

**ANTELENE CAMPOS TAVARES BASTOS**

**VIAGEM E IDENTIDADE EM  
MAZANGA E  
*O ÚLTIMO VÔO DO FLAMINGO***

Tese apresentada ao Curso de Doutorado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho  
Universidade Federal de Minas  
Gerais

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG

2006

Tese de Doutorado intitulada “Viagem e identidade em *Mazanga* e *O último vôo do flamingo*”, de autoria da doutoranda Antelene Campos Tavares Bastos, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho - UFMG  
Orientadora

---

Profa. Dra. Laura Cavalcante Padilha - UFF

---

Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca – PUC-MG

---

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte - UFMG

---

Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis - UFMG

---

Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis  
Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Letras  
- Estudos Literários - FALE/UFMG

Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2006.

## **AGRADECIMENTOS**

Haydée Ribeiro Coelho, pela orientação.

Meus pais, Orlando e Nair, pelo amor.

Rander Alves Bastos, pelo companheirismo.

Irmãos e amigos, pelo amparo.

Daniela Arreguy, Mauro Rosa e João Nélio Câmara, pelo comprometimento.

Professores do Curso de Pós-Graduação em Letras - UFMG, pelo profissionalismo.

Letícia Magalhães Munaier Teixeira, pela dedicação e eficiência.

CNPq, pela concessão da bolsa de estudos.

## DEDICATÓRIA

Para meus pais,  
presença constante e amável.

Para Rander,  
doação da vida.

Para Allana,  
compreensão de “monandengue”.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	07
<b>ABSTRACT</b> .....	08
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>CAPÍTULO 1 - DIÁRIO, REMEMORAÇÃO E ALTERIDADE</b> .....	32
<i>Mazanga</i> e o contexto histórico .....	33
O diário de viagem e sua construção .....	38
O compartilhamento de narradores .....	42
A “memória operadora da diferença” .....	48
Os mitos de fundação, o passado e o sonho .....	51
O “entrelugar” .....	55
Uma “uanda” de vozes .....	59
<b>CAPÍTULO 2 – VIAGEM, ZONA DE CONTATO, TERRITÓRIOS CINDIDOS</b> .....	70
Uma zona de contato .....	71
Territórios sobrepostos .....	79
O território cindido da Mazanga .....	82
O rosário como signo contrapontual .....	93
<b>CAPÍTULO 3 - O PROCESSO DE REMEMORAÇÃO E A EXEGESE ALEGÓRICA</b> .....	98
O tempo e a memória .....	99
“Convocação de lembranças” .....	102
“Relampejos de lembranças” .....	105
A herança do tempo colonial .....	108
“Um tempo saturado de agoras” .....	113
O olhar melancólico .....	118
O sono e a vigília .....	123
A exegese alegórica .....	125
<b>CAPÍTULO 4 – O JOGO DE VOZES</b> .....	133
O tecer polifônico .....	134
Transcrição de vozes .....	135

O “compadrio” de tradições .....	152
A tradução cultural .....	160
<b>CONCLUSÃO</b> .....	165
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	177
Bibliografia de Mia Couto .....	177
Bibliografia de Alberto Oliveira Pinto .....	177
Bibliografia geral .....	178

## RESUMO

Ao realizar um estudo comparatista das obras *Mazanga*, de Alberto Oliveira Pinto e *O último vôo do flamingo*, de Mia Couto, esta tese objetiva abordar o tema da viagem associado ao conceito de “viagem para dentro”, de Edward Said. Nesses textos, a narração da viagem associada à estratégia da “viagem para dentro”, organiza-se, literariamente, por meio do processo memorialístico que se abre para uma polifonia de vozes, cuja abordagem permite fazer uma reflexão sobre a identidade, com base no valor relacional, presente na idéia de hibridismo.

Em *Mazanga*, o tema da viagem é representado por meio da construção de um diário de viagem, a partir do qual se desencadeia o relato memorialístico. A rememoração se organiza com base na “memória operadora da diferença”, cujo arcabouço permite o entrelaçamento entre a memória individual e a coletiva. Entrelaçando-se vidas e épocas históricas, tem-se a urdidura de um “entrelugar”, como operação decorrente de uma polifonia de vozes. A polifonia aponta para a tensão entre a voz e a letra, tornando possível revelar o processo transculturador, como estratégia da “viagem para dentro”. Além disso, no romance, é analisada a “zona de contato” decorrente da interação dos encontros entre povos de diferentes etnias, nativos ou estrangeiros. O encontro permite focalizar o entrelaçamento e a cisão no que diz respeito à relação entre diferentes culturas. Tendo em vista a idéia de “zona de contato”, observa-se a justaposição de geografias, que, por conseguinte, remete a uma “historiografia contrapontual”. A “historiografia contrapontual” acarreta uma interpretação secular associada a uma tradução cultural que é decorrente do “trabalho da pérfida lealdade”, confirmando a idéia de identidade que assume o valor relacional, com base no hibridismo, que, por sua vez, reitera a noção de “viagem para dentro”.

No livro *O último vôo do flamingo*, o tema da viagem se associa ao processo memorialístico, sendo este analisado com base nas noções “constelação”, “mônada” e “alegoria”, de Walter Benjamin. Ao se organizar de forma constelacional, a memória se constitui como “mônada”, remetendo metonimicamente ao espaço de ruínas da nação. O caráter de melancolia, constituidor do olhar que focaliza o espaço de ruínas, propicia uma “exegese alegórica da escrita”. Nesse sentido, ao apresentar o tema da viagem, por meio da memória, manifesta-se o processo polifônico, a partir do qual é representado “o tear de entexistências”, cujo contraponto de vozes permite um questionamento da nação, vista como espaço liminar. Mediante a noção de polifonia, organiza-se “o compadrio” de tradições, marcado pelo “semi-dito”, a partir do qual se pontua uma tensão entre voz e letra. Nessa operação, a identidade se constitui de forma híbrida, com base no processo de tradução cultural, que é da ordem do suplemento. Essa tarefa tradutória se efetiva por meio do contraponto entre duas heranças culturais, apontando para a noção de identidade como um momento, cuja manifestação encontra-se ligada paradoxalmente à alteridade.

O estudo pretende, assim, abordar o tema da viagem cujo enfoque não se resvala para uma leitura que redunde em controle e banimento do sujeito colonial. A fim de alcançar tal objetivo, a análise dos livros *Mazanga* e *O último vôo do flamingo* focaliza o tema da viagem associado à noção de “viagem para dentro”, sob a perspectiva pós-colonial. Mediante tal enfoque, a identidade é entendida como um valor relacional, permeado pela alteridade, sendo possível aos autores dos referidos textos efetivarem um trabalho de tradução cultural, baseado na lógica do hibridismo.

## ABSTRACT

This thesis conceives an approach of the theme of voyage connected with the “voyage in” concept, of Edward Said, through a comparative study of Alberto de Oliveira Pinto’s *Mazanga*, and Mia Couto’s *O ultimo vôo do flamingo*.

The analysis of the voyage narration, linked to the “voyage in” strategy, based on the above- mentioned books, allows a reflection on identity. The journeys portrayed on the afore-said books enable the construction of a memory, the polyphony, and the History and Literature interlacement.

The process implies, on the terms on that have been analysed, the “voyage in” as a contrapuntal elaboration, resultant of the writing process.

In *Mazanga*, the past becomes reflection matter by means of the “memory operator of the difference”, whose construction presents the identity as the “in-between” that is due to a game starting from which the tension is observed between the voice and the letter. Whit base in the game of voices, the “in-between” links to a transculturation process. The book still relates the theme of the voyage and “contact” zone, being analyzed the fictional space in intertwined terms and of split.

In the book *O ultimo vôo do flamingo*, the theme of the journey is associated to the memorialístico process, being analysed with base in the notions “constellation”, “monad” and “allegory”, of Walter Benjamin. When being organized in constellational form, the memory is constituted as “monad”, sending metonymically to the space of ruins of the nation. The character of melancholy, constituted of the glance focused the space of ruins, provides an “allegorical exegesis of writing”. In that sense, when presenting the theme of the journey, by means of the memory, shows the polyphonic process that allows questions of the nation, view as liminal space. In that space, the cultural identity is constituted in a hybrid way, with base in the process of cultural translation.



## INTRODUÇÃO

Para um pesquisador, a escolha de um tema e de sua abordagem decorre de várias razões. No que se refere à seleção de dois textos contemporâneos, *Mazanga*, do angolano Alberto Oliveira Pinto, e *O último vôo do flamingo*, do moçambicano Mia Couto, como objeto de estudo desta tese, essas razões estão relacionadas ao meu percurso e ao fato de esses textos tratarem da viagem, especificamente, da “viagem para dentro”, propiciando uma reflexão sobre a identidade.

Se as pesquisas anteriores mantinham um vínculo estreito com a questão do colonialismo, esta tese objetiva dar continuidade a esses estudos, na medida em que pretende ampliá-los, problematizando a questão pós-colonial em textos literários produzidos em diferentes locais por autores cujos países pertencem às culturas de colonização portuguesa.

Para Homi Bhabha, a questão pós-colonial procura revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou “nativistas” as quais estabelecem a relação do Terceiro Mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição. Além disso, nos textos pós-coloniais, exigem-se formas de pensamento paradoxal que não neguem nem recusem a alteridade presente na constituição do domínio simbólico das identificações sociais<sup>1</sup>.

Nessa direção, Stuart Hall analisa que o conceito de pós-colonial torna possível “descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais, que marca a

---

<sup>1</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 242.

transição (necessariamente irregular) da era dos Impérios para o momento pós-independência ou da pós-colonização”.<sup>2</sup> Refere-se ao processo geral de descolonização que marcou – ainda que de formas distintas – intensamente as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Nessa conjuntura, pode ter aplicabilidade na identificação das relações de poder que se distribuem de forma desigual.

Mesmo que as diferenças entre sociedades colonizadoras e colonizadas permaneçam profundas, elas nunca operaram de modo absolutamente binário. Nesse sentido, uma das contribuições da análise sobre o pós-colonial relaciona-se à ênfase no fato de que a colonização nunca foi algo externo às metrópoles imperiais, ou seja, “sempre esteve profundamente inscrita nelas – da mesma forma como se tornou indelevelmente inscrita nas culturas dos colonizados”<sup>3</sup>. As reflexões sobre o pós-colonial nos obrigam a fazer uma releitura dos binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural, destinadas a perturbar para sempre os binarismos culturais do tipo aqui/lá. Afirma Stuart Hall:

É precisamente essa ‘dupla inscrição’ – que rompe com as demarcações claras que separam o dentro/fora do sistema colonial, sobre as quais as histórias do imperialismo floresceram por tanto tempo – que o conceito de ‘pós-colonial’ traz à tona. Conseqüentemente, o termo ‘pós-colonial’ não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou ‘global’ das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Seu valor teórico, portanto, recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do ‘aqui’ e ‘lá’, de um ‘então’ e ‘agora’, de um ‘em casa’ e ‘no estrangeiro’.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> HALL. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 107.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 109.

Ao fazer um mapeamento do conceito de pós-colonial, Eloína Prati dos Santos aborda o desenvolvimento de tais estudos e o relaciona com o que ficou conhecido como teoria do discurso colonialista, difundido, principalmente, pelas obras de Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha os quais, somente na década de 90, passam a usar o termo.

Eloína Prati esclarece que o prefixo “pós”, ao indicar primeiro um sentido de “depois” do colonialismo, tem sido alvo de discussões constantes entre críticos. Porém, sua aplicação abrange, de forma mais complexa, “as articulações ‘entre’ e ‘através’ dos períodos históricos politicamente definidos, do pré-colonial, passando pelo colonial, estendendo-se às culturas pós-independência e, mais recentemente, ao neocolonialismo de nossos dias”<sup>5</sup>. Para a autora, o texto literário pós-colonial não pode ser visto como pertencente a uma literatura que veio “depois” do império, mas sim, como um tipo de produção que “veio com o império, para dissecar a relação colonial e, de alguma maneira, resistir às perspectivas colonialistas”<sup>6</sup>.

Em se tratando de projeto disciplinar, o pós-colonialismo objetiva retornar à cena colonial para lembrar e, principalmente, interrogar o passado, revisitando o arquivo das múltiplas histórias de resistência e de cumplicidade. Nesse sentido, procura “responder a intenções mal sucedidas de esquecer o passado colonial após a independência, como se a supressão dessas lembranças oferecesse emancipação das realidades desse encontro desconfortável”<sup>7</sup>.

Alberto Oliveira Pinto nasceu em Luanda e licenciou-se em Direito em Lisboa, onde chegou a exercer a advocacia. Atualmente, trabalha no Departamento de Educação e Juventude da Câmara Municipal de Lisboa, divulgando a literatura e

---

<sup>5</sup> SANTOS. Pós-colonialismo e pós-colonialidade, p. 341.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 361.

lecionando cursos de criatividade literária em diversas instituições portuguesas. Pertence à geração de escritores da década de noventa, tendo publicado seu primeiro livro, *Eu à sombra da figueira da Índia*, em 1990. É membro da União dos Escritores Angolanos, sendo distinguido em 1997, com o 1º Prêmio nos Jogos Florais do Caxinde. O prêmio literário “Sagrada Esperança” promovido pelo Instituto Nacional do Livro e do Disco de Angola e pelo Instituto Camões - Centro Cultural Português lhe foi concedido em 1998 pelo livro *Mazanga*.

O moçambicano Mia Couto começou escrevendo poemas na década de oitenta. Em 1986, publicou seu primeiro livro de contos, *Vozes Anoitecidas*. De modo semelhante à forma de narrar do angolano Luandino Vieira e do brasileiro Guimarães Rosa, Mia Couto usa a inventividade da linguagem, procurando explorar as potencialidades estruturais do seu texto complexo. Faz também uso da ironia e do humor. Além disso, seus textos apresentam “a intromissão, de chofre, do imaginário ancestral, do fantástico, que transforma esse realismo quase social num imprevisto realismo animista”<sup>8</sup>.

No livro *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*<sup>9</sup>, Mary Louise Pratt aborda a viagem de europeus e os escritos de expedições, analisados em conexão com a expansão política e econômica européia a partir de 1750. Tendo em vista os estudos dos processos que subjazem às questões de “transculturação” e de “zonas de contato”, a autora objetiva elucidar a conformação do olhar do branco, vinda dos países civilizados, já configurada no olhar dos viajantes europeus que vinham para a América e África.

Nesse sentido, a viagem – bem como os relatos de seus viajantes sobre o mundo não europeu – possibilitou a criação de “uma temática doméstica do

---

<sup>8</sup> LARANJEIRA. *Literaturas africanas de Língua Portuguesa*, p. 316.

<sup>9</sup> PRATT. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, p. 28.

euroimperialismo”, ao desbravar tais continentes. Essa temática propiciou um engajamento do público leitor metropolitano nos (ou para os) empreendimentos da expansão imperial, desde a metade do século XVIII e durante o século XIX. Acerca dos diferentes significados da viagem, a ensaísta analisa, assim, a sua relação com o imperialismo europeu.

Além disso, o livro também realiza um exame sobre o relato de viagem e a história natural iluminista, avaliando a aliança entre ambos, para criar uma forma eurocêntrica de consciência global, esta entendida em seu sentido planetário<sup>10</sup>. A viagem, como navegação, manteve um vínculo estreito com projetos totalizadores ou planetários, podendo-se ressaltar dois projetos de tal natureza. Um seria a circunavegação – aqui vista como um fato duplo que consiste na navegação ao redor do mundo acompanhada pelo relato escrito sobre o empreendimento realizado. E o outro projeto planetário foi o mapeamento do perfil costeiro do mundo durante o século XVIII.

Tendo em vista essa abordagem, Mary Louise Pratt avalia o tema da viagem, averiguando-se o seu relacionamento com a expansão imperialista. Além disso, a autora faz uma leitura dos modos por meio dos quais os relatos de viagem eram agentes que legitimavam a autoridade científica européia e o seu projeto global.<sup>11</sup>

Sobre a viagem, o crítico Edward Said assinala que, em todas as narrativas dos grandes exploradores do final da Renascença e dos etnógrafos do século XIX, o tema da chamada busca ou viagem, que aparece principalmente na literatura sobre o mundo não europeu, é uma ilustração específica da luta por projeções e imagens ideológicas. Em muitas das narrativas, emergia o tema do controle e da

---

<sup>10</sup> PRATT. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, p. 29.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 63.

autoridade que ressoava ininterruptamente<sup>12</sup>. Narrativas de viagem, nesse sentido, constituíam meios de reunir, através de mapas, palavras e intenções, os territórios estranhos e convertê-los em lar para o viajante estrangeiro, ao mesmo tempo em que realizavam uma expropriação do nativo por meio do respaldo do discurso colonizador.

Esse aspecto é analisado pelo próprio Edward Said, no livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Nele, o crítico aborda os objetivos da viagem de europeus ao Oriente, problematizando o orientalismo como uma instituição organizada para negociar com o Oriente, fazendo dele objeto de pesquisa, de modo a produzir um Oriente política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente durante o período pós-iluminista<sup>13</sup>.

Para o crítico palestino, ser europeu no Oriente sempre implica ser uma consciência distanciada do seu meio e diferente dele. Todavia, o cerne do problema está em observar a intenção dessa consciência, quando se avaliam duas questões: para que e por que o escritor europeu viaja para o Oriente? Tendo em vista essas duas perguntas, Edward Said situa três aspectos que delas se depreendem e que se inter-relacionam<sup>14</sup>. Primeiro, a residência do viajante europeu no Oriente transforma-se em um modo de observação científica, na medida em que se torna um meio específico de fornecer material científico para o orientalismo profissional. Segundo, sob o estilo pessoal de escritores – como Scott, Hugo e Goethe –, terminam por se esconderem definições orientalistas que eram decorrentes do próprio material científico. E, por último, o texto do europeu, – que realiza uma viagem real ou metafórica ao Oriente – baseia-se em uma estética pessoal, nutrida e informada pelo

---

<sup>12</sup> SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 267.

<sup>13</sup> *Idem*, *Orientalismo*, p. 15.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 165-6.

projeto de apreender o Oriente – de maneira mais literal e ampla possível – e de domesticar o conhecimento acerca dele para o Ocidente:

filtrando-o por meio de códigos reguladores, classificações, exemplos de espécimes, revistas periódicas, dicionários, gramáticas, comentários, edições e traduções, tudo isso formando um simulacro do Oriente e o reproduzindo materialmente para o Ocidente, no Ocidente.<sup>15</sup>

Se esse tipo de viagem buscava cumprir objetivos de controle e banimento do sujeito colonial, Edward Said<sup>16</sup> situa, diferentemente, o caso de *Ulysses*, de Joyce. Para o crítico, o escritor irlandês, colonizado pelos ingleses, “experimentou novamente o motivo da viagem-busca de que fora banido”. Por meio do mesmo tropo, transposto da cultura imperial, retoma o tema da viagem, detectando “a nota de crise e da expulsão” para a nova cultura.

No livro *Cultura e Imperialismo*, Edward Said realiza uma leitura de textos produzidos por escritores em cujos territórios ocorreu a experiência colonialista. Para tanto, assume a perspectiva de uma “historiografia contrapontual, nômade”<sup>17</sup>. Segundo o crítico, toda cultura é híbrida, sendo constituída de “geografias sobrepostas” e “histórias entrelaçadas” de povos em disputa, a proporcionarem resistência e oposição cultural e política dentro do próprio imperialismo.

Sob a perspectiva de uma “historiografia contrapontual”, é que Edward Said insere a leitura do tema da viagem, atrelado à idéia de “viagem para dentro”<sup>18</sup>. A “viagem para dentro” diz respeito a um tipo de incursão feita no território de disputa imperialista, sendo que esta é reexaminada de modo crítico por um nativo. A vida agonizante e profundamente perturbada de um território colonizado se insere na

---

<sup>15</sup> SAID. *Orientalismo*, p.174.

<sup>16</sup> *Idem*. *Cultura e imperialismo*, p. 267.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 27-28.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 299-325.

herança cultural provinda não da terra, e sim da estrutura de poder colonial. A “viagem para dentro” corresponde a um processo de escrita feito do interior e a partir de um quadro político cujas pressões são constantes. Isso termina por revelar as situações pós-coloniais, observando as diversas experiências em contraponto, como que formando um conjunto de “histórias entrelaçadas” e “geografias sobrepostas”.

Como estratégia de escrita, a “viagem para dentro” se insere na herança cultural. Nesse sentido, suscita uma relação com o tempo passado, de modo que as ruínas da História sejam apreendidas de forma contrapontística. As ruínas devem funcionar como índices que alegoricamente sinalizam para a produtividade das perdas efetivadas na História. Para tanto, a viagem, tropo transposto da cultura imperial, é retomada e usada produtivamente pelo escritor, como se ele assumisse o papel de um “Calibã” que – “consciente de seu passado mestiço e aceitando-o – não se tornasse incapacitado para um desenvolvimento futuro”<sup>19</sup>. Das considerações de Edward Said, pode-se depreender que, assim como calibãs,

os escritores pós-imperiais do Terceiro Mundo (...) trazem dentro de si o passado – como cicatrices de feridas humilhantes, como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências urgentemente reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência<sup>20</sup>. (Grifos acrescentados).

Ora, a função do escritor pós-colonial é realizar, por meio da viagem, uma cartografia “calibanesca” das cicatrizes do passado, como estratégia de potencializá-las, de forma que se configure um futuro pós-colonial como experiências urgentemente reinterpretáveis e como instigação a práticas diferentes. Viagem e escrita, então, propiciariam ao nativo retornar não mais como o silencioso, mas como um “Calibã” que interpreta, “falando e agindo em território tomado do

---

<sup>19</sup> SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 271.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 269.



colonizador, como parte de um movimento geral de resistência”. A resistência se efetiva, quando o escritor, de forma “calibanesca”, pontua as cicatrizes de sua história, paradoxalmente, inscrevendo-as como “visões” que, de acordo com Said, potencialmente, “são visões revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial”, situando-as como experiências urgentemente reinterpretáveis.

Cicatrizes e visões se articulam, tornando produtivo o ato de reinterpretar. Ocorre aqui um processo de leitura que leva em conta não somente o malogro do passado, como também, de modo contrapontístico, a inscrição de visões potencialmente revistas dele que tendem para um futuro pós-colonial. A viagem – tropo transposto da cultura imperial – torna-se, assim, “calibanescamente” uma operação de escrita que traduz “o esforço consciente para ingressar no discurso do Ocidente, para se misturar a ele, transformá-lo, fazer com que reconheça histórias marginalizadas, suprimidas ou esquecidas”<sup>21</sup>. Como importante componente desse processo, Edward Said, preconiza a estratégia de responder por escrito às culturas metropolitanas, de romper as narrativas européias do Oriente e da África e substituí-las por um novo estilo narrativo, mais jocoso ou mais poderoso<sup>22</sup>.

O reexame do passado feito de modo contrapontístico tem, assim, como um importante componente, a estratégia da escrita como resposta às culturas metropolitanas. Essa estratégia se centra, por sua vez, em um estilo narrativo, cuja articulação apresenta fragmentos de memórias e experiências narradas sob a perspectiva do hibridismo.

Homi Bhabha aborda o hibridismo, relacionando-o a um “terceiro espaço” ambivalente onde as negociações identitárias são construídas. Para analisar as

---

<sup>21</sup> SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 274.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 273.

relações entre colonizador e colonizado, descarta o binarismo que tem marcado a problematização da sociedade e da cultura. Para Homi Bhabha,

nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro. Não é devido a alguma panacéia humanista que, acima das culturas individuais, todos pertencemos à cultura da humanidade; tampouco é devido a um relativismo ético que sugere que, em nossa capacidade cultural de falar sobre os outros e de julgá-los, nós necessariamente ‘nos colocamos na posição deles’.<sup>23</sup>

Objetivando articular a diferença cultural, sem resvalar para o binarismo, Homi Bhabha defende a dimensão cultural do “terceiro espaço” como condição prévia. O “terceiro espaço” pode abrir o caminho para a análise de uma cultura internacional baseada na inscrição e articulação do hibridismo, ou seja, baseando-se no inter – “fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* – que carrega o fardo do significado da cultura”<sup>24</sup>, permitindo-se vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do ‘povo’.

Nesse sentido, a “viagem para dentro” parece suscitar ainda um aspecto semelhante àquele descrito pelo teórico Homi Bhabha<sup>25</sup>, quando analisa a situação de viver nas fronteiras. Esse teórico assinala que “é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationess], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”. Neste fim de século, marcado por um controvertido deslizamento do prefixo ‘pós’ (pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo), a existência se caracteriza por uma sensação de viver nas fronteiras do presente como “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para

<sup>23</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 65.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 69. O termo “entre-lugar” é grafado com os elementos “entre” e “lugar” separados por hífen, na tradução do livro *O local da cultura*, escrito por Homi Bhabha. A tradução foi feita por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 20.

produzirem figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, inclusão e exclusão.”<sup>26</sup> Ainda na esteira desse pensamento, o teórico indiano questiona a formulação das estratégias de poder no interior da comunidade, cujo intercâmbio de valores e prioridades pode ser tanto dialógico quanto acentuadamente antagônico. Propõe, nesse sentido, que

os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica.<sup>27</sup>

Seguindo o enfoque dado por Homi Bhabha, Stuart Hall é outro teórico que advoga o hibridismo como um conceito produtivo para caracterizar as culturas mistas e diaspóricas. Cada vez mais as culturas tradicionais colonizadas não são – se é que já foram – entidades orgânicas, fixas, autônomas e auto-suficientes. Em se tratando do projeto global, elas se tornaram formações mais híbridas. A tradição funciona como “repertório de significados” aos quais os indivíduos recorrem, para inscreverem vínculos e estruturas capazes de dar sentido ao mundo, sem serem rigorosamente atados a eles em cada detalhe de sua existência, mas que os fazem parte de uma relação dialógica mais ampla com o “outro”.

