamente iniciática, com tudo que isso comporta de esoterismo, de símbolos, de fatos que devem permanecer imutáveis na narração. (N. do Trad.)

se confundem. Suas palavras revelam esse aspecto ritual e a importância social dessa atividade em seu país.

Eu vivo num país onde os contadores de histórias têm uma grande importância. Nessas zonas rurais eles são, de fato, os grandes defensores, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais. Os contadores de histórias têm um sistema muito ritualizado de narrar, o que é uma cerimônia muito complicada, com interdições: não se pode contar histórias de dia porque senão fica careca, tem que se contar histórias de noite. E dos rituais, uma das normas é que o contador de histórias nunca se intitule ele próprio um criador, ele está reproduzindo a palavra divina dos antepassados. Então, no final, ele tem de fazer uma operação bem delicada que se chama o fechamento da história, ele tem que fechar a história. (COUTO, 2006, p. 272)

Deve-se ter em mente que, nestes países de oralidade, a passagem dos gêneros orais para a escrita literária opera uma transformação na estrutura de comunicação da obra. A assistência, controladora da liberdade criativa e performática do artista, não existe mais, restando sólido e potencial força imaginativa. O autor moderno, utilizando as matérias recolhidas na tradição oral, não está mais submetido à censura de um público que conhece, desde sempre, as fontes e as variações das histórias.

Les sources du récit restent collectives mais sa restitution devient beaucoup plus individuelle. L'expression qui n'est plus oral et n'est pas soumise à la critique d'un public averti, tend à prendre quelque liberté. Les moyens et les conditions d'expression donnent à l'écrivain une liberté que le griot n'avait pas. (KONÉ, 1985, p. 83)³⁹

Os autores têm assim mais liberdade criativa, mas mantêm certa regularidade nas temáticas de suas ficções, nas funções desempenhadas por seus personagens e, sobretudo e, o que importa mais imediatamente, certa regularidade na temática heroica. Amadou Koné afirma que “cette littérature orale est variée et complexe”⁴⁰, o que impede o tratamento de toda a variedade de material disponível em poucas páginas, mas, também confirma que, “en Afrique traditionnelle, les différents genres ont tendance à s'entremêler de même que l'art se mêle à la vie pratique”⁴¹.

³⁹ As fontes da narrativa permanecem coletivas, mas sua restituição torna-se muito mais individual. A expressão, que não é mais oral e não é mais submetida a crítica de um público advertido, tende a tomar alguma liberdade. Os meios e as condições de expressão dão ao escritor uma liberdade que o *griot* não tinha. (N. do Trad.)

⁴⁰ Essa literatura oral é variada e complexa (N. do Trad.) KONÉ, Amadou. *Du récit oral au Roman*, 1985, p. 21

⁴¹ Na África tradicional, os diferentes gêneros tem tendência à se entremear da mesma forma como a arte se mistura à vida prática. (N. do Trad.). Idem, p. 21

Nestas antigas sociedades o papel do *griot* é de divertir e educar as sucessivas gerações. Essa atividade exige um grande esforço da memória, sendo o orador um iniciado, um mestre da fala. Este narrador especializado deve, portanto, recolher o material nas fontes ancestrais e ordena-lo, artisticamente, encantando seus ouvintes. Trata-se de uma audiência que vê renascer o passado na repetição das histórias de seus heróis nacionais e, participando da composição, o público espectador intervém no relato, respondendo aos enigmas lançados à plateia ou nas repetições do coro musical. Nessa relação complexa os gêneros orais tendem a se entremear e a se confundir, mas, mesmo assim, em uma narrativa tradicional é possível sempre distinguir as variações de gênero, tais como se podem distinguir os provérbios, os enigmas e os encantamentos narrativos ritualizados. O trabalho crítico desta forma específica de literatura englobaria as matérias e estruturas advindas da oralidade e condicionadas às formas do romance ocidental. Nesse sentido, uma estudiosa da obra de Mia Couto comenta as várias “trilhas” enveredadas pelo autor.

Mitos, ritos e sonhos são caminhos ficcionais trilhados pelas narrativas de Mia Couto que enveredam pelos labirintos e ruínas da memória coletiva moçambicana como uma forma encontrada para resistir à morte das tradições causada pelas destruições advindas da guerra. As úlceras deixadas nas paisagens são deploradas pela escritura mitopoética do autor, cujo lirismo funciona como bálsamo cicatrizante e cuja lucidez política serve para abrir os olhos do povo, numa tentativa de curar a cegueira reinante em Moçambique, nos tempos pós-Independência. (RIBEIRO SECCO, 1998, p. 72)

Além do movimento histórico e da evolução dos gêneros da oralidade para as formas escritas, o estudo da obra ficcional de Mia Couto envolve também o estudo do mito e, sobretudo, interroga a forma como estes materiais simbólicos são reelaborados. Em outras palavras, como se comporta a *escritura mitopoética* do autor moçambicano? Quais são as sensibilidades que se encontrará nas lembranças deste contador de histórias, o tradutor de Tizangara?

Como a própria literatura é um corpus que difrata, ou seja, remete a muitos planos de significação, assim como a prosa de Mia Couto se envereda por muitas linhas de fuga e entroncamentos que se perdem sobre um mapa radicado, a alternativa encontrada para se pensar a relação entre *mito*, *oralidade* e *identidade rizoma* na moderna literatura de Mia Couto foi a acumulação das cenas de uma de suas ficções, na ordem em que aparecem na trama da narrativa, acompanhando os desenvolvimentos de

enredo e comparando a composição do tema heroico com um arquetipologia encontrada nas narrativas orais.

Desta forma interessa, primeiramente, compor um panorama com os primeiros pressupostos teóricos até aqui apresentados, refletindo sobre alguns aspectos fundamentais do narrador de *O Último Voo do Flamingo* e, ao mesmo tempo, revelando alguns elementos da cosmogonia tradicional, “encantados” pelo autor. Essa primeira análise culmina na reconstituição de uma lenda no plano da narrativa, a lenda do flamingo que queria fazer seu último voo e alcançar nova existência, uma pequena estória, contada pelo espírito de um antepassado, a falecida mãe do jovem narrador. Assim, se realçam nesta primeira parte da análise da narrativa, as imagens poéticas de grande lirismo e uma concepção de morte e renascimento, na forma como são percebidos pelos moçambicanos tradicionais, com a reconstituição de uma lenda, simbolicamente elaborada, com as gradações do crepúsculo e da noite colorindo uma triste cena pastoral, revelando como a morte se estreou naquela terra.

2.2 A lenda do primeiro poente

Em *O Último Voo do Flamingo* se desenrola a narrativa da passagem de um jovem europeu pela misteriosa vila de Tizangara. Assumindo, primeiramente, as feições de um anti-herói simplório e sem muitas qualidades, o jovem ocidental enfrentará os ritos de passagem, antes de se integrar ao estranho universo moçambicano. Como se percebe nesta pequena apresentação, a temática heroica continua a impulsionar a imaginação criadora neste romance de Mia Couto, sendo possível analisar esta ficção com vistas à tipologia das narrativas tradicionais de caráter iniciático.

Pode-se argumentar que alguns elementos provenientes de uma “antiga” e “tradicional” forma de oralidade extravasam no texto literário na forma de uma *escritura mitopoética*, modelando simbolicamente a discussão levantada pelos estranhos acontecimentos de Tizangara. Sendo assim, engendra-se uma grave reflexão sobre as voltas e reviravoltas da história recente de Moçambique, permitindo afirmar o caráter épico da narrativa. Além disso, a evolução da História transforma o pano de fundo e o cenário tende a se tornar mais complexo, integrando a presença do homem ocidental. Este invasor se torna, muitas vezes, o novo inimigo a ser combatido pela sociedade e o autor acaba por optar por uma tomada de posição, em relação ao conflito entre africanos e ocidentais.

A complexidade da ação em o *Último Voo do Flamingo* não “desmonta” os esquemas herdados das narrativas orais, ao contrário do que supõe o realismo empregado na obra, mas continuam a fazer parte da ficção, em alguns elementos composicionais invariáveis, próprios das narrativas orais de temática de iniciação, tais como o aspecto maravilhoso, incluindo os encontros com seres enfeitados e tarefas difíceis de cumprir levadas a cabo com a ajuda de algum ser ou objeto sobrenatural. O autor compõe, assim, alternâncias entre a descrição realista e o insólito. Dessa forma, as descrições de decrepitude dos cenários variam com a introspecção dos personagens, com suas memórias e experiências com o sagrado, às vezes descritas na forma de *flashbacks*.

O narrador se autodenomina o “*falador da estória*”, sendo este o primeiro indício de se tratar de um narrador composto segundo a tradição dos contadores de estórias de que fala Mia Couto, em suas entrevistas. Quem conta a história é um dos últimos remanescentes de um cataclismo que fizera desaparecer todo um país africano e remonta, exatamente, suas memórias da passagem do investigador italiano Massimo Risi pelo “*território dos antepassados*”⁴², uma terra muito especial, um lugar perdido em meio às savanas africanas, entre o rio e o mar.

Esse lugar se chama Tizangara. Essa localidade é um lugar indefinido, ficcionalizado pelo autor. A primeira impressão da vila mostra um mundo, aparentemente, caótico. É um lugar onde a realidade é percebida de forma diferente, como sugere o “*Dito de Tizangara - O mundo não é o que existe, mas o que acontece*”.

Esse primeiro ditado é lido no capítulo de abertura do romance, como epígrafe, sugerindo a forma como os habitantes daquele local percebem a dimensão do tempo e a realidade naquele lugar. O próprio narrador atesta o caráter estático da vila: “*Na nossa vila, acontecimento era coisa que nunca sucedia. Em Tizangara só os fatos são sobrenaturais*”.

Nesta localidade é deixado o investigador italiano, encarregado de desvendar um estranho mistério. A narrativa é a recomposição desses incidentes, por um homem que vivia naquele lugar e que fora indicado pelas autoridades locais como tradutor oficial da

⁴² Esta é uma citação do romance e, assim como todas as outras citações subsequentes, não acompanha a indicação de página. Por vezes, a acumulação de vários termos e passagens retiradas da narrativa inviabilizaram as indicações. Desta forma, optou-se pela não indicação, mas, permanecendo o itálico e as aspas. (N. do Pesquisador)

administração e encarregado de acompanhar Massimo em sua investigação. Transcrevendo suas lembranças dos estranhos acontecimentos, apoiando-se em alguns documentos recolhidos, ele reconstrói os fatos e diálogos, por ele presenciados. Eis como ele começa sua narrativa:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. É o preço de ter vivido tais sucedências. Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. (COUTO, 2000, p. 9)

A narrativa desse tradutor constitui a transcrição de falas e confissões, relatos de fatos sobrenaturais. Nos discursos dos personagens podem ser observadas estranhas confissões, às vezes, na forma de recuos no tempo cronológico da ficção. As vozes de homens e mulheres moçambicanos são, enfim, reconstruídas em perturbadoras reflexões sobre o apagamento das tradições ancestrais. As memórias desse narrador se confundem com a memória coletiva de seu povo, reconstituindo as sensibilidades do sagrado, ele reconta a trágica história recente do país a partir de um “outro” olhar. O narrador diz pagar um alto preço por ter presenciado tais acontecimentos, como se suas memórias lhe doessem fundo, mas, não se deixa calar. É acusado e condenado e lugar de onde narra sua história não é indefinido, podendo ser uma prisão ou o exílio.

Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima. (COUTO, 2000, p. 9)

A consolidação do foco narrativo pode ser interessante de ser investigada, tendo em vista a própria constituição da identidade fragmentada do narrador, na forma, anteriormente exposto por Stuart Hall, quando este afirma a fragmentação e o descentramento da identidade na era pós-moderna. Trata-se, pois, de um homem que teve acesso à cultura ocidental, o que lhe garante a possibilidade de colocar tudo no papel, como ele mesmo assume.

O narrador fala de um “entre - lugar”. Ainda menino, teve acesso à educação, aprendendo várias línguas do mundo ocidental. Em uma cena do romance, na qual descreve sua trajetória de vida, relembando sua infância ele revela a importância que atribui à escola e a sensação de incompletude que decorre de sua educação.

A escola foi para mim como um barco: me dava acesso a outros mundos. Contudo, aquele ensinamento não me totalizava. Ao contrário: mais eu aprendia, mais eu sufocava. Ainda me demorei por anos, ganhando saberes precisos e preciosos. (COUTO, 2000, p. 48)

O menino se transforma pela educação que recebe na cidade grande. Mas esse ensinamento não o completa, apenas o fragmenta cada vez mais. No regresso à terra natal, sente não ser mais o mesmo que retorna. Sua identidade se transforma a tal ponto de não mais se reconhecer, se descreve como a útil madeira, se perdendo em uma terceira margem, em uma trajetória atravessada por grandes vicissitudes e trasbordamentos, e finalmente, abandonada à chama.

Na viagem de regresso não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isto: sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar do fogo. (COUTO, 2000, p. 48)

Ao reafirmar seu sentimento de pertencimento à cultura local e relatar suas vivências junto ao povo daquele lugar, ele descreve o dia-a-dia com o pai, o velho Sulplício, e a ternura de estar em casa:

De todas as vezes que fui visitar meu pai eu me entreguei à vida do povo dali. Ajudei na faina, puxei rede, espetei polvo, amarrei embarcação. Meu pai me recebia satisfeito na praia. [...] Aqueles momentos junto ao meu velhote me puxavam para um incerto sono, quem sabe isso que chamam de ternura fosse aquele amaciamento. (COUTO, 2000, p. 50)

A relação de ternura entre o sujeito e o lugar de sua infância cria uma sensação de acolhimento por aquele local que foi o primeiro de sua existência. Mesmo depois de travar conhecimento do mundo ocidental, o narrador continua se sentindo “em casa”, se reconhece como um moçambicano da terra, com suas vivências junto ao povo de Tizangara:

Esses breves tempos foram, hoje eu sei, a minha única casa. No estuário onde meu velho deitara seu existir eu inventava minha nascente. (COUTO, 2000, p. 51)

As lembranças mostram um sujeito que retorna ao lar depois de sua educação formal. Mas, o narrador se reconhece no lugar de seu nascimento. Esse momento de descrição dos estados de espírito do narrador revela como os seus valores, permanecidos ocultos em sua alma, essencialmente africana, ao serem relembrados, revivem a sensação de pertencimento e acolhimento pelo lugar de sua origem. A alma moçambicana sobrevive à transformação do espírito do narrador.

Por conhecer intimamente aquele universo e transitar entre as línguas do mundo ocidental, esse jovem fragmentado se torna habilitado a traduzir os significados daquela sua cultura, acompanhando o investigador italiano em suas andanças pelos perigosos caminhos de Tizangara. Assim, o narrador faz emergir de suas lembranças a imagem de sua vila natal e o contexto em que tudo se passou:

Estávamos nos primeiros anos do pós-guerra e tudo parecia correr bem, contrariando as gerais expectativas de que as violências não iriam nunca parar. Já tinham chegado os soldados das Nações Unidas que vinham vigiar o processo de paz. Chegaram com a insolência de qualquer militar. Eles, coitados, acreditavam ser donos de fronteiras, capazes de fabricar concórdias. (COUTO, 2000, p. 9)

As explosões geram grande inquietação nos militares internacionais, pois os soldados explodem sem pisar em minas terrestres ou qualquer outro explosivo, fato incompreensível e de difícil verificação. Desapareceram todos “*despoeirados*” em meio às savanas africanas:

Tudo começou com eles, os capacetes azuis. Explodiram. Sim, é o que aconteceu a esses soldados. Simplesmente, começaram a explodir. Hoje, um. Amanhã, mais outro. Até somarem, todos descontados, a quantia de cinco falecidos. (COUTO, 2000, p. 10)

O fio condutor do romance são as explosões dos “*capacetes azuis*”, sendo a resolução deste mistério o objetivo principal da investigação de Massimo Risi. Mas, entrecortando o desenvolvimento da ação, as vivências do narrador são reveladas em suas introspecções. Por exemplo, suas lembranças dos tempos em que vivia com sua mãe e os anos de guerra civil.

Nesta cena recria-se, com a técnica do *flashback* a desolação da guerra e a tristeza da doce mãe do narrador, desprezada pelo velho marido Sulpício. Esse recuo na memória compõe uma cena melancólica, na qual, o poente e a morte se confundem, encerrando um grande encantamento pela poética das imagens.

Ao receber a inesperada notícia da chegada de seu pai na casa de sua infância, irá se desencadear no jovem tradutor uma série de lembranças do tempo em que vivia, antigamente, com a velha mãe, os dois abandonados por Sulpício. O aspecto melancólico da cena se acentua com a morte da velha mulher e, depois, seu espírito contando uma antiga lenda para o filho exilado nos matos de Tizangara.

Primeiramente ele lembra que a mãe não o conseguia ver. Ela era cega do filho. Ele, o narrador, pedia explicações sobre seus destinos “*ancorados*” em pobreza. A velha mãe respondia que ele, o filho já apanhara “*mania dos brancos! [...] Você quer entender o mundo, que é coisa que nunca se entende*”. O filho desejava conhecer a natureza da pobreza em que viviam, mas para a mãe há coisas que não se explicam, mas apenas se vivem. Sendo cega do único filho, sonhava poder vê-lo, finalmente, depois de morta. A velha assume que “*precisava não viver para lhe conseguir ver*”. Ao relembrar sua existência junto à mãe, o narrador concebe a explicação do crepúsculo a partir de uma lenda. A miséria, a solidão e o desprezo do pai compõem o plano psicológico dos dois personagens.

Apesar da noturna tristeza de minha mãe, eu vivia no sossego de peixe em água parada. Naquele tempo não havia antigamentos. Tudo para mim era recente, em via de nascer. Nos meses devidos eu ajudava minha mãe na machamba ⁴³ [...] nos intervalos, nos sentávamos, eu e minha mãe, sob a brisa do canhoeiro. Ela me segurava na mão enquanto falava. E desfolhava seus lamentos. (COUTO, 2000, p.47)

A imagem do flamingo surge cruzando o céu e há, imediatamente, o reconhecimento do caráter sagrado daquele vôo das aves marinhas. O flamingo em toda sua beleza surge como signo de esperança e de continuidade, empurrando o sol para que este renasça no outro lado do mundo, como em uma sagrada dança celeste.

[...] Em fins de tarde, os flamingos cruzavam o céu. Minha mãe ficava calada, contemplando o voo. Enquanto não se extinguissem os longos pássaros ela não pronunciava palavra. Nem eu me podia mexer. Tudo, nesse momento, era sagrado. [...] Já no desfalecer da luz minha mãe entoava, quase em surdina, uma canção que ela tirara de seu invento. Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo. (COUTO, 2000, p.47)

A cena do poente, na qual mãe e filho, sentados sob a sombra da árvore do canhoeiro contemplam o vôo dos flamingos, revela a forma como o eu mais íntimo do narrador concebe a existência em Tizangara. O caráter sagrado do vôo das aves se reatualiza pela narrativa do que foi no princípio e que se repete na eternidade dos tempos. A prece em forma de canção completa o quadro de melancolia. “*__ Esse canto é para eles voltarem, amanhã mais outra vez!*”.

A noite, simbolizando a tristeza e a degradação da morte, se identifica com os estados de alma da doce mãe do narrador. A transição do anoitecer remete à passagem

⁴³ Machamba: terreno agrícola

realizada “*nesse intervalo de instante*” em que a vida e morte se confundem. Depois de falecida, a mãe lhe contará, ela mesma, a lenda do flamingo que desejava transpor essa barreira entre os dois planos de existência e de como a noite se estreou naquela terra. Na ficção de Mia Couto, a crença nos antepassados ganha contornos mais claros, quando relatados por um sujeito que transita entre mortos e vivos, mas, ao falar da falecida mãe, o narrador recria vários termos e expressões, nos quais, a língua portuguesa é reelaborada pela técnica do autor, uma técnica que subverte os sentidos sacralizados das palavras, rompendo com o automatismo da língua, os termos recriados intentam traduzir, em essência, o significado da morte.

Sua mãe morre e na hora de sua “*moribundição*” o narrador acorre até ela para que esta consiga vê-lo enfim de “*rosto e corpo*”. Ele, o filho, deveria lhe encontrar, antes que “*desmundasse*”, para que, nesse pequeno “*intervalo de instante*”, a mãe conseguisse alcançá-lo na visão. “*Cheguei tarde?*”, pergunta a si mesmo? “*No coração envelhecido de uma mãe, os filhos regressam sempre tarde*”, responde o próprio narrador. “*Ela me focava, tal qual minhas conformidades. Seu rosto se engelhou, em ilegível sorriso. [...] Ela falecera nesse instante em que iniciava a contemplação de mim.*”. Ela “*Apanhara o último “desencontro”*”. Já “*desvivia*”. Era preciso avisar o pai sobre esse “*desacontecimento*”.

Depois de narrar sua infância e a perda da mãe, o jovem tradutor pede ao italiano que ele conte sua história. Para ele, os ocidentais perguntavam demais, mas nunca contavam suas histórias, e o povo esperava isso deles. O italiano nada consegue dizer. Seu tradutor oficial, então, reconstitui suas lembranças dos primeiros “*rebetamentos*”. O narrador revela que, ao ouvir o barulho das explosões, ele mesmo ele crê que a guerra teria voltado com suas “*tropas e tropéis*” e foge para os matos. Lá se esconde e passa vários dias. O medo da noite e dos bichos é sua única companhia. Em um determinado momento afirma: “*sentei-me a esclarecer*” e continua: “*Minha alma parecia ter-me saído e flutuava como nuvem por cima de mim*”. O narrador confessa que:

Não tínhamos entendido a guerra, não entendíamos agora a paz. Mas tudo parecia correr bem, depois que as armas se tinham calado. Para os mais velhos, porém, tudo estava decidido: os antepassados se sentaram, mortos e vivos, e tinham acordado um tempo de boa paz. (COUTO, 2000, p. 110)

Isolado nos matos, após um turbilhão de imagens e um denso fluxo de consciência, em que faz incontáveis considerações sobre os desmandos dos chefes de Tizangara, o narrador compreende afinal.

Talvez fosse um grande cansaço que me fazia, afinal, ficar por aquela lonjura. Secretamente, eu deixara de amar aquela vila. Ou, se calhar, não era a vila, mas a vida que nela vivia. Eu já não tinha crença para converter minha terra num lugar bem assombrado. Culpa do vigente regime de existirmos. Aqueles que nos comandavam, em Tizangara, engordavam a espelhos vistos, roubavam terras aos camponeses, se embebedavam sem respeito. A inveja era seu maior mandamento. Mas a terra é um ser: carece de família, desse tear de entexistências a que chamamos ternura. Os novos-ricos se passeavam em território de rapina, não tinham pátria. Sem amor pelos vivos, sem respeito pelos mortos. Eu sentia saudade dos outros que eles já tinham sido. (COUTO, 2000, p. 110)

O jovem é então retirado de seu devaneio quando interrompido pela voz de pessoas vasculhando nos matos e os gritos em inglês, *“Attention!”*. O narrador em seu exílio sai de seu esconderijo para *“coscuvilhar”* o sítio em que estavam os homens que escutara quando, de repente, o braço de sua mãe lhe pára o intento. *“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.”* A mãe o convida a retornarem juntos para o esconderijo. *“Fiquei mudo e miúdo”*, confessa o narrador, *“à espera”*, e completa a indicação do esvaziamento, *“Se temos voz é para vazar sentimentos. Contudo, sentimento demasiado nos rouba a voz”*. Carinhosamente, a velha lhe avisa dos perigos daquele lugar: *“Como é, filho: vive em lugar dos bichos?”*, pergunta-lhe o espírito. *“Não fique aqui que esses caminhos ainda têm o pé da guerra. A pegada está viva”* e explica sua presença ali, naquele lugar.