Segundo Hall, o conceito de hibridismo corresponde à lógica cultural da tradução, como processo agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade; ou seja, a diferença específica de uma comunidade não pode ser afirmada de forma absoluta, sem se considerar o contexto maior onde a particularidade adquire um valor relacional. Nesse sentido, ele afirma que o hibridismo segue, filosoficamente, a lógica da “différance” derridiana.

---

<sup>26</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 19.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.20.

Esclarece, conforme explicita Jacques Derrida, em outro contexto, que o termo se aplica “ao movimento do jogo que ‘produz’ diferenças, ou efeitos de diferença; não se tratando, pois, da forma binária de diferença entre o que é absolutamente o mesmo e o que é absolutamente Outro”<sup>28</sup>. A “différance” pode ser entendida como

uma ‘onda’ de similaridades e diferenças, que recusa a divisão em oposições binárias fixas. ‘Différance’ caracteriza um sistema em que ‘cada conceito [ou significado] está inscrito em uma cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos [significados], através de um jogo sistemático de diferenças.’ O significado aqui não possui origem nem destino final, não pode ser fixado, está sempre em processo e ‘posicionado’ ao longo de um espectro. Seu valor político não pode ser essencializado, apenas determinado em termos relacionais.<sup>29</sup>

Ao focar sempre o jogo da diferença – a “différance” – Hall defende, em um movimento que parece paradoxal, a natureza intrinsecamente hibridizada de toda identidade e das identidades diaspóricas em especial. O paradoxo é desfeito, quando se estabelece a compreensão sobre a identidade como um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada.

Com relação às identidades diaspóricas, é relevante trazer à baila que elas só podem ser pensadas irrevogavelmente sob a perspectiva histórica, já que são produtos de encontros coloniais em que sujeitos anteriormente isolados em termos histórico-geográfico entram em contato. Elas têm suas rotas a partir dos quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia. Portanto, essas rotas não podem ser “puras”. É o caso da rota de povos de descendência africana, como a cultura caribenha analisada por Stuart Hall, pois o termo África é “uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo

<sup>28</sup> Derrida apud HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 60.

<sup>29</sup> HALL. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 61.

principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos”<sup>30</sup>. Nesse sentido, o mundo da viagem está estreitamente relacionado ao maior entrelaçamento e fusão de diferentes elementos culturais africanos e europeus.

Diante do resultado híbrido, decorrente do contato de comunidades tão heterogêneas – que não é somente o caso caribenho analisado por Stuart Hall, mas é extensivo ao contexto dos povos afro-descendentes – o crítico jamaicano afirma que a lógica colonial em funcionamento é do tipo “transcultural”, no sentido utilizado por Mary Louise Pratt. Ao estudar os relatos de viagem, Pratt segue os estudos feitos na década de quarenta pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz, quem primeiro emprega o conceito de “transculturação”. Ao se apropriar da análise feita por Ortiz no livro *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*, a autora entende que a “transculturação” é um fenômeno da “zona de contato”, a qual é marcada pela co-presença espacial e temporal de sujeitos pertencentes a culturas anteriormente separadas histórica e geograficamente, cujas relações se associam a circunstâncias de coerção e desigualdade radical. Nesse contexto, a transculturação torna possível descrever o modo por meio do qual “grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir de materiais a eles transmitidos por uma cultura dominante ou metropolitana.”<sup>31</sup> Stuart Hall assinala, por sua vez, que “essa perspectiva é dialógica porque se centra na “co-presença, interação, entrosamento das compreensões e práticas, freqüentemente (...) no interior de relações de poder radicalmente assimétricas.”<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> HALL. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 31.

<sup>31</sup> PRATT. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, p. 30.

<sup>32</sup> HALL, *op. cit.*, 31-32.

O tema da viagem se relaciona ao conceito de hibridismo, pois, como rota, ela, por sua vez, envolve o entrecruzamento de culturas, a hibridização de elementos heterogêneos constituintes de povos separados temporal e geograficamente. Nesse sentido, a problematização sobre o tema da viagem associado ao conceito de “viagem para dentro” pode ensejar uma reflexão sobre a identidade. Como “a viagem para dentro” leva, como consequência, ao reexame da herança cultural resultante da estrutura do poder colonial que colocou em contato elementos de culturas díspares, o tema da viagem associado a este conceito possibilita uma análise da identidade sob a perspectiva do hibridismo.

Em se tratando dos textos, objeto de estudo desta tese, a narração da viagem está associada à estratégia da “viagem para dentro”. Os deslocamentos espaciais se relacionam nos referidos textos à inserção do processo memorialístico, a uma “polifonia” de vozes e à encruzilhada entre a História e a literatura. Esse processo implica, nos termos aqui analisados, a “viagem para dentro” como uma elaboração contrapontual, resultante de um trabalho no qual se entrecruzam oralidade e escrita.

No que diz respeito a *Mazanga*, sua estrutura textual apresenta a identidade baseada no conceito de “hibridismo”, que é resultante de um entrecruzamento entre a tradição oral e a escrita. Ao organizar um movimento de alteridade no qual interagem voz e letra, o livro aponta para um processo de “transculturação”, decorrente da “zona de contato”. O termo é aqui empregado no sentido atribuído por Mary Louise Pratt, uma vez que ele serve para descrever o modo pelo qual grupos marginais selecionam e inventam a partir de materiais a eles transmitidos por uma cultura metropolitana. Em *Mazanga*, o “entrelugar” constituído de voz e letra, é uma operação transculturadora que se elabora com base em um trabalho efetivado entre duas heranças.

Em *Mazanga*, entrecruzam História e ficção, tendo como mote a segunda viagem do navegador Diogo Cão à baixa Etiópia, realizada em 1486, período esse que antecedeu a colonização europeia. Esse navegador português objetivava atingir o Oceano Índico, cujo propósito era também o do Rei D. João II. Por meio desse mote, inscreve-se a narração da viagem feita por Jorge do Rosário – um dos narradores do texto<sup>33</sup>.

Sendo filho de negra alforriada, o frei Jorge do Rosário sofre discriminações em Lisboa, partindo, por esse motivo, como confessor a bordo de um dos dois navios que constituíam a pequena armada de Diogo Cão. O frei mestiço aproveita o ensejo para procurar a sua ascendência na África. Seu relato apresenta não só as dificuldades do percurso, bem como o seu encontro com povos bantos, em meio aos seus rituais, aos seus costumes e aos seus mitos.

Em contraponto à narração de Jorge do Rosário, a qual se organiza em forma de diário, efetiva-se o compartilhamento de diferentes narradores que focalizam uma zona de povos em disputa pelo território. Esse território denominado Mazanga é um espaço de litígio entre diferentes grupos migratórios vindos do Congo. Espaço da hibridação, o território – bem como a sua denominação – é a representação agônica da identidade, a configurar-se por meio da idéia de luta, com base no litígio dos povos migratórios e no antagonismo de vozes.

Com base no tema da viagem articulado à estratégia da “viagem para dentro”, pode ser analisado o quarto romance de Mia Couto, *O último vôo do flamingo*<sup>34</sup>. Esse texto é a narração da viagem de um delegado da ONU, o italiano Massimo Risi, a uma vila moçambicana, denominada Tizangara. Para lá, dirige-se o delegado a fim de apurar as mortes insólitas de soldados da força de paz da ONU.

---

<sup>33</sup> Cf. PINTO. *Mazanga*.

<sup>34</sup> Cf. COUTO. *O último vôo do flamingo*.

Entretanto, a viagem é narrada por uma voz que se nomeia como o tradutor de *Tizangara*. Ao se lançar a esse propósito, o narrador/tradutor realiza um pacto de leitura com o leitor, para narrar a viagem feita pelo estrangeiro. Ao longo das páginas em que relata a viagem do europeu, o narrador/tradutor focaliza um espaço de ruínas e contradições, o qual se torna ininteligível para o viajante italiano. Impossibilitado de apreender “o peso da África”, não caberá ao europeu, mas ao autóctone, produzir o relato de viagem.

Os percursos descritos nas narrativas dialogam com a estratégia da “viagem para dentro”. Os textos dos referidos escritores africanos apresentam, cada um a seu modo, o tema da viagem, que torna possível pensar a identidade a partir do conceito de hibridismo. A narração do mundo da viagem se associa ao processo memorialístico, a uma “polifonia” de vozes e à encruzilhada entre a História e a literatura, sob a perspectiva pós-colonial.

Da copiosa bibliografia crítica sobre Mia Couto, serão focalizados, aqui, trabalhos de três estudiosos que têm examinado a literatura produzida em países de Língua Portuguesa. Ao sintetizar a trajetória literária desse escritor, Carmen Lúcia Tindó R. Secco afirma que a ficção do autor pode dividir-se em três fases:

a das narrativas dos tempos da guerra de desestabilização, onde se incluem os contos de *Vozes anoitecidas*, de *Cada homem é uma raça* e as crônicas de *Cronicando*; a do romance *Terra sonâmbula*, escrito no ano do Acordo Roma, nas fronteiras, portanto, da guerra e da paz; e a dos contos, romances e crônicas do pós-guerra: *Estórias abensonhadas*, *A varanda de frangipani*, *Contos do nascer da terra*, *Mar me quer*, *Vinte e zinco*<sup>10</sup>.

De acordo com as considerações da autora, o estilo de Mia Couto é caracterizado pela ludicidade e, paradoxalmente, por uma seriedade imensa, transformando o texto literário em jogo de reflexão permanente sobre a cultura e a história de Moçambique. Nesse sentido, a estudiosa destaca, no livro de contos

---

<sup>10</sup> SECCO. Mia Couto, p. 281.



*Vozes anoitecidas*, o modo de narrar “oraturalizado”, que se concilia com uma escrita, misto de crônica e reportagem, “cuja ligação com o contexto histórico circundante fez com que o escritor, embora sempre preocupado com a recuperação das tradições do passado, não se esquecesse de lançar também um olhar politizado sobre o presente”<sup>11</sup>. Além disso, pode-se perceber, nesse trabalho do autor como também em outros, a presença reiterada do sonho e da poesia, da celebração ritual, como constituintes de uma escolha por uma arquitetura poética revolucionária não apenas no âmbito histórico, mas também no plano da linguagem.

Já a estudiosa Inocência Mata problematiza a “artesanía” do verbo em Mia Couto, partindo do enfoque de Alfredo Bosi, segundo o qual “começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marca no corpo da linguagem”<sup>12</sup>. Para a crítica, esse escritor africano de língua portuguesa é o autor, cujo trabalho apresenta uma bem sucedida reinvenção lingüística que atinge uma extraordinária “artesanía” sempre aliada a uma reflexão histórica, político-social e ideológica.

Conforme assinala Inocência Mata, a característica mais fascinante na obra de Mia Couto é “atualização do processo de criatividade lingüística que não é apenas da língua, mas é, sobretudo, de nova ideologia de expressão”<sup>13</sup>. Para realizar esse tipo de proposta, Mia Couto mobiliza todo um sistema estruturante a fim de construir a sua “língua”, que se constitui não somente por meio de palavras, mas também por diferentes linguagens, como o mito, as máximas e os provérbios. Palavras e linguagens refletem-se no texto do escritor, imprimindo nele suas

---

<sup>11</sup> SECCO. Mia Couto, p. 266.

<sup>12</sup> MATA. A alquimia da Língua Portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto, p. 263.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 264.

matrizes estilísticas, conjugadas estreitamente com as matrizes sócio-político-econômicas e com aquelas pertencentes às culturas tradicionais.

Russell G. Hamilton<sup>14</sup> assinala que Mia Couto é um dos dois ficcionistas pós-coloniais cuja obra tem despertado o interesse da crítica literária dentro e fora de Moçambique. Seu enfoque crítico é muito relevante para os objetivos desta tese, uma vez que faz considerações sobre a teoria pós-colonial. Mesmo balizando as controvérsias da pós-colonialidade, ressalta que os autores pós-coloniais “encaram o passado enquanto caminham para o futuro, transformando a herança colonial em matéria de reflexão, de questionamento do *status quo* e de resistência”<sup>15</sup>. Em se tratando dos escritores africanos de Língua Portuguesa, o crítico considera que

No seu conjunto, os fatores lingüísticos, políticos, sócio-econômicos e culturais, dão relevo à problemática que gira em torno da teoria pós-colonial. Tornando de novo a nossa atenção à questão da natureza da expressão literária nos quase vinte e cinco anos desde que os cinco países africanos de Língua Portuguesa ganharam independência, faço finca pé na crescente tendência, particularmente entre romancistas, de re-escrever o passado pré-colonial e colonial de cinco sociedades ainda em formação.<sup>16</sup>

Quanto ao interesse por Mia Couto, mencionado anteriormente, este se deve ao fato de que – ao lado de outro moçambicano Ba Ka Khosa – ele demonstra uma afinidade com o realismo mágico latino-americano e com a tendência de criar neologismos. Além disso, Mia Couto – assim como outros escritores africanos de Língua Portuguesa – no contexto da teoria pós-colonial – apresentam uma crescente tendência de re-mitificar a sua história. Um dos melhores exemplos, nessa direção, é o livro *Terra sonâmbula*, no qual se evidencia a re-mitificação, por meio de cenas

---

<sup>14</sup>HAMILTON. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial, p.18.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 18.

surrealistas e situações fantasiosas, de um episódio da recente história pós-colonial de Moçambique.<sup>17</sup>

Além da tendência de re-mitificar o passado, há uma outra tendência notável, segundo Russell Hamilton, que é a de narrar ou mesmo re-inventar o passado – seja o passado longínquo ou recente – sob a perspectiva pós-colonial. Nesse sentido, é significativa a contribuição dos escritores angolanos da década de 90, ao realizarem essa reescrita do passado pré-colonial e colonial. São destaques as produções de autores como Henrique Abranches, Pepetela e José Agualusa. Re-escrever o passado, no contexto pós-colonial, corresponde a uma estratégia estético-ideológica que objetiva questionar, senão contestar, os regimes instalados depois da independência política.<sup>18</sup>

Essas considerações críticas sobre Mia Couto, relacionadas à teoria pós-colonial, propiciam a inserção dos comentários sobre a relevância do livro *Mazanga*<sup>19</sup>, escrito pelo angolano Alberto Oliveira Pinto. Assim como os autores angolanos apontados por Russell Hamilton, Alberto Oliveira Pinto apresenta, no livro citado, a tendência de re-escrever o passado longínquo – final do século XV –, ao entrelaçar a viagem do navegador português Diogo Cão e o litígio entre os povos bantos que dividiam o território da “mazanga” onde hoje se localiza a cidade de Luanda.

Ao narrar ou mesmo inventar o passado, *Mazanga* propicia uma análise sobre o hibridismo e as relações de poder. Na estrutura do enredo, misturam-se imaginação e pesquisa histórica que resultam de consultas a arquivos, de modo a possibilitar a reescrita do passado, recontando a História do espaço colonial e

---

<sup>17</sup> HAMILTON. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial, p.18.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>19</sup> Cf. PINTO. *Mazanga*.

abrindo espaço a vozes até então abafadas. *Mazanga* é, desse modo, uma obra que dialoga com a tendência contemporânea da literatura angolana de re-escrever o passado, sob a perspectiva da teoria pós-colonial. Considerando o enfoque proposto nessa tese, deve-se ressaltar que inexistente tanto uma abordagem comparativa entre as duas obras quanto uma análise crítica das mesmas, abordando o tema da viagem associado à estratégia da “viagem para dentro”.

Assim sendo, essa tese objetiva estudar, sob a perspectiva do pós-colonialismo, nos textos *O último vôo do flamingo* e *Mazanga*, o tema da viagem que, associada à estratégia da “viagem para dentro”, promove a construção da identidade, com base no conceito de hibridismo. No que se refere aos pressupostos teórico-críticos, será examinada a teoria do pós-colonial a partir dos estudos realizados por Homi Bhabha e Stuart Hall. O tema da viagem associado ao conceito de “viagem para dentro” basear-se-á na reflexão sobre cultura e imperialismo, realizada por Edward Said. Tendo feito esse exame, o estudo relacionará o tema da viagem, suscitado pelas narrativas, com a construção da identidade. Para analisar a representação da identidade, será focalizado, no livro *O último vôo do flamingo*, o hibridismo, de acordo com a reflexão dos teóricos Homi Bhabha e Stuart Hall. Em *Mazanga*, a problematização da identidade levará em conta também os conceitos de “zona de contato” e “transculturação”, utilizados por Mary Louise Pratt. Nas obras a serem examinadas, a negociação hibridizada dos processos identitários relaciona-se a uma polifonia de vozes, cujo exame será feito tendo em vista as considerações críticas de Mikhail Bakhtin. Para efetivar tal estudo, essa tese será composta por quatro capítulos de acordo com a apresentação que se segue.

No primeiro capítulo, será abordada a estrutura do diário de viagem e a construção da “memória operadora da diferença”. Mediante a inscrição das outras

memórias, a experiência do solilóquio contida no diário se transforma em uma operação de alteridade. Esse processo se efetiva mediante o compartilhamento da narração e a mudança de estatuto do narrador. Além disso, ao ser permeada por fluxos de lembranças de outrem, a narrativa apresenta não só um entrelaçamento entre a memória individual e a coletiva, mas também entre épocas distintas que não obedece a uma linearidade temporal. Por meio da estruturação de tal processo memorialístico, o passado se torna matéria de reflexão que apresenta o "entrelugar" por meio de um jogo a partir do qual se observa a tensão entre a voz e a letra. Com base no jogo de vozes, o "entrelugar" implica uma forma de comunicação transcultural como estratégia concernente à "viagem para dentro".

No segundo capítulo, será discutido o tema da viagem, relacionando-o à noção de "zona de contato", de acordo com o enfoque crítico de Mary Louise Pratt. Em *Mazanga*, são apresentadas as dimensões interativas dos encontros entre povos de diferentes etnias. Por meio da perspectiva do contato, são observados os relacionamentos entre viajantes e 'visitados'<sup>35</sup>, não em termos de separação ou de segregação, mas sim em termos de práticas interligadas, que se instauram em contexto onde o poder se apresenta de forma radicalmente assimétrica. Além disso, será analisado o espaço ficcional, relacionando-o ao caráter de entrelaçamento e de cisão. Tendo em vista o entrelaçamento e a cisão, é possível retornar ao arquivo

---

<sup>35</sup> Cf. PRATT. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, p. 234. A expressão "visitados" é empregada na tradução para o português. Aplica-se à condição de sujeitos visitados por viajantes. De acordo com Mary Louise Pratt, o termo "viajado" – "travelees" empregado na Língua Inglesa – é uma palavra tosca, mas foi concebido em analogia com o termo "destinatário" – que significa em inglês "addressees". A autora afirma que, "como este último significa a pessoa a quem se dirige um falante, 'viajado' refere-se às pessoas que acompanham um viajante enquanto receptores da viagem. Alguns anos atrás, teóricos da literatura começaram a falar de 'narratados' (narratees), figuras correspondentes aos narradores no ponto de recepção da narrativa. Obviamente, viagens são estudadas precipuamente a partir da perspectiva do viajante, mas é perfeitamente possível e extremamente interessante estudá-las na perspectiva daqueles que dela participam."

cultural, empreendendo uma releitura em contraponto, de modo a se configurar uma “historiografia contrapontual”.

O terceiro capítulo analisará a constituição da memória, no livro *O último vôo do flamingo*, tendo em vista as noções de Walter Benjamin “constelação”, “mônada” e “alegoria”. Ao se organizar de forma constelacional, a memória se constitui como “mônada”. Ao trazer o distante para o próximo e ao interligar instâncias temporais diferentes, a “mônada” nem suprime nem concilia as ordens temporais, mas enseja a irrupção de “um tempo saturado de agoras”, que, por sua vez, remete a uma “temporalidade disjuntiva”. Essa disjunção temporal proporciona a inscrição do tempo duplo, apontando metonimicamente para o espaço de ruínas da nação.

Por meio do cenário de ruínas, pode-se detectar a constituição do olhar, associada ao caráter de melancolia. Sob a perspectiva da melancolia, o olhar focaliza o espaço de ruínas, o que propicia uma leitura alegórica. Com isso, os vestígios do passado se convertem na chave de um saber resultante da “exegese alegórica da escrita”. Nesse sentido, ao apresentar o tema da viagem, o processo de rememoração em *O último vôo do flamingo* possibilita fazer uma reflexão acerca da “viagem para dentro”, tal como a operação teórica descrita por Edward Said, a qual mantém afinidades com o processo de “exegese alegórica da escrita”.

O quarto capítulo analisará, na narrativa de Mia Couto, a relação entre a “viagem para dentro” e o processo polifônico, com base no entrecruzamento de vozes, de modo a problematizar a idéia de nação, relacionando-a a um espaço liminar. Por meio da polifonia de vozes, que acarreta uma visualização da “liminaridade”, o processo memorialístico possibilita o reexame da vida agonizante e profundamente perturbada de um território que foi colonizado.

Desse modo, a memória permite, assim como a “viagem para dentro”, um tipo de incursão no território de disputa imperialista, sendo esta reexaminada de modo crítico por um nativo. Esse reexame é efetivado por meio do contraponto entre duas tradições: a oral e a escrita. Ao utilizar tal estratégia, a enunciação termina por efetivar o “compadrio” entre a tradição escrita e a oral que desemboca em uma espécie de tradução, cujo móvel reitera a demanda simbólica da diferença cultural, ao obedecer à lógica do suplemento. A tradução cultural relaciona-se a uma espécie de “compadrio”, ou seja, de “solidariedade” que é capaz de traduzir as diferenças entre tradições, sem subsumir o movimento amoroso entre elas, mas, antes e, sobretudo, é capaz de inscrever, de modo paradoxal, a questão da identidade com base na lógica do hibridismo.

Tendo em vista os aspectos apresentados, as narrativas dialogam com a estratégia da “viagem para dentro”. Os textos dos referidos escritores africanos apresentam, cada um a seu modo, o tema da viagem, cujo enfoque se baseia na teoria pós-colonial. Com isso, é possível pensar a identidade, sob a perspectiva do “hibridismo”.

## **CAPÍTULO 1**

### **DIÁRIO, REMEMORAÇÃO E ALTERIDADE**



## **MAZANGA E O CONTEXTO HISTÓRICO**

O livro *Mazanga* contém um relato de viagem, organizado em forma de diário, feito pelo narrador-personagem frei Jorge do Rosário, um dominicano, mestiço, que embarca na segunda viagem realizada, em 1485, pelo navegador português Diogo Cão. A viagem possibilitaria ao personagem encontrar, na Etiópia Ocidental, parentes de sua mãe, uma ex-escrava, após ter conhecimento da chegada de quatro fidalgos provenientes daquela região. Os estrangeiros apresentavam semelhanças de cor de pele e de pronúncia com a mãe do narrador, como se fossem parentes ou irmãos. Ao detectar a similitude, o narrador percebe que a sua mãe falara a verdade quando lhe contava sobre os feitos de um rei chamado Nimi-a-Lukeni e sobre o reino do Congo – denominado por ela de Kongo dya Ntotela, levando-o a concluir que essas terras de fato existiam<sup>1</sup>.

Diante da constatação, o narrador, então, reconhece que, diferentemente de outros escravos africanos oriundos do Arguim, do Senegal, do rio Níger ou da Costa do Ouro, a sua mãe, Mônica do Rosário, viera do Congo, das margens do rio Zaire, sobre o qual o navegador português Diogo Cão falava para o rei de Portugal.

Com base nos dados mencionados anteriormente, *Mazanga* apresenta, em sua organização, elementos de ordem histórica, podendo-se constatar a presença de dados relacionados ao sistema sócio-político-administrativo do território do Congo e à viagem de Diogo Cão.

De acordo com os registros publicados pela Unesco, historicamente, os portugueses encontraram, no território do Congo em 1483, um sistema sócio-político

---

<sup>1</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 23.

cuja formação remonta a um período anterior ao século XVI<sup>2</sup>. O rei do Congo exercia grande autoridade, mas não poder absoluto. A ele competia a nomeação dos governantes nas diferentes províncias. Na província do Soyo, o cargo de governador era hereditário. Os governadores coletavam impostos e tributos que, depois, eram encaminhados ao rei. O tributo compreendia “nzimbu” (concha usada como moeda), quadrados de ráfia, sorgo, vinho da palma, frutas, gado, marfim e peles de animais. Desse modo, os tributos e impostos comportavam uma parte em moeda e uma outra em víveres, uma em produtos comerciais e ainda uma simbólica (as peles de leão e leopardo).<sup>3</sup>

O rei, denominado de “manicongo”, era assistido por um corpo administrativo central, cujos membros poderiam ser demitidos pelo poder real. Na capital, esse órgão incluía o chefe do palácio, cujos encargos eram semelhantes aos de um de vice-rei. Havia um juiz supremo, um coletor de impostos, tesoureiros, um chefe de polícia e um chefe dos mensageiros<sup>4</sup>. Os governadores das províncias eram parentes imediatos do rei, o qual confiava em seus filhos, que, por isso dispunham de sólida base para disputar a sucessão, quando da morte do pai. Os governadores nomeavam os senhores menores, que, por sua vez, davam ordens aos chefes hereditários das aldeias<sup>5</sup>.