Eu queria saber se tinha terminado sua tarefa de morrer. Ela explicou-se, lenta e longa. Andava com uma bilha a recolher as lágrimas de todas as mães do mundo. Queria fazer um mar só delas. Não responda com esse sorriso, você não sabe o serviço do choro. O que faz a lágrima? A lágrima nos universaliza, nela regressamos ao primeiro início. Aquela gotinha é, em nós, o umbigo do mundo. A lágrima plagia o oceano. Pensava ela por outras, quase nenhuma, palavras. E suspirou. (COUTO, 2000, p. 112)

Antes de regressar à vila, o narrador pede a sua mãe que lhe conte estória do flamingo. *“__Ah, essa estória está tão gasta”*, responde o espírito da velha anciã. Esta estória não será contada antes de o filho prometer nunca seguir pelos caminhos por onde passavam aqueles estrangeiros. A mãe, então, contou, e o filho repetia, palavra por

palavra, a estória do flamingo que queria fazer seu último voo, estória essa resumida nestas poucas linhas:

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 vôo. [...] Se acreditavam em tais ditos? Podia-se e não. Fosse ou não fosse, todos se demandavam: / ___ Mas vai voar para onde? (COUTO, 2000, p. 113)

E o flamingo explicou então a existência de outra dimensão, a existência de outro céu inviável, inacessível, que deveria ser transposto:

O pernalta, enfim, chegou e explicou – que havia dois céus, um de cá, voável, e um outro, o céu das estrelas, inviável para voação. Ele queria passar essa fronteira. / ___ Porquê essa viagem tão sem regresso? (COUTO, 2000, p. 113)

O flamingo finalmente se prepara para alçar voo.

Os bichos de asas se concentraram na clareira do pântano e todos olharam o flamingo como se descobrissem, apenas então, a sua total beleza. Vinha altivo, todo por cima da sua altura. Os outros, em fila, se despediam. Um ainda pediu que ele desfizesse o anúncio. / ___ Por favor, não vá! / ___ Tenho que ir! / A avestruz se interpôs e lhe disse: / ___ Veja, eu, que nunca voei, carrego as asas como duas saudades. E, no entanto, só piso felicidades. (COUTO, 2000, p. 113)

Mas o flamingo, decidido de sua intenção de ultrapassar essa fronteira e alcançar nova realidade, anuncia sua partida definitiva.

___ Não posso, me cansei de viver num só corpo! E falou. Queria ir lá onde não há sombra, nem mapa. Lá onde tudo é luz. Mas nunca chega a ser dia. Nesse outro mundo ele ia dormir, dormir como um deserto, esquecer que sabia voar, ignorar a arte de pousar sobre a terra. / ___ Não quero pousar mais. Só repousar. (COUTO, 2000, p. 114)

A estória do flamingo se inscreve no gênero lendário e está intimamente ligada aos sentimentos de sagrado e profano. A lenda fala da existência de um tempo e de um espaço diferentes e inacessíveis, apresentando duas dimensões e a passagem de uma dimensão a outra. O apogeu dessa transição é novamente o crepúsculo. As simbologias do voo, das alturas celestiais, das nuvens, do ar e da luz são as imagens da divindade e se associam ao elemento *Ar*. Em contrapartida, noite e morte estão associadas nas gradações das cores do céu, nos incêndios e na leveza do alçar voo do flamingo, nas gradações de cores e sutilezas que se confundem nessa imagem do poente, nesse momento de passagem da luz às trevas.

Então, o flamingo se lançou, arco e flecha se crisparam em seu corpo. E ei-lo, eleito, elegante se despindo do peso. Assim, visto em voo, dir-se-ia que o céu se vertebrara e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que era a própria luz que voava. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu. Mais um bater de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava. Transitara de azul para tons escuros, roxos e liláceos. 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)

Assim, pela imagem do flamingo cruzando o céu, empurrando o sol para que renasça do outro lado do mundo, imagem esta produzida pela reconstituição de suas lembranças da terra de infância, junto à família destroçada pela guerra, o narrador do romance *O Último Voo do Flamingo* consegue traduzir o seu modo de sentir e vivenciar a experiência da morte em sua cultura, revivificando uma lenda, a lenda do último vôo do flamingo e do primeiro poente. Neste empreendimento, a lenda contada por um espírito é elemento constituinte da escrita literária, narrando como um antepassado mítico, o flamingo, inicia um ciclo de repetições, tornando significativas as concepções de morte e renascimento, na forma como são percebidos na religião dos antepassados.

2.3 Os arquétipos literários

A chegada do investigador ocidental, Massimo Risi, configura a estreia do anti-herói deslocado em um universo totalmente estranho a si. Ele é considerado o invasor ocidental e, assim como os outros militares da ONU, representa o poder militar do Ocidente. O italiano será o relator dos fatos ocorridos em Tizangara. Sua missão é investigar e relatar a verdade sobre as explosões que vitimaram os soldados das forças de pás, sem deixar nenhum resto de sangue ou vísceras, fato incompreensível para um ocidental.

Esse anti-herói invasor está desajustado, ou seja, ele está deslocado de seu mundo habitual e parece ingênuo em não acreditar nas histórias contadas pelos depoentes em seu inquérito. O ocidental desajustado, ou o anti-herói invasor, portanto, será seguido em sua trajetória de peripécias dentro da narrativa, mas, antes é preciso demarcar algumas fronteiras investigativas e estabelecer os elementos da comparação que aqui se pretende realizar.

A hipótese de trabalho propõe analisar a organização do romance *O Último Voo do Flamingo* a partir dos *arquétipos literários*, mas, primeiramente é necessário avaliar

o alcance das teorias modernas do mito, recolhendo informações valiosas sobre a mitologia e a relação entre mito e literatura, a fim de compreender a essência da *mitologização poética* ocorrida na literatura moderna do século XX.

O filósofo russo Mielietinski ⁴⁴ analisa o mito, considerando seu caráter poético e metafórico originais e as relações entre a arte e a mitologia. Mielietinski se destaca, sobretudo, pelo seu interesse pela poética histórica e mitologia comparada. Seu pensamento, a linha mestra de sua pesquisa, ele mesmo define, vai “diacronicamente e sincronicamente do mito à literatura” ⁴⁵.

A teoria dos arquétipos literários se interessa, portanto, pela natureza da repetição e esquemas de imagens e papéis a serem interpretados nos textos de autores do século XX. Para fundamentar sua teoria, o pensador russo faz um levantamento das modernas teorias do mito, citando como ponto de partida para sua exposição os trabalhos de Schelling, considerados por ele o apogeu da filosofia romântica do mito.

A filosofia romântica interpreta o mito predominantemente como fenômeno estético, mas lhe atribui, ao mesmo tempo, importância especial como modelo de criação artística de profundo significado simbólico; sua ênfase principal está centrada na superação da tradicional interpretação alegórica do mito (em parte ainda observada em Heine) em proveito do simbólico. [...] O jovem Schelling via no panteísmo e na arte, que considerava internamente isomorfa à vida orgânica, o mais importante ato de conhecimento e um meio de superação da realidade do sujeito e do objeto, da necessidade e da liberdade, da natureza e do espírito, do real e do ideal, um modo de representação do ser autêntico, a autocontemplação do absoluto. (MIELIETINSKI, 1987, p. 15)

De acordo com o pensador russo, percebe-se em Schelling uma consciência do aspecto essencial do mito e sua natureza poética. Para o jovem filósofo, os mitos são considerados a poesia em sua forma extrema, a expressão do absoluto no particular e uma forma de apreensão do real e do ideal, além de uma tomada de posição do homem frente à realidade do universo.

As religiões, os rituais agrários, as repetições dos modelos comportamentais, o totemismo, o animismo, o direito, as relações matrimoniais, a poesia, a literatura oral,

⁴⁴ O nome do autor russo foi traduzido de duas formas diferentes nas obras utilizadas nesse trabalho investigativo. Em a *Poética do mito* (1987), seu nome é grafado MIELIETINSKI, E. M. Em outra obra consultada, *Os arquétipos literários* (1998), os tradutores optaram pela grafia MELETINSKI, E. M. As citações respeitam a grafia de cada obra citada. (N. do Pesq.)

⁴⁵ MELETINSKI, E. M. *Os arquétipos literários*, 1998, p. 13

tudo isso teria suas origens nos mitos antigos e em sua essência simbólica, o que permitiu o surgimento da cultura dos homens. Sendo assim, pode-se afirmar que o mito organiza o universo da arte. Seguindo de perto as ideias de Schelling sobre a essência poética do mito, Mielietinski afirma.

Por meio da mitologia ele (Schelling) constrói a matéria da arte, partindo do pressuposto de que os “deuses” mitológicos, enquanto ideias contempláveis em termos reais, têm para a arte a mesma importância fundamental que as “ideias” propriamente ditas para a filosofia, de que cada forma incorpora a “divindade integral” e, na mitologia, a fantasia combina o absoluto com o restrito e recria no particular toda a divindade do geral. (MIELIETINSKI, 1987, p. 16)

A partir desta ideia fundamental, a mitologia antiga pode ser compreendida como paradigma das formas artísticas, pois, seriam os modelos, as simbologias, as metáforas originais, compondo em si mesmo uma “totalidade poética”, tornando significativas as obras da imaginação poética.

Ela (a mitologia) é o universo e, por assim dizer, o solo único em que podem brotar e medrar as obras de arte. Só nos limites de semelhante universo são possíveis imagens estáveis e definidas, só e unicamente através das quais os conceitos eternos podem ganhar expressão. (MIELIETINSKI, 1987, p. 17)

Mielietinski afirma que, “partindo da premissa de que a mitologia simboliza os princípios eternos e é matéria de toda arte, Schelling acha que a mitocriação tem continuidade na arte em geral e pode assumir a forma de mitologia criativa individual”⁴⁶. E continua: “todo grande poeta tem a missão de transformar em algo integral a parte do mundo que se lhe abre e da matéria deste criar sua própria mitologia”⁴⁷. Desta forma, avalia Mielietinski, o poeta empreende a mitologização do texto literário, a partir dos modelos simbólicos contidos nos mitos antigos, ou seja, o autor recorre ao mitologismo poético como forma de organização simbólica do texto.

A partir desta ideia romântica do mito e do conceito de *arquétipo*, tomado de empréstimo das teorias de Jung sobre o inconsciente coletivo, Mielietinski articula sua teoria dos arquétipos da literatura, reconhecendo a organização das obras de escritores modernos em torno destes modelos temáticos eternos. Os arquétipos, segundo Mielietinski, e acompanhando de perto as concepções junguianas, seriam basicamente “certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no

⁴⁶ MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*, 1987, p. 19

⁴⁷ Idem, p. 19

âmbito do inconsciente coletivo e que, segundo Jung, possivelmente, são herdados biologicamente) enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto”⁴⁸. De acordo com o próprio Jung os arquétipos podem ser considerados as matrizes do conteúdo simbólico e precedem a individuação.

O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (JUNG, 2000, p. 17)

A alma do homem conteria assim todas as imagens primordiais, das quais se originam as mitologias. O pensamento mitopoético opera, portanto, com categorias funcionais da imaginação, traduzindo os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior. O arquétipo representa, portanto, a imagem inicial, a ideia absoluta da qual derivaram as demais, permitindo ao homem imaginar o mundo a partir de um número restrito de esquemas que existem, primeiramente, na alma humana.

O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas, por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos. Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder - para ele - a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas, etc., não são de modo algum alegorias destas experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma que a consciência humana consegue apreender através de projeção - isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza. (JUNG, 2000, p. 17 – 18)

Todos os momentos da evolução da consciência, de acordo com Jung, estão representados nas simbologias do mito. O herói dos contos de fadas, e outros personagens de lendas antigas, também são analisados dessa forma. São representações originadas no inconsciente coletivo e projetadas nos objetos da imaginação. Os personagens mitológicos e heróis dos contos de fadas representariam assim os momentos dessa evolução.

⁴⁸ MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*, 1987, p. 20

A consciência emerge, inicialmente, do inconsciente coletivo. A parte da personalidade chamada por Jung de *arquétipo sombra*⁴⁹ é por ele considerada a “soleira da alma”. Para Jung, a sombra representa a parte oculta do inconsciente, uma parte desconhecida da alma humana que deseja se manifestar de alguma forma. Um encontro direto do homem com sua sombra não seria possível, pois, a entrada no mundo inconsciente representaria um mergulho no desconhecido, seria um mergulho no caos. Jung observa que:

A sombra, porém, é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma. Não é possível anulá-la argumentando, ou torná-la inofensiva através da racionalização. Este problema é extremamente difícil, pois não desafia apenas o homem total, mas também o adverte acerca do seu desamparo e impotência. As naturezas fortes - ou deveríamos chamá-las fracas? - tal alusão não é agradável. Preferem inventar o mundo heroico, além do bem e do mal, e cortam o nó górdio em vez de desatá-lo. (JUNG, 2000, p. 31)

Ao emergir do inconsciente coletivo, começa ter lugar a consolidação do “eu interior” ou a manifestação da *persona*⁵⁰, a “máscara do ator”. Esse momento da psique humana é representado pelo *arquétipo anima* (masculino), ou pelo *arquétipo animus* (feminino). O herói dos contos maravilhosos é marcado pelo arquétipo anima, sendo este o aspecto masculino, que se sobressai na personalidade do homem maduro, iniciado sexualmente e pronto para deixar seus pais, constituindo seu mundo organizado (a nova família), ou seja, em um momento da psique humana, há o encontro do anima masculina e o animus feminino e assim o homem maduro pode, enfim, mirar sua “alma” consolidada. Nos contos medievais, o arquétipo do herói reflete essa manifestação da anima. Nos contos maravilhosos, ele deve derrotar algum ser sobrenatural, geralmente um gigante comedor de gente ou um dragão ou o pai de uma donzela, um rei maligno ou uma rainha feiticeira, partindo para um país distante, ou seja, trata-se de aventureiro viajante.

O arquétipo animus compõe, em contrapartida, o aspecto feminino e está associada ao *arquétipo da Grande-Mãe*. Seria a realização do animus feminino nos objetos da imaginação mitológica. Nas mitologias dos povos antigos o arquétipo aparece em suas duas conotações, uma positiva e outra, negativa.

⁴⁹ JUNG, C. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, 2000, p. 29

⁵⁰ Idem, p. 30

Assim, o tema da mãe protetora e amorosa, a heroína cativa de uma força sobrenatural, as imagens da deusa agrária e do ritual da fecundidade, assim como o solo e a mulher fértil, são considerados aspectos temáticos do feminino ancestral. Mais tarde, com a emancipação do homem adulto, o arquétipo pode assumir sua conotação destrutiva, é a natureza selvagem, a bruxa perversa ou a madrasta cruel dos contos de fadas.

Finalmente, a alma do homem se consolida na velhice. Este é o *arquétipo do velho sábio ou velha sábia*, refletindo, exatamente, a reconciliação entre a matéria e o espírito. É o momento em que a experiência prática acumulada e a espiritualidade do homem se harmonizam na velhice. Relacionam-se com esse arquétipo a morte ou sua iminência, a sabedoria serena do mestre ancião e preceptor do herói lendário, a paciência e a benevolência, o conhecimento das leis da vida e, sobretudo, o conhecimento da magia e do sagrado.

Dessa forma, o conceito de arquétipo proposto por Jung, pode ser entendido como expressão da alma humana e pôde, igualmente, ser empregado por Mielietinski para designar os modelos universais da poesia, rastreando os motivos e personagens mitológicos que se repetem na literatura moderna do século XX. O mitologismo poético, segundo o pesquisador russo, se caracteriza pela volta destes protótipos mitológicos, descritos por Jung, em novas roupagens ou “máscaras” literárias.

No mitologismo literário, manifesta-se em primeiro plano a idéia da eterna repetição cíclica dos protótipos mitológicos primitivos sob diferentes “máscaras”, da alternância original dos heróis literários e mitológicos, os escritores tentam mitologizar a prosa do cotidiano e os críticos literários procuram revelar os ocultos fundamentos mitológicos do realismo. (MIELIETINSKI, 1987, p. 2)

A partir do conceito de “mitema”, apresentado por Frazer, o pensador russo aborda o problema da repetição de elementos estruturais ou pequenos esquemas narrativos, ou ainda, personagens mitológicos que se apresentam em novas roupagens na literatura moderna por ele analisada - Thomas Mann e Joyce são lembrados como exemplos de escritores que recorrem ao mitologismo, como forma de organização do texto literário, cada qual a sua maneira.

Mielietinski considera que os mitos se repetem em todas as culturas, nas quais, são reativados seus sentidos primordiais. Os arquétipos representam assim, uma

narrativa sem forma, ou melhor, uma “constelação de imagens estáticas” como foi compreendida por Northrop Frye (2000), Gilbert Durand (1997) e também por Jung (2000), funcionando como pano de fundo emissor dos temas e motivos utilizados nas narrativas mitológicas e, posteriormente, na literatura maravilhosa e obras modernas. Jung explica o uso dos termos motivos e temas associando estes conceitos aos arquétipos inconscientes:

Como observo e examino há décadas os produtos do inconsciente no sentido mais amplo, isto é, os sonhos, as fantasias, as visões e delírios. Não pude deixar de reconhecer certas regularidades ou *tipos*. Há tipos de *situações* e de *figuras* que se repetem freqüentemente de acordo com seu sentido. Por isso uso também o conceito de *tema* ou *motivo* a fim de designar estas repetições. Assim, não existem apenas sonhos típicos, mas também motivos típicos em sonhos. Estes últimos, como dissemos, podem ser situações ou figuras. Entre estas últimas, comparecem figuras humanas que podem ser subordinadas a uma série de tipos: os principais são - segundo suponho - a sombra, o velho, a criança (inclusive o menino-herói), a mãe ("mãe originária" e "mãe Terra") como personalidade supra-ordenada ("demoníaca" por ser supra-ordenada) e seu oposto correspondente, a jovem e também a *anima* no homem e o *animus*, na mulher. (JUNG, 2000, p. 184)

Os arquétipos devem ser considerados como figuras ou símbolos maiores, ou matrizes de imagens, temas e motivos e, de certa forma, os arquétipos da literatura devem ser considerados a partir de uma intenção poética, ou seja, o autor moderno empreende a mitologização do texto literário. Somente a partir do mitologismo poético e dos arquétipos da literatura, se pode falar de uma *escritura mitopoética* do autor moçambicano Mia Couto.

2.4 Crítica mitopoética

Segundo o crítico canadense Northrop Frye (2000), os arquétipos são considerados os grandes símbolos empregados, tanto na literatura, quanto nos objetos da imaginação primitiva e podem ser estudados a partir de uma “antropologia literária” preocupada com o modo como a literatura é informada por categorias pré-literárias.

A história literária no seu conjunto se movimenta do primitivo ao sofisticado e aqui vislumbramos a possibilidade de ver a literatura como uma complicação de um grupo relativamente restrito e simples de fórmulas que pode ser estudado na cultura primitiva. Se for assim, então a procura dos arquétipos é um tipo de antropologia literária, preocupada com a maneira como a literatura é informada por categorias pré-literárias tais como o ritual, o mito e o conto popular. (FRYE, 2000, p. 19)

O trabalho crítico empenhado no estudo das imagens arquetípicas deve, portanto, considerar o viés antropológico e psicológico na constituição da obra de arte. Esta observação refere-se à manifestação do ritual e do sonho. De acordo com Frye, os arquétipos podem gerar inclusive gêneros literários inteiros, seguindo os ritmos biológicos e psicológicos do homem e os ciclos da natureza impressos nos objetos da imaginação. A grande obra de arte, para o crítico, deve voltar-se para o arquétipo como a matéria primeira que antecede a própria arte e essa volta ao arquétipo se faz com vistas ao mito, ao sonho e ao ritual e, sobretudo, deve se voltar para o local particular do poeta, o escritor e considerar o aspecto etnológico do mito e a cultura da qual se originou.

Desta forma, em alguns momentos desta análise, será considerado o esquema de imagem proposto por Northrop Frye em sua *Anatomie de la Critique* (1969). Algumas de suas proposições são retomadas em *Fábulas de Identidade* (2000), obra na qual são reunidos seus ensaios, nos quais o crítico canadense emprega seus pressupostos de interpretação dos arquétipos da literatura.

Nesse modelo crítico os ritmos poéticos são estritamente ligados aos ritmos naturais, por exemplo, com o ciclo solar e as estações do ano. Seguindo a tipologia de Frye, apresentada no resumo seguinte, a aurora e a primavera estão na base dos mitos do nascimento do herói, sua ressurreição e a derrota das trevas, engendrando os mitos da criação (esse é o arquétipo do romanesco e de maior parte da poesia ditirâmbica e rapsódica). Por outro lado, o zênite, o verão, a união e o triunfo dão origem aos mitos da apoteose dos esposais sagrados, o mito da entrada no Paraíso e do triunfo do herói (o arquétipo da comédia, do idílio e da pastoral). O pôr do sol e o outono levam aos mitos da queda e da morte e os sacrifícios violentos de um deus ou o isolamento do herói (o arquétipo da tragédia e da elegia). A fase das trevas, do inverno e da dissolução levam aos mitos do retorno do caos, os mitos do dilúvio e da derrota do herói mitológico. Os temas do ogro e da bruxa fazem parte desse esquema de imagens (arquétipo da sátira).⁵¹

Retomando o esquema de Frye, a primavera, o verão, o outono e o inverno originam respectivamente o romance, a comédia, a tragédia e a sátira.

⁵¹ FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*, 2000, p. 22

Ainda de acordo com o crítico canadense, as obras de arte são compostas na forma de visões de mundo, tendo cada autor sua formação peculiar de imagens. Estas visões podem ser: “cômica” ou “trágica”. Em resumo, percebe-se que a visão cômica apresenta imagens de inocência e da comunhão da sociedade, tais como o casamento ou alguma consumação semelhante, as imagens da cidade ou do templo sagrado, as imagens pastorais, o idílio, os animais próximos do homem, a árvore sagrada flamejante ou o lago doce cristalino, o brilho e a luz, a sociedade humana em harmonia ⁵².

Já a visão trágica é composta de imagens com valores negativos, por exemplo, a tirania dos governantes, as bestas e animais ferozes e venenosos, os monstros marinhos, o Leviatã, o mundo ou o corpo em decomposição, o pântano e o lodo, as ruínas da civilização, o caos, a floresta sinistra ou o inferno terreno, a bruxa ou o feiticeiro, o mal supremo e a dor, tal como na crucificação ⁵³.

Também as imagens das mulheres (o arquétipo animus) podem se apresentar em duas visões (uma visão cômica e outra, trágica), sendo a imagem da mãe amorosa do herói lendário e também a heroína, as irmãs e as mulheres preceptoras, as imagens do lar e da família, imagens da visão cômica, originada no arquétipo da *Grande-Mãe* ancestral, ao passo que, as prostitutas, as madrastas e feiticeiras, os perigos representados pelas florestas assombradas, os campos lamacentos e envenenados são versões da “*mãe terrível*” descrita por Jung, certamente, uma visão trágica também originada no mesmo arquétipo.

Decorre dessas observações que a obra *O Último Voo do Flamingo* obedece ao princípio exposto por Frye e assume os aspectos da tragédia e da sátira. O ciclo empregado pelo autor seria a fase do crepúsculo outonal e as trevas do inverno e esse esquema leva aos mitos de dissolução do mundo caótico, uma imagem do caos na sociedade moçambicana satirizada pelo autor e encerrada sobre um grande trasbordamento.

A obra representa uma composição de imagens da noite e da morte, do caos e da corrupção sexual e das relações matrimoniais, estabelecidas pelos “*antigamente*”, apresentando as imagens da terra maculada pelas minas terrestres e a prostituição das

⁵² FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*, 2000, p. 25

⁵³ Idem, p. 26

mulheres moçambicanas pelos homens “nacionais” e “estrangeiros”. O tema da feitiçaria é o fio condutor do enredo, compondo a visão trágica do arquétipo animus, com as imagens da morte violenta e a decomposição física do corpo humano, pela explosão, seja pelas minas terrestres, seja pela explosão durante o sexo com as mulheres enfeitiçadas.

A ironia e os aspectos cômicos satíricos estão presentes na obra analisada constituindo-se em alguns elementos que levam à sátira dos costumes, um gênero considerado como “uma pintura da sociedade” decadente.

Em *O Último Voo do Flamingo*, é possível identificar esse efeito na composição graças a algumas sugestões do ridículo e da piedade trágica nas descrições das cenas que se sobrepõem, apresentando ao mesmo tempo as melancólicas imagens idílicas ou pastorais, tal como na triste cena do narrador e sua mãe, contemplando o voo dos flamingos e, por vezes, a obra alterna com passagens de sacrifícios rituais, imagens da algazarra popular e da condenação pública, cenas nas quais, a tonalidade cômica se sobrepõe à piedade do sacrifício e ao trágico da condenação.