Sobre a estrutura social da época, sabe-se que era estratificada. Existiam três ordens: a aristocracia, os homens livres e os escravos. A aristocracia constituía uma casta, já que seus membros não poderiam casar com os de outra classe. No

---

<sup>2</sup> COMITÊ CIENTÍFICO INTERNACIONAL PARA A REDAÇÃO DE UMA HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA – UNESCO. *A África do século XII ao século XVI*, p. 565-591.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 588.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 588.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 588.

interior das duas ordens livres, os casamentos serviam de instrumentos de aliança entre as famílias<sup>6</sup>.

O pagamento de “salários” aos funcionários comprova que a produção era comercializada, e que o Estado a controlava, assim como também supervisionava a oferta de conchas “nzimbu”. As trocas eram intensas, ensejando um desenvolvimento comercial. Os artigos comercializados incluíam tanto objetos básicos – como ferramentas de ferro, cerâmicas, sal marinho, esteiras e cestos – quanto bens de prestígio, como, por exemplo, jóias de cobre e marfim, quadrados de rafia e tecidos de fibra originários do litoral. Para possibilitar o fomento desse comércio, havia uma rota que servia ao transporte de cobre e chumbo obtidos ao norte das cataratas do rio; e uma outra que fazia chegar do baixo Zaire o sal marinho e de Luanda, os “nzimbu”.<sup>7</sup>

De acordo com o historiador Alberto da Costa e Silva, consta dos registros históricos que Diogo Cão ancorara, pela primeira vez, em Pinda (Mpinda), na margem sul da embocadura do rio Zaire, em 1483. Ele foi recebido pelo “mani” – ou senhor – do Soyo, a província de noroeste do reino do Congo. Comunicou-se, de forma rudimentar, como pôde com a gente da terra tanto por mímica quanto por palavras, sendo possível que algum de seus intérpretes compreendesse algo e falasse “Kikongo”. Talvez, aconselhado pelo “mani” do Soyo, enviou alguns mensageiros, com presentes, à capital do Congo, denominada de Mbanza, Umbanza ou Ambasse Kongo, onde vivia o grande rei. Como seus mensageiros tardassem a voltar, por garantia, Diogo Cão levou por reféns quatro congueses que

---

<sup>6</sup> COMITÊ CIENTÍFICO INTERNACIONAL PARA A REDAÇÃO DE UMA HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA – UNESCO. *A África do século XII ao século XVI*, p. 590.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 589-590.

visitavam, atentos para todas as novidades, um dos navios, levando-os para Portugal.<sup>8</sup>

Em 1485, ao regressar ao Congo, Diogo Cão cumpre a promessa e, mesmo com um pequeno atraso, devolve os quatro reféns em boa saúde, vestidos à européia e falando português. O navegador envia um deles ao “manicongo”, com ricos presentes, a mensagem de amizade do rei de Portugal e a proposta de troca dos brancos que lá ficaram<sup>9</sup>. Para o rei do Congo, os estrangeiros dispunham de recursos técnicos maiores e mais eficazes do que os conhecidos pela sua gente. Nesse caso, se o Congo conseguisse captar tudo aquilo, tornar-se-ia muito mais forte do que os demais reinos vizinhos e teria condições de enfrentar novos desafios que certamente decorreriam da presença dos homens brancos, vindos do oceano<sup>10</sup>.

Por parte dos portugueses, uma aliança corresponderia à realização de um antigo desejo, que era compor, ao sul do Saara muçulmano e a caminho da Arábia e da Índia, um sólido vínculo político com um rei poderoso, que fosse ou se tornasse cristão. Para o “manicongo” o vínculo político representaria poder; e, numa perspectiva econômica, modernização do território, de modo a efetivar importação de novas técnicas, alterando os processos produtivos, e a possibilitar a transformação de comportamentos sociais, a fim de inserir o Congo na economia de povos comerciantes do Oceano Atlântico<sup>11</sup>.

Para atingir seu objetivo, o rei do Congo utiliza escravos para efetivar as trocas com os brancos. Esse comércio remonta à época da formação e consolidação do reino, sendo os prisioneiros de guerra escravizados. A data desse fato pode ser

---

<sup>8</sup> SILVA. A manilha e o libambo, p. 360-361.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 361.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 361.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 362.

detectada mesmo antes da chegada dos portugueses. O escravo passou a ser meio de conversão da moeda "ntadi" – o "nzimbu" – para a portuguesa. Com isso, os congueses acumulavam recursos, e, ao fazê-lo, obtinham geralmente um lucro adicional<sup>12</sup>.

Com relação ao território da Mazanga, a região corresponde à planície costeira até Luanda, habitada, na ocasião, predominantemente, por congueses, e estava sob a suserania do "manicongo", que era obrigado a efetivar o pagamento anual de tributo. Para tanto, contava com a intermediação ou a cumplicidade dos dignitários locais, que não ignoravam ser o comércio de escravos ilegal<sup>13</sup>. Nesse caso, é necessário ressaltar que esse território era governado pelos congueses, também denominados "bakongo", cujo rei deliberou ocupar politicamente a região habitada por outros povos como os "bapende" – também chamados de "pende" – e os "mundongos".

Com o decorrer do tempo, o território da Mazanga ficou enfraquecido em função de ataques de povos invasores, como o do Mani Korimba, depois o do Kanzi ya Pakala, por fim o dos Nsanda enviados pelo rei do Congo. Após as invasões, os "mundongo", habitantes da ilha, foram expulsos, sendo obrigados a se refugiarem numa região ao sul, ao longo do Rio Kuanza.

---

<sup>12</sup> SILVA. A manilha e o libambo, p. 369-370.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 380-381.

## O DIÁRIO DE VIAGEM E SUA CONSTRUÇÃO

Feitas as considerações de ordem histórica, será necessário trazer à baila a análise da estrutura do diário, a fim de se refletir sobre a sua inserção no livro *Mazanga*, já que o romance contém um diário escrito pelo protagonista Jorge do Rosário, durante a viagem de retorno a Portugal.

No livro *Corpos escritos*, Wander Melo Miranda delimita os objetivos de seu trabalho comparativo entre *Memórias do cárcere* – de Graciliano Ramos – e *Em liberdade* – de Silviano Santiago –, ao propor o estudo do funcionamento da memória como linguagem, leitura, tradução; a reflexão sobre os pontos de convergência e de divergência entre o discurso ficcional, o discurso autobiográfico e o discurso histórico.

No que tange às observações acerca da autobiografia e do texto memorialístico, Wander Melo Miranda também problematiza a especificidade do diário. Relativamente a esta forma, dois dos enfoques apresentados pelo crítico são pertinentes para o estudo aqui proposto. O primeiro estabelece que, se o diarista data com precisão os diversos momentos de sua vida, podendo voltar-se constantemente sobre si enquanto escreve, é porque o pacto que ele firma, segundo Blanchot, é o de respeitar o calendário e submeter-se a ele. Nesse caso, o escrito enraíza-se no cotidiano e na perspectiva por ele delimitada. Há uma possibilidade maior de exatidão e fidelidade à experiência real no diário, justamente pela menor separação temporal entre o evento e o seu registro<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 34.

A segunda abordagem foi baseada no estudo de Rousset, quando este afirma que, por ser uma escrita essencialmente privada, cuja característica mais relevante é o seu segredo, o diário exclui de antemão um pacto entre autor e leitor. Escritas para si, na clandestinidade, as páginas do diário não admitem o olhar alheio, sendo um texto “escrito só para si”, senão um texto sem destinatário. Esse empreendimento narcisista conferiria ao diário um estatuto à parte na instituição literária: discurso fechado sobre si mesmo, solilóquio sem ouvinte”<sup>15</sup>.

No diário, Jorge do Rosário pretende registrar os eventos com precisão e fidelidade à experiência real. Nele é registrado o percurso da segunda viagem do navegador Diogo Cão. A primeira data apresentada é o dia 29 de outubro de 1486, que corresponde ao período de um ano decorrido após a partida de Lisboa, feita em setembro de 1485.

Na tentativa de registrar com precisão os eventos, o narrador-personagem demarca as seguintes datas: 30 de Outubro, 02, 04, 08 e 17 de novembro do ano em curso. Mediante tais datas, é feita a abertura de cada um dos doze capítulos da narrativa, de modo a inserir também o percurso da viagem de retorno, possibilitando ao leitor verificar a trajetória feita pelo viajante, que passa pelo Cabo Negro, Angra de Santa Maria, Golfo de São Lourenço, Terra das Duas Pontas e a Barra do Rio Kuanza,

Ainda que a escrita do diário “se enraíze no cotidiano e na perspectiva por ele delimitada”, registrando fatos com base na experiência real, a tentativa de alinhamento dos fatos em *Mazanga* não obedece à seqüência linear. É necessário observar, nesse sentido, que a narrativa é feita em “flash back”, pois o relato começa, quando o narrador se encontra na viagem de retorno a Lisboa. Como

---

<sup>15</sup> ROUSSET. “Le journal intime, texte sans destinataire?”, p. 437 apud MIRANDA, p. 34.

escrita essencialmente privada, o diário é permeado por fluxos de lembranças. Essas lembranças pontuam acontecimentos relativos à rotina da viagem, à infância, à linhagem materna de origem africana e aos encontros realizados com povos do Reino da Etiópia Ocidental. Ao ser permeado por fluxos de lembranças, a escrita essencialmente privada abre-se para um enovelamento de histórias.

De acordo com a narrativa, 04 de novembro de 1486 corresponde à data da chegada de Diogo Cão ao local onde fora colocado o primeiro dos três padrões com as insígnias de Portugal no estuário do Rio Zaire, como é descrito no trecho em destaque:

Ao largo da Terra das Duas Pontas  
4 de novembro de 1486

A nossa nau entrou no estuário do rio Poderoso saudada por negros que ximbicavam almadias compridas, abertas em troncos de mafumeira, e com entusiasmo nos conduziram ao lugar em que acostaríamos com maior facilidade, a Ponta do Padrão, o mesmo onde dois anos antes o capitão Diogo Cão desembarcou e ergueu, com a ajuda da sua tripulação, um marco em pedra com a Cruz de Cristo e as armas de Portugal a assinalar a sua chegada a estas terras.<sup>16</sup>

Por meio do relato, são apresentadas as ocorrências relativas ao dia 04 de novembro. Porém, é feito um encaixe narrativo referente a acontecimentos que sucederam num passado distante e também num passado próximo relacionado à viagem do navegador em direção ao Reino do Congo. Entrelaça-se, então, ao relato pessoal de Jorge do Rosário a história de um pescador chamado Lwolo, encontrado por Diogo Cão em sua primeira viagem. De acordo com o narrador:

A história que Ndom Lwolo nos contou falava de um príncipe de Mbanza Kongo chamado Nezinga, do tempo em que Mbanza Kongo, a capital do Kongo dya Ntotela, se situava a norte do rio Poderoso e não a sudeste como hoje. Nezinga foi expulso do Reino por seu tio, o Ne Kongo, antepassado de Nzinga Nkuvu e da linhagem do mesmo Nimi a Lukeni que fundou o Reino. Nezinga matou a esposa de seu tio e partiu para o Sonho onde, mesmo reinando o Soyo dya Nsi, passou a governar, ficando na dependência do seu tio, que nessa condição lhe perdoou o homicídio da esposa. Nezinga descendia de um filho que Nimi a Lukeni fizera a uma terceira concubina, uma escrava judia, porque os

---

<sup>16</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 69.



bakongo realizavam, desde tempos imemoriais, trocas com os árabes e essa escrava foi-lhes vendida por eles.<sup>17</sup>

Com base nas notas referentes a 04 de novembro de 1486, pode-se verificar não só o registro de fatos que se “enraízam no cotidiano”, obedecendo à seqüência do calendário, mas também a introdução de acontecimentos que remontam ao passado. Assim, ao inserir a história contada pelo antigo pescador Lwolo, ocorre a mistura entre relato pessoal e histórias pertencentes à genealogia de Nimi a Lukeni, fundador do Congo<sup>18</sup>. Por meio do encaixe narrativo, são apresentadas ao leitor informações acerca da linhagem de Nimi a Lukeni e das trocas e encontros efetivados com os árabes, antes da chegada dos portugueses. Essa inserção promove um entrelaçamento entre uma época temporal bem distante cronologicamente e a data registrada no diário.

Assim, o registro dos fatos não obedece à seqüência cronológica, de acordo com as datas que abrem cada capítulo da narrativa. Além disso, em *Mazanga*, ocorre uma mistura de relato pessoal e processo memorialístico, pois se justapõem ao diário de Jorge do Rosário lembranças de outrem. Essas lembranças apresentam, por sua vez, um entrelaçamento entre a memória individual e a coletiva, com base no compartilhamento de narradores e na mudança de estatuto do narrador.

---

<sup>17</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 71-72.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 71-73.

## O COMPARTILHAMENTO DE NARRADORES

De acordo com Walter Benjamin, o papel do narrador está associado à condição de todo aquele que é capaz de traduzir o vivido em experiência e intercambiá-la. Em se tratando de *Mazanga*, o intercâmbio é estabelecido, pois o diarista preso nas malhas do diário possibilita a abertura para outros narradores a fim de, igualmente, inserir a tradução do vivido que, não somente, é a experiência individual, mas, sobretudo, a experiência do coletivo. Ao serem inscritas outras memórias, o exercício do solilóquio presente no diário se transforma em uma operação de alteridade. Essa operação de alteridade se efetiva mediante duas estratégias: a primeira é o compartilhamento da narração com outros narradores e a segunda é a mudança de estatuto do narrador.

Pode-se verificar o compartilhamento de narradores, por meio dos dois tipos descritos por Walter Benjamin: o viajante e o camponês sedentário. Sobre o primeiro tipo, pode-se correlacioná-lo com o “marinheiro comerciante”, pois quem viaja tem muito que contar, trazendo o conhecimento de outros lugares. O segundo pode ser correlacionado com a condição do homem sedentário que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições<sup>19</sup>.

Segundo Benjamin, os dois estilos de vida produziram de certa forma suas respectivas famílias de narradores, sendo que, no decorrer dos séculos, cada um deles conservou as suas características próprias. E, para compreender a extensão real do reino narrativo em todo o seu alcance histórico, é necessário que se tenha em vista a interpenetração dos dois tipos arcaicos. Assim, no sistema corporativo

---

<sup>19</sup> BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 199.

associava-se o saber das terras distantes – trazido para casa pelos migrantes – ao saber do passado – recolhido pelo trabalhador sedentário<sup>20</sup>.

Em se tratando do processo de narração em *Mazanga*, ocorre a interpenetração dos tipos analisados por Benjamin: o narrador viajante e o sedentário. Tem-se no livro a inserção de um narrador-personagem, responsável pela escrita do diário, no caso Jorge do Rosário, que desempenha o papel do narrador viajante. Imbricado na narração deste, interpenetram-se narradores conhecedores, como disse Benjamin, das histórias e tradições, no caso específico da narrativa de Alberto Oliveira Pinto, da cultura e da experiência de povos da Mazanga.

No primeiro capítulo da narrativa, o narrador Jorge do Rosário inicia o relato, dizendo:

Agora já posso morrer.

Encontro-me a bordo do único veleiro que resta ao capitão Diogo Cão, o qual, desiludido por não haver atingido o Índico, como era seu propósito e de el-Rei, deu ordens, ao avistar a Baía das Sardinhas e a Serra Parda, para que fosse recolhida a vela latina e içado todo o velame com rumo ao norte. Foi ainda no Golfo da Baleia que me vi atacado de um momento para o outro de febrões tropicais que não perdoam a nenhum cristão (...).

Durante os febrões, em meus sobressaltos, oiço minha mãe cantar (...). Mas agora já posso morrer.<sup>21</sup>

Nessa passagem, o personagem se encontra vitimado de maleitas adquiridas, segundo ele próprio, nas paragens mais quentes do percurso. Trata-se de um narrador que se posiciona diante da necessidade de escrever acerca da sua experiência na instância da morte, ao confessar que já pode morrer, já que cumprira o juramento de conhecer o Reino da Etiópia Ocidental<sup>22</sup>. E, ainda que se sinta acometido das “dolorosas contrações”, ele rememora fatos “durante os febrões”

---

<sup>20</sup> BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 199.

<sup>21</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 13.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 14.

acompanhados de “sobressaltos”, trazendo a lembrança da mãe, da infância, dos problemas políticos enfrentados em Portugal, dos trechos da viagem e do encontro com os povos da Mazanga.

Para Wander Melo Miranda, o resgate do narrador benjaminiano na atualidade ocorre principalmente no texto memorialista ou autobiográfico, “texto da reminiscência”, no qual a ação narrada é indissociável da experiência de quem a relata. Nesse tipo de texto melhor se percebe a idéia de morte desvinculada do caráter de imobilização do presente, passando a funcionar como força para evocar o passado, já que a morte é, no caso, “sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva a sua autoridade”<sup>23</sup>. Este é o caso da escrita do diário feita pelo personagem Jorge do Rosário, pois no limiar das forças físicas, ele procura dispor de momentos que lhe permitam escrever e contar<sup>24</sup>.

Ao registrar o percurso da viagem ao Congo, entrelaçam-se no diário as histórias narradas por outros narradores, cujos relatos passam a funcionar como força de evocação do passado familiar do próprio narrador-personagem. Um desses relatos faz remissão à história da linhagem africana de Jorge do Rosário. A narração é feita pelo padre D. Benedito, um dos companheiros de viagem, um congense que se converteu à fé cristã, depois de ter sido levado por Diogo Cão para viver em Portugal. Era também um erudito e um grande conhecedor das histórias de seus antepassados cujas tradições não desdenhava<sup>25</sup>. Ao apresentar tais características, D. Benedito se situa na confluência dos dois tipos de narradores benjaminianos.

Com o entremear, no diário, da narração desse personagem, ocorre o enlaçamento da história familiar de Jorge do Rosário e de outras concernentes à

---

<sup>23</sup> MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 103.

<sup>24</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 13.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 35.

história do território, como: a da unificação do Soyo, que, por sua vez, relaciona-se à história do Congo e à da tribo dos Nsanda, a qual pertencia a mãe do narrador-personagem. Conforme o relato do companheiro de viagem, o narrador escreve:

A história que D. Benedito me contou remontava a um Rei do Soyo de Cima, que é o que fica a sul. Esse Rei chamava-se Nezumba dya Mvika e era, ao que parece, filho ou neto de Ndilu a Nzinga, a filha mais nova do grande Nezinga, a quem ele entregou o governo do Mfutila Nentandu, o Soyo de Cima, deixando o Mfutila Neanda, o Soyo de Baixo, para a mais velha, Mfutila a Nzinga. Nezumba decretou que todos aqueles que ousassem atravessar as fronteiras do seu Reino apresentassem como salvo-conduto a raiz da Nsaka dya Ntadi, o tambarineiro sagrado que Nezinga mandou plantar por todo o Reino do Soyo como a árvore dos espíritos do seu sangue. Esta última palavra, Ntadi, quer dizer em kisolongo dinheiro.<sup>26</sup>

Na passagem, há a referência ao “tambarineiro”, árvore sagrada dos espíritos do sangue de Nezinga. Assim como a planta, a narração feita pelo personagem se assemelha à imagem arbórea da ramificação de toda uma genealogia dos povos e suas disputas. Assim, ramificam-se, enlaçando-se, a história individual e a coletiva, na medida em que, para inserir a história da venda de Mônica do Rosário como escrava, o personagem contextualiza o sistema de vassalagem no Congo.

Ao narrar a história da família de Mônica, a mãe do narrador, o personagem D. Benedito relata fatos que remontam à história de um rei do Soyo de Cima, chamado Nezumba dya Mvika, filho ou neto da filha mais nova de um outro rei denominado Nezinga. De acordo com as anotações do diário

Quem não possuísse a raiz dessa árvore, a muanzi, seria decapitado. Até que foram tantas as mortes que um dia, sem nunca se percebesse a razão, o Rei Nezumba decidiu que não seriam cortadas mais cabeças no Reino a não ser a dele próprio. No meio de uma grande festa em que designou como sucessor seu irmão Yobo dya Mvika, que uniu o Soyo de Cima ao Soyo de Baixo, fez-se enterrar num buraco onde ficou apenas com a cabeça de fora e ordenou que lha cortassem. Abdicando a favor do irmão, Nezumba restituiu ao Sonho aquilo que Nezinga eliminara e que só existia em Mbanza Kongo, de que eram vassalos: a sucessão pela linha materna. E a árvore sagrada deixou de ser a Nsaka dya Ntadi para ser a Nsanda, a figueira africana que já era adorada em Mbanza Kongo e tinha-o sido em tempos no Sonho, na época dos Soyo dya Nsi anteriores a Nezinga. Mas o

---

<sup>26</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 83.

filho de Nezumba, Kimpa dya mvika, revoltou-se contra o tio e logrou pô-lo em fuga. Restabeleceu, portanto, patrilinearidade no Sonho.<sup>27</sup>

O trecho em destaque possibilita ao leitor o exame do entrelaçamento de linhagens, bem como de disputas entre os povos do Soyo. Ao ramificarem genealogias no relato do personagem, ocorre o entrelaçamento de histórias da comunidade e da história familiar de Jorge do Rosário.

A venda de Mônica do Rosário, como escrava, está relacionada a um episódio da história dos Nsanda, pois, ao acompanharem Yobo dya Mvika – o rei expulso – o grupo retorna ao Congo, depois de ter sido reprimido por povos do sul, que se localizavam abaixo do rio de Fernão Vaz, comandados por Ngola Kiluangi. Após o retorno, os Nsanda apresentam-se ao rei, que estabelece, como condição de pagamento de impostos, uma elevada dívida em conchas, o “nzimbu”. Caso o grupo não efetivasse o pagamento, viria a ser escravo<sup>28</sup>. Como meio de efetuar a quitação da dívida para libertar-se da escravatura, o grupo “encontrou uma maneira engenhosa, embora cruel, de (...) pagar a dívida”. A esse contexto se interliga a história do narrador, pois sua mãe, é parte da “engenhosidade” dos Nsanda, que, para conquistarem a liberdade, “tomaram como suas escravas as mulheres da própria família, esposas, irmãs e filhas, e foram-nas vendendo a mercadores luba, imbangala e árabes até que estivesse saldado por inteiro o seu débito ao Rei do Kongo”<sup>29</sup>.

Desse modo, por meio de uma ramificação de histórias, é tecida uma rede de linhagens, possibilitando o entrelaçamento do individual e do coletivo, como também a operação de alteridade presente na escrita do diário. O solilóquio se constitui como

---

<sup>27</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 83-84.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 85.

abertura para o outro que, ao narrar, concomitantemente, insere a experiência de toda uma genealogia.

Além do compartilhamento de narradores, a operação de alteridade, contida no diário, pode ser ainda verificada com base na mudança de estatuto do narrador. Ao relato individual, feito por Jorge do Rosário, narrador autodiegético, justapõe-se o de um narrador heterodiegético não nomeado. A narrativa é composta por capítulos cuja escrita revela a presença dessas duas vozes.

Ao focalizar o cotidiano da Mazanga, o narrador heterodiegético desempenha o papel do narrador sedentário a que se refere Walter Benjamin. Somente por seu intermédio é apresentado o *modus vivendi* da tribo dos Nsanda, que dividia o território da Mazanga com os “bapende” e os “mundongo”<sup>30</sup>. Ele descreve não só os costumes, os ritos de puberdade, às táticas de pesca e de caça, a organização de calendário com estações bem definidas<sup>31</sup>, mas também, sobretudo, os conflitos instaurados no território da Mazanga por causa do domínio estabelecido pelos Nsanda, os quais governam a região, depois de se tornarem homens livres e de conquistarem a confiança do rei do Congo.

Assim, o compartilhamento de narradores e a mudança de estatuto do narrador são estratégias que possibilitam a abertura para o outro, propiciando a inserção da memória que não só traduz a experiência individual, mas também a experiência do coletivo. Essa tradução termina por justapor o individual e o coletivo, formando um conjunto de histórias entrelaçadas. E, desse modo, confirma o exercício do solilóquio, presente no diário, que termina por desembocar em uma operação de alteridade.

---

<sup>30</sup> Será feito, no segundo capítulo, um levantamento das diferentes etnias que são mencionadas em *Mazanga*.

<sup>31</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 18.

## A MEMÓRIA OPERADORA DA DIFERENÇA

Como foi analisado, ao intercambiar a experiência do vivido, promove-se, em *Mazanga*, a abertura para outros narradores, possibilitando a inserção de mitos no processo memorialístico. Nesse sentido, será relevante trazer à baila, a questão do funcionamento da memória, tendo em vista as considerações do crítico Wander Melo Miranda com relação a dois conceitos: “a memória operadora do mesmo” e “a memória operadora da diferença”.

Em se tratando do papel da “memória operadora do mesmo”, a lembrança conduz quem lembra à edificação de um monumento de si, confirmador do mito pessoal em que se reconhece e deseja ver-se re-conhecido. Nesse caso, ao atuar como eco, arquivo, duplo do “eu”, a memória impõe ao sujeito que lembra a consciência (falsa) da sua plenitude e autonomia, condenando-se a refazer o tecido da sua história sempre com os mesmos fios de um único e imutável trançado o qual, por não conter os fios que o Outro tece, é irremediavelmente alienante<sup>32</sup>.