Em sua *Anatomie de la critique* (1969), amparando-se nas distinções feitas por Aristote, o crítico canadense também lembra que se deve considerar o modo da imitação ao analisar uma obra da imaginação humana. Sua teoria dos modos se baseia na distinção dos papéis desempenhados pelos personagens heroicos e suas aptidões, o que torna bastante coerente pensar a obra de Mia Couto segundo essa distinção, devido à natureza das fontes e as estruturas da narrativa heroica e lendária. Vejam-se abaixo as categorias dos modos da imitação artística buscadas por Northrop Frye na filosofia aristotélica.

Certaines oeuvres, déclare-t-il, (Aristote) nous présentent des personnages meilleurs que nous, d'autres des personnages plus mauvais, et, dans d'autres cas encore, nous nous trouvons de même niveau, sur le même plan de moralité. [...] Toute intrigue d'une oeuvre d'imagination se fonde sur les actes qui sont accomplis par quelqu'un. Personnalisé, c'est quelqu'un est le héros, et ce qu'il fait ou aurait pu faire, ou ne parvient pas à faire, ce sont ses possibilités tel que l'auteur les a définies et, par suite, ce que le lecteur ou le public peut attendre du personnage. (FRYE, 1969, p. 47)⁵⁴

⁵⁴ Certas obras, ele declara, (Aristóteles) nos apresenta personagens melhores que nós, outras, personagens piores e, outras ainda, nós nos encontramos no mesmo nível, sobre o mesmo plano de moralidade. [...] Toda intriga de uma obra da imaginação se funda sobre os atos que são realizados por alguém. Pessoalizado, este alguém é o herói e o que ele faz ou poderia ter feito, ou não chega a fazer, são

Assim, o primeiro modo de imitação apresenta personagens de natureza divina, característicos dos mitos e seu modo de narrar. Estas narrativas são examinadas à parte, fora das categorias normais da literatura.

Se o herói possui características superiores às dos homens ordinários, mas domina o seu meio e o sobrepõe, englobando aqui os feitos miraculosos e uso de objetos mágicos, além dos ajudantes sobrenaturais e de animais falantes, são heróis capazes de feitos extraordinários, mas, conservam suas características humanas, trata-se da narrativa legendária, tal como acontece no antigo *griot* negro-africano, objeto desta análise. Segundo o crítico canadense, estar-se-ia diante do *modo superior* de *mimesis* e seus personagens maravilhosos ⁵⁵.

Se a obra apresenta um herói moralmente superior aos homens ordinários, mas, este herói se conserva submisso às leis de seu meio natural, seu criador o mantém fiel ao realismo da experiência comum e suas paixões e temores são apresentados com uma força superior. Trata-se de um líder ou chefe exemplar, ou um nobre e seus atos justificáveis pela ordem social ou natural do mundo. Segundo Frye, trata-se do modelo de *epopéia* a que se referia *Aristote* ⁵⁶.

O modo de imitação inferior, ainda segundo Frye, ocorre quando o herói não é superior aos outros homens, nem em força, nem em moralidade e, muito menos, domina seu meio ambiente ou social. Estamos diante de um “*alter ego*” cômico ou realista. Trata-se de uma forma inferior da imitação. Há uma sensação de uma humanidade comum nessa forma de *mimesis* ⁵⁷.

Finalmente, se o herói parece inferior em força e inteligência, é como se desenhasse um espetáculo, no qual os personagens se deixam dominar e se comportam de maneira absurda. Entra-se na categoria da sátira e seus personagens. A capacidade

possibilidades tais como o autor as tenha definido e, conseqüentemente, aquilo que o leitor ou o público pode esperar. (N. do Trad.)

⁵⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*, 1969, p. 48

⁵⁶ Idem, p. 48

⁵⁷ Ibidem, p. 49

crítica do leitor sugere que este poderia sair-se melhor que aqueles, despertando o riso de suas peripécias malogradas e de suas trapalhadas ridículas e sem sentido ⁵⁸.

Paralelamente, a discussão em torno dos gêneros orais, na prosa de Mia Couto, permite avaliar a transformação da matéria da oralidade na literatura moderna. A narrativa de griot, por exemplo, é uma antiga forma de narrar e se acomoda sem muitas dificuldades no modo superior de *mimesis*, se referindo aos contos lendários de nobres heróis ancestrais e de príncipes e intelectuais em busca do conhecimento das leis da vida.

Dans la plupart des cas, le héros du récit héroïque est issu d'un milieu social noble. [...] Généralement, à cause de ce milieu qui lui donne une bonne éducation de base – l'éducation selon les normes de la classe dominante – le héros est prédisposé à une haute destinée. [...] En réalité, le héros du récit initiatique n'agit pas, sa motivation, nous l'avons vu, c'est la quête de la connaissance. Alors le héros obéit au maître initiateur. Il se conduit selon les conseils du maître. (KONÉ, 1985, p. 38) ⁵⁹

Assim, enquanto a epopeia narra os feitos heroicos dos líderes ancestrais, os heróis fundadores dos antigos reinos da África, as narrativas de tema de iniciação contam a peregrinação dos heróis que viajam, geralmente em busca de uma revelação, a busca pelo conhecimento sagrado. Os heróis das narrativas de iniciação, tentando se integrar à sociedade, desempenham os papéis fixos de um enredo permeado de seres malignos, muitas provas difíceis de levar a cabo, sofrendo a oposição de membros da família, tais como o pai ou o irmão gêmeo maligno, vencendo os obstáculos que o impedem de atingir seu objetivo.

Amadou Koné continua explicando que “l'attachement du héros à sa mission le lie toujours à quelque chose qui dépasse le cadre individuel” ⁶⁰. O herói faz a viagem em direção ao conhecimento das leis da vida, mas é conduzido segundo uma moral coletiva que o ultrapassa. Muitas vezes, a iniciação não se faz sem a viagem.

⁵⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*, 1969, p. 49

⁵⁹ Na maioria dos casos, o herói da narrativa heroica é retirado de um meio social nobre. [...] Geralmente, por causa desse meio, que dá a ele uma boa educação de base – a educação segundo as normas da classe dominante – o herói é predisposto a um grande destino. [...] Na realidade, o herói da narrativa iniciática nada faz, sua motivação, nós vimos, é a busca pelo conhecimento. Assim, o herói obedece ao mestre iniciador. Ele mantém sua conduta segundo os conselhos do mestre. (N. do Trad.)

⁶⁰ O apego do herói a sua missão o liga sempre à alguma coisa que ultrapassa o quadro da individualidade. (N. do Trad.) KONÉ, Amadou. *Du récit oral au Roman*, 1985, p. 40

Le heros qui voyage voit beaucoup de choses dont Il finit par saisir l'explication. D'ailleurs, l'initiation ne peut se faire sans voyage, un voyage à la fin duquel le heros a mûri. (KONÉ, 1985, p. 48) ⁶¹

Geralmente, na forma como é estruturado na narrativa de iniciação, o herói é amparado pelas orientações de um mestre ancião. Os ensinamentos do mestre são conservadores e se referem à tradição e valores sociais estabelecidos pela ordem ancestral.

Le récit initiatique se veut témoin d'un ordre spirituel stable. Il éduquera dans ce sens. C'est une religion de la vie vécue et qui a des liens évidents avec la religion officielle dont il n'est qu'un aspect (KONÉ, 1985, p. 61) ⁶²

Ora, um mito não se muda, argumenta Amadou Koné. A narrativa heroica tradicional não pode ser revolucionária nesse aspecto. Nas narrativas de griot, o herói é, geralmente, um nobre príncipe ou jovem intelectual, detentores de uma moral e de um conhecimento não democráticos (que não podem ser atingidos por todos) e respondem às necessidades da classe dominante, oferecendo parâmetros morais para vida em sociedade. A narrativa tradicional, em suas formas encontradas na oralidade, é imutável nesse sentido. Portanto, o modelo de herói da história de iniciação é considerado “sagrado”.

A elaboração do tema heroico, no romance *O Último Voo do Flamingo*, ocorre de outra forma. Pode-se dizer que o autor revoluciona a estrutura arquetípica da narrativa de iniciação, dos antigos griots, compondo não um herói divinizado ou nobre, mas, um anti-herói ocidental deslocado.

Pode-se ilustrar o modo como o autor subverte o modelo da narrativa de iniciação descendo um (talvez dois) degrau (s) na escala dos modos de mimesis descrito por Frye, refazendo as humildes peripécias de um herói comum e de ordinária natureza humana.

Com as outras personificações dos estratos sociais, igualmente importantes para o enredo, entre eles os personagens cômicos, colocados em situações absurdas, o autor

⁶¹ O herói que viaja vê muitas coisas das quais ele acaba por deduzir a explicação. Aliás. A iniciação não se pode fazer sem viagem, uma viagem no fim da qual o herói amadureceu. (N. do Trad.)

⁶² A narrativa de iniciação se quer testemunha de uma ordem espiritual estável. Ela educará neste sentido. É uma religião da vida vivida e que possui ligações evidentes com a religião oficial, da qual ela é um somente um aspecto. (N. do Trad.)

passa do nível mais alto de imitação, mais próprio das narrativas épicas e mitológicas, para um nível inferior, cômico e satírico. A obra *O Último Voo do Flamingo* varia, assim, quanto à tonalidade de suas primeiras cenas risíveis, iniciando-se com o tom satírico e uma ambientação “picaresca”, e o final da história, apresentando os personagens transformados, finalizando-se na cena das águas do rio dissolvendo o país e seus estranhos habitantes.

2.5 Entrada no caos – uma sátira tizangareense

Em seu quinto romance, *O Último Voo do Flamingo* (2000), Mia Couto concretiza uma narrativa misteriosa, permeada pelo sobrenatural e o insólito. A trama envolvendo a explosão de soldados das Nações Unidas em solo moçambicano é o fio condutor da narrativa. Dos estrangeiros explodidos, nada é encontrado, somente um pênis “*avulso e avultado*”, como o encontrado na entrada da vila de Tizangara, em plena “*Estrada Nacional*”.

O membro masculino aparece várias vezes na narrativa, junto com outros símbolos fálicos. O falo possui, então, uma importância relevante para o desenvolvimento do enredo, pois, na imagem do pênis se encontra a dupla inscrição - a explosão no momento do sexo - o trocadilho “*avulso e avultado*” revela que se tratava de um ato sexual quando se deu a tragédia de mais um soldado estrangeiro.

Segundo Mielietinski (1998), o arquétipo *trickster* está relacionado com o arquétipo do herói cultural “sério” e são apresentados, geralmente, formando um dualismo entre *caos* e *cosmos*.

O arquétipo do herói está, desde o início, intimamente ligado ao anti-herói, o qual muitas vezes une-se ao herói, numa única pessoa. É preciso dizer, antes de mais nada, que justamente aos mais antigos, aos mais arcaicos heróis culturais é que são atribuídos os ardis mais diabólicos, nem sempre realizados por meios legítimos e edificantes. (MELETINSKI, 1998, p. 92)

O falo se relaciona com o caos social e o ambiente de libidinidade perniciosa em Tizangara. Segundo Meletínski, o *trickster* é o arquétipo do personagem moleque e cheio de artimanhas, marcado pela duplicidade de suas ações, motivadas por interesses, tanto comunitários, quanto egoístas, tais como, a satisfação da fome ou a satisfação da libido, podendo a ação ser bem sucedida ou desastrosa, uma ação distinta e edificante

ou apenas traquinagem, podendo, inclusive, o nome do anti-herói mitológico, em algumas regiões, denotar “brincadeira ou loucura”⁶³.

Ao *trickster* assemelha-se muito o grego Hermes. Uma imagem resquicial do *trickster*, ou seja, do mitológico moleque-impostor pode ser vista no epos escandinavo em Loki (pendant do deus supremo Odin, o herói cultural autêntico) [...] o caráter do *trickster* é próprio também de algumas ações de Hesper. Mais tarde, o tipo do *trickster* passou a ser característicos do conto de animais (cf. a raposa, na Europa) e da anedota, representando um precursor remoto do herói do romance picaresco. (MELETINSKI, 1998, p. 95)

O arquétipo do *trickster*, essencialmente, é a imagem do irmão astuto e malicioso do herói mitológico, constituindo-se no anti-herói, e se relaciona com a confusão. Ele também pode aparecer como o irmão gêmeo, intelectualmente desprestigiado; pode aparecer sob a máscara de um bobalhão ou de um trapaceiro; pode se transformar, através dos ritos de passagem, ou pode enganar se passando de ingênuo, mas, retomando sua veia traquinas em instantes. Meletínski continua explicando.

Essa divisão entre o herói cultural sério e sua variante negativa demônico-cômica corresponde, no plano religioso, ao dualismo ético (cf. nas religiões superiores, Ormazd e Akhiman, Deus e o Diabo etc.) e, no plano poético, à distinção entre heroico e cômico (este, ainda não completamente diferenciado do princípio demônico). (MELETÍNSKI, 1998, p. 95)

A existência do tipo *trickster* nos mitos da criação é explicada através da possibilidade de se no reunir, no tempo que precede a ordenação do mundo, em uma só personagem os traços do herói e do anti-herói. O *trickster* se liga, portanto ao caos primordial e precede a ordenação do cosmos⁶⁴. Ainda segundo Meletínski.

Certa comicidade universal, que se encontra na figura mitológica do pícaro (muitas vezes ele entra em “frias”) acaba contagiando de alguma forma suas vítimas. Ela é parente daquela força “carnavalesca” que se manifestava como elemento de autoparódia e licenciosidade nos rituais dos cultos australianos, nas saturnais romanas, nos rituais medievais do carnaval, nas “festas dos bobos”. M. M. Bakhtin, conforme se sabe, considerou a carnavalização o traço mais importante da cultura popular até a época do Renascimento. (MELETINSKI, 1998, p. 96)

Na Europa medieval, o arquétipo do *trickster* está relacionado com a ironia e a comicidade dos gêneros considerados “baixos”, entre eles, como se percebe, o pícaro espanhol. Muitas vezes motivado pela libido e fome desenfreadas, sempre causando muita confusão (satírico / modo inferior de *mimesis*). O arquétipo *trickster* se relaciona

⁶³ MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*, 1998, pp. 92 – 94.

⁶⁴ Idem, p. 96

com a licenciosidade e por isso o caos e a comicidade se instalam na vila com o insólito achado.

Os habitantes relampejaram-se em face do achado. [...] e foi o dia inteiro, uma roda curiosa, cozinhando rumores. [...] A gentania se agitava, bazarinhando. Estava-se naquele aparvalhamento quando alguém avistou, suspenso no céu, um boné azul. / ___ Olhem, lá no cimo da árvore! / Era um desses bonés dos soldados das Nações Unidas. Pendurado num galho, balançava na vontade da brisa. (COUTO, 2000, p.15)

É interessante destacar a ambientação encontrada na cena de chegada do investigador ocidental, um militar sem muita importância comprovada entre os chefes maiores. Sua chegada acontece num ambiente de caos instaurado na vila pela descoberta do falo ereto e decepado na beira da estrada poeirenta.

A vila se formigava em roda vivente. Constava que, da capital, não tardaria a chegar a importantíssima delegação com soldados nacionais e os das Nações Unidas. Vinha igualmente um chefe maiúsculo do comando das tropas internacionais. Com os militares estrangeiros vinham o ministro não-governamental e uns tantos chefes de departamentos vários. E mais um tal Massimo Risi, um italiano, homens sem gerais patentes. Seria esse que iria estacionar uns tempos em Tizangara. (COUTO, 2000, p. 23)

Nessa cena prevalece o tom de comicidade. A vila, as pessoas, correndo, tentando se alinhar às ordens do administrador local. A multidão se aglomerava com cartazes distribuindo “*Boas vindas aos camaradas soviéticos!*”. O povo se mostra confuso com a situação atual do mundo político. Tudo se tornava cada vez mais atrapalhado com os despropósitos do administrador, que se “*retorcia nervoso*”, tentando colocar ordem na multidão quando, de repente, apareceu um cabrito, no meio do povo.

A ordem de evacuar dali o caprino veio tarde de mais: as sirenes já invadiam a praça. Num segundo, as velozes viaturas encheram a praça de poeira e ruído. De súbito, a travagem aflita. E escutou-se um baque surdo, o fragor de um carro embatendo num corpo. Era o cabrito. (COUTO, 2000, p. 24)

A morte do cabrito não é imediata, mas, é cômica e serve para atrapalhar ainda mais as apresentações dos chefes que chegavam à vila.

O bicho voou que nem uma garça felpuda e se estatelou num passeio próximo. Não morreu instantâneo. Antes, ficou por ali, manchado e desmanchado, amplificando seus berros pelo mundo. Com o embate, um chifre saltou com tal ímpeto que veio esbarrar no adjunto Chupanga. O homem pegou no desirmanado corno e entregou-o ao administrador. (COUTO, 2000, p. 24)

Novamente, o símbolo fálico aparece na forma de um chifre e se assemelha muito a um sacrifício ritual, no qual o símbolo fálico é entregue ao líder da cerimônia de chegada dos ocidentais. O incidente com o caprino atrapalhava ainda mais as apresentações dos militares internacionais que chegavam à vila. O animal expandia seus bramidos contra a multidão. Era necessário apressar a investigação. Então, o ministro dá ordem de irem todos ao local da ocorrência.

O povo se conglomerava, espantado de presenciar tal desfile de eminências. Tudo aquilo chamado por um sexo masculino, ainda para mais jazendo em paz? E às centenas se aglomeravam os tizangarenses. (COUTO, 2000, p. 25)

O administrador da vila, procurando ajudar a resolver a situação, dá ordem de mandar buscar a melhor conhecedora dos homens locais, a prostituta Ana Deusqueira.

Já Ana Deusqueira se anunciava, com menos sirene que a delegação, mas com maiores espamanâncias. A mulher exibia demasiado corpo em insuficientes vestes. Os tacões altos se afundavam na areia como os olhos se espetavam nas suas curvaturas. O povo em volta, olhava como se ela fosse irreal. [...] A mulher passou a mão pela cabeleira postiça e suspirou: / Tzarra! Estava pensar era uma chamada de serviço. E com taxa de urgência. (COUTO, 2000, p. 27)

A vinda da prostitua aumenta ainda mais a confusão entre os curiosos. O sexo desperta os instintos dos homens. A licenciosidade, o deboche e a ironia podem ser verificados nesta primeira cena de chegada do anti-herói ocidental e, com a aparição da prostituta, se realiza com pitadas de bom humor e malícia.

[...] os estrangeiros fardados rodearam a prostituta, fungando da intensidade de seus aromas. A delegação se interessava: seria zelo, simples curiosidade? E pediram-lhe documentos comprovativos de sua rodagem: *curriculum vitae*, participação em projectos de desenvolvimento sustentável, trabalho em ligação com a comunidade. / ___ Duvidam? Sou puta legítima. Não sou uma desmertriz, dessas. Até já dormi com... (COUTO, 2000, p. 28)

Depois de verificado o órgão, o veredito da prostituta é claro: “*essa coisa não pertence a nenhum dos homens daqui*”. Outras explicações são dadas aos delegados das Nações Unidas, mas o diálogo com o ministro governamental denuncia a intransigência do representante do mundo ocidental.

___ Desculpe lhe dizer, mas eu acho que é mais um desses casos... / ___ Quais casos? – perguntou o estrangeiro. / ___ Desses das explosões. / ___ Não me diga uma coisa dessas! / ___ Digo-lhe que é mais um explodido. / ___ Não me venha com essa merda de explodidos. Desculpe lá, mas essa eu não engulo. / ___ Mas eu, como ministro, recebo informações... / ___ Escute bem: já desapareceram cinco soldados. Cinco! Eu tenho que dar relatório aos meus chefes em Nova Iorque, não quero estórias nem lendas. / ___ Mas o

meu governo... / ____ O seu governo está a receber muito. Agora são vocês a dar qualquer coisa em troca. E nós queremos uma explicação plausível! (COUTO, 2000, p. 30)

As exigências feitas pelo representante das Nações Unidas são muitas; ele deseja que tudo seja gravado e documentado, com previsões orçamentárias e prestação de contas.

____ Mas os depoimentos são todos unânimes: os soldados explodem! / ____ Explodem? Como é que explodem sem minas, sem granadas, sem explosivos? Não me venha com conversa. Quero tudo gravado, aqui. Entregou um gravador e uma caixa de cassetes. (COUTO, 2000, p. 31)

Desajeitado com o aparelho e humilhado pelo representante da ONU, o ministro foi rodando os dedos sobre os botões do gravador, até apertar um botão que não devia:

Súbito, soltou-se uma música do gravador, sons quentes desencadearam-se pelos ares e o povo, instantâneo, desatou a dançar. O universo, num segundo, se converteu numa infinita pista de dança. (COUTO, 2000, p. 31)

O risível da situação e o tom carnavalesco são características dessa primeira cena de chegada do investigador estrangeiro na vila de Tizangara. Antes de ir embora, o representante das Nações Unidas ainda olha o firmamento como que pedindo ajuda aos céus a compreensão divina, mas, seu carro não pega de imediato.

Mas o povo não se apressou a empurrar. O estrangeiro ficou de fronha no vidro, sem coragem para mendigar ajudas. [...] Foi Ana Deusqueira quem emitiu um estalar de dedos. Num segundo, mãos às dezenas se juntaram nas traseiras do veículo. Enquanto o povo empurrava a viatura, a prostituta enfeitou-se como se estivesse emoldurada, mãos sobre as coxas. Altiava, ficou olhando a comitiva desaparecer sem dignar um aceno de despedida. Quando a poeira reassentou, ela ainda soslaiou um breve olhar na estrada. Confirmou, então, que Massimo Risi ficara na vila, juntamente com uma porção de chefes. (COUTO, 2000, p. 32)

Assim, é deixado em Tizangara o investigador italiano Massimo Risi. Esse homem se encontrará deslocado de seu universo cultural, o que lhe causa grande estranhamento, pois este lhe parece ser um mundo às avessas. Sua chegada à vila acontece em um clima de desordem, o que sugere a metáfora da entrada no caos, o domínio do arquétipo trickster. O estrangeiro representa o anti-herói deslocado. Não se trata de um anti-herói travesso e hostil, ou, como afirma Mielietinski, de uma “variante

demônico-cômica”⁶⁵ do herói cultural sério, mas uma versão da “mascara” do herói que viaja.

O investigador italiano deve enfrentar um desafio. Ele fora encarregado de encontrar respostas para a explosão dos soldados estrangeiros, mas, para isso ele deve se entregar ao misterioso universo daquela vila. Essa busca por respostas representa a entrada em um mundo estranho a si, ocorrendo em seguida, a iniciação, através de uma série de ritos de passagem. Mieliński identifica esse motivo, presente nos contos maravilhosos, como “iniciação”.

A iniciação implica isolamento temporário da comunidade, contatos com outros mundos e seus habitantes demônicos, provações dolorosas e mesmo a morte e a subsequente ressurreição, sob novo *status*. (MELETINSKI, 1998, p. 57)

O investigador da ONU deverá superar por uma série de perigos e prosseguir em seu inquérito. O primeiro rito de passagem enfrentado pelo protagonista está relacionado à imagem agrária da *Grande-Mãe* e a descoberta do mundo fantástico em que fora introduzido.

⁶⁵ MELETINSKI, E. M. *Os arquétipos literários*, 1998, p. 95

CAPÍTULO 3 – TIZANGARA TERRA: A MULHER INTEMPORAL

Momentos eróticos e orgiásticos (e incestuais, inclusive) dos mitos citados estão presentes organicamente nas imagens da Grande Mãe e de seu companheiro e configuram a colheita, a fecundidade, e o renascer anual da natureza na primavera.

Meletínski (1998)

3.1 A velha-moça e o primeiro rito de passagem

Assim como foi explicado no capítulo anterior, a chegada do anti-herói Massimo Risi acontece em meio à grande confusão. Suas primeiras impressões são sombrias, por exemplo, a partir do momento em que ele se instala na “*Pensão Martelo Jonas*”, onde tinha reservado um quarto. Na rua, dirigindo-se ao estabelecimento, uma multidão de crianças pedintes e os restos visíveis da guerra o atormentam: “*aquelas ocavidades pareciam recém-recentes, até faziam estremecer, tal a impressão que a guerra ainda estivesse viva*”.

O cenário é desolador. “*Na fachada havia ainda vestígios de tiro*”, depois de anos após o fim da guerra, Tizangara parece ainda não ter se reconstituído da destruição. Ao entrar nesta pensão, o clima sombrio amedronta o investigador. O contato com o recepcionista não o tranquiliza, apenas confunde ainda mais. Por exemplo, quando pede informações sobre o estabelecimento:

___ Pode-me informar quantas estrelas tem esse estabelecimento? / ___ Estrelas? / O recepcionista achou que o homem não entendia do bom português e sorriu condescendente: / ___ Meu senhor: aqui, a esta hora, não temos nenhuma estrelas. / O estrangeiro olhou para trás pedindo meu socorro. (COUTO, 2000, p. 36)

A discussão por causa das “condições” da hospedagem gera uma estranha reflexão por parte do recepcionista que, segundo ele, era cedo para se falar em “condições”:

Para mais, há lugares em que a curiosidade não é muito aconselhável. Anteceder-se ao tempo é coisa que só pode trazer azares. E o anfitrião aconselhou: o hóspede que pousasse as malas e a alma. No final de tudo, quando já estivesse de regresso, é que seria boa ocasião para ele entender as chamadas “condições”. (COUTO, 2000, p. 36)

Segundo o recepcionista, em Tizangara “*só se sabe o que está acontecer quando já aconteceu*”. Sem melhor opção, Massimo se deixa levar pelo homem que mostrava as insuficiências da pensão como se fossem vantagens: sem água nas torneiras, sem energia, com as paredes enegrecidas pelo tempo, a poeira e bichos tomavam conta do lugar. Depois de se alojar, o investigador sai e encontra nos corredores uma estranha mulher. O elemento insólito se realiza na imagem de uma velha decrépita com o corpo de moça “polpuda”, o que causa grande hesitação no italiano:

De repente, o italiano tropeçou num vulto. Era uma velha, talvez a mais idosa pessoa que ele jamais vira. Ajudou-a a erguer-se, conduziu-a até à porta do quarto ao lado. Só então, face à intensa luminosidade que escapava de uma janela, ele notou a capulana mal presa em redor da cancrómida vizinha. O italiano esfregou os olhos como se buscasse acertar visão. É que o pano deixava entrever um corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda e convidativa. Era como se aquele rosto encarquilhado não pertencesse àquela substância dela. O italiano todo se arrepiou. Porque ela o olhava com encanto tal que até magoava. (COUTO, 2000, p. 39)

A reação do italiano é investigar aquela estranha mulher. Interrogando o recepcionista ele descobre: “___ *Ah, essa é Temporina. Ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos*”, revela, naturalmente, o dono da pensão, recomendando cuidado: “*Ela é uma dessas que anda, mas não leva a sombra com ela*”.

Percebe-se a elaboração do aspecto insólito na figura da mulher de rosto envelhecido e corpo de moça bonita. Era como se o corpo e o rosto não se harmonizassem, gerando grande estranhamento no investigador italiano. Havia muito tempo Temporina estava exilada na pensão. Os habitantes da vila não a podiam ver saindo por aí, correndo-se o risco de expulsarem-na da vila. Tratava-se de uma enfeitçada, desprovida do convívio social, condenada a vagar para sempre na escuridão. Sem conseguir compreender sua natureza misteriosa, Massimo se sente derrotado, com o mundo lhe pesando:

Sentei-me a seu lado. Ele me olhou, como se fosse por primeira vez: / ___
Você quem é? / ___ Sou seu tradutor. / ___ Eu posso falar e entender.
Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui. / Um peso invisível lhe fez descair a cabeça. Parecia derrotado, sem esperança. (COUTO, 2000, p. 40)

Depois de passar alguns momentos fora da pensão, com seu tradutor, Massimo volta ao seu quarto, onde adormece e recebe em sonho a visita daquela estranha mulher.

O italiano, cansado, nem se sentiu adormecer. Nessa noite, um estranho sonho tomou conta dele: a velha do corredor entrava no quarto, se despia revelando as mais apetitosas carnes que ele jamais presenciara. [...] Massimo Risi nunca tinha experimentado tão gostosas carícias. Ele rodou e rodou nos lençóis, gemendo alto, esfregando-se na almofada. Se era pesado, ele muito se divertia. (COUTO, 2000, p. 57)

O erotismo da cena é marcado pela suspensão temporária da consciência do investigador, entregando-se aos estímulos sexuais originados na visão da beleza carnal de Temporina. Este momento representa o início do primeiro rito de passagem vivenciado por Massimo Risi e está relacionado aos ritos orgiásticos e ao arquétipo da *Grande-Mãe*.

A Grande-Mãe é a deusa da fecundidade. Como personificação mitológica da Terra, ela mantém relações tanto com o cosmos quanto com o caos, com o começo criativo – principalmente com o da natureza que compreende o erotismo e a proteção dos cultos orgiásticos – e com a morte (a morte temporária, por sua vez, conduz à ressurreição e à reencarnação). Daqui provêm os laços eróticos, não obrigatoriamente incestuosos, com o herói e a participação tanto em sua perdição como em sua salvação. (MELETÍNSKI, 1998, p. 108)

O arquétipo da Grande-Mãe se relaciona com a imagem da “madona”, ou, a mãe de um deus que morre e ressuscita. Segundo Meletínski, o arquétipo da Grande-Mãe está intimamente relacionado com o “casamento sagrado” e a troca de gerações, além de refletir o ciclo de morte e renascimento da natureza, ou seja, o mito do deserto que floresce depois da morte temporária.

O deus que morre e ressuscita pode estar eroticamente relacionado com a Grande Mãe, mesmo se ela for sua própria mãe ou irmã, pois este tipo de erotismo, conforme é sabido, tinha o caráter de ritual, de magia orgiástica dentro da moldura dos ritos do calendário (frequentemente incluindo o também o “casamento sagrado” com a deusa). (MELETÍNSKI, 1998, p. 110)

O primeiro rito de passagem de Massimo Risi acontece na forma do sexo com o ser enfeitado. Apesar das diferenças fundamentais entre o rapto da donzela, por exemplo, ou da bruxa que prende as crianças para depois comê-las, identificados por Meletínski como o motivo do “cativeiro em poder do ser demônico”⁶⁶, pode-se considerar Temporina um ser cativo de sua situação sobrenatural, podendo aparecer,

⁶⁶ MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*, 1998, p. 130

inclusive, associado a outro motivo relacionado aos relatos de bruxas e donzelas, o “resgate de alguém que se encontra em poder de um ser demônico”.

O fato de cair em poder de um ser demônico pode, em princípio, levar à destruição da vítima, e variantes dessa natureza encontram-se no folclore universal. Mas quando aplicada ao herói (especialmente no conto maravilhoso), esta situação de perigo recebe um desenlace positivo, quando aparece acoplada no motivo duplo: “resgate de alguém que se encontra em poder de um ser demônico.” (MELETINSKI, 1998, p. 134)

O fato de Temporina estar aprisionada nas trevas da pensão habilita a considerá-la uma heroína prisioneira de sua condição misteriosa, preenchendo os requisitos para se compreendê-la como uma heroína cativa de algum ser demônico.

Na figura da mulher raptada podem-se ver, às vezes, resquícios da imagem da deusa agrária que aparece e desaparece. [...] No conto maravilhoso é mais raro encontrar o rapto da esposa. É mais freqüente o da moça com a qual o herói virá a casar-se depois do duelo com o monstro raptor. Foi justamente esta variante que passou a ter um arquétipo estável. (MELETINSKI, 1998, p. 137)

Segundo a estrutura arquetípica identificada por Mielietinski, muito usual nos contos maravilhosos medievais, o herói se casa com a mulher cativa, depois de livrá-la de sua maldição.

No nível do conto de magia a mulher totêmica torna-se sobrenatural, e este caráter explica-se, na maioria das vezes, por um sortilégio. A retirada do invólucro animal é substituída agora pela retirada do encantamento e, em vista disso, configura-se o motivo do “encantamento/desencantamento”. (MELETINSKI, 1998, p.142)

O desencantamento ocorre junto com a fecundação da mulher, mas, só é revelado posteriormente. Depois de verificar que alguém esteve presente em seu quarto, Massimo sai pelos corredores e, desorientado, tem uma grande surpresa:

[...] foi-se esgueirando pelo corredor quando um braço o fez parar. Era a velha Temporina. O italiano estacou gelado. Dengosa, a velha deu uns passos em redor do estrangeiro. Depois encostou-se, requebrosa, na porta do quarto. Sorriu estranhamente apontando a própria barriga: / ___ Estou grávida de você... [...] ___ Essa noite fiquei grávida consigo. (COUTO, 2000, p. 58)

A superação do ritual erótico culmina na fecundação de Temporina. O italiano representa o elemento seminal de que a mulher precisa, assim como a terra necessita da semente para florir depois da devastação. A fecundação da mulher moçambicana pelo investigador italiano aparece, portanto, como tema da renovação das gerações e se alinha com o ressurgimento da natureza depois da devastação, como a renovação da

mulher envelhecida e, também, do país em ruínas. Mas, a miscigenação racial é considerada um erro pelos preconceituosos moradores da vila, que não querem se assumir miscigenados. O narrador lembra a forma como o padre já havia falado desse preconceito.

O pensamento do sacerdote ia direito no assunto: mulatos, não somos todos nós? Mas o povo, em Tizangara, não se queria reconhecer amulatado. Porque o ser negro – ter aquela raça – nos tinha sido passado como nossa única e última riqueza. E alguns de nós fabricavam sua identidade nesse ilusório espelho. (COUTO, 2000, p. 59)

Percebe-se acima a referência à pureza racial, mas apresentada aqui como valor positivo e ilusório de uma raça, biologicamente definido. O ser negro, o ser africano, a idéia de pureza étnica parecem desmoronar nas palavras do padre. Aqui, seu pensamento está em sintonia com o pensamento de Glissant e sua concepção sobre a identidade rizoma, colocada em oposição à antiga e obsoleta identidade raiz-única e a noção de pertencimento à raça negra, repassada como “*última riqueza*”.

O impulso político do padre renuncia aos imperativos da identidade “pura” e este momento suscita uma reflexão sobre a crise de identidade vivida por um povo que não se assume “*amulatado*”. Com isso, Mia Couto consegue pontuar uma discussão atual em Moçambique: a busca pela identidade nacional, compreendida como uma construção em curso, envolvendo tradições ancestrais e modernidade. O valor da raça, se tomado como único e excludente, na forma de uma identidade raiz-única se torna ineficiente, como sugere o padre: “*mulatos, não somos todos nós?*”

3.2 Uma África eternamente mitificada

O arquétipo da Grande-Mãe está intimamente relacionado com o tema da geração da vida e o caos original. Na obra, a decrepitude da velha-moça Temporina está relacionada com destruição da paisagem, pela guerra. A imaginação do autor opera, assim, com as simbologias do arquétipo da Grande Mãe. O conteúdo arquetípico estaria disposto segundo uma intenção poética, com as imagens da Grande-Mãe criando um paralelismo entre a mulher e a paisagem. Mas, como Mia Couto realiza a aproximação entre esses dois domínios temáticos?

Em um estudo sobre os mecanismos da imaginação, realizado por Philippe Malrieu (2010), são investigadas três formas de imaginação que explicam a construção de novas imagens. Malrieu afirma logo no início de seu texto.

É nosso desejo descrever alguns comportamentos a que o sujeito recorre para construir representações sensíveis, eventualmente, motoras, que não constituem uma reprodução de objetos ou de situações vividas. Refiro-me aos enquadramentos do sonho, as representações míticas e as criações plásticas. (MALRIEU, 2010, p. 7)

Assim, considerando as diferenças fundamentais, identifica-se um traço comum nestas três formas de imaginar. A imaginação é liberada por forças internas, revelando-se como uma manifestação do espírito. A análise de Malrieu investiga o surgimento de novas imagens, partindo da corrente psicanalítica e neurofisiológica e é conduzida tendo em vista a consciência de que, “as criações da imaginação, por mais originais que sejam, retiram os elementos que as compõem das experiências perceptivas do sujeito”⁶⁷. Assim, o imaginário constitui uma propriedade que permite “colocar em suspenso” aquilo que chamamos realidade e nos deixarmos invadir, involuntariamente, por “quadros irrealis”.

A imaginação opera por correspondência, a diferença é que nos sonhos, a aproximação é totalmente involuntária e as imagens surgem sem nenhum controle daquele que sonha. Desta forma, o sonho é considerado “poesia involuntária”⁶⁸ e as novas e intrigantes imagens surgem em períodos de vigília e sono profundo.

Nos mitos e crenças religiosas a imaginação é organizada dentro de um sistema frequentemente binário, ou seja, os conceitos aparecem em oposição – bem/mal, homem/mulher, vivo/morto, sacro/profano, dia/noite e, assim, sucessivamente. A construção do imaginário mítico é orientada pela coletividade. O sujeito atua como retransmissor de imagens previamente elaboradas.

No imaginário artístico, porém, Malrieu assinala a busca e organização consciente dos temas, motivos e imagens utilizados nas obras de arte. A aproximação é controlada ou, pelo menos, um pouco voluntária e orienta a busca por imagens estáveis. A consolidação dessas imagens é desejada e a aproximação e a correspondência entre os diversos domínios da imaginação respondem a imperativos estéticos. A busca pelos temas que servem de enquadramento para as sínteses artísticas opera por aproximação, experimentação e renúncia a algumas tentativas e, por fim, a consolidação, às vezes nada espontânea, da imagem e de seu conteúdo simbólico.

⁶⁷ MALRIEU, Philippe. *A construção do imaginário*, 2010, p. 7

⁶⁸ Idem, p. 11

Essa reflexão ajuda a compreender a forma como Mia Couto realiza a aproximação das imagens da terra destruída pela miséria e pela guerra e a decrepita velha-moça, uma enfeitada. No texto de Mia Couto, a aproximação com o mito do deserto que floresce depois da devastação, após os rituais orgiásticos, começa a se delinear na narrativa a partir do momento em que Massimo adentra o sombrio estabelecimento onde se hospedara.

A notável decrepitude do sombrio lugar se assemelha e se estende à mulher envelhecida e ao restante da vila, com seus buracos pelas ruas, com as maltas de moleques pedintes e as visíveis marcas da destruição. Mas, assim como o deserto, a mulher se apresenta ilusoriamente infértil. *“Os olhos da velha continuam frescuras e salivas de um beijo prometido. A mulher toda ela cheirava glândula.”*

O sexo com a velha-moça se realiza na forma de um ritual. Há correspondência entre a imagem da deusa agrária e o mito do deserto que floresce na primavera depois de sua morte temporária. Ao revelar suas encantadoras carnes, há a suspensão temporária da razão do italiano e, em sonho, a mulher é fecundada por ele, encarnando o erotismo da deusa agrária e da própria terra que recebe a semente. O arquétipo da Grande-Mãe realça um fator positivo na narrativa, sensibilizando para o tema da renovação da vida, pois se relaciona com o mito da Criação e do Renascimento, trazendo, portanto, a marca dos sentimentos de esperança e continuidade, associados na figura do menino “mulato”, gerado por Temporina.

Assim é a forma como se compõe a metáfora da mulher envelhecida. Ela representa a mulher, aparentemente infecunda; ela é a terra imprópria, ilusoriamente destruída pelo tempo e pela guerra, com seus campos secos ou improdutivos, os caminhos perigosos daquele lugar, a corrupção herdada do passado colonial e a tragédia das lutas de libertação da nação. Mas, estranhamente, a explicação da situação sobrenatural de Temporina é dada pela feitiçaria, outro motivo temático relacionado ao arquétipo da Grande-Mãe. Massimo recebe essa explicação da própria mulher, depois que ela lhe dá de beber uma poção mágica protetora, sendo este, exatamente, o motivo do objeto mágico protetor.

___ Tenho duas idades. Mas sou miúda. Nem vinte não tenho. / Madonna zingara! – suspirou Massimo, abanando a cabeça. / Tenho cara de velha porque recebi castigo dos espíritos. / Madonna zingara! – repetia o italiano. / ___

Castigaram-me porque se passaram os tempos sem que nenhum homem provasse da minha carne. (COUTO, 2000, p. 62)

Destemido, o italiano desacredita na possibilidade do encantamento. O imaginário mítico e religioso é canalizado na crença em espíritos e feitiços. A invenção do autor parte da temática mítica da Grande-Mãe, mas não renuncia, ao contrário, recorre ao pensamento mítico-religioso local, revelando através das reflexões de seu narrador a sacralidade dos espíritos e sua interveniência nos assuntos humanos:

Eu conhecia Temporina, ela era apenas um pouco mais velha do que eu. Era verdade: ela não aceitara nenhum namoro enquanto moça. Quando deu conta, tinha-se passado o prazo da sua adolescência. Mais que o permitido. E assim desceu sobre ela a punição divina. Numa só noite seu rosto se preencheu de rugas, se perfez nela todo o redesenhar do tempo. Contudo, no restante do corpo, ela guardava sua juventude. (COUTO, 2000, p. 62)

A imagem da mulher enfeitiçada é orientada para os preceitos exigidos pelos antepassados. Percebe-se a confluência da crença para o texto literário. O imaginário religioso local concebe, naturalmente, a possibilidade do encantamento, pois, são crenças religiosas que atuam diretamente na construção das representações coletivas e individuais. Segundo Malrieu, quando este discute a construção do imaginário mítico e religioso, sua interpretação exige a compreensão das necessidades vitais de uma organização social.

Não é possível compreender as correspondências do mito, se ignorarmos as múltiplas angústias que atravessam a vida dos homens, quer as mesmas se reportem à conservação da vida, à conquista do amor, à doença ou à morte. É porque elas fornecem respostas umas às outras que se estabelecerá uma comunicação entre os diversos domínios de onde procedem – a vida de trabalho, vida sexual, vida política. No seio do mundo fechado e harmonioso do mito, o homem encontrará o apaziguamento de que necessita. (MALRIEU, 2010, p. 74)

A explicação de Temporina está relacionada com a religiosidade do povo que recorre à crença nos espíritos para explicar suas angústias e suas desventuras. *“Castigaram-me porque se passaram os tempos sem que nenhum homem provasse da minha carne”*. Ao negligenciar o interdito imposto pelos antepassados a jovem mulher transgride diretamente a tradição. A revelação religiosa vai então constituir o tema geral de interpretação, em torno do qual, vão cristalizar-se as emoções dos personagens, tal como ocorre na sequência apresentada a seguir, ocorridas na pensão onde Massimo se instalara.

___ Você matou-lhe! / O italiano se ergueu, aflito. Outra morte? E o recepcionista, juntando as mãos no rosto, gritava olhando o chão: / ___ Hortência! / O italiano passava ao oitenta sem parar no oito. Hortência? Que se passava agora? Olhou para mim pedindo socorro e eu me aproximei do hospedeiro para esclarecimento. O homem apontava no chão uma louva-a-deus morta. Também a mim me veio um arrepio. De repente, aquele cadáver estava para além de um insecto. (COUTO, 2000, p. 60)

Segundo a crença local, explicada pelo narrador, “*uma louva-a-deus não era um simples insecto. Era um antepassado visitando os viventes*”. A crença na volta dos antepassados explica o reconhecimento do carácter sagrado daquele louva-a-deus morto pelo italiano; era um insecto agindo a mando de algum espírito, no caso, o espírito de Hortência, a tia de Temporina e de outro rapaz de “*comprovadas inabilidades*”.

O “*moço tonto*” não tinha nome, pois não valia à pena gastar um nome humano com alguém que se duvidavam das propriedades intelectuais. No dia da morte de Hortência tudo fora deixado para ele e nada para a sobrinha. É que os bens da velha tia se “*suicidariam*” sem ela e de tristeza morreriam.

O sobrinho vivia sozinho com o espírito da tia que, o alimentava todas as manhãs. O antigo casarão dos fundadores da vila se tornara o lugar de espíritos e de viventes. Assim, o lugar se torna um local sagrado para Temporina e abrigo de memórias do passado colonial, um local em torno do qual gravitam memórias épicas e pessoais. Em outras palavras, experiência e imaginário dinamizam a narrativa, pois o narrador é capaz de traçar os cenários de outrora à luz do presente e reconstitui em sua memória, o local, tanto como um lugar vivido, quanto imaginado. Para mostrar ao italiano que naquela vila a realidade nem sempre é o que parece, Temporina o leva ao lugar de sua infância, o casarão onde foram alojados os soldados das Nações Unidas.

Nós íamos a casa de Dona Hortência, tia de Temporina. Hortência, a falecida, assim se conhecia. Essa que, aos olhos do recepcionista, visitava a pensão em forma de louva-a-deus. E que iria visitar os vivos em outras formas. Pois ela era a mais falecida das criaturas de Tizangara. Hortência era a última neta dos fundadores da vila. [...] A casa era um lugar de espíritos. Não importava o que os soldados fizessem. Importava, sim, o que o lugar ia fazer aos inautorizados visitantes (COUTO, 2000, p. 62)

A tragédia de Hortência é descrita pelo narrador. Vivia na solidão de mulher que nunca fora amada por nenhum homem, da mesma forma que sua sobrinha. “*Nunca nenhum homem conseguiu visto de entrada no seu coração*”. Passava a maior parte do tempo na varanda; dizia que queria ser “*contemplável*”, mas, desejava mesmo era ser

escolhida e levada por Deus: “*Eu sou muito negra, deve ser por causa disso que, mesmo eu ficando frente à igreja, ele nunca me escolheu*”. Morrera de mão dada com a sobrinha. Diziam na vila que essa contigüidade teria sido a causa da passagem da maldição para Temporina. Ali, naquela casa, o italiano poderia ver como o mundo dos vivos e dos mortos se entrecruzavam:

___ Entende agora por que viemos aqui? Para você ver que em Tizangara não há dois mundos. / Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilharem da mesma casa. Como Hortência e seu sobrinho. E pensasse nisso quando procurasse os seus mortos. / ___ Por isso eu lhe pergunto, Massimo: qual vila o senhor está visitando? / ___ Como assim, qual vila? / ___ É porque aqui temos três vilas com seus respectivos nomes – Tizangara-terra, Tizangara-céu, Tizangara-água. Eu conheço as três. E só eu amo todas elas. (COUTO, 2000, p. 67)

A reflexão aponta para a imagética dos elementos *Terra, Ar e Água*, sendo estes, reveladores da cosmogonia tradicional e um sistema de imagens utilizado pelo autor. Primeiramente, pode-se interpretar o elemento Terra como um símbolo do feminino que aguarda, assim como Hortência espera, pacientemente, seu tempo de florir.

Hortência. Não era em vão que tinha nome de flor. Não que fosse bonita. Todavia, ficava na varanda o dia inteiro, fingindo olhar o tempo. Não era no tempo que punha o olhar. Porque, a bem dizer, ela ganhara acesso a outras visões. (COUTO, 2000, p. 63)

Quando Hortência, “*a última neta dos fundadores da vila*”, contempla da varanda, como uma flor, é como se toda Tizangara esperassem por um tempo para renascer. O simbolismo de Temporina, tomado como encarnação da deusa da fecundidade, assume um lugar de destaque, pois, nela se concentram as esperanças desse novo renascimento.

___ Esta vila foi engolida pelo mato. / Olhei em volta e concordei com a moça. A cidade foi sendo tão abandonada que até as coisas foram perdendo seus nomes. (COUTO, 2000, p. 63)

O elemento Terra representa, igualmente, o lado profano da existência, separado, naturalmente, do domínio do sagrado. Nesta imagem da vila a terra desvanece em suas cores, de tal forma que vai perdendo consistência. Árvore e casarão vão se imiscuindo a ponto de se fundirem em uma só coisa, tomados pelo mato, iam perdendo seus nomes, ou seja, a terra desvanece na destruição e nas ruínas de um tempo colonial nefasto e um momento de liberdade conquistada à duras penas. Por todo lado, destruição, ruína e corrupção.