No pólo oposto, o da “memória operadora da diferença”, lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar – atividade produtiva que tece com as idéias e imagens do presente a experiência do passado. Nesse outro trabalho de tecelagem, não basta um fio de Ariadne que localize a lembrança, mas, ao contrário, “é preciso desenrolar fios de meadas diversas”, como entende Ecléa Bosi. Esse desenrolar permite desfiar o tecido dos acontecimentos e sentimentos pretéritos e transformá-lo numa urdidura sempre renovada, refeita, recriada, que não se encerra na busca do

---

<sup>32</sup> MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 120.



eu perdido por uma subjetividade onipotente, nem resulta na preservação da couraça do hábito e da rotina. Entendida como repetição em demanda da diferença, a atividade memorialista propicia tomar-se efetivamente o passado como matéria de reflexão<sup>33</sup>.

No que se refere ao romance *Mazanga*, a “memória operadora da diferença” é uma atividade produtiva que desenrola a experiência do passado por meio das imagens e idéias do presente. A produção das imagens do passado, neste caso, organiza-se de modo semelhante aos procedimentos utilizados por Njitu, mãe-de-umbanda. Esta personagem trabalha com pedras cinzentas chamadas “xicala”, usadas para adivinhar o futuro. Vejam-se os fragmentos abaixo:

Njitu aspirava tranqüila o fumo do kixima enquanto remexia nas conchas sobre a esteira e encaixava duas pedras cinzentas uma na outra.<sup>34</sup>

(...)

Njitu manteve os olhos fitos nas conchas e nas pedras cinzentas e só então Nzuá percebeu que as pedras formavam um círculo no centro do qual a mãe-de-umbanda colocara a maior das conchas.<sup>35</sup>

(...)

– O teu filho vai chegar em breve à Mazanga, Nzuá – o segundo círculo de pedras cinzentas encaixadas estava completo e Njitu distribuía pela pequena galeria formada entre os dois algumas das conchas de maior de dimensão, mas não tão grandes quanto a primeira.<sup>36</sup>

(...)

– O teu filho chegará com a vitória dos Mbundu, que são os bapende e os mundongo todos juntos – Njitu completara o terceiro muro de pedras e fazia um quarto, sempre distribuindo conchinhas pelas galerias.<sup>37</sup>

Note-se que, para efetivar a “adivinhação”, Njitu promove o encaixe de pedras, forma galerias de conchas concêntricas e fita as conchas. Com base nas imagens formadas por meio desse procedimento, a personagem realiza, a partir do presente, a leitura não só do passado como também do futuro.

---

<sup>33</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 120.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 90.

A imagem do encaixe de pedras e das galerias de conchas corresponde à imagem de construção do tempo em *Mazanga*, na medida em que Njitu, para refazer ou construir o tempo, desenrola meadas diversas, refazendo-as com as pedras e as conchas, de modo a construir uma interseção entre passado, presente e futuro. A sua leitura é feita, “mantendo-se” “olhos fitos”, de modo a prever o retorno do filho desaparecido do irmão Nzuá, como também do passado. “Enquanto remexia nas conchas na esteira e encaixava duas pedras cinzentas uma na outra”<sup>38</sup>, a personagem explica os sonhos de Nsanda Kabasa a Nzuá. Dois dos quais remetem ao passado, retratando mitos de fundação, e o último projeta-se ao futuro. Numa palavra, os procedimentos, como “encaixar pedras” e “organizar galerias” para fitar o tempo, correspondem metonimicamente ao modo de organização temporal em *Mazanga*. O passado, o presente e o futuro não obedecem a uma seqüência cronológica, porém são pedras e conchas que formam galerias a partir das quais ocorrem movimentos de prospecção e retrospecção. Tais procedimentos sinalizam para o trançado da “memória operadora da diferença”, tornando possível desenrolar e desfiar o tecido dos acontecimentos e sentimentos pretéritos e transformá-lo numa urdidura sempre renovada, refeita, recriada.

O encaixe de mitos de fundação, no diário do narrador-personagem, promove o revisitar do passado. Com isso, são desenrolados fios de outras meadas, de modo a transformar a memória em um ato de lembrar como urdidura refeita. Essa urdidura não encerra a busca do “eu” perdido por uma subjetividade onipotente, mas se constitui como prática que propicia tomar-se efetivamente o passado como matéria de reflexão.

---

<sup>38</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 86.

## OS MITOS DE FUNDAÇÃO, O PASSADO E OS SONHOS

De acordo com Marilena Chauí, ao se analisar o mito, deve-se entendê-lo não somente no sentido etimológico, aplicado pelos gregos, de narração pública de feitos lendários da comunidade, mas também no sentido antropológico, com base no qual essa narrativa corresponde a uma solução imaginária para tensões, contradições e conflitos, cuja resolução não encontra caminhos no plano da realidade<sup>39</sup>.

No caso do mito de fundação, essa narrativa, segundo Chauí, à maneira de toda *fundatio*, estabelece um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que nunca cessa. O passado se conserva perenemente presente e, dessa forma, não possibilita o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal.

Como narração pública de feitos lendários da comunidade, o mito de fundação, portanto, refere-se a um momento passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo. A fundação visa a um dado apreendido como perene, que atravessa e sustenta o curso temporal; pretendendo situar-se além do tempo, fora da história, num presente que nunca cessa e apresentando-se sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar<sup>40</sup>.

Em se tratando de *Mazanga*, o encaixe dos mitos de fundação não só se relaciona à narração pública de feitos lendários da comunidade, mas também se refere a narrativas que apresentam uma solução imaginária para tensões, contradições e conflitos, cuja resolução não encontra caminhos no plano da realidade.

---

<sup>39</sup> CHAUÍ. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, p. 9.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 10.

De acordo com a narração do mito de Kanzi ya Pakala, foi resolvido o problema da falta de água potável na região do Congo. O território sofria com frequência com a seca, pois há muitos anos não chovia, não deixando, em virtude disso, os solos férteis para a cultura. Por meio da magia de uma vara de figueira, Kanzi ya Pakala mostrou ao rei do Congo os lugares onde poderia cultivar os seus feijões, "massango" e "massanbala", porque eram solos nos quais se acumulou grande quantidade de água das chuvas em períodos anteriores. Por solucionar a questão, Kanzi ya Pakala conquista a confiança do rei do Congo e torna-se homem de influência política e de respeito na capital do reino.

Por meio da narração do mito do Kanzi ya Pakala, verifica-se também o entrelaçamento de histórias relacionadas às linhagens de povos que habitavam o Congo, o Soyo e a Mazanga. Kanzi ya Pakala Kanzi, como mito de fundação, reconstitui, até certo ponto, a história desses povos africanos, relativa ao período pré-colonial. Ao se efetivar essa reconstituição, ocorre o entrelaçamento do mito no diário, de modo a introduzir a história das relações políticas permeadas pela desigualdade das relações de poder, instauradas no território, em decorrência de invasões internas.

No caso do mito Kanzi ya Pakala, há referências ao contexto de invasões ocorridas na região. Ele consegue chegar às terras do Mussulo, sendo tais terras governadas por um senhor "kikongo", chamado Mani Korimba. Porém, foi preciso rechaçar os habitantes que eram "mundongos" e apoderar-se desse território até o rio Kuanza para se fixar com o seu grupo numa ilha a que os "mundongo" chamavam Ku Luanda ou Mazanga na Luanda.

Depois de várias gerações, a área da Mazanga é invadida pelos "bakongo" comandados por um general e futuro governador da ilha, Nsuzu dya Nsanda. A

invasão tinha o objetivo de ocupar a ilha para explorar, por meio da pesca, o "nzimbu", uma concha minúscula diferente de outras existentes no Congo. A concha era utilizada e valorizada nas trocas dos "bakongo" com o povo ioruba, "lunda", guinéus e árabe. Com a ocupação, o sul da Mazanga passa a ser governado por Nsuzu dya Nsanda<sup>41</sup>.

Ao se entrelaçar no diário de viagem, o mito apresenta uma solução imaginária para um contexto que, por sua vez, não deixa de sinalizar para o processo de invasões e dominações sucedidas no território. Com isso, a efabulação, que objetivava resolver problemas por meio de caminhos não encontrados no plano da realidade, remete, paradoxalmente, a soluções nada imaginárias para as disputas internas, cujo desfecho desemboca em conflitos.

A idéia de paradoxo também está presente nos sonhos cujo conteúdo apresenta mitos de fundação. Ao serem explicados pela personagem Njitu, os sonhos do personagem Nsanda Kabasa correspondem à retomada do passado, pois Nsanda Kabasa revisita os mitos de seus antepassados "mundongo" e "bakongo", povos estes que compõem, respectivamente, a sua herança matrilinear e a patrilinear<sup>42</sup>.

No primeiro sonho, de acordo com a leitura de Njitu, Nsanda Kabasa punha fim à vida de uma tia e lhe abria o ventre para lhe retirar o feto. Trata-se do mito da fundação do Congo. O outro, o do ferreiro com cuja filha o personagem se casava, simboliza o nascimento do povo "mbundu", com o casamento do Ngola Kiluanji, um rei mundongo, com a filha do ferreiro Musuri, um rei pendé. O peixe grande que

---

<sup>41</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 108-109.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 86.

desse casamento nascia faz alusão ao pescador Kimalawezu Kya Tumbu a Ndala, antepassado mundongo<sup>43</sup>.

Se os dois primeiros sonhos fazem remissão a mitos de fundação, o terceiro focaliza a história do tráfico de escravos efetivado com os portugueses. No último sonho, Nsanda Kabasa desposa Uatunda Dya Menha, uma companheira de infância. Tudo tinha ocorrido bem, relativamente a todas as formalidades que envolviam o casamento. Mas, já casados, ele não sabia como nem porque a vendia. Também não se lembrava para quem a vendia. Sabia que recebera “nzimbu” em troca da venda da companheira, que, assim, tornava-se escrava.<sup>44</sup>

O terceiro sonho se refere ao início do processo escravagista, decorrente de negociações efetivadas com os portugueses, no final do século XV<sup>45</sup>. Conforme foi mencionado anteriormente, havia o interesse do rei do Congo em negociar armas de fogo com os portugueses. Para alcançar tal meta, foram feitos escravos homens de outras tribos que habitavam a Mazanga, os quais seriam usados como moeda de troca. Eles descendiam de outra dinastia de reis "mundongo", considerada como famílias sem linhagem que não eram oriundas do território. Sendo assim, a captura e a entrega dessas famílias foram autorizadas pelo governante da Mazanga, como é o caso de Uatunda dya Menha que, assim como os próprios pais, é agrilhoadada pelo pescoço com mais de trinta pessoas ligadas por corrente<sup>46</sup>.

Diante do exposto, o plano do onírico remete ao plano da realidade, pois os três sonhos, ainda que apresentem elementos imaginários, distorcidos pelo teor de fantasia, terminam por sinalizar acontecimentos relacionados ao passado pré-

---

<sup>43</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 149.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 20-21.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 149-50.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 149-154.

colonial do território, cuja história corresponde a processos de dominação permeados pela dissidência e pelo conflito.

A inserção do mito de Kanzi ya Pakala e daqueles presentes nos sonhos de Nsanda Kabasa possibilita detectar o grau de inventividade no livro *Mazanga*. Por refazer o tecido do passado, mediante o compartilhamento de narradores, o processo memorialístico e a imaginação retomam o fio rompido da vida e das histórias e fazem-no através do “eu” que, direcionado para si mesmo, se refrata e dá lugar à alteridade. Esse descentramento de perspectiva permite o retorno do passado, antes recalcado, já desvinculado do “caso” pessoal e de uma objetividade ou razão cerceadora. Assim sendo, a atividade memorialista propicia tomar efetivamente o passado como matéria de reflexão; e, por conseguinte, refazer o tecido da história como uma atividade de repetição em demanda da diferença.

### “O ENTRELUGAR”

Ao revisitar o passado, mediante a constituição da “memória operadora da diferença”, *Mazanga* apresenta o deslindamento de fios que promovem a urdidura de um “entrelugar”<sup>47</sup>. Antes de se estabelecer o conceito de “entrelugar”, será pertinente definir alguns critérios apresentados pela crítica Laura Cavalcante Padilha no sentido de buscar, com base no trabalho de leitura, a elaboração de um contradiscurso por meio do qual se atinja uma “compreensão criadora” sobre a Literatura Angolana, tendo em vista a reafirmação de sua diferença em seu trajeto para a independência.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> A expressão “entrelugar”, utilizada por Laura Cavalcante Padilha, é grafada sem hífen entre os elementos “entre” e “lugar”. Conferir nota explicativa n° 24 da introdução.

<sup>48</sup> PADILHA. *Entre voz e gesto*, p. 3.

Em se tratando da Literatura Angolana, Laura Cavalcante Padilha analisa que, num primeiro momento, essa produção ficcional como expressão escrita estabelecerá, com a literatura portuguesa, um “vínculo placentário”<sup>49</sup>, no momento de sua formação. Esse vínculo correspondia a uma tentativa de inserção no quadro geral da literatura européia, esforçando-se ao máximo para aproximar a sua fala literária da dos autores metropolitanos.

A ruptura do “vínculo placentário” ocorrerá na literatura angolana na segunda metade do século XX por meio da delimitação de uma expressão em diferença feita por autores em suas manifestações artísticas. Nesse sentido, a produção ficcional se efetivará, não mais com base em modelos europeus, mas sim em exemplos nacionais anteriores, de modo que

Na busca dessa face, as manifestações artísticas passarão por um processo inverso de reapropriação dos bens simbólicos que haviam sido deixados na periferia pela cultura literária hegemônica do colonizador, sempre empenhado em anular as diferenças (...). Dá-se, pois, a descolonização, e a tradição oral é repensada como forma de gritar a própria alteridade.<sup>50</sup>

No que diz respeito à escolha da nomenclatura “tradição oral”, Laura Cavalcante Padilha a define, partindo da análise feita por Gerd Bornheim. De acordo com este estudioso, o termo corresponde ao “conjunto de valores dentro dos quais estão estabelecidos valores – escritos ou ditos – passados de geração para geração”<sup>51</sup>. A definição, assim sendo, ajusta-se aos propósitos de Laura Padilha, cujo intuito é “surpreender alguns desses ‘vínculos de permanência’, bem como algumas de suas formas de transmissão nos textos ficcionais angolanos do

---

<sup>49</sup> Cf. PADILHA. Conforme assinala a autora, a expressão foi cunhada por Antônio Cândido na obra *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 151.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 4.



século XX.”<sup>52</sup> Com isso, torna-se possível a realização de uma leitura cujo objetivo é o de surpreender, na materialidade discursiva, uma interseccionalidade entre os procedimentos narrativos orais e escritos, “até chegar ao ponto em que a voz, outrando-se, fundiu-se com a letra. Criou-se, então, um "entrelugar" dos mais fecundos nas literaturas de língua portuguesa”.<sup>53</sup>

Tendo em vista o "entrelugar" de voz e letra, a autora problematiza alguns elementos presentes nas narrativas que são oriundos da tradição oral. Um dos elementos analisados, cuja retomada, se faz aqui necessária, é o papel do contador oral, denominado “griot”. Por meio dos “griots”, é colocada em circulação

a carga simbólica da cultura permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. (...) Do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar estórias é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade. Tal prática é, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia.<sup>54</sup>

Essa arte se caracteriza por “representar uma espécie de teatro com um só personagem”<sup>55</sup>, fazendo-se acompanhar o ato oral de narrar de toda uma gestualização e tendo, como um de seus elementos cênicos, o público, participante ativo no processo de ritualização em que se transforma o ato de contar<sup>56</sup>.

Outro elemento pertencente à tradição oral, cuja definição se faz necessária para os objetivos desta análise, é o “missosso”. No quadro da tradição

---

<sup>52</sup> PADILHA. *Entre voz e gesto*, p. 5.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 18.

oral autóctone, é aquela forma narrativa que se insere, para os angolanos, no âmbito totalmente ficcional, pois se vê neste tipo de texto um produto apenas do imaginário, algo não situado no real empírico, somente localizável no plano da fantasia. Diferentemente, as “makas”, outra forma narrativa, são representações do vivido, ou pelo contador, ou por alguém de seu círculo de relacionamentos, ou por pessoas das quais ouviu falar. Nesse sentido, “seria a ficcionalização de uma estória tomada como verdadeira, razão pela qual tinha um fim utilitário evidente, sendo que sua ‘tendência didática não (era) técnica, mas essencialmente social’”<sup>57</sup>.

*Mazanga* é uma obra produzida na década de noventa, cujos propósitos não mais se atrelam a um projeto de descolonização político-cultural presente em textos angolanos analisados por Laura Cavalcante Padilha. No entanto, a idéia de “entrelugar”, como margem intervalar urdida por meio da interseccionalidade entre os procedimentos narrativos orais e escritos, é um operador de construção textual que possibilita a detecção dos vínculos de permanência da cultura oral na escrita, o que implica uma operação de alteridade. No caso da narrativa em estudo, os vínculos com a tradição oral encontram-se entremeados com a escrita, a constituir um “entrelugar”. O “entrelugar” pode ser demonstrado mediante a ressonância da voz “griótica” na escrita, a qual se manifesta por meio da mescla dos discursos direto, indireto e indireto livre; do jogo de vozes; e a presença de elementos do “missosso”.

---

<sup>57</sup> PADILHA. *Entre voz e gesto*, p. 19.

## UMA “UANDA” DE VOZES

No que se refere à voz do *griot*, pode-se destacar o caráter dramático presente na narrativa. São recorrentes em *Mazanga* cenas nas quais se apresenta uma mistura dos discursos direto, indireto e indireto livre. É o caso da passagem que retrata o diálogo entre o personagem Nsuzu Nsanda e Nkene, o seu filho mais novo:

– Trago uma ordem do Ntotela, tata – disse. – A de que, à exceção do que tem sido as suas determinações, sejam recebidos aqui na Mazanga quatro mundele que vieram comigo de Mbanza Kongo.

Nsuzu coçou a cabeça calva, que usava descoberta desde que os mesmos fios de pele intumescida que lhe apareciam no resto do corpo lhe surgiram no couro-cabeludo.

– E o que leva o Ntotela a mudar as suas determinações?

Nkene contou ao pai das duas embaixadas vindas de um país ainda mais setentrional do que o dos árabes, com o qual o Mwani Soyo criara relações comerciais. Não querendo ser ultrapassado pelo vassalo, o Ntotela recebera em Mbanza Kongo homens de uma e de outra embaixada. Alguns passaram mesmo a residir em Mbanza Kongo e tinham vindo agora a Mazanga com os guerreiros Kongo por recomendação do Ntotela, porque dispunham de armas novas e mais eficazes do que as tradicionais, o tata tinha que ver<sup>58</sup>.

Com base no trecho em destaque, observa-se a introdução do diálogo por meio do discurso direto, por meio do uso dos travessões. Em seguida, é feito o relato das notícias de Nkene, por meio do discurso indireto. Entremeadado ao discurso indireto, pode-se detectar o uso do indireto livre, quando o narrador menciona as armas novas e mais eficazes do que as tradicionais, sendo reproduzida a voz do personagem Nkene, mediante a expressão “o tata tinha que ver”<sup>59</sup>.

Trechos dessa natureza são recorrentes em *Mazanga*. Encontram-se disseminados no processo de rememoração dos diferentes narradores, evidenciando um movimento dramático, ligado à performance do contador oral, o “griot”, “que

---

<sup>58</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 124.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 121.

representa o contado para o público, funcionando como um único ator de vários papéis”<sup>60</sup>.

Ao desempenhar vários papéis, a voz "griótica" possibilita a instauração de uma polifonia. De acordo com Mikhail Bakhtin<sup>61</sup>, a polifonia caracteriza-se, no plano da composição literária, pela presença de “relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca”<sup>62</sup>, estando eles contrapontisticamente em oposição.

Associado ao conceito de dialogismo, encontra-se o de plurilingüismo, conjunto de linguagens que compõe o discurso do romancista e que termina por acolher, em sua narrativa, diferentes falas e as diferentes linguagens<sup>63</sup>. Através do plurilingüismo, o prosador-romancista não destrói as perspectivas sócio-ideológicas. O escritor, nesse caso, introduz, no romance, o discurso de outrem na linguagem de outrem, o que termina por promover uma espécie de refração de vozes. Em *Mazanga*, verifica-se que o dialogismo pode ser observado mediante uma rede de vozes que comparecem ao discurso, introduzindo diferentes perspectivas sócio-ideológicas, de acordo com análise feita a seguir.

Apesar de ser filho de mãe de origem africana e de pai de origem europeia, Jorge do Rosário é um frei dominicano, educado com os valores da ideologia católica por um outro frei chamado Fernando de Campos. Sua voz representa a visão ideológica católica. Tanto é assim que acredita ir ao encontro de parentes pertencentes à sua linhagem matrilinear para lhes levar “o amor e perdão”<sup>64</sup>. Mesmo

---

<sup>60</sup> PADILHA. *Entre voz e gesto*, p. 176.

<sup>61</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 22-35.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>63</sup> *Idem*, *Questões de literatura e estética*, p. 104.

<sup>64</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 85.

diante de procedimentos ritualísticos africanos, o narrador-personagem os focaliza mediante a visão católica. É o que ocorre, ao observar e registrar o encontro no qual o seu sobrinho “bantu” Nsanda Kakulu “abençoa as canoas cheias de fiéis” que se dirigiam à ilha no meio do estuário do Kuanza. Diante do ato praticado pelo sobrinho – que é uma espécie de sacerdote, responsável pelo culto aos espíritos das águas, cuja denominação no dialeto kimbundu é “iandas” – o padre vê no ritual “bantu” o ritual católico do batismo, na medida em que o rio se assemelha a “uma pia batismal”<sup>65</sup>. Ao saber do desejo do outro sobrinho, Nsanda Kabasa, de capturar o “kimbiji”, o padre observa que o rapaz é “uma alma singela”, por acreditar que “pelo simples fato de capturar o peixe resgataria o espírito da mãe morta”<sup>66</sup>.

A voz de Diogo Cão corresponde à representação dos interesses comerciais dos portugueses, cujo móvel era “encetar comércio de peças e marfim em alternativa aos gentios de São Jorge da Mina”<sup>67</sup>. Tal objetivo seria atingido pois, de acordo com as informações do navegador, Nzinga Nkuvu, o rei da Etiópia Ocidental, embora pagão, era o que em hábitos de civilidade e urbanismo mais se aproximava dos reis cristãos da Europa. Além dos interesses comerciais, Diogo Cão também representa objetivos políticos, já que a sua viagem está ligada à expansão de Portugal na África. Com as suas expedições são implantados os padrões nos territórios considerados pelos portugueses como terras descobertas, necessitadas de ocupação; de modo a ensejar a chamada “expansão da fé e do império”.

---

<sup>65</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 129.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 24.

A voz de Nsuzu dya Nsanda é a representação do poder do Reino do Congo, pois ocupava o cargo de “mfumu-a-vata” na região da Mazanga<sup>68</sup>, palavra cujo significado no dialeto “kikongo” corresponde a chefe da aldeia, detendo o poder sobre a terra. Apesar de ter-se juntado a Dwulu, que é da linhagem “bapende”, e tendo um filho mestiço – Nsanda Kabasa – não aceita a possibilidade de casamento da filha com um “bapende”, filho da tia de Diwulu, Njitu<sup>69</sup>. Entretanto, ao se ver enfraquecido diante da iminência de invasão dos Mbangala, Nsuzu Nsanda acha razoável a união da filha Mfutila com Mahonga, filho de Njitu, um “bapende”. O personagem representa a voz dos interesses e dos conchavos políticos, sendo suas deliberações direcionadas no sentido de “esmagar tudo o que lhe não convinha”, a fim de manter o poder de sua linhagem<sup>70</sup>.

Nzuá é o representante da tradição “bapende”, juntamente com a irmã Njitu. Sua voz remete ao caráter de repúdio, pois o personagem não aceita a subordinação imposta, após a invasão “kikongo”, no território da Mazanga. Por isso, aconselhado por Njitu, não comercializa a sua pesca em troca do “nzimbu” dos “bakongo”. Já velho, apresenta um alto nível de negação dos valores representados pelo governo local, tanto é assim que prefere deixar a pesca apodrecer e perder dinheiro a fazer troca com os “bakongo”. Apesar disso, a filha Diwulu, contra a sua vontade, torna-se concubina do Nsuzu Nsanda e tem um filho mestiço, fruto dessa união. Além disso, discrimina não só os “bakongo”, como também os “mundongo”, sendo estes vistos como ignorantes porque, por exemplo, acreditam que as “iandas” têm forma de mulher e se acasalam com homens. Para ele, os “bapende” são

---

<sup>68</sup> Acerca das diferentes etnias que ocupavam o território da Mazanga, será feito no capítulo seguinte um mapeamento.

<sup>69</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 123.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 123.

diferentes, pois acreditam que “os espíritos estão na terra, nas águas ou dentro de si próprios”<sup>71</sup>.