O elemento Ar está relacionado com imagem do céu e remete à leveza e à claridade. Derivam do elemento a luz e a ascensão, as asas e o voo, e também a espiritualidade. São domínios temáticos da divindade suprema. Segundo a crença nos antepassados, estes seriam os intermediários entre os dois domínios: o mundo dos homens, na terra, e o seu deus criador, nos céus. Terra e céu se conectam, se interrelacionam na imagem dos espíritos intermediários, os antepassados. A Água é o elemento que liga os dois mundos, tal como o orvalho ou a chuva. Os antepassados são intervenientes nos dois mundos e Tizangara é a síntese desses três elementos, coexistindo em harmonia desde os tempos imemoriais: o tempo do mito.

Sorri. Agora, quem precisava de tradução era eu. Nunca escutara Temporina tão acrescida de belezas. Ou ela se enfeitava, especial, para o visitante? Desconfiado, me retirei, pé-ante-pé, escada afora. Deixei os dois na varanda e fiquei no pátio, a respeitosa distância. De longe, ainda vi como Temporina se sentava no colo do italiano e como seus corpos se enleavam. De súbito, o rosto dela se colocou em luz e eu me espantei: em flagrante de amor Temporina juvenescia. Toda ela era sem ruga, sem cicatriz do tempo. (COUTO, 2000, p. 67 - 68)

Novamente, o sexo com o ser enfeitado, mas, agora, consciente, assumido e desejado pelo investigador italiano. Massimo se rende ao fascínio de Temporina e é como se quebrasse por instantes o feitiço do envelhecimento e se revelasse a essência sedutora da mulher moçambicana. O feitiço se quebra nesse momento de sedução, mas, se Temporina encarna o arquétipo animus ou a heroína com quem o anti-herói se envolve sexualmente, com ela o sentido se estende à metáfora do território que, em nível mais profundo, pode ser vista e como uma metáfora da própria divindade, a mítica Mãe-Terra.

A simbologia da criação é essencial para o paralelo que se estabelece entre Temporina e o território dos antepassados. A dualidade inscrita no arquétipo da Grande-Mãe-Deusa tem sua ênfase nos perigos dos caminhos minados de Tizangara e a simbologia da destruição completa o paralelismo. A força plástica do mito e sua essência criadora e, ao mesmo tempo, a perigosa força destrutiva das mulheres de Tizangara, se associam ao poder colérico da *mãe-terrível* (Jung) e se inscrevem nesta composição através dos perigos dos caminhos infestados de minas terrestres e de morte violenta. O aspecto negativo de cólera da Grande-Mãe ancestral é a outra face do mesmo arquétipo. Percebe-se então, mais nitidamente, como o artista concretiza a imagem das mulheres enfeitadas, aproximando os domínios da sexualidade com os

campos minados. Em ambos reside o perigo de morte pela explosão. O símbolo usado pelo artista seria o falo ereto, sugerindo que se tratava de ato sexual quando da explosão do soldado.

Resumindo, na narrativa se encontra a imagem grotesca e insólita da mulher enfeitiçada, pela maldição dos antepassados, se apresentando na forma de uma jovem heroína prisioneira de sua condição sobrenatural. O simbolismo de Temporina se estende a sua falecida tia Hortência que, como a própria nação, sofreu a destruição da guerra e o desprezo dos homens. Ela aguarda, pacientemente, um novo tempo que há de vir para si e para sua sobrinha. Temporina representa a continuidade de tia Hortência e esta velha anciã remete ao passado colonial e as sangrentas guerras que assolaram o país, durante anos a fio. Tizangara representa o país abandonado e corroído pela ganância de seus governantes. É uma localidade que sensibiliza o leitor para a realidade histórico-social de todo um universo de pessoas tentando se recuperar do desastre social que foram as lutas de libertação colonial e os anos de guerra civil.

3.3 As mulheres enfeitiçadas

Na obra *O Último Voo do Flamingo* é possível reconhecer uma relação entre a corrupção política e a exploração sexual das mulheres de Tizangara, culminando com o feitiço encomendado para fazerem explodir os soldados da ONU. Nos escritos de Êstevão Jonas, o administrador da vila, pode-se apreender algumas reflexões sobre as tradições religiosas moçambicanas, os feitiços e a corrupção política daquele país. Nestes relatórios, alguns aspectos da história recente de Moçambique são discutidos com apreensão, revelando o medo e o desprezo do governante pelos costumes dos habitantes locais. Seus escritos permitem investigar, igualmente, as relações entre o governante e as mulheres moçambicanas, especialmente, uma prostituta da vila, a provocadora Ana Deusqueira.

Os escritos do administrador são relatórios oficiais que assumem um tom de carta confessional, com acentuado fluxo de consciência, marcado por reflexões sobre a história recente do país. O primeiro relatório ao Ministro é introduzido pela explicação do caráter das coisas que se dirão que “*de mais admirosas que são*” nem cabem em relatório. Apesar da dificuldade do administrador, ele o fará “*quase por via oral*”, Êstevão Jonas anuncia que se poderia até tratar de uma carta muito familiar e pede desculpas pelo tom de confidência num relatório oficial.

O administrador conta que na noite passada, sua mulher Ermelinda acordara com os batuques dos “ngomas”. Um arrepio passa-lhe pelos ombros e ela vai se encolher na “capulana”⁶⁹. A mulher pressente a proximidade dos rituais religiosos, tais como são conhecidos os cultos aos antepassados, as cerimônias religiosas com o objetivo de acalmar os espíritos dos mortos. Depois de se “desembrulhar” dos lençóis e “madiçoar” sua vida, ele e sua mulher afastam os “pesados cortinados herança dos coloniais” para examinar o dia lá fora.

[...] não havia vento nem nuvem. A terra estava calma, na ordem tranqüila. Mais longe, no entanto, o rio esperneava, semelhando os infernos. Como podia ser: calmo aqui, agitado lá? Que forças maldispunham o mundo num só lado? De onde provinham aqueles trovões? [...] (COUTO, 2000, p. 74)

Novamente os três elementos Terra, Ar e Água se consolidam na imagem do caos, na revolta das águas do rio. O mundo se torna duplo. Duas dimensões de uma mesma realidade se realizam na oposição entre ordem e caos, uma imagem na qual, a tranquilidade do céu e da terra se torna cenário de fundo para a grande tormenta da água do rio. Os três elementos, assim dispostos, caracterizam o insólito, pelo fato de não haver nem nuvem no céu. Os trovões chamam o administrador à sua realidade: “*Na realidade dos factos, os ngomas tinham barulhado toda a noite, num pãodemónio*”.

A primeira dama, aterrorizada, pergunta: “___ *Por que você deixou esta gente vir até aqui, tão pertíssimo?*” Mas, os antigos deslocados da guerra não deixavam as mediações da administração de Tizangara, dando “*ares de sua desgraça*” em nome dos donativos internacionais. O medo do combate ao tribalismo e ao obscurantismo era algo que, segundo a ideologia do estado, o país deveria eliminar em nome dessa almejada modernidade.

Eu, Êstevão Jonas, praguejei: ela (a primeira dama) que não se metesse. Aquela gente, ela bem sabia, eram antigos deslocados da guerra. O conflito terminou, mas eles não regressaram ao campo. Ermelinda conhece as recomendações actuais e passadas. Se fosse era antigamente, tinham sido mandados para longe. Era o que acontecia se havia as visitas de categoria, estruturas e estrangeiros. (COUTO, 2000, p. 74).

⁶⁹ Espécie de tecido que cinge o corpo das mulheres moçambicanas, podendo fazer as vezes de saia ou cobrir o torso e a cabeça. (N. do Pesq.)

O regresso no tempo histórico, possibilitado pelos escritos do administrador, revela como a miséria daquelas pessoas era explorada através de uma filantropia corrupta, engendrada pelos dirigentes nacionais, enquanto as tradições populares eram desprezadas. Esse fato constitui um paradoxo da modernização do país. Trata-se de uma “modernidade” importada.

A crença em feitiços é ferozmente combatida nesse período histórico do país. As políticas de reestruturação social foram um objetivo caro para a elaboração de um modelo de modernidade para a nação moçambicana. O historiador João Carlos Colaço (2001) argumenta que a política de modernização das relações sociais em Moçambique foi um fracasso total, gerando ainda mais miséria e pobreza por causa dos grandes deslocamentos das populações.

Em 1980 o governo da Frelimo criou uma política para desenvolver a província de Niassa, a maior do país, porém com baixa densidade demográfica. Essa política, chamada Operação Produção, visava a enviar os “delinquentes, os “condenados” e os “improdutivos” das cidades para essa província a fim de que se engajassem no sistema produtivo. A operação foi um fracasso. (Colaço, 2001, p. 288)

A Operação Produção fracassara. Essa mobilização visava modernizar as relações sociais e trabalhistas no país, recentemente liberto do jugo colonial, almejando constituir um novo e produtivo cidadão moçambicano. O “novo-homem” moçambicano somente era aceito como tal se aderisse às ideias reformistas do Partido, na época de inspiração socialista.

Aspectos do discurso de Êstevão Jonas mostram que este novo “cidadão moçambicano”, agora, dirigente da administração pública, parece dividido entre duas concepções de mundo que se opõe diretamente. Seu universo é dual. O administrador acredita nos feitiços e teme a proximidade do fim, como se pode ler com mais detalhes no decorrer de seu relatório muito confidencial. Desta forma contraditória, Êstevão Jonas reflete sobre este grave problema da mobilidade das populações e lembra as orientações atuais do governo central: mostrar a miséria daquelas pessoas, a fome e as doenças “*contaminosas*”.

Lembro bem as suas palavras, Excelência: a nossa miséria está render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos [...] Estrangeiro de fora ou da capital deve poder apreciar toda aquela coitadeza sem despende grandes suores. (COUTO, 2000, p. 75)

A reconstrução, após anos de guerra civil, a miséria em que viviam aquelas populações deslocadas de suas terras ancestrais, milhares de famílias destruídas, eram problemas enfrentados com medidas extremas, por exemplo, com a mobilização de grandes massas humanas para os interiores do país, a fim de afastar os feiticeiros e bêbados e outros desordeiros de plantão que não se adaptavam aos novos modelos sociais impostos pelo Estado. Ele explica dizendo que “*era preciso varrer toda aquela pobreza*”.

Por isso, o administrador defende as políticas empreendidas pelo governo: o envio dos deslocados para longe dos olhos dos inspetores ocidentais. Aqueles que não se adaptavam aos novos hábitos exigidos pelo Estado eram levados para longe pela “*Operação Produção*”. Foi assim que chegou à Tizangara a prostituta Ana Deusqueira. Trata-se de uma deslocada de guerra, deixada na vila para viver sua própria sorte. O testemunho de Ana Deusqueira gravado pelo ministro revela a miséria humana vivida por aquela mulher.

Começo assim, explico esse meu serviço. Para dizer uma coisa, o seguinte: o senhor, num próximo tempo, vai deixar de ser ministro. Transitará para ex-ministro. Mas eu não transitarei nunca, uma puta nunca é “ex”. Há ex-enfermeira, há ex-ministro... só não existe ex-prostituta. A putice é condenação eterna, uma mancha que não se lava nunca mais. (COUTO, 2000, p. 82)

A mulher prostituída carrega o estigma da cólera da Grande-Mãe ancestral e o feitiço será considerada a arma usada contra os “*gafanhotos*” ocidentais, como se pode ler em seu depoimento.

Pronto. Agora, vou ao assunto. Quer saber toda a verdade do acontecido? 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. Ou já esqueceu as forças da terra? (COUTO, 2000, p. 83)

Novamente, o arquétipo da Grande-Mãe é evocado nesta passagem em que o feitiço é tratado como uma arma destrutiva. Mielietinski considera o tema do feitiço como um aspecto geral do arquétipo, em uma de suas manifestações negativas, nele se origina o tema da mãe feiticeira:

[...] À imagem da Grande-Mãe estão provavelmente ligados os diferentes contos e relatos de bruxas e de madrastras, que igualmente carregam muitas vezes os traços de feitiçaria. (MELETINSKI, 1998, p. 109)

Na narrativa de Mia Couto, é preciso lembrar, a mulher é apenas um veículo para a efetivação do feitiço e não a responsável direta pelas explosões dos soldados, como se verifica na continuação do depoimento de Ana Deusqueira.

O soldado zambiano chegou, exibindo a farda. Entrou no bar, arrotando presença. Batia os calcanhares, mandando vir as bebidas. Não gostamos, sabe, esses ares de dono. Só fingimos simpatias, mais nada. Nessa bebida, eu vi, alguém juntou uns pós tratados, feitiços desses, nossos. Não sei quem, nem vi o que. Obra dos homens, ciúmeiras deles que não querem ver mexidas as mulheres da terra. [...] Quando esse zambiano me pegou na mão eu já sabia o destino dele. Lhe acompanhei sem pena... (COUTO, 2000, p. 85)

Apesar de não ser responsável direta pelas explosões a mulher moçambicana é a causa e o instrumento do feitiço lançado contra os estrangeiros. O arquétipo da Grande-Mãe subjaz em um nível mais profundo, mas pode ser reconhecido claramente ao compor um quadro maior da obra, como explica Mielietinski:

O mito, o epos heroico, a lenda e o conto de magia são extremamente ricos em conteúdo arquetípico. Alguns arquétipos no conto e no epos sofrem transformações. Por exemplo, os “monstros” são substituídos por seguidores de outras crenças, a “mulher milagrosa” totêmica é substituída pela princesa enfeitiçada, e mais tarde pela esposa caluniada que abre seu caminho através do disfarce, usando roupas masculinas etc. Entretanto, mesmo no caso dessas transformações, o arquétipo originário transparece bastante claramente. Ele como que permanece depositado no nível profundo da narrativa. (MELETINSKI, 1998, p. 157)

Seguindo estas instruções de Mielietinski, se observa, primeiramente, que o arquétipo da Grande-Mãe é matriz para o motivo da heroína enfeitiçada, com quem o herói se envolve afetivamente e, novamente, o mesmo arquétipo gera o tema da feitiçaria, envolvendo, igualmente, a figura da prostituta. O investigador italiano deve enfrentar o desafio de encontrar o responsável pelo feitiço e desvendar o mistério antes de se tornar ele próprio uma vítima das misteriosas explosões.

A poção mágica dada a ele por Temporina o torna imune ao feitiço, caracterizando o instrumento mágico dado ao herói lendário e funciona como uma arma contra o poder colérico da mãe ancestral. Mas, somente isso não será suficiente. Massimo terá que andar por caminhos minados. A imagem da mulher feiticeira possui um estigma de cólera e desequilíbrio emocional. Ele, o investigador ocidental, em busca de suas respostas deve enfrentar esse poder destrutivo e superar outro desafio: sobreviver aos perigos das minas terrestres, ajudado pela misteriosa Temporina.

___ Andei olhando você. Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar. / ___ Como não sei andar. / ___ Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar. / Ele riu, acreditando ser brincadeira. Porém, ela, grave, advertiu: / ___ Falo sério: saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte. Venha, que eu lhe ensino. / O italiano cedeu. Aproximaram-se e sustiveram-se mãos nas mãos. Parecia que dançavam, o italiano aliviando o peso à medida que seu o pé se afeiçoava ao chão. Temporina o ia encorajando: pise como quem ama, pise como se fosse sobre um peito mulher. E o conduzia, de encosto e gesto. (COUTO, 2000, p. 68)

Temporina teme as explosões, as minas que sempre vitimaram seu povo, herança dos tempos coloniais e das guerras de libertação. O mesmo medo das explosões, mas agora, pela feitiçaria, também atormenta o administrador de Tizangara.

Em seu segundo relatório é descrita uma cena em que acontece a explosão de um soldado paquistanês, responsável pela guarda pessoal da administração. O fato gera uma grande confusão, envolvendo Êstevão Jonas e sua mulher. A cena é cômica e gira, novamente, em torno da imagem do falo decepado, voando com a explosão do soldado da guarda pessoal e viera grudar no ventilador de teto, na sala do administrador. “*Desta feita, a explosão dera-se em plenas entranhas do poder.*”

Escrevo de arrompante: o que eu vi me fez cegar; o que não vi é que me clareou. Quando ouvi aquele clarão, esburacando o poente, então desconfiei: seria aquilo um chamarisco? (COUTO, 2000, p. 91)

Êstevão Jonas escreve que, enquanto seus ajudantes matavam alguns cabritos no pátio dos fundos da administração, ele já começava a intimidade com certa “*inominada mulher*”. Ele ia esfriando os dedos no gelo do “*wísqui*”, com medo de incendiar e acabar explodindo também, “*quando o clarão recintilou, parecia o cosmos se rasgava em dois*”.

Foi quando vi voar em minha direcção um órgão de macho, mais veloz que fulminância de relampejo. Me berlindaram os olhos. Ainda hoje gaguejo: ficame a língua à procura da goela quando tento descrever o sucedido. A tal senhora, felizmente, desandou. Ainda pensei que tivesse dissolvido no âmbito da explosão. Mas não, pela fresta da janela ainda a vi correndo, ruas afora. (COUTO, 2000, p. 92)

A cena do falo voador apresenta um esquema parecido, se não idêntico, à chegada do investigador italiano em Tizangara. Primeiramente, o sexo com a “*inominada*” mulher introduz o tema da libidinidade, tal como na primeira cena do romance e a chegada do investigador italiano, tendo que investigar um pénis ereto e decepado no meio da “*Estrada Nacional*”, agora, a satisfação da libido com a prostituta

e o administrador introduzem o mesmo tema, que continua girando em torno de sexo, explosões e falos decepados. A corrupção política se inscreve nesta cena através da matança dos cabritos (sacrifícios rituais!), nos fundos da administração, pelos empregados de Êstevão Jonas, todos para serem enviados como agrado para o Ministro na capital, junto com algumas garrafas de bebida. Logo em seguida, surge o pênis voador que quase vitima os olhos do administrador, desta vez, o pênis do soldado explodido nos fundos da administração. É uma cena bastante risível. Como na primeira cena de chegada do italiano interveio a mulher debochada, a prostituta Ana Deusqueira, ela é agora substituída pela primeira dama Ermelinda que, ao entrar na sala da administração, torna a cena ainda mais cômica - em cima da mesa, dois copos de *wisqui* incriminavam o administrador, um com visível marca de batom. Ermelinda não deixa passar despercebido.

___ Estes copos são dois. / ___ Sim, eu estava bebendo com o major Ahmed. /
___ Quem é Ahmed? / ___ Era. Era esse que esvoaçou. Chefe da segurança. /
___ E esse chefe da segurança, esse major, usava bôton? (COUTO, 2000, p. 93)

A repetição do esquema não é um defeito, como se viu nas afirmações do pesquisador Amadou Hampâte Ba (2003). No caso da narrativa de Mia Couto, a repetição incide sobre a imagem fálica e a decomposição do corpo pela explosão, sugerindo, sutilmente, o perigo das minas reincidentes e, associando a seu turno a sexualidade desenfreada dos novos costumes ocidentais, o desrespeito às tradições matrimoniais e a prostituição das mulheres, tudo isso condensado em uma única imagem; colocado em movimento pela ironia e a comicidade que o autor emprega nas descrições dos absurdos vividos pelo administrador, perseguido por um desconcertante falo decepado.

A desconfiança da primeira-dama acaba por suscitar em Êstevão Jonas uma nova reflexão, envolvendo as questões culturais: “*quem sabe os costumes desses asiáticos? Não há por aí uns que andam de saia?*” A cena se completa com o desconcerto do administrador, apontando no teto o órgão ereto de macho, pregado na pá do ventilador.

E aponte para o tecto. Era melhor que ele visse o órgão do militar para desvanecer suspeitas. Só depois senti embaraço de confessar que o instrumento de macho estava espetado, digamos que de cabeça para baixo, no tecto de minha casa. Enganava Ermelinda, mas os outros que iriam pensar? Que eu estava envolvido nas famigeradas rebentações? Ou pior, que andava por aí a

tomatear-me com homens, ainda por cima acastanhados?(COUTO, 2000, p. 93)

A primeira-dama ainda dá algumas cutucadas em Êstevão Jonas: “__ Com que então o major, hein? / __ Que quer, esposa? São questões culturais. / __ E apanhar no cu também é uma questão cultural?” A chegada dos “capacetes azuis” acaba por culminar no trágico desmaio final do administrador, desfalecido das pernas, ele é levado ao leito, do qual escreve o relatório ao ministro central.

Depois de recobrado do susto, o administrador ainda confere o corpo para ver-se inteiro, a salvo do grande “*rebutamento*”. Assim, a cena do falo do paquistanês explodido apresenta uma comicidade que é quebrada pela natureza das reflexões de Êstevão, sobre a conduta do afilhado, envolvido em corrupção e amparado pelos poderes do administrador. O tom se torna grave, anunciando a tragédia anunciada. Novamente, as denúncias de corrupção política e crimes de desvios de patrimônio público podem ser encontrados em reflexões não tão tranquilizadoras. Nestes pensamentos, o medo das explosões transparece claramente:

Até já pensei que fosse ser feitiço encomendado por causa de meu enteado Jonassane. O senhor sabe: ele anda metido em maltas duvidosas que roubem e até inclinam para negócios de droga. (COUTO, 2000, p. 94)

O desprezo às histórias contadas no distrito, “*só se ouvem histórias, contadeirices. O povo fala sem nenhuma licença, zunzundo sobre as explosões*”, indica que a culpa, segundo a opinião geral, seria dos governantes que não “*cerimoniam*” os antepassados e que “*a terra está para arder*”.

Que posso fazer? São pretos, sim, como eu. Contudo, não são da minha raça. Desculpe, Excelência, pode ser que eu seja um racista étnico. Aceito. Mas esta gente não me comparece. Às vezes, até me pesam por vergonha que tenho neles. (COUTO, 2000, p. 95)

A mentalidade do administrador, assim desvelada, renuncia à sua cultura original, a cultura do povo que jurou libertar, enxergando e diminuindo os pretos como ele. Essa confusão é devida às contradições de um governo corrupto, liderado pelos militantes do Partido Frelimo, os grandes libertadores da nação, pregadores de uma modernidade à custa de muitas vidas despedaçadas, e muita gente mandada em caminhões para as mais distantes províncias de Moçambique, removendo a pobreza para longe dos olhos inquisidores dos Ocidentais. Segundo, o administrador de Tizangara, o inimigo, “*habita a nossa própria roupa interior*”.

Ermelinda, a primeira-dama, também constitui um paradoxo; *“Ela adora os poderes e as riquezas, mas recebe as más influências”*; assiste as missas do padre Muhando, mas, visita-se com o feiticeiro Andorinho; anda discutindo pelas ruas, em público, ofendendo o marido, dizendo que o padre tem razão e que o inferno *“já não agüenta tantos demônios”*, e que a Terra está recebendo *“os excedentes”*. Segundo o velho padre, seriam eles próprios, os libertadores da pátria, *“Um gênero de deslocados do Inferno, está entender? E nós, os antigos revolucionários, fazemos parte desses excedentes”*.

CAPÍTULO 4 - TIZANGARA CÉU: O FLAMINGO

*L'écrivain, se saisissant de la parole des griots et des anciens, la tradition orale, crée une oeuvre conforme à sa pensée personnelle et non plus à l'esprit traditionnel.*⁷⁰

Amadou Koné (1985)

4.1 O padre e o rio

A investigação conduzida por Massimo Risi vai se tornando uma complexa rede de depoimentos estranhos e delirantes. O anti-herói está cada vez mais próximo de suas revelações, atormentado por um fato sobrenatural – os soldados, simplesmente, explodem.

Agora, de boina azul na mão, Massimo se consumia em consumada preocupação: mais um soldado resumido a um sexo! Que podia ele escrever no relatório? Que os seus homens explodiam como bolas de sabão? Na capital, a sede da missão da ONU esperava notícias concretas, explicações plausíveis. E o que tinha ele esclarecido? Uma meia dúzia de estórias delirantes, no seu parecer. Sentiu-se só, com toda a África lhe pesando. (COUTO, 2000, p. 100)

Nessa altura do romance, o medo de se tornar, ele próprio, uma vítima das explosões atormenta o investigador ocidental. Massimo precisa se entregar de corpo e alma para poder compreender, realizando então, um encontro com três anciãos de Tizangara - o *padre Muhando*, o *feiticeiro Andorinho* e *Sulpício*, o pai do narrador. O anti-herói está em busca do conhecimento daquela realidade e somente com o encontro com o velho ancião, ou seja, com o *arquétipo do velho sábio*. Assim, ele poderá completar sua busca.