Njitu é uma mãe-de-umbanda e também guardiã da tradição “bapende”, desempenhando a função de decifrar sonhos e prever o futuro. Apresenta uma pertinácia incomum, de modo a incitar o irmão Nzuá a repudiar o governo de dominação de Nsanda dya Nsuzu e até a fomentar a revolta junto aos habitantes da Mazanga. Por meio de sua voz, veicula-se o espírito de repúdio, principalmente não só em relação aos invasores “bakongo”, mas também aos costumes de outros povos também subjugados. De acordo com o seu posicionamento, os costumes dos “mundongo” não pertencem aos “bapende”, mesmo quando o irmão considera que servos – como é o caso daqueles de “kijiku” – não podem ser vendidos como escravos, sobretudo se eles forem da quarta ou quinta geração, sendo esta posição um desrespeito aos costumes da Mazanga. Diante do posicionamento do irmão, adverte Njitu que o costume mencionado não lhes é próprio, pois, de acordo com as suas palavras, ela e o irmão são “bapende”<sup>72</sup>.

Ao acolher o jogo de vozes, o processo de narração organiza uma rede plurilingüística, semelhante à imagem de uma “uanda”, termo usado tanto no “kikongo” quanto no “kimbundu” para designar uma rede, quer de pesca quer de carga de pessoas ou bagagens<sup>73</sup>. Em forma de rede, é operacionalizada, na escrita, a manifestação da voz “griótica”, com base na qual são inseridas vozes com diferentes orientações discursivas, possibilitando a instauração do plurilingüismo. De modo semelhante à imagem de uma “uanda”, é agenciado, portanto, de forma plurilingüística, o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do

---

<sup>71</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 89.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 49.

romancista, que termina por acolher, em sua narrativa, diferentes falas com suas diferentes orientações discursivas.

Além da mistura dos discursos direto, indireto e indireto livre, do jogo de vozes, a ressonância da voz "griótica" no texto escrito pode ser ainda detectada pela inserção de elementos do "missosso". No que se refere aos seus aspectos temáticos, ressalte-se o tema da viagem. Nessa forma narrativa, destaca-se, ainda, a busca do personagem que procura o aprimoramento para si ou para o seu grupo. No decorrer da viagem, o personagem se depara com obstáculos que põem, em risco, a sua e outras vidas.

Outro elemento presente no "missosso", reatualizado no romance, refere-se à inter-relação entre o velho e o novo. A esse respeito, Laura Cavalcante Padilha<sup>74</sup> assinala que, no plano da vida comunitária, o significado da relação velho/novo foi ampliado. A partir do processo colonial, a figura de velhos passou a representar, metaforicamente, a autoctonia angolana, enquanto que o elemento novo representava a ordem europeia trazida pelo colonizador. O "missosso" apresentava a sociedade angolana em um estágio anterior ao domínio colonial, remetendo a uma Angola tribalizada, cuja organização social arcaica era regida por estruturas autóctones. Nos "missossos", a relação entre o velho e o novo passou a apontar para associação entre valores autóctones e valores europeus e, por extensão, entre oralidade e escrita.

Segundo Laura Cavalcante Padilha, nos "missossos", contracenam atores mais velhos e mais novos que, "juntos, procuram reconstruir dialogicamente – o velho, pela memória e pela palavra, e o novo, pela esperança e pelo jogo – o mundo

---

<sup>74</sup> PADILHA. *Entre voz e letra*, p. 49.



angolano fragmentado”<sup>75</sup>. Ao analisar esses atores na literatura angolana, a ensaísta observa que os velhos não assumem uma posição fixa. Seus papéis podem ser identificados ou como elementos passivos diante da mudança, ou resistentes à mudança, ainda que a maioria esteja empenhada nela. Assim, eles vão interagir com os mais novos, criando um espaço de fundação que engravida o devir angolano, no caso dos textos produzidos durante a fase de libertação do país.

Em se tratando de *Mazanga*, o papel do velho assume diferentes matizes. Para o "mfumu-a-vata", Nsuzu dya Nsanda, a autoridade dos velhos é alvo de contestação e de temor. Ele temia as tradições guardadas pelos mais velhos, porém mais importantes são as determinações do Ntotela, o rei do Congo<sup>76</sup>. Quando se observa o personagem Nzuá assumindo uma postura de questionamento em relação à forma de governo estabelecida pelo "mfumu-a-vata", pode-se verificar o papel do velho como o contestador. Para ele, o invasor trouxe para a sua terra a avareza e a cobiça, que eram desconhecidas para o seu povo. É o caso da pesca para a coleta do búzio usado como moeda de circulação no Congo. A coleta do búzio é símbolo de maldição, que gerou a miséria e a fome, inexistentes no tempo do Ngola Kiluanji. Outro papel desempenhado por elementos velhos, no texto, é Njitu, "a mãe-de-umbanda" dos "bapende" que, como guardiã da tradição do grupo, corresponde à representação do velho, ao praticar a "arte do umbanda", fazendo profecias, decifrando sonho, aconselhando<sup>77</sup>.

Ao fazer uma releitura dos "missossos", *Mazanga* apresenta uma releitura do sentido aplicado à viagem, que, como tema recorrente nesse tipo de composição, está relacionado à busca por aprimoramento individual ou coletivo. No que se refere

---

<sup>75</sup> PADILHA. *Entre voz e letra*, p. 9.

<sup>76</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 40.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 110.

à busca empreendida pelo narrador-personagem, a *priori*, o leitor é levado a crer que há uma busca associada ao móvel do narrador-personagem em reencontrar a linhagem materna de sua família. No entanto, dois fatores foram determinantes para o seu embarque como confessor a bordo de um dos dois navios que constituíam a pequena armada de Diogo Cão. O primeiro fator vincula-se, por sua vez, não só à condição do personagem de ser filho de negra alforriada, mas também à devoção entusiástica com que se entregou na juventude ao culto de Nossa Senhora do Rosário. O segundo relaciona-se ao descrédito por ele sofrido em Lisboa, não só por causa de sua condição de mestiço, mas também devido à condição de dominicano converso, para a qual contribuiu, em sua infância, o zelo de frei Fernando de Campos em educá-lo no saber das Escrituras, na devoção a São Domingos de Gusmão.<sup>78</sup>

Em se tratando da viagem efetivada por Diogo Cão, o seu objetivo se insere no quadro da expansão ultramarina do século XV. Segundo o estudioso Luciano Cordeiro, os dados históricos revelam que o obscuro navegador fora por D. João II “mandado descobrir” “terra nova” nas partes da Guiné e voltara no começo de 1484, dessa viagem em que fora tão bem sucedido, que o rei se manifesta calorosamente satisfeito e lhe concede notável galardão, por contribuir na expansão da fé e do império.<sup>79</sup>

Há também a viagem realizada por Kanzi ya Pakala, cujo objetivo não se organiza em torno da busca pelo aprimoramento de si e do grupo; mas sim corresponde a uma missão política. Conforme a narração do mito, referida anteriormente, o Ne Kongo encarregou Kanzi ya Pakala de atravessar o rio Madalena e o rio de Fernão Vaz, a fim de ocupar os territórios do Soyo, que nesse

---

<sup>78</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 14.

<sup>79</sup> CORDEIRO. *Diogo Cão*, p. 66.

tempo estava dividido em Mfutila Nentandu e Mfutila Neanda. Ele atravessa o território até chegar às terras ao sul da Mazanga, sendo-lhe permitido, por Mani Korimba, um grande senhor, a ficar nessa região, pois falavam a mesma língua. Depois de sua morte, seus descendentes lá permanecem muito tempo até o território ser invadido por grupo de guerreiros liderados por um general e futuro governador da ilha, Nsuzu dya Nsanda, também ele enviado pelo senhor do Congo. Após a invasão, os descendentes do Kanzi ya Pakala passam a residir na parte sul da Mazanga, pois foram expulsos do território pelos invasores.<sup>80</sup>

Tendo em vista os diferentes tipos de viagens extraídos do livro *Mazanga*, é possível verificar que ocorre uma releitura de um dos temas recorrentes na estrutura dos “missossos”. O tema da viagem – associado à idéia de busca individual e coletiva e presente no gênero da tradição – é reatualizado, na medida em que o sentido da viagem está vinculado ao caráter político. A reatualização propicia um relacionamento entre viagem, ocupação, invasão e supremacia política.

A explicitação da presença de elementos do “missosso”, bem como a análise do jogo de vozes e da mistura de discursos, possibilitou demonstrar a ressonância da voz “griótica” na escrita. Assim sendo, constata-se a inserção de um “entrelugar”, cujo processo sinaliza para o movimento de alteridade em que a voz, “outrando-se”<sup>81</sup>, funde-se com a letra. Ao inscrever essa operação de alteridade, *Mazanga* se constitui como uma forma de comunicação transcultural.

Mary Louise Pratt analisa o termo transculturação, associando-o a um fenômeno da “zona de contato”<sup>82</sup>. Ele é usado numa tentativa de evitar a simples

---

<sup>80</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 108-109.

<sup>81</sup> A expressão “outrando-se” foi utilizada por Laura Padilha. Cf. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana*, p. 2.

<sup>82</sup> Será feita uma explicitação do termo “zona de contato” no próximo capítulo.

reprodução da dinâmica de posse e inocência, ao serem problematizadas as diferentes instâncias de interação entre “viajantes” e “visitados”, expressões empregadas pela autora<sup>83</sup>. Muito usado na etnografia, o conceito descreve o modo por meio do qual grupos subordinados ou marginais efetivam a seleção e a invenção a partir da transmissão feita a eles de materiais que pertencem à cultura do colonizador.

O termo transculturação foi usado, pela primeira vez, nos anos 40, pelo sociólogo Fernando Ortiz, ao descrever a cultura afro-cubana. O objetivo de Ortiz era substituir os conceitos aculturação e desculturação que descreviam a transferência de cultura de modo reducionista, imaginada a partir dos interesses da metrópole. Em 1982, o crítico uruguaio Angel Rama publica o livro *La transculturación narrativa en América Latina*, utilizando o termo para refletir sobre a literatura latino-americana.

Em *Mazanga*, a transculturação está presente na estrutura do diário. Nele o exercício de escrita se constitui, como uma forma de comunicação transcultural “eticamente justa e epistemologicamente válida”<sup>84</sup>, fazendo remissões ao modo utilizado por “grupos subordinados ou marginais” para efetivarem a seleção e a invenção a partir da transmissão feita a eles de materiais que pertencem a uma outra cultura.

No livro, ocorre a seleção de materiais que pertencem à cultura europeia. É o caso da opção pelas armas de fogo, denominadas como “kuta mate túbia” – cujo significado em “kimbundu” é “armas de cuspir fogo”<sup>85</sup> –, em detrimento da “bassula”,

---

<sup>83</sup> PRATT. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, p. 30-33.

<sup>84</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 16.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 160.

espécie de luta corporal originária do sul de Angola<sup>86</sup>. No nível da enunciação, ocorre a seleção de outro material pertencente à cultura do colonizador, no caso, a escrita. O uso desse material, embricado com a oralidade, remete a uma forma de comunicação transcultural baseada na idéia de “entrelugar”.

Por apresentar o processo em que a voz, “outrando-se”, funde-se com a letra, *Mazanga* se constitui como uma forma de comunicação transcultural, que promove, por sua vez, a inscrição da “viagem para dentro. A viagem narrada no interior do texto torna evidente a “memória operadora da diferença”, acarretando o surgimento de um “entrelugar”. Com isso, instaura uma forma de comunicação transcultural, que se propõe e conquista sua razão de ser como um reexame da história escrita do ponto de vista do dominador, efetivando a abordagem do tema da viagem, não como uma temática colonizadora, mas sim como “viagem para dentro”.

---

<sup>86</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 155.

**CAPÍTULO 2**  
**VIAGEM, ZONA DE CONTATO**  
**E TERRITÓRIOS CINDIDOS**

## UMA ZONA DE CONTATO

De acordo com o narrador Jorge do Rosário, o navegador Diogo Cão, ao retornar de sua primeira viagem feita à Etiópia, traz notícias de um rio Poderoso, sobre o qual falava para o rei de Portugal. O rio Poderoso é o Zaire.

Com base na referência a esse rio, pode-se visualizar uma imagem que metonimicamente configura a “zona de contato”. Segundo o narrador, o Zaire, cujas águas se misturam às do Oceano Atlântico, é chamado de rio Poderoso, o qual “é tão forte de massas de água e de afluentes que até em sua foz consegue repelir o oceano e espriar-se por um imenso estuário de água doce”<sup>1</sup>.

Por possuir massas de águas que conseguem espriar-se e repelir as águas do oceano, a imagem do estuário aponta, metonimicamente, para a noção de “zona de contato”, pois, como espaço geográfico, remete a “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação – como o colonialismo, o escravagismo.”<sup>2</sup>

De acordo com Mary Louise Pratt, o conceito “zona de contato” se refere ao espaço de encontros coloniais, no qual as pessoas, geográfica e historicamente separadas, entram em contato umas com as outras, estabelecendo relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada<sup>3</sup>. Além disso, contato é um termo que enfatiza as dimensões interativas e improvisadas dos encontros coloniais, que foram facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difundidos de conquista e dominação.

---

<sup>1</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 57-58.

<sup>2</sup> PRATT. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 31.

Mediante uma perspectiva de contato, é relevante a constituição dos sujeitos com base nas e pelas relações intersubjetivas, tratando

as relações entre colonizadores e colonizados, ou viajantes e 'visitados', não em termos da separação ou segregação, mas em termos da presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, freqüentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder.<sup>4</sup>

Como “zona de contato”, o estuário é a imagem que interliga duas geografias. Ele é um espaço que pertence à geografia africana, porém, é uma imagem que sinaliza para a idéia de relações assimétricas de poder. Quando realizou sua primeira viagem em 1483 e chegou à foz do rio Zaire, o navegador português Diogo Cão lá deixou um padrão, cuja imagem apresentava o registro escrito em latim e em português e a inscrição simbólica das armas de Portugal e da fé católica, a fim de “assinalar a sua chegada àquelas terras”<sup>5</sup>.

De acordo com o estudioso Luciano Cordeiro, do ponto de vista histórico, Diogo Cão descobre o estuário do Zaire, coloca na ponta sul o padrão de São Jorge (6º 6') e, prosseguindo a descoberta da costa para o sul, assenta o padrão de Santo Agostinho (13º27'15”), “a mando do rei de Portugal D. João II”.<sup>6</sup> O padrão de pedra era bem o símbolo do poder político dos portugueses em terras de outros povos. Nesse sentido, esclarece Luciano Cordeiro que

afirmando, mal assume o poder, o propósito e o título ao senhorio das terras áfrico-atlânticas, militarmente pela construção da fortaleza da Mina, diplomaticamente pela embaixada à Inglaterra e nas negociações com Castela, D. João II manda em 1482, Diogo Cão, seu escudeiro, continuar a descoberta para S, firmando-a, não já com as cruces de madeira que não simbolizavam, caracteristicamente, um direito nacional, mas com padrões de pedra, que formalmente o exprimiam e simbolizavam a intenção e a posse da soberania e do poder político.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> PRATT. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, p. 32.

<sup>5</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 69.

<sup>6</sup> CORDEIRO. *Diogo Cão*, p. 114.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 114.



Como símbolo a exprimir formalmente a intenção e a posse da soberania e do poder político, o padrão de pedra é também o “símbolo fálico da viagem”<sup>8</sup>, assentado no leito das águas do rio Zaire. O padrão constava de um pilar de pedra, que ao todo teria uns dois metros de altura, formado de dois corpos, o inferior cilíndrico e o superior cúbico, e de uns 0,3 m de ângulo.

O padrão assentado em meio às águas do rio é uma imagem que, no conjunto, remete, metonimicamente, a uma “zona de contato”, cuja história de dominação perdurará por quatro séculos de colonização portuguesa. A imagem possibilita dar uma resposta às considerações feitas pelo crítico Silviano Santiago num texto cujo título é “Por que e para que viaja o europeu?”<sup>9</sup>. O crítico relaciona as viagens dos europeus à questão da colonização e do escravagismo, ao assinalar que quem viaja é o homem branco, sendo investido de um poder político. Como é a expressão fálica do poder europeu, lhe é assegurado o direito de tomar posse de homens não-brancos, bem como de suas terras e valores.

Por meio do assentamento do padrão no rio Zaire, é possível observar, então, uma “zona de contato” entre povos brancos e não-brancos que remete à história das ocupações portuguesas no território da Mazanga, cujo índice no texto é a segunda viagem de Diogo Cão, sob a tutela do rei de Portugal em 1484.

Em se tratando dos encontros com os povos do Congo, é interessante ressaltar um daqueles sucedidos na primeira viagem de Diogo Cão. No terceiro capítulo do livro, é narrado outro encontro do navegador com o personagem Lwolo. De acordo com o relato, o pescador aconselhara o capitão português, indicando o

---

<sup>8</sup> Cf. SANTIAGO. Por que e para que viaja o europeu?, p. 189-205.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 189-205.

local para colocar o padrão nas águas do rio Zaire.<sup>10</sup> A partir dessa passagem, insere-se uma rede de acontecimentos que comprova o contato entre o Congo e os brancos. Sob a perspectiva da “zona de contato”, engloba uma prática interligada entre os viajantes e os visitados em termos de presença comum.

A “zona de contato” está presente no relato do personagem Lwolo, quando ele faz a remissão ao culto dos “nkisi nsi”. Conforme a explicação apresentada pelo pescador, as trocas eram feitas também com os povos africanos mais ao norte. É o caso dos árabes, que

também negociavam com os povos africanos mais a norte e com eles desenvolveram o culto dos nkisi nsi, os espíritos da terra que habitavam as águas das nascentes dos rios. Por influência dos mouros fatimidas, que anteviam que o XII Imam, o oculto, desaparecido por milagre numa cave, haveria de descer dos céus e surgir em cima de uma árvore, criaram os bakongo o costume de adorar as árvores onde acreditavam que os nkisi nsi apareceriam nos momentos difíceis.<sup>11</sup>

Além da referência à prática de culto aos “nkisi nsi”, o relato do personagem Lwolo remete também ao sistema de trocas decorrente também do contato com os brancos. Explica que uma concha chamada “nzimbu”, utilizada como moeda de troca, fora feita à maneira dos brancos, a fim de substituir a troca direta de gêneros, o que constituiu uma bênção para o Congo.

Ao fazer remissão à prática de culto dos “nkisi nsi”, o relato do pescador possibilita pensar a história de todas as culturas como a história dos empréstimos culturais, pois

as culturas não são impermeáveis; assim como a ciência ocidental fez empréstimos dos árabes, estes haviam tomado emprestado da Índia e da Grécia. A cultura nunca é uma questão de propriedade, de emprestar e tomar emprestado com credores absolutos, mas antes de apropriações, experiências comuns e interdependências de todo tipo entre culturas diferentes.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 35.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>12</sup> SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 300.

Dessa forma, *Mazanga* inscreve, ficcionalmente, uma “zona de contato”. O encontro entre portugueses e congueses correspondeu a interesses políticos para ambas as partes. Segundo o relato de Jorge do Rosário, o navegador português convence D. João II e a corte portuguesa de que seria “proveitoso” encetar o comércio de peças e marfim não mais com os gentios de São Jorge da Mina, mas com o rei Nzinga Nkuvu, o rei da Etiópia Ocidental que, embora pagão, apresentava hábitos de civilidade e urbanismo muito próximos aos dos reis cristãos da Europa ou daquele outro chamado Prestes João<sup>13</sup>. O comércio mais tarde seria extensivo ao tráfico de escravos. No caso dos congueses, o encontro possibilitou o conhecimento de uma tecnologia desconhecida pelos povos africanos, ou seja, a utilização de armas de fogo.

No livro, é narrado um diálogo do chefe do exército conguese com Nsuzu dya Ntotela, o vassalo da Mazanga:

Nsuzu dya Nsanda compreendeu que kuta mate túbia queria dizer, em kimbundu, algo relativo à detonação das armas, que o intérprete traduziu para cospe-fogo. Fez um esforço por não coçar a nuca cedendo à comichão.

– As armas de kuta mate túbia, como lhes chamam, pertencem aos mundele e os mundele estão na dependência do Ntotela. É ao Ntotela que compete decidir do que os mundele possuem. Como ele está longe, cabe-nos deliberar segundo o que ele decidiria no nosso lugar. O Ntotela quer escravos para fazer trocas com os mundele. Os mundele querem escravos. Os escravos que entregareis aos mundele serão os escravos do Ntotela. Compreendeis, Ngola-Mbole? Escravos. Ntadi em troca de armas de kuta mate túbia e armas de kuta mate túbia em troca de escravos.<sup>14</sup>

De acordo com a narrativa, ao saber da existência das armas de fogo, o governo do Congo percebe que o uso delas é um poderoso recurso bélico capaz de garantir a supremacia não sobre os europeus, mas sim sobre os outros povos da região. A verificação desse aspecto pode ser feita com base no trecho em que o personagem do Ngola-Mbole depreende que as armas dos brancos não só lhe

---

<sup>13</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 24.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 140.

possibilitaram a vitória sobre a outra tribo, mas também que elas lhe serão necessárias para permitir mais tarde vencer um outro grupo a oriente e conquistá-lo<sup>15</sup>.

O encontro com os portugueses, no período anterior à colonização, pode ser visto como uma “zona de contato”, cuja constituição remete a dimensões interativas dos encontros entre viajantes e “visitados”, ainda que se possam detectar relações assimétricas de poder entre eles.

Ao receber dois tripulantes da nau de Diogo Cão, o “mfumu-a-vata” da Mazanga, Nsuzu dya Nsanda, negociou que, durante a permanência de Duarte Fagundes e Fernão Bernardes, os dois portugueses estariam encarregados de transmitir aos homens da Mazanga tudo o que sabiam, não apenas da navegação no veleiro, mas também do manejo das armas ainda desconhecidas. O objetivo era a preparação dos exércitos do vassalo do Ne Kongo, tendo em vista o ataque a ser executado em breve contra uma tribo nômade, os “mbangala”.<sup>16</sup>

Ao enfatizar as dimensões interativas dos encontros coloniais, a perspectiva do contato possibilita, sobretudo, a constituição dos sujeitos com base nas e pelas relações intersubjetivas, tratando – como assinala Mary Louise Pratt – os relacionamentos “entre colonizadores e colonizados, ou viajantes e ‘visitados’, não em termos da presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, freqüentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder”.<sup>17</sup>

Assim, as considerações sobre o conceito de “zona de contato”, depreendidas a partir do livro *Mazanga*, permitem não só detectar as relações assimétricas de poder, mas também não reduzir as relações entre viajantes e visitados em termos de

---

<sup>15</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 127.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>17</sup> PRATT. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, p.32.

separação. Essa abordagem se diferencia de leituras cujo enfoque termina por enfatizar a possibilidade de tais encontros somente em termos de posse e segregação, cuja constituição está centrada no “discurso sobre o outro”. É o caso do relato de Jean de Léry<sup>18</sup>, ao escrever *História de uma viagem feita em terras do Brasil*.

Segundo Michel De Certeau, em *História de uma viagem feita em terras do Brasil*, a operação literária de fazer retornar a pluralidade para o singular europeu centra-se no jogo entre *ici* e *là-bas*. Ao mesmo tempo em que estabelece a separação, promove o trabalho de retorno. Ou seja, o conjunto do relato trabalha a divisão colocada em toda parte entre *ici* e *là-bas*, para que o outro retorne ao mesmo. Para De Certeau, na escrita de Jean de Léry, uma parte do mundo que aparecia inteiramente outra é reduzida ao mesmo pelo efeito de decalagem que desloca a estranheza para dela fazer uma exterioridade atrás da qual é possível reconhecer uma interioridade, a única definição de homem.<sup>19</sup> Essa é uma operação de redução que será repetida nos textos etnográficos. Assim, o trabalho de Léry” é uma “hermenêutica do outro”<sup>20</sup>, na medida em que faz a transposição do aparelho exegético cristão para o novo mundo, a fim de fornecer ao Ocidente material com o qual possa articular sua identidade numa relação com a alteridade.

Tendo em vista a análise dos encontros apresentados em *Mazanga*, poder-se-ia supor que as relações estabelecidas entre “viajantes” e “visitados” desembocaria em uma simples reprodução da dinâmica de posse e inocência, de modo a construir uma “hermenêutica do outro”, transpondo-se o aparelho exegético cristão para o novo mundo. Esse aspecto não é detectado em sua construção, na

---

<sup>18</sup> Cf. DE CERTEAU. *A escrita da história*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 221.

medida em que a narrativa possibilita a delimitação das dimensões interativas que estão presentes nos encontros coloniais.

Como relato de viagem, o livro apresenta uma recorrência de encontros, cujas imagens remetem às dimensões interativas que se estabeleceram entre africanos e portugueses. As imagens, por conseguinte, propiciam um relacionamento entre espaço e identidade, de modo a ensejar uma reflexão mediante a idéia de “territórios sobrepostos”.

Com relação ao conceito de “territórios sobrepostos”, é pertinente assinalar que Edward Said o insere em uma análise vinculada à idéia de hibridismo, ao defender que

Em todas as culturas nacionalmente definidas, creio eu, existe uma aspiração à soberania, à influência e ao predomínio. Nesse aspecto, as culturas francesa e inglesa, indiana e japonesa rivalizam. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, nunca tivemos tanta consciência da singular hibridez das experiências históricas e culturais, de sua presença em muitas experiências e setores amiúde contraditórios, do fato de transporem as fronteiras nacionais, de desafiarem a ação policial dos dogmas simplistas e do patriotismo ufanista<sup>21</sup>.

De acordo com Said, a constituição das culturas está longe de ser algo unitário, monolítico ou autônomo; porém, na verdade, mais ocorre a adoção de elementos “estrangeiros”, alteridades e diferenças do que exclusão de forma consciente. Sendo assim, partindo da razão filosófica e metodológica de que as formas culturais são híbridas, ambíguas, impuras, torna-se necessário efetivar uma análise cultural voltada para o estabelecimento de conexões. Desse modo, o estudo da literatura, por exemplo, poderá efetivar-se observando as diversas experiências em contraponto, formando um conjunto de “territórios sobrepostos”<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 46.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 50.

## TERRITÓRIOS SOBREPOSTOS

A idéia de “territórios sobrepostos” pode ser visualizada com base na ilustração da capa do livro *Mazanga*, feita pela Editorial Caminho. A ilustração retrata uma passagem da narrativa em que azagaias são usadas como projéteis incendiados sobre caravelas:

Os homens do mbanda-mbanda inflamaram as setas com uma substância recentemente descoberta em poços situados nas terras do Losango que permitia fazer fogo muito mais depressa do que as tradicionais pederneiras e daí a poucos instantes os projéteis incendiados rasgavam o ar por sobre a baía, apagando-se na água a maior parte deles mas afastando da costa, temerosos, os enormes barcos à vela.<sup>23</sup>

A resposta aos projéteis é feita por “um dos barcos à vela dos mundele”<sup>24</sup>, que lança “uma enorme bola de ferro” que atinge e quebra em duas partes um pequeno barco.<sup>25</sup>

A passagem do texto faz remissão à idéia de “territórios sobrepostos”, na medida em que possibilita analisar, sob a forma de sinédoque, a experiência dos encontros culturais não em termos de separação, mas de conexão como espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra.

A sobreposição pode ser visualizada por meio da imagem da troca de projéteis disparados pelas armas rudimentares utilizadas pelos habitantes da Mazanga, os quais são respondidos pelos canhões usados nos barcos à vela dos

---

<sup>23</sup> PINTO. *Mazanga*, p.41.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 164. A palavra “mundele” é proveniente do dialeto kimbundu e significa “homem branco. A origem da expressão tanto pode estar na cor da pele, por comparação com as penas do pássaro *ndele*, como nas velas das primeiras naus portuguesas a aportar em território angolano, cuja cor se assemelhava à do mesmo pássaro.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.42.

portugueses<sup>26</sup>. Tanto na ilustração quanto na passagem da narrativa, é possível observar a disparidade presente nos artefatos culturais, não só na utilização dos projéteis, mas também das embarcações. Em se tratando dos barcos portugueses estes eram, para a época, produto avançado de uma engenharia naval, enquanto os “ndongos”, as canoas, eram pequenas embarcações estreitas e compridas, feitas geralmente em tronco de um tipo de árvore - chamada "mafumeira" – escavado e usada na pesca ou como meio de transporte<sup>27</sup>.

As “setas incendiadas” projetadas dos “ndongos” e “a enorme bola de ferro” lançada dos barcos à vela dos “mundele” são imagens que remetem à noção de contatos entre culturas os quais sinalizam para uma singular hibridez das experiências históricas e culturais, de sua presença em muitas experiências e setores amiúde contraditórios, com base na perspectiva da sobreposição.

Outra imagem, que também aponta para a “singular hibridez”, decorrente de contatos e trocas culturais é o “nzimbu”, “pequeno búzio outrora pescado pelas mulheres na Ilha de Luanda, que servia de moeda de troca ao Rei do Kongo”<sup>28</sup>. Para os habitantes da Mazanga, como é o caso do personagem Nzuá, o molusco era a alimentação, assim como os peixes e mariscos, até a chegada dos invasores. Nesse sentido, “era a sagração da vida”<sup>29</sup>. Com a chegada dos “bakongo”, foi convertido “em objeto de trocas, em “ntadi”, a maldição dos homens do Norte”.<sup>30</sup>

O búzio, parte da alimentação de um povo, transforma-se em “ntadi”, ou seja, moeda de troca. A história do uso do búzio, como moeda, está relacionada aos

---

<sup>26</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 40-41.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 101.



contatos com povos de raça branca com os quais comercializavam os “bakongo”. De acordo com a narrativa, “passaram os bakongo a usar moeda de troca a que chamaram “nzimbu” à maneira dos brancos, e não já a troca direta de gêneros (...). Começaram a usar conchas caurins para trocar por outros produtos”.<sup>31</sup>

A “singular hibridez” também relaciona-se à herança familiar do narrador Jorge do Rosário. Mesmo sendo de nacionalidade portuguesa, o personagem vivencia duas tradições. O nome próprio do personagem (Jorge do Rosário) já contém a idéia de mistura, uma vez que ele é produto da junção de elementos provenientes das tradições: a européia e a africana.

A tradição européia relaciona-se à devoção entusiástica do narrador, quando jovem, aos cultos de Nossa Senhora do Rosário, na Capela do Rossio, em Lisboa.<sup>32</sup> Nesse caso, ocorre a referência ao catolicismo mediante o emprego da palavra “Rosário”. E a africana se relaciona à sua ascendência africana, herança da mãe, uma ex-escrava, natural do Congo. Para ela, a grande imagem, trazida pelos ingleses, de São Jorge com sua armadura e espada a vencer o dragão e a dominar o fogo era o guerreiro e caçador Nimi-a-Lukeni, figura da história do Reino do Kongo, de onde tinha vindo. A referência a São Jorge, santo da liturgia católica, é também uma remissão a uma imagem também híbrida, já que, como o próprio narrador afirma que, para muitos, São Jorge é a representação de Ogum, o orixá africano do ferro, ou ainda Oxossi, o orixá da caça<sup>33</sup>.

Verifica-se, desse modo, que o estudo das passagens do livro *Mazanga* ilustra a idéia de hibridez, cuja composição decorre de elementos oriundos de uma

---

<sup>31</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 72.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 16.

sobreposição de territórios, que se revela como espaço paradoxal onde se pontuam não só a convergência de correntes étnicas, mas também o litígio entre elas.

## O TERRITÓRIO CINDIDO DA MAZANGA

Para se apreender aquela “singular hibridez” na constituição do espaço na narrativa de Alberto Oliveira Pinto, é interessante verificar, de acordo com o glossário do livro, o significado em “kimbundu” do termo “mazanga”. O termo pode tanto designar ilha como baía ou mesmo um cântaro de barro, pois deriva do verbo “*ku sangana*”, que significa convergir<sup>34</sup>. Segundo o personagem Nzuá, os antepassados “bapende” e “mundongo” chamaram ao conjunto de ilhas Mazanga porque as correntes da baía, a caminho do mar, lembravam uma sanga a esvaziar-se<sup>35</sup>. Em *Mazanga*, há referências a muitos povos que dividem o território ou que mantêm vínculos com os habitantes da ilha, como:

- “kimbundu” (plural “mbundu”) – grupo natural do antigo reino do Ndongo, e membro da etnia “kimbundu”, disseminada ao longo do rio Kuanza, pelas atuais províncias de Luanda, Bengo, Malanje e Kuanza Norte, sendo a resultante da mistura de “bapende” e “mundongo”;<sup>36</sup>
- “mundongo” – natural do Reino do Ndongo;<sup>37</sup>
- “mbundu” – grupo étnico que fala a língua “kimbundu” que é a junção de bapende e mundongo;<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> PINTO. *Mazanga*, p.162.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 162.

- “kikongo” ( plural “bakongo”) – grupo natural do antigo reino do Kongo e membro da etnia "kikongo", disseminada pelo norte e noroeste de Angola, nas atuais províncias de Cabinda, Zaire e Uíje;<sup>39</sup>
- “luba” – povo oriundo do território a leste do rio Kassai, que invadiu a terra dos "tubungu", fundando o Império Lunda (a nordeste de Angola);<sup>40</sup>
- “imbangala” – povo dissidente lunda, organizado em bandos, que ocupou o Kassanje e alguns territórios mais a oeste;<sup>41</sup>
- “mussulu” – naturais do território do mesmo nome a sul do Ambriz que, segundo a tradição, migraram para a atual península do Mussulo, a sul da Ilha de Luanda;<sup>42</sup>
- “pende” (plural “bapende”) – pertencente aos bapende, povo do leste de Angola cuja migração para oeste estará, juntamente com os mundongo, na origem dos "mbundu" ou "kimbundu";<sup>43</sup>
- “solongo” (plural “basolongo”) – povo natural do Soyo<sup>44</sup> e
- “tubungo” – povo mais antigo da Lunda que, juntamente com os balula" e após a invasão destes, viria a formar o império Lunda<sup>45</sup>.

O território da Mazanga, como espaço da convergência, corresponde ao *locus* onde diferentes etnias estabelecem vínculos, cuja interação, paradoxalmente,

---

<sup>39</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 158.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 165-166.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 166.

desemboca em divergência, pois a ilha é marcada pelo caráter de litígio. Tal aspecto pode ser analisado com base na cena que descreve a caçada do elefante.

A caçada é parte de um rito da passagem, o "luyoteso", do qual participam os jovens Gomo, Njungu, Muti e Noko. Mesmo pertencendo a tribos diferentes, estavam todos imbuídos do objetivo de capturar um elefante – o "nzau" – uma das provas do rito. Na passagem, é possível verificar a questão do litígio presente não só na relação entre as crianças, mas também entre as diferentes tribos que habitavam a região antes da ocupação dos europeus. Esse aspecto pode ser observado no seguinte trecho:

Ficaram todos temerosos, Njungu com receio da maiombola do pai, Gomo inibido por uma força inexplicável que o impedia sempre de ir avante nos seus desafios a Muti, e Noko com medo dos dois companheiros. Eram ambos estrangeiros, pertenciam a um povo que descendia dos bapende e dos mundongo, que os invadiram. Mas já estavam misturados e falavam uma língua híbrida, a que chamavam "kimbundu", que queria dizer língua dos invasores. Mbundu era como os bapende chamavam aos invasores mundongo, mas agora todos eles se consideravam mbundu, o que chegava a ser ridículo, porque na verdade o atual invasor era o povo de Noko, os bakongo. Os homens do kongo dya Ntotela tinham vencido os das ilhas da Mazanga e o Ngola foi obrigado a fugir.<sup>46</sup>

O trecho sinaliza para o litígio que pode resultar de relacionamentos entre estrangeiros. Ao apresentar a dissensão entre rapazes de diferentes etnias, o trecho metonimicamente possibilita a verificação das tensões presentes no território da Mazanga. Os rapazes pertenciam aos povos descendentes dos "bakongo", "bapende" e "mundongo", mas já estavam, após sucessivas invasões, misturados e falavam uma língua híbrida, chamada "kimbundu", que significa língua dos invasores. De acordo com o narrador, "mbundu" era como os "bapende" chamavam aos invasores "mundongo", mas todos eles se consideravam "mbundu", ainda que, na verdade, o atual invasor era o povo de Noko, os "bakongo". Com relação à presença dos "bakongo", é necessário considerar que a invasão foi decorrente da

---

<sup>46</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 53.

procura do "nzimbu", a concha usada como medida de trocas comerciais no território do Congo<sup>47</sup>.

Além de permitir a verificação do espaço de litígio, o trecho apresentado remete também ao caráter de dissensão presente inclusive no estabelecimento da desigualdade nos diferentes segmentos sociais. Tal aspecto pode ser verificado com base na explicitação da origem social dos rapazes, participantes do "luyoteso". Conforme ressalta o narrador, Njungu e Gomo pertenciam a uma tribo que ficou nas ilhas para servir os "bakongo", após a invasão do povo "kikongo". Njungu era filho de Njitu e de um pescador "mundongo" desaparecido. Quanto a Gomo Kya Musuala, esse era um "pobre enjeitado" cujos pais e irmãos o abandonaram ao fugirem para o Kuanza, quando ocorreu a terceira invasão dos "bakongo", comandada por Nsuzu dya Nsanda, pai do personagem Muti.<sup>48</sup>

Tendo em vista a explicitação da origem social apresentada anteriormente, além da menção a diferentes segmentos sociais, há a referência à terceira invasão feita pelos "bakongo", povo "kikongo". Com a chegada dos invasores, instaura-se um processo de dominação política na Mazanga, sendo os naturais subjugados, passando a nutrir ódio pelo "mfumu-a-vata", o que gera muitos focos de tensões.

Considerando-se a Mazanga, de acordo com a imagem do cântaro, de onde saem correntes de água a caminho do mar, o território é a representação das diferentes correntes étnicas que negociam entre si mediante o signo do litígio. Tanto é assim que o personagem Muti afirma que a região pertence aos "bakongo", povo "habitado a navegar contra as correntes"<sup>49</sup>. O movimento de "navegar contra as correntes" remete à idéia de cisão interna, visualizada pelo personagem Nzuá, no

---

<sup>47</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 72 e 37.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 53-54.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 140.

momento da morte, ao afirmar que “a Mazanga sofrerá. A Mazanga será dividida. (...) A Mazanga será vítima da cisão entre muitos povos”.<sup>50</sup>

A cisão pode ser visualizada, no livro, por meio de conjunto de referências a invasões e guerras que aconteceram no território da Mazanga. Uma dessas referências é apresentada no trecho em que foi focalizada a dissensão entre os quatro rapazes que participavam do “luyoteso”. Na passagem, é revelado que a voz proveniente do interior da árvore era de um guerreiro de Mwani Korimba, chefe político da região das salinas, que solicitava a Nsuzu dya Nsanda, o governante da Mazanga, um reforço de defesa contra a tentativa de invasão de um povo dissidente “lunda”, os “imbangala”, considerado beligerante. Como o Mwani Korimba não tinha meios de defender as suas salinas sem o apoio de outros chefes tribais, envia o guerreiro para articular uma defesa de seu território, contra os “imbangala”, com a ajuda de Nsuzu dya Nsanda, chefe “kikongo” que administrava politicamente os povos que habitavam a região da Mazanga<sup>51</sup>.

A passagem destacada permite verificar que, ao mesmo tempo, a cisão é apresentada tanto sob a perspectiva interna bem como a externa. Internamente, a região da Mazanga é marcada pela divisão e pelo litígio entre diferentes etnias. Externamente, encontra-se ameaçada por outros grupos, cujo objetivo era promover guerras, a fim de ocupar o território politicamente. É relevante observar que tanto num caso quanto noutro, reitera-se a idéia da cisão.

O caráter de cisão também se reforça por meio dos contatos com os portugueses, ainda no período pré-colonial. Como foi abordado anteriormente, assim como os portugueses tinham interesses nos escravos, o rei do Kongo, de quem era vassalo o governante da Mazanga, precisava de armas de fogo, para estabelecer a

---

<sup>50</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 153-154.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 60.

política de ocupação de terras circunvizinhas. Para fazer trocas com os brancos, chamados de "mundele", o governante da ilha, Nsuzu dya Nsanda, precisaria conseguir escravos. Para obtê-los, ele se lembra que algumas famílias não eram originárias da ilha, pois eram descendentes de prisioneiros de guerra, os quais passaram a servir a outra dinastia de reis mundongo<sup>52</sup>.

Portanto, ao serem escravizados os descendentes de prisioneiros de guerra, não seriam desrespeitadas as leis que proíbem escravizar os naturais do território, possibilitando, assim, trocá-los pelas armas trazidas pelos portugueses. Mediante tal estratégia, o governante convence o chefe dos exércitos do Kongo, o Ngola-Mbole Koromboro, a efetivar a troca. Note-se que os primeiros contatos com os portugueses terminam por reiterar a idéia de cisão, na medida em que o interesse por escravos remete à necessidade de troca cuja viabilização está ligada ao aprisionamento, como escravos, de habitantes da ilha, considerados de famílias sem linhagem<sup>53</sup>.

A referência à cisão interna, presente na representação ficcional do território, permite analisá-la considerando-a como uma sinédoque do momento político, configurado por meio da divergência interna instaurada após a independência de Angola. No livro *Angola – cultura do medo*, o jornalista Carlos Albuquerque realiza uma análise da situação angolana durante os anos de guerra civil. O livro apresenta uma radiografia de um território cindido.

Em 04 de fevereiro de 1961, grupos do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) atacaram a Casa de Reclusão Militar e a Cadeia Civil de Luanda, começando a Luta Armada de Libertação Nacional contra o regime colonial português, que se prolongaria por 14 anos. Com a independência, em 1975, o

---

<sup>52</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 142.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 141-142.

MPLA, a Frente Nacional de Libertação de Angola, (FNLA), e a União Nacional para a Independência Total de Angola, (UNITA), tornaram-se protagonistas de um outro conflito, caracterizado nos primeiros tempos pela sua internacionalização. Depois assume um cariz de guerra civil, colocando-se, de um lado, o MPLA e, de outro, a UNITA, mantendo o país a ferro e fogo<sup>54</sup>.

O povo angolano foi submetido à tormenta de uma guerra que não desejava, mas à qual estava amarrado, sem forças para resistir, ou sequer dela se libertar. De acordo com Carlos Albuquerque, os senhores da guerra impunham a sua vontade, apoiados em indecorosas alianças externas, levando a todo o país a destruição de vidas e bens a um grau nunca atingido, mesmo ao longo do processo de libertação de Portugal.

As alianças externas se fizeram tanto para o MPLA quanto para a UNITA. Jonas Savimbi, líder da UNITA, por exemplo, sempre acreditou que a sua figura significava um ponto de mudança não só na história de Angola, como também de toda a África. Conforme esclarece Carlos Albuquerque apostaram nisso,

também, os seus amigos e apoiantes e no exterior, com destaque para os norte-americanos, os segregacionistas da África do Sul e alguns portugueses. (...) o Governo dos Estados Unidos, chefiado pelo republicano Ronald Reagan, investiu fortemente na UNITA. Na altura, a palavra de ordem era combater, por todos os meios o expansionismo soviético em África, de que o MPLA era, na opinião de Washington, a grande lança na região Austral do continente.<sup>55</sup>

Entre americanos e soviéticos, o território angolano encontrava-se cindido. A cisão pode ser localizada, mesmo no período da guerra de libertação angolana. No caso de Jonas Savimbi, muito antes de se lhe ter sido conferido o título de “combatente da liberdade” pelos americanos – assumindo “o papel de patriarca incontestado e temido” – já recebera investimento semelhante do regime colonial salazarista, “que fez dele um aliado a quem fornecia proteção e armas, a troco de

---

<sup>54</sup> ALBUQUERQUE. *Angola – a cultura do medo*, p. 16-17.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 223.



denúncias sobre os movimentos dos então guerrilheiros de Agostinho Neto, visando enfraquecer o MPLA”<sup>56</sup>.

Posteriormente, Savimbi dirigiu, durante mais de dez anos, a guerra contra o Governo angolano, tendo cobertura dos Estados Unidos e da África do Sul. Ao perder as eleições, o líder da UNITA sente-se aviltado, fato este que, para Carlos Albuquerque, o deixa profundamente magoado, pois Angola, ao preteri-lo, ofusca a sua honra e a sua dignidade. Faz de Huambo seu refúgio e a transforma em capital do Planalto Central, para realizar “a grande marcha, como o fez em 1976, à conquista do poder pelas armas, disposto a qualquer tipo de sacrifício”<sup>57</sup>.

As considerações em torno da guerra civil angolana possibilitam verificar que o momento de epifania experimentado pelo personagem Nzuá ainda apresenta ressonâncias, na medida em que Mazanga/Angola se configura como uma sanga da qual partem correntes e concomitantemente outras se insurgem, “habitadas a navegar contra elas”. No romance, a personagem Nzuá afirma que “a Mazanga sofrerá, será dividida; e será vítima da cisão entre muitos povos”. Savimbi, mais que figura histórica, representa metonimicamente o índice da cisão. Tinha por povo angolano a nação “ovimbundo”, incluindo bienos e huambos, de que lhe vieram a mãe e o pai, e diante dos quais era reconhecido, aceito e temido como chefe incontestado, desprezando completamente os povos “kimbundos” e os crioulos, a matriz étnica, sociológica e culturalmente apoiadores do MPLA<sup>58</sup>.

Como o enfoque dado à construção do espaço ficcional em *Mazanga* remete à idéia de “singular hibridez”, associada ao caráter de cisão, a narrativa não remete a uma configuração marcada pelo traço de negação no jogo centrado no par barbárie-

---

<sup>56</sup> ALBUQUERQUE. *Angola – a cultura do medo*, p. 223.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 104.

civilização,<sup>59</sup> a partir do qual o espaço considerado pelo europeu como barbárie se constitui como falta em relação à civilização. Esse aspecto esteve presente em muitos relatos de viagens, cuja tentativa de compreender outras culturas redundou na operação de universalizar as referências européias (francesas) de moral, felicidade, cultura, progresso. Essas referências possibilitaram à própria civilização européia ver-se através do outro, a fim de colher exemplos do seu ideal de civilização, ora apontando, para diferenciá-la, o seu extremo e a sua origem<sup>60</sup>.

A partir da Revolução Francesa, intensifica-se a experiência – nova – da progressão do tempo, do avanço e do atraso no tempo. De acordo com a estudiosa Vera Chacham<sup>61</sup>, tal modificação resulta também em uma transformação considerável das imagens do Oriente e da América nas narrativas de viagens. As imagens, antes abordadas, em parte, de modo negativo, no sentido de estagnação, ou de incapacidade de inserção na história, “ganharão um estatuto definitivo, no qual sua alteridade será sempre retardatária na história”<sup>62</sup>.

Ao estudar narrativas de viajantes europeus, Vera Chacham verifica que, nos relatos de viagem, as cidades do Oriente, como Cairo e Alexandria, serão visualizadas mediante a idéia de um progresso trazido pelo Ocidente, a projetar-se em imagens de possessão real ou simbólica do lugar. Em função da ocupação das cidades pelas formas urbanas da civilização européia, os escritores emolduraram uma visão do Oriente como espaço paralisado, imóvel, o que corresponde a quase desaparecimento, no texto e na cidade, do espaço oriental. O valor desse espaço, percebido como

---

<sup>59</sup> CHACHAM. A presença da imaginação histórica na narrativa de viagens: Oriente, Brasil, século XIX, p. 15.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.15.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 119.

passado, não apresenta muito significado, ao ser comparado à Europa, numa época cuja característica principal está no triunfo da ideologia do progresso e no “boom” econômico e industrial do Ocidente.

Nessas narrativas, as cidades tornam-se espelhos passivos da civilização européia. Alexandria, por exemplo, possui uma imagem da decadência, resultante da mistura Oriente-Occidente<sup>63</sup>. Dessa mistura surge a imagem da cidade bastarda, onde da simples ausência do Oriente que torna a passagem trivial, os viajantes passam à excessiva presença do Ocidente<sup>64</sup>. Já o Cairo representa a perspectiva da evasão e da imaginação, pois a cidade ocidental tornou-se palco do embrutecimento do homem no mundo racionalizado, desencantado. Resulta, assim, uma imaginação que não é só busca de alheamento, mas também contraste entre a cidade ocidental moderna e a cidade muçulmana.

Assim, por meio de algumas narrativas de viagem ao Oriente e ao Brasil, no último terço do século XIX, ao flagrar um momento de constituição e crise da idéia de progresso, a estudiosa Vera Chacham realiza uma reflexão sobre as alteridades daquelas geografias. Situado numa perspectiva temporal linear e cumulativa, o Oriente torna-se, sobretudo, um lugar do passado, espécie de inversão especular, o avesso do Ocidente, o oposto do progresso e possível campo de conquista. E o Brasil aparece somente como uma cópia falha, com equívocos, resultante da aplicação dos ideais da civilização, sem sinais de destruição, como ocorreu também na experiência oriental.

A configuração do espaço em *Mazanga* não inscreve a universalização das referências européias de moral, felicidade, cultura, progresso, de modo a possibilitar à própria civilização européia ver-se através do outro, a fim de colher exemplos do seu

---

<sup>63</sup> CHACHAM. A presença da imaginação histórica na narrativa de viagens: Oriente, Brasil, século XIX, p. 119.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 124.

ideal de civilização. A narrativa, ao apresentar o tema da viagem, delimita o espaço ficcional, não só permeado pela cisão, mas também marcado pelo caráter de miséria e cobiça.

Com base na avaliação feita pela personagem Nzuá, com a invasão dos “bakongo”, empreendida pelo atual governante da ilha – Nsuzu dya Nsanda –, a região da Mazanga torna-se uma terra infestada pela avareza e pela cobiça.<sup>65</sup> A partir da chegada do povo invasor, instauram a fome e a miséria, as quais eram inexistentes no tempo do rei expulso, o Ngola Kiluanji.

Além da idéia de miséria, a configuração do espaço da Mazanga remete ao caráter de subjugação política. Historicamente, o território pertencia ao Reino de “Ndongo” do Ngola Kiluanji, o qual tinha vínculo de vassalagem com o rei do Congo que exercia grande autoridade, mas não poder absoluto. A ele competia a nomeação dos governantes, nas diferentes províncias.<sup>66</sup> Os governantes, por sua vez, pagavam-lhe anualmente tributo – e contava com a intermediação ou a cumplicidade dos dignitários congos locais, que não ignoravam ser o comércio de escravos ilegal. Com o decorrer do tempo, o território ficou enfraquecido em função de ataques de povos invasores, como o do Mani Korimba, depois o do Kanzi ya Pakala, por fim o dos Nsanda enviado pelo rei do Congo. Após as invasões, os “mundongo”, habitantes da ilha, foram expulsos, sendo obrigados a se refugiarem numa região ao sul, ao longo do rio Kuanza<sup>67</sup>.

Assim sendo, em *Mazanga*, é possível observar o conjunto das correntes étnicas em dissonância, metonimicamente, representadas na imagem do cântaro de

---

<sup>65</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 109.