Massimo não tem certeza se acredita ou não no feitiço. “*Você acredita no feitiço?*” pergunta seu tradutor. “*Sei lá em que é acredito*”, responde. O sexo com Temporina o atormenta, medo de tê-lo feito todo desprotegido. Na rua, caminhando “*desmapeados*”, ele e seu tradutor encontram o hoteleiro da pensão e descobrem que o

⁷⁰ O escritor, se servindo da fala dos contadores de estórias e dos antigos, a tradição oral, cria uma obra conforme seu pensamento pessoal e não mais conforme o espírito tradicional. (N. do Trad.)

mano tonto de Temporina o procurava para matá-lo. Ciúmes de sua irmã, medo de o investigador levá-la consigo para a Europa. Foi quando o italiano, alheio a tudo que se passava, sentiu-se estranho, com os dedos “*empedrecidos*”. “*Que raio de bebidas lhe andavam a dar?*”, pergunta-se seu tradutor. O italiano cai ao chão, mas, ainda olhou para cima e viu a face de Temporina, mas nem de humana forma parecia, tudo se passando como se ele sofresse os efeitos da bebida, dada pela estranha mulher. O delírio apresenta a imagem da mulher acariciando o próprio ventre:

A mulher lhe acariciou a cabeça. Foi essa visão que, depois, ele me disse que tivera. Mas a moça não agia com doçura. Puxou-lhe a testa e beijou-o como se chupasse a alma pelos lábios. Depois, pegou na mão do italiano e guiou-a pelo seu ventre, como se a ensinasse a reconhecer uma parte que sempre fora de sua pertença. (COUTO, 2000, p. 103)

Ainda tonto pelo efeito do desmaio, Massimo percebe entre os presentes o adjunto da administração, Chupanga. Ele tenta corromper o italiano dizendo que sabia muito e que precisava de “*combustível*” para soltar a língua, mas recomenda que não diga nada aos outros, nem mesmo para o seu tradutor, medo do pai deste, o velho Sulpício.

Eu sabia: meu pai existia fora dos agrados governamentais. Mas o povo encontrava-lhe respeito, razão dos antepassados que ele dispunha na eternidade. No dizer de Chupanga, meu pai vivia em nação de bicho, era um tipo levado da broca, todo artimanhoso. Da primeira vez que tentara falar-lhe, o administrador sofrera o peso do ridículo. Ele ali, todo modos e maneiras, licenças para cima, desculpas para baixo. E o outro nada, trancado na testa, lambendo a própria língua. Isto é: não falando português, mas a língua local. O velho Sulpício não tinha respeito por nenhuma presença. Até que lhe deram a lição. (COUTO, 2000, p. 104)

Ao ser chamado na administração, o narrador recebe de Êstevão Jonas a confirmação de que todos estavam sendo espionados por ele. A desconfiança do administrador se justificava por conta da chegada de Sulpício na vila:

___ É que digo sinceramente: tenho dúvidas de si. Por causa de seu pai. / ___ Não tenho nada a ver com ele, Excelência. / ___ Não tem? Não sei, não sei. Vocês são pai e filho e a barba sempre encosta no cabelo. / E por outro lado, sublinhou ele, porque razão meu velho surgia precisamente agora na vila? Ele não entendia aquele súbito regresso. (COUTO, 2000, p. 120)

O arquétipo do *velho sábio*, ou da *velha sábia*, tematicamente, se identificam com a morte tranquila, quando o corpo se entrega ao ritmo natural da vida e da morte, tal como ocorreu com tia Hortência e a mãe do narrador, ou, pode originar o ancião, preceptor do herói mitológico. Isso significa que os mais velhos anciões possuem o

conhecimento das coisas da vida terrena e da espiritualidade, adquiridos pela experiência vivida. Frequentemente, a imagem do ancião, e da sabedoria por ele guardada, é um tema presente nas narrativas de Mia Couto. Em seus contos e romances, a imagem do ancião muitas vezes se associa à memória coletiva e à espiritualidade e, não contrariando essa observação, o primeiro acusado de ter deflagrado as explosões será um dos velhos anciões de Tizangara, o padre Muhandu.

Fomo-nos aproximando dos policiais que escoltavam um homem pequeno, coxo. Estava de costas, mas, quando se virou, vi que era o padre Muhandu. Vinha descalço, sem camisa. Semelhava um Cristo negro, carregando uma invisível cruz. (COUTO, 2000, p. 121)

O padre, acusado de ter feito explodir os soldados, confessa que: “___ Sim. Fui eu mesmo que fiz explodir essa estrangeirada”. Ele estava sendo levado para a sede da administração, onde se encontra com o investigador italiano e seu tradutor. O padre, “que andava sempre indisposto, parecia agora estar na sétima quinta”, molhando o peixe frito no chá, todo sorridente. Foi falando como se estivesse “rosariando” palavras. “Tudo de enfiada”, dizendo que o soldado explodido “tinha os tomates maiores que o do boi-cavalo” e que fora necessário chamar ajuda do “nyanga”, a quem chamava de “colega”, para dar fim às partes do explodido. O narrador confirmava o que se ouvira dizer na vila: que o padre enlouquecera; vivia ofendendo a Deus em via pública; esquecerá suas “devotas obrigações”.

___ É verdade que ofende Deus? / ___ Qual Deus? / ___ Bom... Deus. / ___ Ah, esse. É verdade, sim. Eu insulto-O quando Ele se descomporta. / Tinha razões para essa intimidade – ele e Deus eram colegas, sabedores de segredos mútuos. Quando ele bebia, Ele bebia também. Por isso ele não rezava a Deus. Antes, rezava com Deus. (COUTO, 2000, p. 124)

Inesperadamente, o padre revela sua “verdadeira igreja”, seu lugar sagrado, onde estão as pegadas de Deus: “junto ao rio, no meio dos caniços”. Um fragmento de memória é imediatamente revivificado através do momento epifânico, tendendo para a revelação divina, contando como Deus criou os rios ao tentar curar o seu eterno inimigo, o “Demónio”:

[...] no antigamente, o Diabo estava a morrer. Deus ficou aflito: sem o Demónio ele seria apenas metade. Foi então que Deus acorreu a curar seu eterno inimigo. O que Deus, primeiro, fez foi beber água. Nesse tempo só havia mar. Ele bebeu dessa água salgada, cheia de algas e inorganismos. Deus teve alucinações e vomitou sobre o Universo. O vômito era ácido e os seres definharam, contaminados pelo cheiro nauseabundo. A água adoeceu, as

plantas amarelaram. O gado começou a dar sangue em vez de leite. Deus enfraquecia que dava pena. (COUTO, 2000, p. 124)

As imagens utilizadas nesta cena fazem pertencem ao elemento *Água* e a fala do padre conta como o universo definiu junto com o inimigo de Deus. De acordo com Jung, a imagem da água é a imagem do inconsciente ⁷¹, ocupando geralmente as partes mais baixas do relevo, como nos rios e lagos, a água corre sempre para baixo, rumo à uma interiorização e o encontro com as profundezas do espírito. A água é considerada um espelho para o homem ou, nas palavras de Jung, “quando o espírito se torna pesado, transforma-se em água” ⁷². As imagens da decomposição e das águas nauseabundas, na cena revivificada pelo padre, funcionam como uma visão trágica (Frye), como se o padre mirasse no rio sua própria alma atormentada, servindo de antítese para outra visão, agora uma visão cômica, com a criação da doçura dos rios e do primeiro homem e da primeira mulher.

Foi então, já cansado, que ele inventou os rios. Criou os rios com água vinda de suas mais longínquas forças, as veias de sua alma. Mas ele estava debilitado, incapaz de imensidões. Por isso, os rios não são tão infinitos como o mar. Aquela água doce, só de ser vista, revigorou a alma de Deus. Todavia, os rios a si mesmo não bastavam. Lhes fazia falta o mar, o lugar infinito. E a água voltou à água. (COUTO, 2000, p. 124)

E o padre continua sua revelação: no meio dos caniços, em um descampado, ajoelhado nas margens do rio, “*Ele (Deus) se debruçou ali matar a sede*”.

Dizem que Ele bebeu, bebeu, bebeu até matar a sede de todas as fontes. Olhou o firmamento, fechou o Sol nos olhos. Demasiada luz: tudo ficou miragem. De seu rosto, por um instante cego, surgiu o Homem. Aquele era o primeiro homem. Dos olhos de Deus, feridos de tanto brilho, deslizou uma lágrima. Dessa água, escapou uma mulher. Aquela era a primeira Mulher. E ambos, Homem e Mulher, desandaram por entre os caniçais das margens dos rios. /
___ Ali naqueles caniços: aquela é a minha igreja. Lá eu me debruço para olhar os olhos de Deus. Falo com ele através da água. (COUTO, 2000, p. 125)

As reflexões do padre reformulam o mito adâmico e da origem do demônio. Ao mito bíblico se somam novos elementos simbólicos, o rio e o mar, tendo a água como a origem da vida e um espelho, através do qual o padre podia mirar os olhos de Deus ou mirar sua própria alma, ali refletida. Por isso, os rios são o lugar sagrado, o lugar da origem do homem, não o jardim, como no mito bíblico.

⁷¹ JUNG, C. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, 2000, p. 26

⁷² Idem, p. 26

Assim, o padre desacata a Deus, sabendo que seu conhecimento de sacerdote não pode dar conta da realidade daquele lugar. O que o padre precisava, ele mesmo revela, era de um pretexto para abandonar a vila a sua própria sorte, viajando com passagem paga para a cidade, “*onde os padres são tantos que perdem importância*”. Antes de partir, ele ainda abençoou o investigador italiano: “*Era a sua bênção, não a divina. Que ele sabia que Tizangara estava para além das protecções celestiais*”.

A cena descrita apresenta um componente trágico, pois o padre acabara por enlouquecer com as incoerências do lugar. O sacerdote não poderia ajudar Massimo Risi, o italiano perdido em Tizangara. Ele desacata o deus católico, seu depoimento é confuso, ou dever-se-ia dizer difuso, pois fragmenta o mito bíblico, fazendo com que seu sentido primeiro seja alterado, com o tema da origem do primeiro homem e da primeira mulher nas águas daquele rio.

A subversão do padre se estende ao tema da salvação do demônio por Deus. A salgada água do mar e a degradação da vida, a princípio, compõem uma imagem alternada com a origem da doçura dos rios, segundo sua crença, possibilitando matar a sede de Deus, uma sede de vida. Em um lapso de tempo e luz, Deus mirou o próprio sol e se deu a *Criação* do primeiro homem, junto com a salvação do “*Demônio*”, como se residisse, afinal, no próprio homem.

A reação à loucura do sacerdote, em Massimo Risi, foi um acabrunhamento cada vez maior. O investigador dormiu sobre a página em branco do relatório.

4.2 O velho sob a grande árvore do tamarindo

Este subcapítulo verifica, mais detalhadamente, o motivo temático do velho ancião, personagem arquetípico da narrativa tradicional de temática heroica, e retornar, portanto, a alguns assuntos já abordados no decorrer desta análise do texto de Mia Couto. Ao serem acrescidos novos olhares sobre a imagem do preceptor do herói, do jovem que viaja em busca de conhecimento, é possível observar a liberdade do artista no manuseio do material recolhido na oralidade, remodelando a estrutura das narrativas tradicionais. Para tal verificação, observa-se a como o velho ancião, na ficção de Mia Couto, se multiplicam em três,

Quando, por exemplo, foi mostrada a importância da compreensão da gênese da literatura negro-africana e a importância da literatura de *griot* nestas antigas civilizações

de oralidade, o objetivo era discutir, afinal, a importância do papel desempenhado pelo *griot* nestas sociedades antigas. Esse orador especializado assume o papel de ensinar e retransmitir as crenças e as tradições sociais, inclusive alimentares, matrimoniais e religiosas; são os anciãos os iniciados ao conhecimento ancestral, os mais velhos membros da comunidade, encarregados de retransmitir uma herança cultural sacralizada, conservadora, dir-se-ia, pois um mito não se muda, ele mantém sua força centralizadora na constituição da identidade e dos costumes.

O mito é, portanto, um elemento constituinte da identidade cultural. É com certeza uma cara tarefa para um moçambicano tradicional educar segundo as crenças gerais e os modelos herdados dos antepassados, vivos e mortos.

Os mais velhos são os detentores da tradição e a reproduzem de acordo com os mitos da comunidade, mas, estes oradores também utilizavam a motivação realista para descrever os cenários da ação e os acontecimentos históricos. Alternando com a motivação simbolista, predomina em suas composições a metafísica e o maravilhoso, como uma verdade do mundo, retransmitida pelos velhos anciãos.

Le griot se sert à la fois de la motivation réaliste et de la motivation que nous pouvons qualifier de symboliste. Nous nous retrouvons dans ce que nous pouvons appeler « le réalisme métaphysique ». Le récit heroique est à la fois réaliste et merveilleux. (KONÉ, 1985, p. 48)⁷³

Ao retomar o modelo de composição dos antigos *griots*, o autor utiliza as mesmas técnicas de encantamento, seja através do sonho e do ritual, seja a partir do fluxo da memória e de confidências de segredos mútuos e reflexões metafísicas, como se percebe nas declarações do padre e nas confissões de Êstevão Jonas e do jovem narrador. Isso indica que a composição literária moderna, assim como a arte do *griot*, também alterna entre a descrição realista e uma vertente da descrição maravilhosa, com a intromissão do insólito na narrativa.

O autor continua compondo segundo a tradição surrealista da narrativa de *griot*, como forma de se ater a sua estrutura original. O efeito é o aspecto maravilhoso da ficção. Esse maravilhoso na narrativa oral é concebido como verdade incondicional e é plenamente vivido como realidade religiosa.

⁷³ O griot se serve, ao mesmo tempo, da motivação realista e da motivação que, nós podemos chamar simbolista. Nós nos encontramos frente ao que podemos chamar de “o realismo metafísico”. A narrativa de temática heroica é ao mesmo tempo realista e maravilhosa. (N. Do Trad.)

Dans ces récits et dans la réalité traditionnelle négro-africaine, le merveilleux n'est rien d'autre que cette surréalité qui côtoie le réel et qui est un aspect fondamental de la société traditionnelle africaine. Ce merveilleux n'est ni gratuit, ni artificiel. Il est vécu. (KONÉ, 1985, p. 49) ⁷⁴

O “viver o mito” como verdade incondicional é vê-lo como o tecido da existência e, na África Negra, que é também objeto desta análise, o sobrenatural permeia a experiência individual e coletiva, quer queiram, quer não queiram os arrogantes militares ocidentais.

Cependant, ce qui rend tous ces récits crédibles, c'est que le merveilleux emprunte ses images non à l'inconscient individuel du griot mais au fond traditionnel commun à tout le groupe ethnique. La description, surtout dans le récit initiatique, renvoie donc à une connaissance profonde de la société qu'on loue et dont on expose les valeurs. (KONÉ, 1985, p. 49) ⁷⁵

O fato de o autor alternar entre a descrição realista e a intromissão do insólito podem ser compreendidos como forma de se ater ao simbolismo metafísico da narrativa de iniciação e a épica negro-africana, como sugerem as palavras de Amadou Koné.

La description obéit au réalisme historique, à la surréalité mythique et a besoin d'interprétation ethnologique. Elle fait une large part à un aspect épique d'ailleurs lié à la surréalité. On a vu que les héros ne sont pas comparables aux communs de mortels. Leurs prouesses sont franchement épiques. (KONÉ, 1985, p. 49) ⁷⁶

Mas, o autor está livre para brincar com as matérias da oralidade, as vezes, alternando os gêneros e modos da imitação (Frye), assim como foi demonstrado em outro momento desta análise, o autor recria a sua maneira a magia da narrativa tradicional.

L'écrivain, se saisissant de la parole des griots et des anciens, la tradition orale, crée une oeuvre conforme à sa pensée personnelle et non plus à l'esprit traditionnel. Or on a vu que le récit initiatique qui gardait des liens profonds avec les mythes sacrés se refusait même à une traduction intégrale. Il va donc

⁷⁴ Nestas narrativas e na realidade tradicional negro-africana, o maravilhoso não é nada mais que esta surreal, que permeia o real e que é um aspecto fundamental da sociedade tradicional africana. Este maravilhoso não é nem gratuito, nem artificial. Ele é vivido. (N. Do Trad.)

⁷⁵ No entanto, o que torna todas estas narrativas creíveis, é que o maravilhoso retoma suas imagens não ao inconsciente do griot, mas no fundo tradicional comum a todo o grupo étnico. A descrição, sobretudo na narrativa iniciática, reenvia, portanto, à um conhecimento profundo da sociedade representada e da qual se expõe os valores. (N. do Trad.)

⁷⁶ A descrição obedece ao realismo histórico, ao surreal mítico e exige a interpretação etnológica. Ela, em grande parte, se associa a um aspecto épico que, aliás, está ligado à surrealidade. Vimos que os heróis não são comparáveis aos comuns mortais. Suas proezas são, abertamente, épicas. (N. do Trad.)

sans dire qu'un tel genre ne saurait subir une interprétation personnelle. C'est pourquoi, au niveau de la primauté de l'écrivain sur la tradition orale, Le récit initiatique disparaît du moins sur sa forme pure. (KONÉ, 1985, p. 63)⁷⁷

O autor utiliza assim uma vertente do insólito e a metafísica religiosa. Mia Couto moderniza a narrativa de iniciação, mas, também se torna conservador, do ponto de vista da antiga ideologia. Para isso, ele se serve da fala dos anciãos. Por isso a importância do velho-sábio, que outrora era personagem arquetípico da narrativa de iniciação, desempenhar um papel central no desenvolvimento do enredo de *O Último Voo do Flamingo*.

Na ficção de Mia Couto, mesmo assumindo-se aqui o caráter épico das realizações dos heróis e o fundo histórico que se percebe em várias passagens da narrativa, trata-se do tema mitológico da iniciação do herói (um anti-herói ocidental deslocado, no caso de Massimo Risi) e reproduz o jogo de ações a serem desempenhadas em tal enredo, tais como, a transmissão do conhecimento ancestral a um iniciado, através do ancião.

Massimo Risi está em busca do conhecimento profundo daquela realidade em que fora abandonado; deseja resolver o enigma das explosões que vitimaram os soldados estrangeiros e, ao lado de seu companheiro tradutor, ele realiza o encontro com o sábio, mas, revoltadíssimo ancião, o velho Sulplício, pai do narrador. Este encontro com os anciãos representa o momento em que o jovem anti-herói ocidental se rende ao conhecimento do “*antigamente*”.

Através do conhecimento do sagrado e das leis que regem a realidade em Tizangara, Massimo Risi, finalmente, realiza uma grande passagem. O jovem ocidental não será mais considerado apenas o anti-herói invasor inoportuno, que chegara junto com a arrogante comitiva de militares internacionais. Tendo superado o ritual orgiástico com a mulher enfeitada e sobrevivido ao perigo das explosões durante o sexo com o ser encantado, o italiano é considerado, portanto, um homem iniciado, bastando completar esse processo e seguir de acordo com as leis desse conhecimento.

⁷⁷ O escritor, se servindo da fala dos griots e dos antigos, a tradição oral, cria uma obra conforme seu pensamento pessoal e não mais segundo o espírito tradicional. Ora, nós vimos que a narrativa iniciática, que guardava ligações profundas com os mitos sagrados, recusava mesmo uma tradução integral. Além disso, não se poderia dizer que tal gênero poderia receber uma interpretação pessoal. Por isso, ao nível da primazia do escritor sobre a tradição oral, a narrativa iniciática desapareceu, pelo menos em sua forma pura. (N. Do Trad.)

L’homme initié à une connaissance profonde plus au moins ésotérique n’est pas simplement initié à marcher selon les lois de cette connaissance. Il est obligé à s’y soumettre de la façon la plus rigoureuse. Le récit initiatique qui est la participation aux mystères et aux mythes qui guident la marche du monde est non seulement éducatif mais à notre avis coercitif au plus haut point, comme une religion. (KONÉ, 1985, p. 61)

O conhecimento metafísico será desvendado na fala dos anciãos, mas, o diálogo, afirma Amadou Koné, “nas narrativas heroicas é geralmente pouco desenvolvido”⁷⁸. Esse esquema monológico tende a se complicar em *O Último Voo do Flamingo*, com o uso dos diálogos curtos, mas, continua ainda muito presente com o delírio verbal e o fluxo descontínuo das reflexões.

Alguns destes fluxos de consciência podem ser percebidos no narrador, por exemplo, quando este reencontra o velho pai no lugar de sua infância, nos fundos da velha casa da família. Suas lembranças mostram o velho pai despindo-se dos ossos. “*Vou lá fora pendurar os ossos*”, anunciava o velho, desde há muitos anos, confessa o narrador, “*como lhe doessem os ossos e sofresse de grandes cansaços*”.

Depois do jantar, ele se erguia e proclamava a sua intenção de se desossar. Entrava no escuro e só regressava de manhã, recomposto como orvalho em folha da madrugada. (COUTO, 2000, p. 131)

E explicava sua estranha atitude perguntando: “*O nosso corpo é feito de quê? De carne, sangue, águas contidas? Não, segundo ele, o corpo era feito de tempo*”. Depois de passado o tempo, resta o esqueleto, o “*não-tempo*”, a “*tímida e oculta eternidade*”. Tudo isso lembrava o narrador, caminhando ao encontro de seu pai, na antiga casa de sua infância. Ao chegar, encontrou o velho a escutar os pássaros, a estudar a língua das aves.

Pássaros nenhuns não havia. Tudo em liso silêncio. Mas meu pai, só ele escutava o rouco grasnar dos flamingos. Dívida que ele tinha com as aves pernaltas. Os pescadores chamavam-lhes os “*salva-vidas*”. No meio da noite, em plena tempestade, quando se perde a noção da terra, é a presença e a voz dos flamingos que orienta os pescadores perdidos. (COUTO, 2000, p. 132)

O velho tinha sido salvo pelas aves marinhas, naufragado em certa pescaria, “*quando avistou fantasmas pastando no chão da escuridão*”. Confirmava-se a vocação salvadora das aves. Por isso regressava na memória o canto dos bichos quando se sentia perdido como agora. Zangado, o pai quer saber do filho onde estava dormindo e porque se entregava aos desmandos do administrador. Porque trazia aquele branco ao pé de si?

⁷⁸ KONÉ, Amadou. *Du récit oral au roman*, 1985, p. 50

Dizia que não falaria com ele, não permitiria que lhe entrasse na sua alma por palavras que proferisse. Nem lhe permitia dizer seu nome, pois o nome é sagrado, “*como um ser dentro do ser*” e que, quando o rio estivesse enfim “*parado*”, falaria com o italiano. Dormiram todos juntos na velha casa, sob uma “*antiga*” chuva que caía; acordou o filho com os gritos no ouvido, insultando-o, junto ao italiano, por servir a quem o arruinara, o administrador. Foi revelando sua história se dirigindo ao filho, mas falando atravessado para o italiano; foi falando sobre a colonização das mentes dos seus irmãos africanos e a espoliação de sua cultura, sofrida durante séculos de dominação:

Se atabaralhou, tudo de enfiada: durante séculos quiseram que fôssemos europeus, que aceitássemos o regime deles de viver. Houve uns que até imitaram os brancos, pretos desbotados. Mas ele, se houvesse de ser um deles, seria mesmo, completo, dos pés aos cabelos. Iria para a Europa, pedia lugar lá no Portugal Central. Não o deixavam? Como é: ou se é português ou se não é? Então se convida um alguém para entrar em casa e se destina o fulano nas traseiras, lugar da bicharada doméstica? Mesma família, mesma casa. Ou é ou não? (COUTO, 2000, p. 136)

A revolta de Sulpício é grande, porém, muito sábia. Suas reflexões mostram a consciência de terem sido os de fora os agentes que se infiltravam em sua alma, corrompendo os africanos e os seduzindo para um modo de ser que não era deles, com valores que lhes eram estranhos. O autor Mia Couto, ao recriar a experiência dos velhos anciãos, recria a História do país e os tempos de colônia e, sobretudo, denuncia a *dépossession*⁷⁹.

A *dépossession* é um conceito glissantino e se refere, primeiramente, ao fenômeno identificado na história da Martinica, objeto de análise do pensador caribenho.

Tal processo se inscreve na dinâmica da Relação e começa no ventre do navio negreiro, se manifestando na forma do espólio e da diminuição do ser africano, seja pela desapropriação de valores objetivos e materiais (a terra deixada para trás, inesquecível; a terra nova em que os africanos foram lançados, uma terra também inalcançável; os bens materiais necessários para a instituição da produção econômica e cultural etc.), seja pela desapropriação de valores subjetivos ou de representação (a língua crioula não possui o status de língua nacional, restando sempre à margem; a família fragmentada é incapaz de responder aos imperativos subjetivos do homem; a diminuição do africano

⁷⁹ GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*, 1981, p. 58

frente ao colonizador europeu, ou seja, o africano deportado para o Caribe, especialmente para a ilha da Martinica, “não se representa”, impossibilitando-o, enfim, de se constituir em classe social). O negro deportado para as Américas era assim despossuído de seus valores culturais e materiais e inserido no Novo Mundo como produto comercial. A dépossession, portanto, se inscreve nas relações entre colonizados e colonizadores e o perigo reside, exatamente, quando ela é camuflada e opera sem que alcance a consciência.

Desta forma, a dépossession identificada no contexto martinicano se pode estender em alguns pontos aos colonizados em África. Por exemplo, com Sulpício se passou que, consciente da desapropriação que sofrera pelos poderosos, ele denuncia a inferiorização dos africanos frente aos europeus, pois, valorizando uma condição inatingível, “despossuindo” o colonizado de sua cultura, de sua língua e de suas terras, eles, os colonizadores, não lhes garantiam a integração à metrópole. Contradição e paradoxo são frutos da colonização mental sofrida pelo homem africano durante séculos de dominação política, militar, mas também, cultural.

Aprendera na tropa – só se dispara sobre o inimigo quando ele estiver perto. No caso dele, porém, ele estava tão próximo que arriscava disparar sobre ele mesmo. Ou fosse dizer: o inimigo lhe estava dentro. Isso que ele atacava era não um país de fora, mas uma província de si. A bandeira portuguesa não era dele. Isso ele sabia. (COUTO, 2000, p. 136)

A reflexão que se segue sugere a origem da rivalidade entre o velho Sulpício e o administrador Êstevão Jonas. Percebe-se que a desapropriação do espaço e da família de Sulpício se realiza pela violência indisfarçada e cruel, mas, também, através da manipulação dos ideais a serem disseminados pelo país em ebulição. Sem bandeira que fosse sua de verdade, Sulpício apegara-se às ordens do sistema colonial e defendera o regime. Sua mulher não aceitava ele ter disparado ao lado dos coloniais, contra os libertadores da pátria, “*como se dessa banda todos fossem puros*” e, entre estes, o administrador Jonas, antigo guerrilheiro.

O administrador até lembrava a mãe do narrador com entusiasmo, dizia “*aquela mulher*” com tanta ênfase que só de ouvir tais enleios até fazia estremecer o jovem filho. Exatamente, aqueles que diziam vir para libertar o país dos antigos patrões, eram as “*hienas*” que roíam os ossos dos mais fracos. Agora, os moçambicanos só mudavam de patrões e a nação afundava em corrupção. Então, Sulpício mostra ao jovem o lugar onde sofrera o inferno na terra, torturado por causa do administrador e sua ganância

desmedida “*Foi à sombra do tamarindo e mostrou qualquer coisa entre as mãos. [...] duas cicatrizes, sulcando paralelas cada um dos pulsos*”..

___ Me amarraram nessa árvore. Me prenderam com cordas, deitaram sal nas feridas. / ___ Quem? / ___ Estes que vocês querem ajudar agora.

Sulpício era fiscal de caça no tempo colonial. Depois que Êstevão tomara posse na administração, seu enteado Jonassane tinha sido flagrado, caçando elefante fora da época e sem a licença. A primeira-dama foi ao socorro do filho, com mais desmandos que nunca, alegando perseguição política. Êstevão Jonas mandou prender o velho e soltar o enteado. Amarrou-o nas cordas, tão forte, que “*o laço lhe roubava o sangue das mãos*”. “*Foi dona Ermelinda quem juntou maldade a maldade: espalhou sal nas cordas.*” O sofrimento durou dias, a tortura vivida pelo velho pai. Por isso perguntava como podia seu filho se juntar aquela gente e, finalmente, revelou:

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, 2000, p. 139)

O narrador encarna, portanto, o papel do filho predestinado. Ele seria um filho eleito a um destino de transitar entre os vivos e os mortos, capacitado a traduzir, desde sempre, a vontade dos deuses. Seu encontro com o herói nunca fora gratuito. Sua função na narrativa é ajudar o herói em sua busca pela verdade, mas representa muito mais que isso, ele é constituído através de uma Poética da Relação, composto, pois, também, como amálgama entre o universo africano e o mundo ocidental.

O filho de Sulpício possui assim um destino de eleição. Como poderia ele se juntar aos opressores que lhes roubavam tudo, até a alma? A dépossession, assim denunciada no discurso do ancião, sensibiliza para o tema da dominação e se inscreve na falsa consciência de que os libertadores da pátria eram todos bons e justos.

Em meio às reflexões de Sulpício, de repente se escuta outra explosão. Desta vez, uma explosão como as outras que mataram tantos camponeses em Moçambique. Sulpício acrescenta um novo elemento ao enredo. “*Era mentira que só explodissem soldados estrangeiros.*” O estrondo era resultado de uma destas explosões que matavam os filhos da terra, “*explosões verdadeiras, com prova de sangue e lágrimas*”. A vítima,

desta vez, foi o inominado moço tonto, o irmão de Temporina, o mesmo que “cabritroteava”, vendo a irmã seduzir o investigador italiano. A sugestão de animalização expressa pelo termo criado pelo autor é significativa. O moço não tinha nem nome, pois, se duvidavam de sua humanidade. Ele é desapropriado ao extremo de ser sacrificado como um torpe animal. Configura-se, assim, mais um sacrifício ritual.

O moço explodira. Desta vez, porém, era uma explosão real, dessas a que a guerra já antes nos havia habituado. Tão simples quanto cruel: o moço pisara uma mina e as suas pernas se separaram do corpo como um esfarrapado boneco de trapos. Antes de chegar qualquer socorro ele se esvaíra em sangue. (COUTO, 2000, p. 143)

Na vila, o caos novamente se instala com a tragédia do moço irmão de Temporina. Os relatórios escritos por Massimo e as fotos tiradas por ele tinham se apagado, misteriosamente. Sua cabeça doía e até achou que estava ficando louco. Saíram da pensão. O padre Muhando, “liberto” e aos berros, insultava a Deus pelo ocorrido com o moço tonto. Na rua, finalmente, acontece o encontro de Massimo Risi com o feiticeiro Andorinho, o terceiro ancião. Ele estava saindo do prédio da administração, onde fora tratar o antigo casarão, sede do governo. O feiticeiro estava “afastando os maus olhados”.

Andorinho, enfim, revela que “uma mulher veio ter comigo. [...] — Ela me pediu que eu fizesse um serviço”. Disse que havia feitiços chamados “likaho”, cada um de um animal diferente. Havia “likaho de lagarto”, para os gananciosos, “o likaho de formiga”, que fazia os homens diminuir, até quase sumirem por completo. Mas, segundo o feiticeiro, o que atingira os “capacetes azuis” era o “likaho do sapo”, os homens inchavam até explodir:

Fazia esse feitiço por encomenda dos homens de Tizangara. Ciúme dos locais contra os visitantes. Inveja de suas riquezas, ostentadas só para fazer suas esposas tontarem. Carecia-se de castigo contra os olhares compridos dos machos estrangeiros. Sobretudo, se fardados de soldados das Nações Unidas. — Foi este feitiço que usei contra esses gafanhotos. (COUTO, 2000, p. 146)

Desta forma, o feitiço se torna a arma utilizada contra os abusos dos machos estrangeiros. Os soldados são comparados à praga do Egito, tal como no mito bíblico. Enfeitiçado, o homem “crescia como o sapo face a seu próprio medo. Até que, no preciso momento do orgasmo, explodia.” Segundo o feiticeiro, Massimo recebera um “tratamento”, revelando-se afinal, o motivo do objeto mágico protetor, a poção dada por Temporina. O tratamento o tornara imune ao feitiço, mas, não o tornara imune ao

perigo das minas terrestres. Uma mulher lhe encomendara o “*likaho do cágado*” para lhe vacinar contra o perigo das explosões. Quem seria essa mulher? O narrador sabe que Temporina não poderia ser, pois “*nenhuma mulher pode chamar serviço de curandeiro sem chegar a ser mãe.*” Assim, resta a dúvida de quem seria o culpado pela encomenda dos feitiços.

Esse momento com Andorinho configura, portanto, o encontro do herói com o terceiro ancião que, assim como o padre Muhando e o velho Sulpício, é também o personagem de quem o herói recebe ajuda para a solução de sua demanda. Mas, a fala de Andorinho continua sensibilizando para a forma como os estrangeiros desestabilizam as convenções sociais do povo moçambicano. Novamente, se denuncia a corrupção das mulheres pelos homens ocidentais. Andorinho confessa.

Até confesso uma coisa, Deus seja perdoável: eu não gosto as maneiras dos estrangeiros actuais. Quando éramos antigos passavam por aqui os longínquos e escorregavam com as nossas meninas. Mas não lhes carregavam de qualquer maneira. Nós escolhíamos, juntos, as moças leváveis. Agora, não. O desconhecido, num instantâneo, já fica marido sem sogro nem cunhado, ilegal no respeito do antigamente. (COUTO, 2000, p. 151)

A fala do feiticeiro revela a corrupção das tradições matrimoniais em Tizangara, mas, também, remete a fatos históricos vivenciados por aquele povo. Massimo o escuta atento, tentando costurar os depoimentos conflituosos que recolhera em sua investigação.

Me escute, senhor: estou vivendo apenas em rascunho, amanhando uns biscatos de futuro. É que aqui, na vila, ninguém nos garante. Nem a terra, que é propriedade exclusiva dos deuses, nem a terra é poupada das ganâncias. Nada é nosso nos dias de agora. Chega um desses estrangeiros, nacional ou de fora, e nos arranca tudo de vez. Até o chão nos arrancam. Digo isto por vistoria: não confianço em ninguém, estamos ser empurrados para onde não há lugar nem data certa. (COUTO, 2000, p. 152)

A temática da terra espoliada reaparece nas denúncias do feiticeiro. O feitiço é empregado como uma arma destrutiva contra os “*gafanhotos*” ocidentais e se torna a forma encontrada de lutar contra o espólio da terra dos camponeses. E, se for possível fazer menção à metáfora da terra, a mulher, recriando o paralelismo entre essas duas imagens, trata-se também de uma luta contra a exploração sexual das mulheres moçambicanas. O uso do feitiço configura então, uma arma contra os ocidentais. Considerado um elemento cultural característico destas sociedades antigas o feitiço é

imaginado como um instrumento de luta, próprio daquela cultura, e sugere que, contra o apagamento das tradições culturais, a arma pode ser a própria cultura.

A fala do feiticeiro sensibiliza para a reflexão sobre a História, a política e a etnografia, além de encetar a discussão sobre a corrupção e colonialismo em Moçambique. Por exemplo, diz o feiticeiro, “*Agora, eu recebo ordens de um Jonas? Aqui, em Tizangara?*” e confirma:

Minhas obediências são a outros poderes. Como o senhor, que não responde a nós. Os seus chefes estão lá fora, não é? Pois, os meus estão ainda mais fora. Está compreender? [...] Agora, o senhor me pergunta por esses soldados que desapareceram-se. Pergunta-me se o soldado zambiano morreu. Morreu? Bem, morreu relativamente. Como? O senhor me pergunta – como se morre relativamente? Não sei, não lhe posso explicar. Teria que falar na minha língua. E é coisa que nem este moço não pode traduzir. Para o que havia que falar não há palavras em nenhuma língua. [...] Falam muito de colonialismo. Mas isso foi coisa que eu duvido que houvesse. O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparam-nos a nós, acamparam no meio das nossas cabeças. Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há. Esse sol só pode nascer dentro de nós. (COUTO, 2000, p. 153 - 154)

E termina sua fala, lembrando a prostituta Ana Deusqueira, que o investigador não atentasse para a prostituta, pois, cada “*pila*” enterrada é “*desnegócio*” para ela, por isso o investigador não deveria se preocupar, que era ela mesma quem preparava o funeral das “*pichotas*”,

A fulana, coitada, tem o juízo roto. Cada pila a menos é mais um luto para ela, ela fica viúva em cada explosão. Agora, a gaja já semeou um cemitério completo. As campas variam de tamanho, só ela sabe o onde de cada uma. Falo por experiência certa, com esses olhos que hão de comer a terra. As pilas foram enterradas como manda a lei daqui: viradas para poente, deitadinhas de lado. Os tomates todos inteirinhos, cada um ao lado do outro, seu irmão gêmeo. (COUTO, 2000, p. 154)

E que ele que se cuidasse, que olhasse onde pisa e que não andasse de qualquer maneira, pois, ele lia o livro, mas o feiticeiro, este outro, lia o chão. E que se perguntasse à vida. “*Mas não a este lado da vida. Porque a vida não acaba do lado dos vivos. Vai para além, para o lado dos falecidos. Procura desse outro lado da vida, senhor.*”

4.3 O terceiro relatório do administrador

No decorrer da narrativa, as memórias do narrador reconstituem suas vivências junto ao povo daquela vila e despertam em si certa melancolia que se adensa com o

regresso do velho pai. Sulpício retornava à vila, depois de anos de exílio pelas redondezas de sua existência, sempre alheio a tudo e a todos. Esse reencontro com o pai é a oportunidade de se reconciliarem, finalmente, vencido o longo isolamento.

Agora, sob a sombra da árvore de tamarindo, o narrador abraçava saudades. Sua infância “*fazia ninho nessa árvore*”. Ali, nos fundos da velha casa, o narrador reencontra uma parte esquecida de sua infância. A árvore e o pátio se tornam um lugar de memórias, o doce lugar de fantasia e brincadeiras no alto dos galhos, contemplando no céu, a passagem das aves em seta. O pai, em seu exílio de si, contemplava e dizia que estava “*aprendendo língua de pássaro*”.

Em minhas tardes de menino, eu subia ao último ramo como se em ombro de gigante e ficava cego para assuntos terrenos. Contemplava era o que no céu se cultivava: plantação de nuvem, rabisco de pássaro. E via os flamingos, setas rapidando-se furtivas pelos céus. Meu pai sentava em baixo, na curva das raízes, e apontava os pássaros. / ___ Olha, lá vai mais outro! / O flamingo parecia retardar sua passagem. Depois, minha mãe nos chamava; a mim para baixo e a meu pai para dentro. (COUTO, 2000, p. 159)

Tudo se passava enquanto se desenrolava a luta diária da mãe, desprezada pela ausência de Sulpício. Nem sempre fora assim, a mulher até achava que ele se “*descompromissara*”, naquele torpor contínuo à beira do rio. Mas, ele já servira como polícia nos tempos coloniais, depois da Independência foi “*prateleirado*”. Agora, era perseguido por ter atirado ao lado dos coloniais, “*entendido como um que traíra os de sua raça*”.

A chegada de Estêvão Jonas na vila é um grande acontecimento. O guerrilheiro chega com a farda, sendo aclamado como “*um pequeno deus*”. A mãe muito simpatizou com ele. Ele era capaz de “*outroísmos*”, de se entregar aos sonhos. “*___ Esse país vai ser grande*”, dizia sempre, mas, algo morrera dentro dele. “*Com Estêvão se passou o seguinte: a sua vida esqueceu-se de sua palavra. O hoje comeu o ontem*”.

Com Sulpício passou-se o oposto. Ele queria viver em outro tempo. “*Ficou na margem, junto à curva do rio*”, no mesmo lugar sagrado do padre Muhando. Quando se espalhou a guerra, o primeiro fugiu para a cidade grande, em busca de refúgio, o outro, se colara ao seu lugar, “*como um musgo*” se cola à parede.

O devaneio do narrador busca a imagem da criança que, outrora, habitou aquele pátio. A criança apareceu com as mãos ocupadas por um brinquedo, inventado de coisas

retiradas do lixo. Em seu sonho, o jovem não consegue ver o brinquedo. Apenas o menino escondendo algo nas raízes da grande árvore de tamarindo.

A chegada do pai, o retira de seu torpor. “*__ Está à procura de quê? / __ De um nada.*” E o pai se abaixa nos ramos e retira uma coisa qualquer. Era o brinquedo do menino: um flamingo. “*Sim, era meu velho brinquedo. [...] Entre arames e panos eu construíra o animal voador que minha mãe fantasiara em sua estória.*” Jogado ao ar, o brinquedo demora a cair com suas plumas brancas. O velho pai, assim entregue ao momento, acariciou o filho e, de repente, a súbita pergunta, toda sem preparo: “*__ Eu sou mesmo seu filho?*”

A hesitação é grande e a tensão sobe com a perspectiva da revelação, que não se completa. “*__ Você é meu filho. E nunca volte a duvidar.*” E o velho explicou a forma como fora concebido. “*Quando ele e minha mãe namoravam, sempre que o faziam, o céu se desabava em chuva. Debaixo do dilúvio, o casal se prosseguia amando.*” Segundo o velho pai, há muitos anos vinham fabricando o seu “*único primeiro filho*”, vinham se amando sem parar. Era como se quisessem durar uma vida inteira na confecção de um menino. “*__ Está-me entender, filho? Você foi concebido em toda minha vida.*” Inventava ele a estória naquele exato momento? “*Se eternizava, fosse em ilusão. Porém, eu aceitava. Afinal, tudo é crença.*”

Sulpício termina com o conselho. “*__ Não deixe nunca que ele mande em si.*” Andar com um branco, vai lá, pode trazer respeito, mas, nunca ser mandado por estrangeiro de fora ou de dentro, pois, nunca mandaram em ninguém, só acreditavam que governavam aquelas pessoas. “*__ Nem estes de agora, estes nossos irmãos, colonos de dentro, mandam como pensam.*” Sulpício, enfim, abandona sua reflexão, apontando sobre a mesa o terceiro relatório do administrador.

Camarada Excelência

O obséquio deste relatório é a urgência da situação nesta localidade, no âmbito dos explosivos acontecimentos e dos acontecimentos explosivos. A situação em si é muitíssimo gravíssima, fora do controlo das estruturas político-administrativas. Suspeitamos a sabotagem do inimigo, muito-muito para nos desacreditar em face da comunidade internacional. Ainda desconfiei desse padre Munhando [...] Mas ele não é capaz de nada. Suspeito, sim, de Ana Deusqueira cuja existência tem feito muitas despesas nos corações das massas populares. Essa mulher, aliás, merece um parágrafo. (COUTO, 2000, p. 167)

A apresentação de Ana Deusqueira pelo administrador incluem os termos “*má-vidista, mulher de pronto pagamento*”. Que seu corpo já tinha sido “*patrocinado*” pelo público masculino. Mas, o medo do administrador estaria na vingança daquela mulher. O aspecto vingativo da Grande-Mãe ancestral, ou seja, da “*mãe terrível*” junguiana, é novamente relacionado na imagem da prostituta.

Qual o propositado objectivo dessa Ana? Para mim é vingança. Não esqueçamos que ela foi presa e transferida para um campo de reeducação, aquando da Operação Produção. Ou pode ser um caso comigo, envolvimento mal resolvido. Desses: amor com amor se apaga. (COUTO, 2000, p. 167)

Para a primeira dama Ermelinda estava tudo resolvido, “*a prostituta é que faz acionar os rebentamentos*” e que Estêvão sabia disso. O medo do administrador é imenso. O problema era como calar a prostituta? Ainda mais com tantos estrangeiros a “*cheirar-nos*”? Ele desconfia do padre, do feiticeiro, do investigador e das massas populares. “*O que querem? Onde vão parar?*” Como se ele mesmo respondesse a sua pergunta, Estêvão recorda seu sonho com os antigos libertadores da pátria.

Nós fazíamos as cerimônias chamando os nossos heróis do passado. Vieram Tzinguine, o Madiduane e os outros que combateram os colonos. Sentámos com eles e lhes pedimos para colocar ordem no mundo nosso de hoje. Que expulsassem os novos colonos que tanto sofrimento provocavam na nossa gente. Nessa mesma noite acordei com o Tzinguine e o Madiduane me sacudindo e me ordenando que me levantasse. / __ Que estão fazendo, meus heróis? / __ Você não pediu que expulsássemos os opressores? / __ Sim, pedi. / __ Pois estamos expulsando a si. / __ A mim!? / __ A si e aos outros que abusam do Poder. (COUTO, 2000, p. 168)

E o Ministro estava no sonho e era “*pontapeado*” para fora da História. Os heróis antepassados ameaçavam o enteado do administrador, que se não devolvesse as terras que ocupara o fariam desaparecer. Ironicamente, o enteado fugira para o país vizinho, levando parte das economias de Estêvão Jonas. E o administrador ainda se pergunta – “*Isto é obra de forças explicáveis?*” De outra forma, como se explicaria os absurdos que vinham acontecendo em Tizangara? Por exemplo, “*um burro macho deu parto uma criança*”. E o que é mais estranho, “*a criança vinha calçada de botas militares*”.

O céu está em obras, só tem caído ferrugem lá das nuvens. Deus lhe perdoe, Excelentíssimo. Pergunto uma coisa, Excelência: o senhor anda a sonhar legalmente? Sim, os sonhos condizem-se na sua cabeça? É que comigo não. Acordo cheio de tiques e trejeitos. Lhe digo, por descargo de consciência: me converti num trejeitoso, pareço um desses xidakwas sem destino. (COUTO, 2000, p. 170)

A última reflexão do administrador aponta para o caráter sobrenatural dos últimos acontecimentos de Tizangara e, no fim, revela a forma como ele se posiciona frente ao dilema em que se encontra, desconcertado por tantas incoerências e sobrenaturalidades, o governante local não mais se reconhece. Enquanto isso, Massimo ficara na pensão. O narrador retorna para junto dele e o encontra empacotando suas coisas, intentado partir, desistir de sua investigação. De repente ele se lembra: “__ *Você não diz que eu devia era contar estórias? Pois me lembro agora de uma.*” Finalmente uma estória, a de Massimo Risi, uma estória que, ironicamente, é sua genealogia.

__ Não é uma estória, é uma lembrança. Recordei-me do que faziam com meu avô, quando ele envelheceu lá na Itália. / __ O que faziam? / À noite levavam o velho à prostituta. Chamavam a meretriz à parte e lhe pediam para ela lhe dar ternura. Simples carinho sem anexos nem sexo. Afinal, o prazo do velho já passara. A meretriz que simplesmente cantasse para o adormecer. Assim combinavam com ela, sem que o velho se apercebesse. E pagavam ainda mais para que ela, no dia seguinte, corroborasse com a mentira do sucesso dele. Tanto vigor nem os mais jovens! Familiares e prostituta gabavam a frescura do velho, participando na farsa. O que sucedeu, com os anos, é que a moça se converteu e se dedicou, em exclusividade, ao idoso avô. Nunca mais nenhum homem lhe foi conhecido. Até que, um dia, a prostituta apareceu grávida. Ninguém levantava dúvida: a criança seria do avô. (COUTO, 2000, p. 176)

Massimo entrega uma confissão ao seu tradutor, dizendo que na verdade, a criança nascida da prostituta e do velho era ele próprio. E que o destino fora implacável, colocando em seu caminho justamente uma prostituta que guardava segredos. Que tinha sido protegido das explosões e achava que teria sido por obra de Temporina, a mulher enfeitiçada teria intercedido por ele. O arquétipo da Grande-Mãe continua centralizando o sistema de imagens da narrativa.

De repente, mais um depoimento gravado pelo investigador, desta vez em cassete se pode ouvir a fala da prostituta Ana Deusqueira, permitindo enfim conhecer a dinâmica do feitiço das explosões.