<sup>66</sup> FELNER. Apontamentos sobre a ocupação e início do estabelecimento dos portugueses no Congo-Angola e Benguela, p. 381.

<sup>67</sup> PINTO, *op. cit.*, p. 132.

cujo bojo saem correntes de água, misturadas a outras “habitadas a navegar” em sentido contrário. Ao configurar literariamente o espaço da cisão, *Mazanga* permite remeter à idéia de “historiografia contrapontual”, formando um conjunto de “histórias entrelaçadas”.

## O ROSÁRIO COMO SIGNO CONTRAPONTO

De acordo com Edward Said, a “historiografia contrapontual”, entendida como um método de interpretação secular, permite o retorno ao arquivo cultural, de modo a ensejar a sua releitura

de forma não unívoca, mas em ‘contraponto’, com a consciência simultânea da história metropolitana que está sendo narrada e daquelas outras histórias contra (e junto com) as quais atua o discurso dominante. No contraponto da música clássica ocidental, vários temas se opõem uns aos outros; na polifonia resultante, porém, há ordem e concerto, uma interação organizada que deriva dos temas, e não de um princípio melódico ou formal rigoroso externo à obra.<sup>68</sup>

A fim de se compreender o retorno ao arquivo cultural, de modo a tornar propícia a sua releitura de forma não unívoca, mas em contraponto, é pertinente trazer à baila o processo de releitura efetivado pelo personagem Nsanda Kabasa, ao encontrar o rosário usado pelo personagem Jorge do Rosário. Para Nsanda Kabasa, o colar encontrado na barriga do peixe, é o espírito da mãe, Diwulu, que fora atacado por tubarão anos antes<sup>69</sup>. O rosário, nesse sentido, é a imagem a partir da qual o personagem realiza a operação de retornar, em contraponto, ao arquivo construído com elementos de duas culturas, proporcionando a sua releitura de forma não unívoca, mas em contraponto.

Ao realizar a caçada do tubarão que devorou a sua mãe, a personagem Nsanda Kabasa mata o peixe, cujas vísceras são retiradas pelo avô Nzuá, para que

<sup>68</sup> SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 87.

<sup>69</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 151.

fosse resgatada a alma de Dwulu, conforme a crença da tradição “bapende”. Porém, ao vasculhar com as mãos por entre o sangue do peixe, Nsanda Kabasa descobre o rosário de Jorge do Rosário. Fica deslumbrado com o ornamento, reconhecendo ser o mesmo que vira no pescoço do frei. Coloca o objeto no pescoço e cisma que a alma da mãe se encontrava no rosário, do qual não mais se separaria, pois “ele representa a alma de sua mãe, sendo que Nzanbi (no dialeto” kimbundu “o termo significa Deus) assim o quis”. Assim sendo, a imagem, que remete à idéia de contraponto, passa a ser uma negociação de sentido, já que, para o personagem, o rosário, artefato da religião católica, passa a ser a representação de sua mãe morta.

Ao promover uma releitura de um artefato cultural trazido pelo europeu, o personagem situado entre a linhagem “mundongo” da mãe e a “kikongo” do pai sinaliza, do ponto de vista da enunciação, que, para a experiência histórica de “zonas de contato”, a negociação com base na forma do contraponto permite fazer um investimento no arquivo cultural. Este investimento não significa nivelar ou reduzir as diferenças, haja vista que o rosário que lhe chega às mãos é já um produto decorrente de imposição político-cultural.

O rosário foi esculpido em lascas de madeira por um companheiro do narrador-personagem, o padre Fernando de Campos, que ao longo de muitos anos teve a paciência de ir alinhando numa fieira contas em formato de rosas<sup>70</sup>. Este colar é ostentado pela imagem de nossa Senhora na Capela do Rossio, em Lisboa. Outras réplicas eram usadas por muitos escravos e forros como oferenda à “Mãe do Menino”, ao fazerem suas orações e preces aos domingos. Alguns chamavam essas réplicas de Rosário de Ifá, outros Rosários de Motino Bene.

---

<sup>70</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 34.

O rosário era utilizado para práticas religiosas católicas, porém sua história se entrelaçava à herança da mãe do narrador, uma escrava capturada no Reino do Kongo. De acordo com o narrador-personagem, sua mãe chamava-lhes (os rosários usados pelos escravos em Lisboa) de Rosários de Nimi-a-Lukeni, sendo confeccionados pela alma desse artesão que se tornou rei e fundou o reino do Kongo dya Ntotela, designado pelos portugueses de Reino do Congo<sup>71</sup>.

Dessa maneira, o rosário é uma imagem na qual se entrecruzam duas heranças históricas, de modo a sinalizar duas culturas, sendo, portanto, uma imagem do entrelaçamento. A título de ilustração desse aspecto, é interessante retomar a imagem destacada pelo narrador-personagem, ao dizer que “também da grande imagem, trazida pelos ingleses, de São Jorge com sua armadura e espada a pôr fim ao dragão e a dominar o fogo diziam outros devotos que era Ogum, o orixá do ferro, ou Oxossi, o orixá da caça”<sup>72</sup>. Para a mãe do narrador, São Jorge era Nimi-a-Lukeni, ele próprio guerreiro e caçador.

Ao realizar a operação em contraponto, o personagem Nsanda Kabasa possibilita retornar ao arquivo cultural, permitindo a sua releitura de forma não unívoca. O contraponto, presente na operação de releitura da imagem do “rosário” feita pelo personagem, corresponde a uma alternativa para se estabelecer um tipo de interpretação da experiência cultural decorrente das relações entre imperializados e imperialistas. Para Edward Said, a formulação com base no contraponto pode contribuir para se estabelecer um tipo de interpretação secular mais interessante, muito mais produtiva do que as denúncias do passado, os lamentos pelo fim dessa

---

<sup>71</sup> PINTO. *Mazanga*, p. 15.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 15-16.

época ou – ainda mais prejudicial, por ser violenta e muito mais fácil e atraente – a hostilidade entre as culturas ocidentais, que leva à eclosão de crises.<sup>73</sup>

A insistência em um tipo de interpretação contrapontual significa transmitir um sentido mais premente da “interdependência das coisas”. Na medida em que o imperialismo é tão vasto e tão detalhado, a possibilidade de interpretação das identidades torna-se pertinente, ao se proceder a um exame da experiência cultural com base em territórios que se sobrepõem e em histórias que se entrelaçam – “territórios e histórias esses que só podem ser vistos sob a perspectiva da história humana secular em sua totalidade”<sup>74</sup>.

Nesse sentido, a operação contrapontual realizada por meio do rosário consiste em um tipo de tradução com base naquilo que Sarat Maharaj, citado por Stuart Hall, denomina “pérfida fidelidade”. Nesse trabalho tradutório, as lealdades do tradutor se encontram divididas entre duas ou mais culturas. O significado, neste processo, não vem pronto, não é algo instantâneo que se pode transportar mecanicamente. O tradutor é obrigado a realizar uma construção com base em uma dupla escrita, na medida em que deve ser leal ao significado na língua original, para, então, submetê-lo, por meio da imaginação, a uma modelagem pela segunda vez nos materiais da língua com a qual ele – tradutor – realiza a sua transmissão<sup>75</sup>.

O rosário se transforma na imagem da tradução das heranças culturais, que se perfaz por meio do “trabalho da pérfida fidelidade”. Tendo em vista um trabalho dessa ordem, é possível assinalar na “pérfida fidelidade”, a questão da identidade que assume um valor relacional, dialogando com as considerações de Stuart Hall,

---

<sup>73</sup> SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 50.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>75</sup> Sarat Maharaj apud HALL. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 41.



quando afirma que o hibridismo é um processo de tradução cultural agonístico, já que nunca se fecha, mas se mantém em sua indecidibilidade.

Para Stuart Hall, essa operação é necessária, pois o reexame da cultura, sob a perspectiva do “hibridismo”, depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação e de um conjunto de genealogias.”<sup>76</sup>, enfatizando que, no trabalho tradutório,

a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma “arqueologia”. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’. (...) Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> HALL. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 44.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 44.

**CAPÍTULO 3**  
**O PROCESSO DE REMEMORAÇÃO E**  
**A EXEGESE ALEGÓRICA**

## O TEMPO E A MEMÓRIA

*O último vôo do flamingo* apresenta a narração da viagem feita por meio do processo de rememoração, realizado por um narrador de primeira pessoa que estabelece um pacto de leitura com o seu leitor, ao dizer:

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. Agora, pergunto: explodiram na inteira realidade? Diz-se em falta de verbo. Por que de um explodido sempre resta alguma sobra de substância. No caso, nem resto, nem fatia. Em feito e desfeito, nunca restou nada de seu original formato. Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas. (Assinado: o tradutor de Tizangara)<sup>1</sup>

Ao iniciar o relato de suas lembranças, o narrador de *O último vôo do flamingo* se autodenomina “o tradutor de Tizangara”. Seu relato parte de lembranças de acontecimentos relacionados à chegada de um estrangeiro à Tizangara, uma vila do interior de Moçambique. O italiano Massimo Risi é um delegado das Nações Unidas que permanece na vila, para investigar o desaparecimento de soldados da ONU os quais, segundo o narrador, na vila estavam para “vigiar militarmente” o contexto do pós-guerra.

O processo de rememoração se organiza com base em uma justaposição de diferentes instâncias temporais, cuja estrutura possibilita desancorar as cicatrizes tanto do passado familiar quanto coletivo, tornando possível focalizar o tempo de pós-guerra, em Moçambique.

A fim de se promover uma análise acerca da justaposição de tempos, cujos liames são constituintes do tecido da memória em *O último vôo do flamingo*, é fecunda a imagem do caracol, como recurso de elaboração crítica que se encontra na fala do personagem Sulpício, pai do narrador. A imagem apresenta uma

---

<sup>1</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 12.

associação com a idéia de tempo, quando o personagem diz que “para nós a terra é uma boca, a alma de um búzio. O tempo é o caracol que enrola essa concha”<sup>2</sup>.

Se observado o seu deslocamento linear, lento e progressivo, bem como a estrutura de sua concha, a imagem do caracol apresenta uma rica particularidade. O animal se movimenta sempre para frente, transportando, no dorso, a concha, constituída por placas calcárias que se anelam em forma espiralada. Sendo assim, a imagem condensa uma ambigüidade, uma vez que o caracol apresenta o deslocamento, empreendido numa perspectiva horizontal e, concomitantemente, apresenta uma concha em forma de espiral, que se posiciona de forma perpendicular em relação ao dorso. A imagem conjuga, assim, um duplo sentido, evocando a imagem de um tempo em espiral.

Nessa direção, a imagem do caracol remete, metonimicamente, ao tempo do “Eingedenken”, abordado por Walter Benjamin. Segundo Georg Otte, essa estrutura pode ser representada em forma de espiral que, a partir de uma perspectiva horizontal, cresce continuamente, mas, a partir de uma perspectiva vertical, mantém sempre a mesma forma circular<sup>3</sup>.

Esse aspecto se coaduna com a afirmação, apresentada no Apêndice 2 das teses sobre o conceito de História, pois na rememoração o passado é vivido nem como vazio, nem como homogêneo.<sup>4</sup> Nas teses, Walter Benjamin parece ter interpretado o termo “Eingedenken” no sentido de dois níveis de tempo se unirem através da rememoração. Segundo Otte<sup>5</sup>, a idéia de rememoração não é a de conservação do passado, mas é anárquica por destruir a linearidade, como no

---

<sup>2</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p.190.

<sup>3</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*, p.62.

<sup>4</sup> BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*, p.232.

<sup>5</sup> OTTE, *op. cit.*, p. 69.

processo de citação. Tanto a rememoração quanto a citação se processam por meio da comunicação paratática, evocada pelos vestígios. Ainda que ambos os processos correspondam à aproximação de algo distante, consistindo na justaposição de dois contextos diferentes, isto não implica a superação ou conciliação dos mesmos. A aproximação entre pontos diferentes se torna possível pelo ato da repetição, como se fosse um processo de citação entre textos e entre épocas diferentes. Isto é, a realização desse encontro descontínuo e fragmentário se efetiva por meio do vestígio, perfazendo, ao acaso, o trânsito entre instâncias diferentes que, embora apresentem suas afinidades, mantêm sua diferença.

Sendo assim, a irrupção repentina do passado no presente promove um mecanismo de justaposição que interrompe a cadeia linear dos acontecimentos. Os fragmentos temporais se justapõem, assumindo a forma de uma montagem cujos encaixes se fazem sem um nexos subordinativo. Ora, essa ausência de subordinação evoca também a idéia de “constelação”<sup>6</sup>, outro conceito benjaminiano. Assim como cada estrela ilumina todas as outras, e pode ser iluminada ou obscurecida, num constante lusco-fusco, pode-se afirmar que os fragmentos de tempo se iluminam no processo de rememoração. De acordo com Georg Otte<sup>7</sup>, a irrupção repentina do passado no presente promove um mecanismo de justaposição, na medida em que efetiva uma quebra da linearidade, a partir de uma imagem do passado que interrompe a aparente cadeia linear dos acontecimentos. Sendo assim, o “relampejar do passado no presente”, além de causar a interrupção na sucessão, superpõe

---

<sup>6</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 56, 57. A idéia de constelação está relacionada ao método de trabalho de Walter Benjamin que descreve essa noção como a configuração do encontro entre extremos distantes. Para Benjamin, “as idéias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos.”

<sup>7</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*, p.199.

espaços distantes. Configura-se, dessa forma, uma espécie de espacialização do tempo que se opõe ao modelo de sucessão linear.

### “CONVOCAÇÃO DE LEMBRANÇAS”

No texto *O último vôo do flamingo*, “o tempo é o eterno construtor de antigamentes”<sup>8</sup>, ou seja, o tempo é o construtor da memória. Como artífice do processo de rememoração, pode ser visualizado, na narrativa, como o caracol que enrola a própria concha e, se “encostamos o ouvido nesse búzio”, “ouvimos o princípio, quando tudo era antigamente”<sup>9</sup>. Para construir o antigamente, os vestígios do passado no presente acionam esse processo de rememoração. Os vestígios desancorados interrompem, de modo fragmentário, a cadeia temporal, tornando o passado citável, a partir do presente.

Observa-se que tal procedimento com base na imagem do tamarindo. Ao regressar à sua velha casa, o narrador observa a árvore e constata que, ao invés de ser dono do tamarindo e da casa, “era a árvore é que tinha a casa”, pois “se estendia, soberana, pelo pátio, levantando o chão de cimento”<sup>10</sup>. A partir dessa imagem, constitui-se o lugar repleto de vestígios do passado, de modo que, ao regressar à velha casa onde vivera, o narrador “convoca saudades”<sup>11</sup> diante do tamarindo e sua sombra, feitos, segundo ele, “para abraçar saudades da infância”.

---

<sup>8</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p.164.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.190.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.163.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.165.

No conjunto, “a imensa copa”, apoiada no tronco que se localiza sobre o “chão de cimento” “levantado por suas raízes”, remete à concepção espiralar do tempo, abordada anteriormente. Semelhante à concha do caracol, “a imensa copa do tamarindo” corresponde à imagem do processo de rememoração em sua estrutura de espiral. A infância se configura com base em uma constelação de lembranças, cujos encaixes organizam o processo que o narrador denomina de “convocar saudades” por meio do qual é possível citar diferentes épocas. Relembra as tardes de menino, quando subia ao último ramo da árvore, como se estivesse em ombro de gigante<sup>12</sup>.

Além desse episódio, outro aparece ligado à época de criança. Trata-se da associação entre “o sossego de peixe” e “a água parada”<sup>13</sup> que remete ao tempo da “verdugagem dos intervalos da machamba”, quando o narrador se sentava, à sombra do canhoeiro, com a mãe enquanto ela “desfolhava seus lamentos”. Em torno do “desfolhar de lamentos da mãe”, atrelam-se lembranças de diferentes períodos. O narrador retoma a época de seu nascimento, marcada por conflitos conjugais e por “punições” que Sulplício impõe à esposa, por culpá-la pelos “males” do seu próprio destino<sup>14</sup>.

São convocadas outras saudades à sombra do tamarindo. Associa-se ao episódio anterior, a lembrança da conversa com Sulplício, realizada depois da chegada do italiano Massimo Risi. Nesta ocasião, o narrador pergunta ao pai de quem era filho. Para suspender a dúvida, Sulplício relata a sua origem e interpola uma época bem anterior e diferente daquelas rememoradas à sombra do tamarindo.

---

<sup>12</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 163.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 48.

O relato minucioso sobre a “confeção” do menino é feito; inserindo, assim, uma outra instância temporal<sup>15</sup>.

Justapõem-se a essas lembranças, não só o tempo em que o pai era policial de caça no tempo dos colonos, como também a fase pós-independência, quando o personagem Sulpício passa a ser perseguido pela administração local, porque começa ser visto como um traidor de seu próprio povo<sup>16</sup>. Concomitantemente, insere-se a lembrança de outra época, relacionada à chegada do Administrador Estevão Jonas à vila, o qual, depois de lutar como guerrilheiro pela independência de Moçambique, retorna como um “um pequeno deus”<sup>17</sup>.

O processo de rememoração se inscreve, dessa forma, com base em uma constelação de diferentes instâncias temporais, delineada a partir da imagem da “grande sombra do tamarindo” sob a qual o narrador “fecha os olhos e convoca saudades”, propiciando-lhe “pisar memórias, arriscando despertar fantasmas”<sup>18</sup>. Ao serem convocadas instâncias temporais diversas diante do tamarindo, o processo de rememoração – em *O último vôo do flamingo* – possibilita a correlação entre o momento do regresso ao quintal onde se localiza o tamarindo e outras diversas como: a ocasião do nascimento do narrador; a época das brincadeiras infantis debaixo da árvore; a ocasião em que mais tarde Sulpício abandona a família; e o tempo da chegada do administrador Estevão Jonas à Tizangara, depois da guerrilha.

---

<sup>15</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 167.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 164-165.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 68.



Assim, o ato de “pisar memórias” promove o “despertar de fantasmas” das lembranças do narrador. Com isso, a rememoração termina por apresentar a quebra da linearidade do tempo do tipo causal, de modo que é possível articular diferentes fragmentos de tempo, a partir da apropriação de uma reminiscência, no instante em que ela relampeja, a partir do presente.

### **“RELAMPEJOS DE LEMBRANÇAS”**

Como foi analisado, o processo de rememorar em *O último vôo do flamingo* não corresponde a uma subordinação entre contextos. Com efeito, a “convocação de saudades” do narrador não pontua um percurso linear que intenta trazer o passado de forma aurática, porquanto é articulada por meio de fragmentos contíguos e alheios um ao outro. Nesse sentido, “o índice misterioso”, contido nos vestígios do tempo, torna possível o “encontro secreto” entre épocas diferentes. Esse encontro promove o choque que interrompe a cadeia linear do tempo que salta de forma intermitente, como mônadas.<sup>19</sup>

Através da “mônada”, “capta-se a configuração do tempo saturado de agoras”, tornando possível a emergência do encontro do passado e do presente<sup>20</sup>. Essa emergência comunica o choque que se irrompe, fraturando a linearidade do tempo. A proposta de Walter Benjamin é quebrar a contingência de qualquer tipo de linearidade, mediante imagens e “mônadas” capazes de imantar os “agoras” saturados de tensão, evocando o relâmpago do passado a partir do presente. A “mônada”, nesse sentido, indicia a superação da linearidade coercitiva,

---

<sup>19</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de História, p. 226.

<sup>20</sup> OTTE. Linha, choque e mônada, p. 81.

possibilitando a comunicação de épocas, textos, olhares, a partir da paradoxal combinação entre proximidade e distância.

A “mônada” é uma “configuração saturada de tensões que oferece a oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da História. Do mesmo modo, extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada”<sup>21</sup>. Também “trata-se de uma espécie de contração repentina do tempo, em que os acontecimentos dispersos se condensam para tomarem uma forma constelacional em que coexistem diferentes pontos”<sup>22</sup>. Ao trazer o distante para o próximo e ao interligar instâncias temporais diferentes, a “mônada” nem suprime nem concilia as ordens temporais. Essa noção teórica traz implicações para a concepção de História, cuja construção se baseia em “um tempo saturado de agoras”.<sup>23</sup>

Em suas Teses sobre o conceito de História, Walter Benjamin<sup>24</sup> estabelece a diferença entre a tarefa do historiador e a do materialista histórico. O primeiro se detém na apresentação da imagem eterna do passado, inserido numa espécie de *continuum* da História. O segundo renuncia ao conceito de um presente como transição, aproximando-se de um objeto histórico, confrontando-o como “mônada”. A defesa de uma História descontínua constitui uma posição de Walter Benjamin, contrária à historiografia tradicional que se pauta pela idéia de causalidade, tão apregoada pelo pensamento racionalista. Nesse tipo de modelo, o investigador historicista estabelece uma relação de empatia com o vencedor, obscurecendo não

---

<sup>21</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de História, p. 231.

<sup>22</sup> OTTE. Linha, choque e mônada, p. 88.

<sup>23</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de História, p. 229.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 225.

só o sofrimento e o horror, como também o êxtase e a felicidade que demandariam um outro devir. Com base no modelo da constelação, a tarefa do historiador é a de “escovar a História a contrapelo”<sup>25</sup>, permitindo, com isso, a emergência das histórias dos excluídos numa arena comandada pelo vencedor.

Quando Walter Benjamin diz que “a História é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras”<sup>26</sup>, estabelece a possibilidade de se reconhecer o sinal de uma oportunidade revolucionária de “lutar por um passado oprimido”<sup>27</sup>; daí a importância de se considerar o objeto histórico como mônada. Construindo uma história monadológica, que coloca em correlação épocas próximas com épocas distantes, com certeza, o historiador não confirma a premissa de progresso, presente no ideal acumulativo do sistema historicista.

Como a construção da memória, em *O último vôo do flamingo*, inter-relaciona tempos diversos, rompendo com uma História linear, pode-se associar o processo de construção da memória à noção de mônada, tendo em vista que essa condensa acontecimentos dispersos, reunindo diferentes pontos, de modo a possibilitar a comunicação de épocas, textos, olhares, a partir da paradoxal combinação entre proximidade e distância. Assim como a memória, no texto de Mia Couto, propicia a coexistência de diferentes histórias (a história familiar e a história política de Moçambique), o objeto da história como mônada permite a correlação entre vidas, épocas e o processo histórico.

De acordo com a exposição acima, o processo de rememoração, no texto *O último vôo do Flamingo*, pode ser focalizado com base nas idéias de constelação e

---

<sup>26</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de História, p. 229.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 231.

de mônada. Essas duas noções são utilizadas por Walter Benjamin para construir outra noção que é a de alegoria<sup>28</sup>, conceito de fundamental importância para dar prosseguimento a esse texto.

Foi enfatizado o movimento constelacional de lembranças, pertencentes a diversos tempos das histórias pessoais, como as do narrador e a de seu núcleo familiar, as quais se organizam na forma do tamarindo. É necessário, agora, problematizar a correlação entre o “despertar de fantasmas pessoais” e o “despertar dos fantasmas” relativo ao contexto do pós-guerra de Moçambique. Esses aspectos constituem “privatizadas temáticas” (termo mencionado por Estevão Jonas, personagem que desempenha a função de administrador de Tizangara) as quais remetem não só às lembranças do grupo familiar, como também àquelas pertencentes à Tizangara.

Assim como a memória em *O último vôo do flamingo* propicia a justaposição de histórias (a familiar e a social), o objeto da História como mônada permite a correlação entre vidas, épocas e o processo histórico.

## **A HERANÇA DO TEMPO COLONIAL**

O relacionamento entre o “despertar de fantasmas pessoais” e o “despertar dos fantasmas” pertencentes ao contexto de pós-guerra pressupõe a focalização da vila como um “território de rapina”. Esse aspecto pode ser analisado com base na imagem da pensão, em cuja fachada “sobrevivia a placa Pensão Martelo Jonas”<sup>29</sup>. Antes de pertencer ao administrador Estevão Jonas, o

---

<sup>28</sup> Cf. CORDEIRO. A alegoria como conceito: uma leitura benjaminiana do barroco, p. 43. Segundo Zahira Souki Cordeiro, as noções de constelação e de mônada são instrumentos para explicitação da ideia de alegoria.

<sup>29</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 38.

estabelecimento tinha o nome “Pensão Martelo Proletário”. Essa denominação aponta para “a causa do proletariado”, a bandeira pela qual trabalhava o administrador Jonas, quando passou a morar em Tizangara, depois de ter participado, como revolucionário, na luta pela descolonização de Moçambique. Na atual placa, a palavra “proletariado” é substituída pelo substantivo próprio “Jonas”. A mudança de nomes indicia a alteração de interesses do administrador, pois, se no passado o personagem estava preocupado com a causa proletária, na fase atual seu objetivo é reverter os empreendimentos, que deveriam ser destinados ao povo para seus próprios interesses. Esse aspecto pode ser corroborado quando Estevão Jonas até admite que ele, antigo revolucionário “socialista aldrabão”, “cheio de dúvidas”, torna-se um “capitalista aldrabado”, corrupto, cheio de dívidas<sup>30</sup>.

Nesse sentido, a imagem da placa “Pensão Martelo Jonas”, numa época de pós-guerra, remete, metonimicamente, tanto à história pessoal de Estevão Jonas quanto aos fatos relacionados ao quadro político estabelecido depois da guerra de independência de Moçambique. O país passa a ser palco de “maltas duvidosas que roubam e até inclinam para negócios de droga”<sup>31</sup>; e de governantes comprometidos politicamente com um tipo de negociação baseada em “tudo tu-cá-dá-lá”.