Agora, vou só lhe contar como sucedeu naquela noite com o zambiano. Nunca contei isto a ninguém, você é o primeiro a saber o que aconteceu. Pois, esse soldado me visitou sem nenhuma maneiras. O homem nem perdeu tempo com beijo. Você sabe como é a minha gente. Me subiu assim, sem preparo, mais salivoso que cachorro. E ali se serviu, todo por cima de mim, completamente nu, excepto a boina na cabeça. Transpirado, aguando-se pela pele, ia gemendo, arfahudo. Suspiros e gemidos iam crescendo, cada mais frequentes, eu já aliviada por ver a coisa a terminar. Foi nesse instante: em vez de se vir, o tipo rebentou-se, todo estampifado. [...] O homem se explodira como um balão. Aquele vivente se tinha espatifurado sem vestígio. (COUTO, 2000, p. 181)

O depoimento da prostituta revela, exatamente, a forma como o feitiço opera na vítima, fazendo os homens explodirem em pleno orgasmo. As explosões ocorrem através do sexo com as mulheres enfeitiçadas e se inscrevem na simbologia maior representada pelo arquétipo da Grande-Mãe e os traços de cólera da mulher vingativa. Ambas as simbologias, tanto a explosão pelo feitiço, quanto pelas minas, trazem a marca do poder destrutivo da terrível mãe ancestral.

CAPÍTULO 5 – TIZANGARA ÁGUA: RENOVAÇÃO

O por do sol, o outono, a morte levam aos mitos do dilúvio, do caos e do fim do mundo.

Northrop Frye (1969)

5.1 As últimas revelações

O desfecho da narrativa de Mia Couto encerra-se em clima de surpreendentes revelações. Primeiramente, é contada a verdade sobre a estória do flamingo. A mãe do narrador a teria inventado para o velho marido, para afugentar o sentimento de inferioridade que lhe acompanhava desde sua mais jovem infância.

Sulpício explica que *“a primeira minha lembrança são os homens caçando o flamingo”* e que os homens da família o obrigavam a participar dessa dura tarefa. Por ser ele sensível à morte das aves marítimas, à noite, ele era obrigado a comer daquela carne. O velho pai de Sulpício achava que lhe faltava dureza, *“prontidão de matar”*, então, obrigava-o a comer.

Sulpício amaldiçoou o velho pai. O velho morrera, espumando verde pela boca, nesta mesma noite. Então, tempos depois, já em companhia da mulher, a mãe inventou a estória, dizendo que era uma lenda conhecida em sua terra. *“Ela mesma inventara, só para acalmar meus fantasmas”*.

Com Massimo se passava sua despedida de Tizangara. Ele fora ao rio se despedir do padre, junto com Temporina. Enquanto isso, seu tradutor vai à casa da administração, informar a intenção de partida do investigador. Lá, o jovem se depara com uma forte cena de agressão. Estêvão Jonas espancava Ana Deusqueira, enquanto ela lhe acusava de mandar recolocar as minas terrestres, só para embolsar os recursos utilizados na *“desminagem”*.

__ És tu que estás a matar as pessoas. És tu, Estêvão Jonas! / __ Cala-te! / __ Tu é que mandas colocar as minas! Tu é que matas nossos irmãos. / [...] __ Eu vi-te a semear as minas, eu vi... (COUTO, 2000, p. 194)

Estêvão Jonas ainda mais ameaçou, mas, surpreendentemente, ela é salva pela primeira dama Ermelinda, irmanando-se com Ana Deusqueira em sua tragédia pessoal. Há o reconhecimento das duas mulheres que se unem contra a violência do governante. Atônito, o tradutor vai à procura do investigador italiano, na beira do rio, e relata o acontecido. O padre, surpreendentemente, já sabia a verdade sobre a corrupção que se desenrolava nos bastidores da administração.

Ele já tinha descoberto a marosca, mas os poderosos do lugar lhe prepararam a cilada. O plano era simples e suficiente – umas bastantes bebidas. O religioso, afinal, já entornava por gosto e devoção. Aproveitaram e escavaram fundo o vício do padre. Até o sacerdote se converter num desacreditado. (COUTO, 2000, p. 196)

O plano era vil e incluía a retirada e a recolocação das minas, em outros lugares, aumentado os números dos donativos internacionais direcionados para os trabalhos de retirada das mesmas armadilhas fatais. Até que começaram os “*desacontecimentos*”, a morte dos capacetes azuis, e com isso o plano foi desmontado. A causa do fracasso da trama de corrupção foi o interesse internacional nas explosões dos soldados das Nações Unidas.

O feitiço dos estrondeados prejudicou a trapaça. Se atraíram atenções indevidas. A verdade das minas pedia provas de sangue. Mas sangue nacional. Nada de hemorragias transfronteiriças. (COUTO, 2000, p. 196)

Enquanto isso, o capanga da administração recebera ordem para destruir a barragem, para encobrir as pistas dos crimes, inundando os campos e ameaçando os ribeirinhos. As populações deveriam ser retiradas e o vilão detido. Todos se juntam para impedir os planos de Estêvão.

Quanto ao italiano, ele assistia a tudo impassível, incapaz de qualquer atitude perante tão crua verdade, ou dir-se-ia ainda, não há heroísmo em Massimo Risi. Impedido de acompanhar seu tradutor, ele escuta de Sulpício a seguinte explicação. “*Chega de pedirmos aos outros para resolverem os nossos problemas*”. Sem poder mais esperar, o italiano pede ao feiticeiro que devolvesse a mocidade de Temporina.

___ Você já devolveu. / E sugeri: o estrangeiro fosse ter com ela e se despedisse. Pois ele nem pensasse em levar Temporina dali. A terra guarda a raiz da gente. Mas a mulher é a raiz da terra. (COUTO, 2000, p. 200)

De repente, Temporina aparece “*lá no primeiro risco do horizonte*”, parecia até coincidência. O italiano logo se enveredou por um caminho infestado de minas, indo ao

encontro da mulher. Temporina ainda tentou avisar-lhe, ma já era tarde. “__ *Pare, Massimo, esse caminho está minado!*” O italiano, petrificado, se encontrava no meio do perigoso atalho. Finalmente, o anti-herói deverá passar pela última prova de sua iniciação. Com a ajuda de sua amada, finalmente, ele ultrapassa o perigoso terreno.

__ Venha, Massimo. Venha ter comigo! / Loucura do amor? Como podia ela convidar que ele arriscasse caminho? Padre Muhando contragritou: / __ Não se mexa! / Deste lado, outras vozes fizeram coro. Que o italiano se deixasse quieto. Mas Temporina teimou, chamando-o com doçura: / __ Não lembra que lhe ensinei como pisar o chão? Pois venha, caminhe como lhe ensinei. (COUTO, 2000, p. 200)

O italiano ainda demorou-se um pouco, mas, para espanto geral, “*Massimo passou pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas*”. Vencido o grande e perigoso de enfrentamento, Massimo se acomodou na pensão, nos braços da mulher amada.

Os homens da vila impediram Chupanga de destruir a barragem, levando-o a julgamento popular. Sulpício e seu filho retornam para casa, onde, finalmente, se reconciliaram.

Para o velho, o tempo de reclusão chegara ao fim e cumpria reencontrar a família perdida. O filho, emocionado, ouviu do pai a seguintes palavras: “__ *É que eu, assim deixado e desleixado me lembro a própria nossa terra*”, e que os antepassados os olhavam como filhos estranhos. Antes de se retirar para dormir, o velho promete revelar ao italiano o que teria acontecido aos soldados estrangeiros.

5.2 A imagética final – Terra, Céu e Água

Os últimos acontecimentos se desenrolam com a participação de três personagens, três sobreviventes, três homens. O velho pai e seu filho tradutor retornam a casa de sua infância. Depois de se deitarem os dois, o filho predestinado tem um sonho premonitório.

Me deixei adormecer. O que sonhei até doeu. Tanto que acordei com o peito sufocado. Pedacos do sonho se misturavam com lembranças. Tudo aos bocados, misturado. Não explodira eu, rebentara meu sonho. Eis o que restara, entre lembrança e delírio, nessa noite: nesse sonho eu estava sentado no morro de muchém, o último lugar do mundo. À minha volta tudo era água, transbordação de todos os rios. O morro era a única ilha em todo o horizonte. (COUTO, 2000, p. 206)

Ali, sobre o “*morro de muchém*”, o narrador retorna ao seu início, pois sabia ele que em um daqueles morros de terra fora “*sepultada*” a placenta que o embrulhou. Para ele, “*a termiteira é o umbigo da terra*”. Ele fechava um ciclo. Ali, naquele lugar, o último lugar do mundo, o narrador assistia todo o mundo em dissolução, passando na correnteza das águas.

Agora, dezenas de anos depois, eu me sentava, solitário sobrevivente, neste último resto de mundo. Passava por mim, na força da correnteza, chifre de boi, tronco de chanfuta, tecto de palhota. Os restos de tudo, como se a terra inteira tivesse naufragado. Como se o rio Madzima fosse o mar em todo em desaguagem. (COUTO, 2000, p. 208)

Em suas lembranças de menino, a família retirava a areia do morro e jogava sobre a casa, fazendo como uma “*âncora*”. Para ele, a areia escoando entre os dedos era como uma “*terra benta*”, não deixava que nem vento nem rio levassem sua casa. Foi então que, no sonho, o jovem vê aproximar-se uma espécie de jangada. “*Era, afinal, uma ilha sem raiz. Em cima, acenando com os braços, logo vi o moço tonto. Era ele que timoneirava a ilha*”. Sobre a insólita barcaça, à frente, vinham a mãe do narrador e Hortência.

Os demais falecidos espreitavam, parecendo procurar por entre cacimbos. Eu me levantei gritando, em desespero. Mas eles não me viam. As palavras de meu pai me surgiram, com seu peso: os nossos antepassados nos olham como filhos estranhos. E quando nos olham já não nos reconhecem. (COUTO, 2000, p. 208)

O sonho premonitório se cumpre na madrugada seguinte. Massimo vai à velha casa, em fins de tarde. “*O tempo que passara com Temporina lhe acendera estrelas nos olhos. Eram estrelas, sim, mas em céu de tristeza*”. À noite, após refeição, o filho acompanha em surdina o velho pai e o encontra na beira do rio. Lá, o pai retira os ossos do corpo, como sempre lhe dissera, descansando o esqueleto do peso e da matéria. “*Depois, já desprovido de interna moldura, ele amoleceu, insubstanciando-se no meio do chão*”.

Com a chegada do filho, Sulplício fica furioso e manda ir ver o estrangeiro. “*— Não deixe esse branco chegar aqui. Não quero que ele me veja assim. Vá-me ver onde anda esse gajo.*” Este dormia sereno, mas, a coruja, atenta aos ossos dependurados, observava curiosa. O pai, temeroso que lhe roubassem os ossos, pede ao filho que se junte a ele, que se deixem ficar perto das ossadas. “*Agora, ali deitado, quase sem peso, meu pai me surgia frágil como caracol sem casca*”, lembrando-se dos barulhos de outra

noite como essa, do medo das hienas que vinham roer-lhes “*as partes que lhe faltavam*”, medo terrível que lhe fez acordar de sobressalto. Mas, estas outras hienas do sonho de Sulpício eram os políticos, as “*hienas inautênticas*” que lhe faziam medo.

Os políticos dirigentes desfilavam ali em corpo de besta. Cada um trazia na beíças umas tantas costelas, vértebras, maxilas. Meu pai tentou erguer-se, escapar para longe. Mas assim, inescelético e sem moldura interior, ele apenas minhocava, em requebros de invertebrado. Vendo a gente grande focinhando entre as ossadas ele ainda se perguntou: como é que engordaram tanto se já não há vivos para caçarem, se já só resta pobreza? (COUTO, 2000, p. 212)

A reflexão de Sulpício pode ser lida de forma alegórica. Em Tizangara, as nacionais bestas devoradoras o aterrorizavam, mas, por causa de sua frágil inconsistência, seja política, pela pobreza extrema ou graças à dissolução de sua família, a perda de sua terra, desapropriado de sua terra e de sua família, ao velho só lhe resta fugir para a margem do rio, para longe observar na face das hienas o horror dos devoradores de nações, os corruptos governantes que se contentam com os restos dos maiores.

Uma das hienas lhe respondeu assim: / __ É que nós roubamos e reroubamos. Roubamos o Estado, roubamos o país até sobraem só os ossos. / __ Depois de roermos tudo, regurgitamos tudo e voltamos a comer – disse outra hiena. / O que fariam comigo era vender a minha carne aos leões vindos de fora. Elas, as hienas nacionais, contentar-se-iam com o esqueleto. De repente, deflagrou a tempestade e os monstros desapareceram. (COUTO, 2000, p. 212)

A cena é construída com as imagens das bestas e monstros e sensibiliza para a reflexão política, associando aos governantes as imagens das feras devoradoras, os monstros que devem ser combatidos. Sulpício fora tão espoliado de sua vida, que se dissolve junto com a sua terra, sua carne. Nesta leitura, os ossos são o que resta depois de passado o tempo. Segundo Sulpício, o esqueleto de um homem é o “*não-tempo*”. Os monstros nacionais lhe roubavam a “*carne*”, sua terra, eles tentavam agora tomar-lhe sua “*moldura interior*”, sua cultura. “*__ Eu sabia que eles nos queriam levar a alma. Mas os ossos...*”. Estes ossos são, alegoricamente, o peso da cultura, aquilo que molda o homem, mas, curiosamente, seus ossos doíam. “*Como ele sonhava melhor sem o peso da ossatura! O corpo desossado, dizia, parecia nuvem desenraizada.*” Lembrava o narrador, e ouvindo a recomendação do pai:

Você devia fazer o mesmo, isto se aprende. A pessoa, assim, até se sonha./ __ Mas, pai, deixar nossas intimidades em cima de árvore?! / __ Quer pouso mais

sagrado? Até lhe digo? Vá já escolhendo bem a árvore, sua mais imortal companheira. (COUTO, 2000, p. 213)

No desenrolar da narrativa, as imagens do sagrado e as imagens celestiais, como as asas do flamingo e suas vocações salvadoras, são signos de esperança e continuidade. O flamingo se inscreve na simbologia do sagrado e do elemento *Ar*.

Na obra, os flamingos são os espíritos dos antepassados, mas, a “carne” simboliza a *Terra*, o território dos antepassados e as mulheres moçambicanas. Por outro lado, o lugar sagrado do padre e do velho é o rio, a imagem da *Água* como a origem da vida. O mito diluviano pode ser considerado um negro retorno ao caos original. Assim, o rio se torna o lugar sagrado do padre Muhando, também compartilhado com Sulplício.

É marcante a presença dos elementos *Água e Ar*, mas, à margem, na escuridão da noite do rio, o velho pai escondido sob o cobertor revela ao italiano, que nada percebe diante de seus olhos, “__ Não sou eu que irei falar. Quem vai falar é este lugar”, ou seja, quem irá falar é a *Terra*.

O italiano ainda voltou para dentro, abanando a cabeça, sem nada entender. Os outros dois dormiram ao relento, “*embrulhados na noite*”, mas, como estava quente, o investigador se juntou a eles e adormeceram todos juntos na margem do rio. É quando, finalmente aconteceu.

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 nada 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, 2000, p. 215)

O grande desfecho da narrativa de Mia Couto acontece por meio do retorno ao caótico vazio, com os três homens acordando na beira do nada. O país inteiro se eclipsara em um imenso buraco. “*Sim, a nação fora toda engolida nesse vácuo. Face à última berma do mundo, perante a maior fenda que ele jamais vira, Massimo Risi se boquiabria.*”

Saíram todos para longe daquele enorme abismo, Massimo ajudando a carregar o gelatinoso pai. Sentados na beira do vazio, o pai enfim revela: “__ *Isso é obra dos antepassados...*”

Meu velhote prosseguiu: que a ele já tinham chegado os rumores. [...] os antepassados não estavam satisfeitos com os andamentos do país. [...] Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas. [...] Contra esses governantes se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos, sangue de cabrito, fumos de presságio. [...] Tudo fora em vão: não havia melhora para aqueles países. Faltava gente que amasse a terra. [...] Vendo que solução não havia, os deuses decidiram transportar aqueles países para esses céus que ficam no fundo da terra. (COUTO, 2000, p. 216)

Ali, à beira daquele vazio imenso, os três sobreviventes se lamentam, Massimo por seus relatórios perdidos, Sulplício pelos ossos que lhe faziam falta. É quando o jovem tradutor percebe a aproximação de uma canoa que parecia flutuar sobre a face do abismo. “*Vinha flutuando sobre o silêncio, suspensa no nevoeiro.*” Trazia os ossos de Sulplício.

O velho vestiu sua ossatura e montou o barco, convidando o italiano para irem juntos. “*__ Venha que eu vou lhe mostrar onde estão esses soldados explodidos.*” O italiano, covarde, “*negou e renegou*” embarcar. O filho ainda teve esperança de ser convidado a acompanhar o velho pai, mas não, ele é o escolhido, apenas o tradutor de Tizangara poderia contar aquela estória.

__ 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, 2000, p. 218)

A canoa foi se afastando, semelhante a um pássaro sobre o espelho da água. O italiano ainda escreveu em uma folha de papel o “*Último Relatório*”, anunciando ao secretário geral das Nações Unidas o desaparecimento de todo um país, engolido pelo nada, sem gente, sem chão, tudo eclipsado como por magia. Sentados, os dois juntos, como irmãos que agora se reconhecem o italiano, sereno, decide esperar.

__ Esperar por quem? / __ Esperar por outro barco – e após uma pausa, se corrigiu: __ Esperar por outro voo do flamingo. Há de vir um outro. / Ele puxou da folha do relatório que acabara de redigir para as Nações Unidas. Fazia o quê? Dobrava e cruzava as dobras. Fazia um pássaro de papel. Esmerou no acabamento, e depois levantou-se e o lançou sobre o abismo. O papel rodopiou no ar e planou, pairando quase fluviamente sobre a ausência de chão. Foi descendo lento, como se temesse o destino das profundezas. (COUTO, 2000, p. 220)

Encerra-se, assim, a narrativa de Mia Couto, com o narrador escutando a canção de sua doce mãe, a mesma que ela cantava para que os flamingos empurrassem o sol, para ele nasça do outro lado do mundo. Esperança, apesar das trevas que se estreavam

naquele país, onde até o chão fora perdido, engolido pela ira dos deuses, descontentes com os desmandos dos governantes corruptos.

Desta forma, a imagem celestial se torna tão significativa quanto a imagem da terra em dissolução. Os elementos *Terra, Céu e Água*, enfim, fundamentam o esquema de imagens centrais destacadas na composição do romance *O Último Voo do Flamingo*. A narrativa pode ser considerada uma trágica estória, contada pelo último sobrevivente de um país africano perdido em corrupção e ganância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mia Couto compõe personagens fragmentadas, por exemplo, o narrador, sendo este um homem que viaja e retorna ao lar. Também o protagonista, um estrangeiro, é um jovem fragmentado e deslocado de seu lugar cultural, empreendendo uma grande travessia real, mas também, imaginária. Encarregado de resolver um grande mistério que aflige os governantes de Tizangara, por causa de feitiços lançados contra os insolentes soldados das Nações Unidas, esse jovem se configura em um anti-herói deslocado, passando pelos ritos de iniciação ele se integra ao misterioso universo de Tizangara, sofrendo junto, a catástrofe do país.

Como a temática da ficção gira em torno das estranhas explosões dos soldados estrangeiros e a exploração sexual das mulheres moçambicanas, pode-se argumentar que, em um grau maior, toda a narrativa é centrada em uma poética da Terra e do feminino, com o arquétipo da Grande-Mãe centralizando a ação e gerando os motivos destacados nesta interpretação da narrativa (ritual orgiástico, traços de feitiçaria, o motivo do encantamento / desencantamento e resgate da heroína de algum ser demônico, oposição da natureza e do espaço, caos original, morte e renascimento, o deserto que floresce depois da devastação). Por outro lado, o arquétipo da ancestral Grande-Mãe aparece na composição junto com as imagens do Céu e da Água e, se for possível admitir que a obra possa ser contemplada à distância, como um quadro maior, os elementos Terra, Ar e Água fundamentam o sistema de imagens utilizado nesta ficção. As imagens da Terra e das mulheres enfeitiçadas centralizam a composição final da obra e esta última se realiza como uma crítica aos devoradores de nações, os corruptos governantes e a deformação dos costumes, estabelecidos pelos antepassados, denunciando a expropriação das terras e a subversão das relações sociais, estabelecidas pelas tradições. O efeito é uma trágica sátira dos costumes modernos a que Moçambique têm se entregado.

Mia Couto recria uma cosmovisão através dos mitos e crenças moçambicanos. A partir de lendas e pequenas histórias recolhidas na oralidade, o autor consegue recriar uma totalidade poética que se realiza na narrativa, com grande brilho e encantamento. A poesia percorre todo o espaço da escritura mitopoética do autor moçambicano. Desta

forma, através da poesia dos arquétipos, o texto de Mia Couto se torna um verdadeiro bálsamo para as mazelas e miséria de toda uma nação.

As falas de seus personagens são reveladoras, quando recriam seus sonhos e anseios. Assim, podem ser observadas no discurso dos personagens, graves reflexões sobre o apagamento das tradições ancestrais e a corrupção em Moçambique. O discurso literário se torna palco para uma crítica dos valores da modernidade, por exemplo, qual modernidade está sendo construída em Moçambique?

Para Mia Couto, por exemplo, a modernidade de sua literatura é o encontro entre oralidade e escrita, entre o tradicional e o moderno. Somente no cruzamento entre todos estes fatores se pode pensar em uma identidade nacional verdadeiramente democrática em Moçambique, uma identidade que se constrói no entendimento destas esferas, inclusive entre África e Ocidente.

Os mitos moçambicanos são, portanto, utilizados na obra *O Último Voo do Flamingo* ao se recriar a religiosidade tradicional, pois, são os mitos os pilares da cultura, aquilo que atribuem sentido às formas culturais. O homem não vive fora do universo do mito. O apagamento dos mitos e crenças significa a destruição da cultura e o apagamento de um significativo ramo do grande rizoma humano.

Nesse sentido, Mia Couto é um escritor politizado. Sua poética sensibiliza o leitor para uma grave reflexão – o nivelamento das diferenças entre os grupos humanos, a imposição de um ser universal significa o empobrecimento do imaginário do mundo, do imaginário da nova comunidade global, a totalidade-mundo, uma comunidade realizada pela multiplicidade e pelo hibridismo.

Por isso, projeta-se uma Poética da Relação, a fim de superar as dificuldades de convivência e possibilitar o entendimento entre as nações. Através de uma Poética do Diverso, Mia Couto traduz sua cultura, fazendo com que seu leitor a compreenda e, a partir desse entendimento, possa enfim, esse leitor ser fecundado por todas as cosmovisões que se a revelam ao espírito humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*. Org. e trad. Celso Castro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.
- COLAÇO, João Carlos. *Trabalho como política em Moçambique: do período colonial ao regime socialista*, In: FRY, Peter. *Moçambique. Ensaio*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- COUTO, Mia. *O Último Voo do Flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CRIPPA, Adolpho. *Mito e Cultura*, São Paulo: Convívio, 1975.
- DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs não formam uma montanha, eles abrem mil caminhos filosóficos. Gilles Deleuze debate com Christian Descamps, Didier Eribon e Robert Maggiori*, Rio de Janeiro: «Journal Libération» em 23 de outubro de 1980. Trad. Ivana Bentes, pdf extraído de: ESCOBAR, Carlos Henrique (org.) *Dossier Deleuze*, 1991, retirado do site em outubro de 2011, http://www.dossie_deleuze.blogger.com.br/
- DURANT, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário – Introdução à arquetipologia geral*, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Trad. Elnice do Carmo Albergaria Rocha – Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- _____, *Le Discours Antillais*. Paris : Seuil, 1985.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* – trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva - Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. Trad. Sandra Vasconcelos, São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- _____, *Anatomie de la Critique*. Bibliothèque de sciences humaines, Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- HALL, Stuart. *A Identidade em Questão. Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa, posfácio Silvano Santiago, 9ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- MALRIEU, Philippe. *A construção do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 2010.
- MAQUÊA, Vera. *Entrevista com Mia Couto*. São Paulo: Revista Via Atlântica, n. 8, p. 205-217 Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2005.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio Janeiro: Forense, 1987.
- SECCO, Carmen Lucia T. Ribeiro. *Mia Couto e a “Incurável Doença de Sonhar”*, In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (coord.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.
- _____. *Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos*. Via Atlântica, Rio de Janeiro, Ed UFRJ: 2006.
- SILVA, Ana Cláudia. *A escrita pós moderna de Mia Couto*, São Paulo: Revista Estudos Lingüísticos, p. 309 – 316, 2008.