O “tudo tu-cá-dá-lá” corresponde a “negócios” particulares, já que, segundo Estevão Jonas, “o serviço de chefe não dá nenhum ordenado apalpável”, sendo preciso “abrir os olhos” para “vingarmos das magrezas”<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 98.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 98.

Para tanto, Jonas desvia o gerador do hospital para “seus mais privados serviços”, além de usar a ambulância doada por projetos de assistência social de outros países, para transportar drogas em negociação feita pelo enteado. Sua esposa Ermelinda, por sua vez, vaza os equipamentos públicos das enfermarias. Para um jornal da capital, “aquilo era abuso do poder.” Para Jonas, o fato não consistia em abuso, pois “os outros é que não detinham poderes nenhuns. E repetia o ditado: cabrito come onde está amarrado”<sup>33</sup>.

Para se analisar a organização monádica, desencadeada pelo processo de rememoração, também é fecunda a imagem que pode ser visualizada com base em um questionamento feito pelo narrador, ao se perguntar “se não saltara da boca da quizumba para entrar na garganta do leão”<sup>34</sup>. De acordo com o narrador, em Tizangara, eles não tinham entendido a guerra, também não estavam entendendo a paz, ainda que, aparentemente, tudo estivesse correndo bem.

Tendo em vista tal observação, o pós-guerra pode ser visto como um tempo configurado entre dois extremos que não se opõem. “Saltar da boca da quizumba para entrar na garganta do leão” corresponde a saltar – ou sair – de um *locus* de rapinagem – aqui relacionado à boca da quizumba, que significa hiena – para cair em outro – não menos ameaçador – que é “a garganta do leão”. As imagens, presentes no trecho em destaque, caracterizam um *locus* de espoliação, já que, metonimicamente, a proximidade entre os dois animais predadores assinala uma instância de ameaça e, por conseguinte, no caso de Moçambique, de usurpação. Sendo assim, perfazendo uma operação metonímica, “saltar da boca da quizumba para entrar na garganta do leão” remete

---

<sup>33</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 20.

<sup>34</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 113.

ao salto do tempo da guerra contra o colonialismo português em Moçambique, para entrar no tempo do pós-guerra, em que “havia tanta injustiça quanto no tempo colonial”<sup>35</sup>.

Por conseguinte, saltar de uma instância de exploração para outra de valor semelhante apresenta correlação com a imagem dos “pesados cortinados”, os quais ainda permaneciam na sede da administração local. Tidos como “herança dos coloniais” a visualização dessa imagem, metonimicamente, corresponde à manutenção de um *status quo* caracterizado pela exploração e pela miséria social. Esse *status quo* ainda continua existindo no tempo da suposta paz como herança do sistema colonial, da mesma forma que permanecem “os pesados cortinados” como parte da “herança dos coloniais” no contexto do pós-guerra.

Acerca da herança associada às práticas do imperialismo, Edward Said considera que a era clássica do Império teve o seu final com o desmantelamento das grandes estruturas coloniais após a Segunda Guerra Mundial, mas “continua a exercer, de uma maneira ou de outra, uma influência considerável no presente. Pelas mais variadas razões, sente-se uma nova premência de entender o que permanece ou não permanece do passado”<sup>36</sup>.

O pós-guerra corresponde, assim sendo, a um tempo aprisionado em uma política de espoliação, cujos chefes, segundo o narrador, “pareciam pouco importados com a sorte dos outros”<sup>37</sup>, de modo que, na vila, existia tanta

---

<sup>35</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 114.

<sup>36</sup> SAID. *Cultura e Imperialismo*, p. 28.

<sup>37</sup> COUTO, *op. cit.*, p. 114.

injustiça, quanto no tempo colonial<sup>38</sup>. Os governantes “engordavam a espelhos vistos, roubavam terras aos camponeses, se embebedavam sem respeito” e “os novos-ricos passeavam em território de rapina, não tinham pátria.”<sup>39</sup>. Nesse contexto, ainda que haja mudanças, “as orientações atuais e passadas” asseguram a permanência de um *status quo*, relativo à contingência social. Segundo o administrador Estevão Jonas, “antigamente, os mendigos eram mandados para longe, quando “havia as visitas de categoria, estruturas e estrangeiros”, pois “tínhamos orientações superiores: não podíamos mostrar a Nação a mendigar, o País com as costelas todas de fora. Na véspera de cada visita, nós todos, administradores, recebíamos a urgência: era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza”<sup>40</sup>.

Se, no colonialismo, escondia-se a pobreza, no tempo de pós-guerra, a situação era exposta; já que, com os donativos da comunidade internacional, “era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas”<sup>41</sup>. A estratégia política, agora, se baseia em “fazer rendimento decorrente da miséria”, sendo possível “juntar os destroços, facilitar a visão do desastre”, ou seja:

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 despender grandes suores. É por isso os refugiados vivem há meses acampados nas redondezas da administração, dando ares de sua desgraça.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 114.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 77.



O processo de rememoração, ao se organizar de forma monádica, remete a “uma espécie de contração repentina do tempo, em que os acontecimentos dispersos se condensam para tomarem uma forma constelacional, na qual coexistem diferentes pontos”<sup>43</sup>. Ao trazer o distante para o próximo e ao interligar instâncias temporais diferentes, a mônada nem suprime nem concilia as ordens temporais, mas propicia a irrupção de “um tempo saturado de agoras”, que, por sua vez, remete a uma “temporalidade disjuntiva”, como será demonstrado a seguir.

### **“UM TEMPO SATURADO DE AGORAS”**

A atividade de “pisar memórias, arriscando despertar fantasmas” pode relacionar-se a uma “temporalidade disjuntiva”. A fim de demonstrar tal relação, faz-se necessário analisar diferentes categorias de viajantes presentes no espaço da narrativa.

Com base no movimento de reunir o passado de forma constelacional, são despertados as lembranças e seus fantasmas, de modo que se configura no espaço de Tizangara uma vila pobre do interior de Moçambique, como: uma “terra de estrangeiros atuais e longínquos”, “estrangeiros de fora e de dentro”<sup>44</sup>, “antigos colonos e novos colonos”<sup>45</sup>. Na época de pós-guerra, esses estrangeiros pertencem a diferentes categorias de viajantes, os quais, por sua vez, sinalizam para a amplitude do caráter que pode assumir o tema da viagem: seja por motivos

---

<sup>43</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*, p.88.

<sup>44</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 155-157.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 172.

personais, militares, divergência ideológica, demanda oficial, fins políticos e até degredo, como aqui será analisado.

Há os viajantes da delegação oficial que chegaram à Tizangara para investigar os casos de desaparecimento dos soldados da ONU denominados Capacetes Azuis. Também estes eram viajantes estrangeiros de diferentes nacionalidades: “paquistaneses, zambianos, indianos que, para lá, foram enviados pela ONU”<sup>46</sup>, a fim de vigiar o processo de paz, instaurado “nos primeiros anos do pós-guerra” em Moçambique. Sendo assim, os Capacetes Azuis realizam a viagem por motivos militares, no sentido de ordenar o país.

Além desses, segundo o narrador, na delegação, viriam “os do governo de dentro e os do governo de fora”, como os representantes das Nações Unidas<sup>47</sup>. Nessa comitiva, chegaria também um delegado da ONU, o italiano Massimo Risi. Este último permaneceria na vila de Tizangara, a fim de apurar os fatos que pudessem explicar o desaparecimento dos tais soldados Capacetes Azuis.

Outros personagens apresentam a condição de viajantes como Ana Deusqueira, que realiza uma viagem cujos fins também se devem “às questões políticas” ainda que a personagem entenda o contrário. A personagem chega à vila, pois foi degredada para lá na “Operação Produção”. Essa operação consistiu numa espécie de deportação de putas, ladrões, para Tizangara, a fim de limpar a nação de suas “sujidades”<sup>48</sup>.

Assim, concomitantemente à história particular da prostituta, insere-se uma análise sobre a relação de poder estabelecida em Tizangara, em cujo espaço, os poderosos enriquecem, sendo perseguidos pelos pobres de dentro e sendo

---

<sup>46</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 55.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 182.

desrespeitados pelos ricos de fora<sup>49</sup>. Nessa conjuntura, Ana Deusqueira realiza uma “anamnese” de sua condição associada ao contexto da vila. Tendo em vista a precariedade da condição humana e a espoliação selvagem, inseridas no interior não só da vila, como também da nação, a vida torna-se “um acerto de favores, um negócio entre dentes e maxilas dos matadores”. Para sobreviver nesse território de rapina, é preciso, segundo a personagem, aprender a viver aparando migalhas dos poderosos. De acordo com a personagem, a arte da condição subalterna é, assim, semelhante à grandeza de aves que pousam no dorso dos hipopótamos<sup>50</sup>. As aves são pequeninas, mas conseguem sobreviver.

Ao propiciar esse mapeamento dessas diferentes categorias de viajantes, *O último vôo do flamingo* possibilita inscrever, como texto literário, “um tempo saturado de agoras”. Essa agoricidade, suscitada pela rememoração do passado, pode ser associada àquele tempo da dispersão e da reunião do passado, que, segundo Homi Bhabha, corresponde a um ritual de revivência, ao mesmo tempo em que se reúne o presente<sup>51</sup>, de modo a propiciar a emergência de uma disjunção da estrutura temporal.

Nesse movimento de reunião e de dispersão, as constelações de lembranças remetem a uma temporalidade disjuntiva que está representada na referida narrativa por meio de um relato de viagem que assume a forma da rememoração. Esse processo é capaz de configurar um tempo-duplo, definido como uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, da pedagogia da nação – tempo de pós-guerra e de intervenção da ONU – e a estratégia da temporalidade repetitiva,

---

<sup>49</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 183.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>51</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 198.

recorrente, da performance da memória, que torna possível a inserção da reflexão feita pela personagem Ana Deusqueira.

Por meio do processo de rememoração, diferentes tipos de viajantes se misturam no tempo de pós-guerra em Tizangara, de modo a propiciar a emergência de um tempo saturado de agoras, cuja irrupção remete a um tempo-duplo, a partir do qual

o povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída no passado; o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada, como um processo reprodutivo.<sup>52</sup>

A representação da temporalidade disjuntiva, no texto *O último vôo do flamingo*, propicia demonstrar o povo como contemporaneidade, cujo signo permite, ao mesmo tempo, a redenção e a reiteração da vida nacional. Tizangara funciona, nesse sentido, como metonímia da nação. Já que é recorrente a presença das diferentes categorias de viajantes, a vila pode ser vista como um espaço de trânsito, de reunião e de dispersão. Constitui uma parte remissiva de um tempo disjuntivo, que, ao reunir o presente, o faz por meio de um ritual de revivência, em que, no plano da rememoração, é apresentado o cenário de decadência.

A fim de demonstrar os índices de decadência, presentes no espaço da vila, cujo destino se ancora em pobreza, a descrição do hotel não só é oportuna, como também produtiva. De acordo com o recepcionista do hotel, só havia eletricidade uma hora por dia. A água é trazida por meninos. Havia também uma variedade de insetos coabitando no mesmo espaço, como baratas,

---

<sup>52</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 206.

aranhas<sup>53</sup>. Essa descrição do hotel remete à idéia de atraso, pois há precariedade na oferta de eletricidade e saneamento básico; e também remete à idéia de abandono e de desorganização, visto que os insetos são índices de falta de limpeza. Sendo assim, o cenário de Tizangara é descrito como uma “vila que parecia em despedida do mundo, tristonha como tartaruga”, atravessando o deserto”<sup>54</sup>.

Sob essa perspectiva, o olhar apreende um espaço “em despedida do mundo”, cuja organização política é baseada na disparidade social. Essa disparidade pode ser observada quando o narrador, ao sair da vila, escuta o barulho das fogueiras, que iluminavam as casas da vila, e o ruído do gerador de energia – equipamento utilizado somente na sede da administração local e na residência de Estevão Jonas<sup>55</sup>. Esse cenário aponta para o fato de que grande parte da vila dispõe de um recurso primitivo para produzir energia, que é a fogueira, já a administração pode usufruir do gerador. Sendo assim, demarca-se o espaço dos despossuídos, justaposto àquele da administração e da residência de Estevão Jonas.

Diante de um cenário em que se pontuam a decadência e a disparidade social, poder-se-ia deduzir que o olhar do narrador recairia no plano da lamentação improdutiva. Porém, diferentemente, o seu olhar apresenta, sim, uma espécie de melancolia, cuja análise será realizada a seguir.

---

<sup>53</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 39.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 69.

## O OLHAR MELANCÓLICO

Nas teses “Sobre o Conceito da História”, Benjamin enfoca uma contraposição de planos, em que, por um lado, apresenta um panorama povoado por imagens de morte, destruição; e, por outro, de redenção iluminada. Exatamente na nona tese – das dezoito que compõem o texto –, encontra-se a imagem do anjo da história que, arrastado para o futuro por uma tempestade provinda do paraíso, contempla o passado como um cenário de ruínas. Ao redor dela, Benjamin enfrentará a dura batalha de combater o historicismo com uma interpretação muito pouco ortodoxa, quase literária, do materialismo histórico.

Segundo Suzana Kampff Lages, a defesa de Benjamin do método do materialismo histórico, na sétima tese de “Sobre o Conceito da História”, é parte determinante de um combate mais amplo – objetivado por Benjamin – contra os influxos melancólicos como causadores de resignação e paralisação do agir, atributos típicos do método do historiador tradicional, que estabelece uma relação de empatia com os vencedores da história<sup>56</sup>. Na tese citada, a empatia origina-se da *acedia*, isto é,

da inércia do coração (...) que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. [...] A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor.<sup>57</sup>

Depois de fazer tal afirmação, Benjamin utiliza a imagem do funesto cortejo triunfal dos vencedores, muito próxima dos cortejos fúnebres do drama barroco, para comparar os despojos exibidos como triunfos com os produtos da cultura humana,

<sup>56</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 128.

<sup>57</sup> BENJAMIN. *Sobre o conceito de História*, p. 225.

cuja história, na visão de Benjamin, é marcada pela humilhação e pela morte de inúmeros seres humanos.

Esse traço de melancolia também está presente no olhar do narrador de Tizangara, ao empreender a focalização das ruínas da História. Esse território é pontuado por despojos, cujas imagens podem correlacionar-se ao cortejo triunfal dos vencedores. Porém, o panorama, decorrente do “cortejo triunfal”, ao invés de pontuar somente o horror que infunde a visão dos produtos da História oficial, reveste-se de melancolia ao ser visualizado pelo olhar do narrador, que assume a perspectiva do anjo benjaminiano.

Para o anjo da história de Walter Benjamin, a única condição possível é a melancólica contemplação das ruínas do passado. Em meio à dispersão é o anjo que consegue ver<sup>58</sup>. Ele parece ser aquele que consegue sustentar o vôo mesmo enfrentando a contingência do peso, uma vez que uma tempestade se prende em suas asas, impedindo-o de fechá-las e, principalmente, de parar o vôo. Resulta, com isso, um vôo leve, preciso e determinado em meio à tempestade que não o impede de ver algo que os outros não vêem: “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única que acumula incansavelmente ruína sobre ruína”<sup>59</sup>. Devido à impossibilidade de fechar as asas, o anjo as mantém abertas para o vôo, conseguindo ver, vazando a concretude e o peso das imagens.

Analogamente, pode-se correlacionar o olhar melancólico à perspectiva da contemplação do anjo benjaminiano. O anjo se sustenta, ao que parece, na leveza, alçando vôo sob o peso da tempestade de imagens obliteradas pela banalização de um mundo que acumula ruínas sobre ruínas. Se o anjo consegue abarcar a

---

<sup>58</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de História, p. 226.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 226.

paisagem das ruínas, parece ser por causa da “amplitude” relativa à sua visão. E, nesse sentido, é interessante observar que o anjo é arrastado pela tempestade que o impele irresistivelmente para o futuro, mas “o seu rosto está dirigido para o passado”<sup>60</sup>. Sendo assim, de modo semelhante à visão do anjo, é possível, por meio do olhar melancólico, perscrutar, no espaço das ruínas desancoradas no tecido da memória, sua constituição projetiva.

Esse aspecto pode ser observado em *O último vôo do flamingo*, quando o narrador diz que “a morte é uma brevíssima varanda”, pois, a partir dela, o tempo pode ser espreitado. A espreita se assemelha ao vôo da águia que se debruça no penhasco, cujo movimento pode converter todo o espaço em “esplêndida voação”<sup>61</sup>. Note-se, no trecho selecionado, a existência de uma estreita correlação entre o olhar melancólico em sua constituição projetiva, na medida em que a morte, como “brevíssima varanda”, possibilita o ato de “espreitar o tempo como águia que se debruça no penhasco”, projetando-se em “esplêndida voação”.

De modo semelhante ao olhar melancólico, descrito por Walter Benjamin, a visão da morte, como “brevíssima varanda”, corresponde a um tipo de contemplação da decadência, efetivada sem o peso do luto. Ao propiciar a contemplação, sob a perspectiva da “brevíssima varanda”, o olhar melancólico realiza uma mobilização de idéias, cuja resultante correlaciona-se a uma prescrição feita pela mãe do narrador, ao lhe dizer que as idéias devem “pousar” de modo leve, como pouso, com leveza, a garça, ou seja, com uma perna só para que, assim, não pesem no coração.<sup>62</sup> A idéia, como a garça, associa-se à perspectiva do olhar melancólico em sua constituição projetiva. Ao pousar com uma perna só, a idéia não pesa o

---

<sup>60</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de História, p. 226.

<sup>61</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 51.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 48.



coração. Com isso, é possível subtrair a *acedia* do coração do narrador, o qual, ao rememorar, desancora os despojos, presentes no tempo de pós-guerra, sem recair em resignação e paralisação do agir.

A partir do exercício do ato de rememorar, as imagens do passado funcionam como *locus* privilegiado de acesso a uma dimensão sublimada, sem que tal acesso resvale para a instância do devaneio ou da fuga. Tal aspecto pode ser observado, a partir da sobreposição de espaços que se organiza mediante o estágio do “retiro”, descrito pelo narrador.

O retiro acontece numa manhã em que o narrador resolve sair da vila, para se esconder numa floresta que fica nos arredores de Tizangara. O narrador descreve o retiro como uma experiência de “ver o tempo desfilando”, durante um momento em que sua alma parecia ter-lhe saído e flutuava como nuvem por cima de seu próprio corpo. Nesse sentido, pode-se depreender que há uma ambigüidade acerca do retiro: este bem pode ser o movimento de retirada da vila como também o de ser aquele relativo à do corpo. A ambigüidade se explica, na medida em que o narrador, ao se retirar da vila para permanecer “à margem da floresta”, percebe que a alma parecia ter saído (do corpo) e flutuava como nuvem por cima (do corpo).

Situado nesse estágio de retiro do corpo, ele segue os sons com cautela, espreita entre as moitas, entrevê vultos, de pretos e brancos que se debruçavam no chão, parecendo que escavavam na berma de um atalho. Os vultos debruçam-se em roda de outra qualquer coisa, como se procurassem algo. Ao ficar só novamente, o narrador de Tizangara se dirige para o lugar onde estavam os vultos. Ao fazê-lo, um braço o impede de prosseguir. Nesse momento, o narrador se encontra com sua mãe, ou – segundo ele próprio questiona – com a visão

desta, pois “ela já há muito passara a fronteira da vida, para além do nunca mais”<sup>63</sup>.

Com a aparição da mãe do narrador, indicia-se uma esfera diferente daquela instância de pós-guerra, correspondendo à sobreposição entre duas esferas: a natural e a sobrenatural. Ao invés de apresentar fatos relativos a esta última esfera, a visão remete a questões concernentes àquela. Depois de surgir das folhagens, “envolta em seus panos escuros, seus habituais”, inicia-se o diálogo, no qual o personagem indaga ao narrador se, agora, ele vive no lugar dos bichos.<sup>64</sup>

Ainda que a mãe já passara “para além” da “fronteira da vida”, não faz nenhuma referência a esta dimensão, para responder a pergunta feita pelo filho. Pelo contrário, suas atitudes se concentram em apreender o espaço da floresta, pertencente aos arredores de Tizangara. Os movimentos do personagem se relacionam, de modo bem estreito, às competências humanas. Ao silenciar, a personagem utiliza movimentos mecânicos como “rodar pelos arbustos”, “desfazer folhinhas entre os dedos”. Depois disso, ela começa a testar os sentidos do olfato e do tato, ao “apurar perfumes” e “levá-los lentamente junto ao rosto”, para “matar saudades do cheiro”<sup>65</sup>.

É interessante observar que a aparição da mãe para o narrador corresponde a uma interação entre vivos e mortos. Porém, essa intermediação não remete o leitor a uma instância surreal, mas remete à esfera da realidade do pós-guerra. Tanto é assim, que, ainda mesmo que seja uma “aparição”, seus

---

<sup>63</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 115.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 116.

movimentos, inclusive vestuário e modos, correspondem a ações efetivadas no mundo concreto.

O diálogo passa a ser uma reflexão sobre o estado de guerra. Segundo a mãe do narrador, “a guerra nunca partiu”, pois as guerras são como estações do ano: ficam suspensas, a amadurecer no ódio da gente miúda<sup>66</sup>. Além disso, a personagem mobiliza ações na esfera da realidade. Ao ser indagada sobre a sua permanência nos arredores de Tizangara, a personagem responde que “andava com uma bilha a recolher as lágrimas de todas as mães do mundo”, pois “queria fazer um mar só delas”<sup>67</sup>. Diante do exposto, percebe-se que o móvel da personagem apresenta conexões com a esfera da realidade, ainda que ela mesma pertença à esfera “para além” da fronteira da vida e da morte.

## **SONO E VIGÍLIA**

Ao propiciar a interação entre mortos e vivos, o retiro do corpo possibilita ainda o engendrar de uma contraposição de dois planos, o do sono e o da vigília. Essa contraposição implica uma reversibilidade, na medida em que o plano da História se torna mais observável quando o narrador “sai e flutua como nuvem por cima do corpo”,<sup>68</sup> conseguindo ver o desfile do tempo na margem da floresta. É interessante pontuar, no trecho em destaque, a contraposição entre nuvem e peso, na medida em que a saída do corpo permite ao narrador flutuar como nuvem, para contemplar o desfile do tempo da História.

---

<sup>66</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 116.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 114-115.

Sono e vigília, nuvem e peso são instâncias que remetem a um espaço de sobreposição, possibilitando ao narrador observar, sob a perspectiva da nuvem, o peso do plano histórico. Assim, o olhar focaliza “o cortejo dos vencidos”, sob uma perspectiva melancólica, sem resvalar para *acedia*, de modo que é possível “espreitar o tempo como águia que se debruça no penhasco”, projetando-se em “esplêndida voação”, que permite visualizar o “território de rapina”, “sem pesar o coração”, como “garça que pousa com uma perna só”<sup>69</sup>.

O narrador apresenta ainda a característica do tédio, ao afirmar que talvez “fosse um grande cansaço que o fazia, afinal ficar por aquela lonjura”<sup>70</sup>, pois secretamente deixara de amar a vida presente em Tizangara, por causa de sua decadência. Porém, no estágio entre sono e vigília, o narrador examina o “cansaço”, detecta a escassez de um “território de rapina”, onde os novos-ricos,

comandavam, em Tizangara, engordavam a espelhos vistos, roubavam terras aos camponeses, se embebedavam sem respeito. A inveja era seu maior mandamento. (...) Não tinham pátria. Sem amor pelos vivos, sem respeito pelos mortos. Eu sentia saudade dos outros que eles já tinham sido. Porque, afinal, eram ricos sem riqueza nenhuma. Se iludiam tendo uns carros, brilhos de gasto fácil.<sup>71</sup>

Diante do “território de rapina”, no qual se transformou Tizangara, em virtude da política de roubo do “vigente regime”, o narrador sente o “grande cansaço” e uma “saudade”. Esses sentimentos, oriundos da experiência do “retiro” do narrador, correspondem ao tédio descrito por Benjamin “como momento simultaneamente atento e vazio”, quando o narrador “na margem da floresta, via o tempo desfilando, sem nada acontecer”<sup>72</sup>. Esse estado é afim àquele que acompanha toda criação

---

<sup>69</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 48.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 115.

poética, lembrando que “o tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”<sup>73</sup>.

Na narrativa de Mia Couto, o tédio melancólico, como “o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”, está relacionado à experiência resultante da contraposição de planos – sono e vigília – que implica uma reversibilidade, na medida em que o plano da história se torna mais observável, quando o narrador “sai e flutua como nuvem por cima do corpo”.

O tédio, como momento simultaneamente atento e vazio, é o estado afim ao que acompanha toda criação poética. Não será casual, pois, o uso por parte de Benjamin de uma imagem estranhamente poética para descrever o modo de atuação desse particular estado de espírito, em que sono e vigília se alternam e se confundem como numa das mais antigas fontes de poesia que é o sonho. Sono e vigília, nuvem e peso, são instâncias que remetem a um espaço de sobreposição, possibilitando ao narrador observar, sob a perspectiva da nuvem, o peso do plano histórico de um “território de rapina”.

Assim, o olhar focaliza “o cortejo dos vencidos”, sob uma perspectiva eminentemente melancólica, de modo a possibilitar a efetivação daquele “ritual de revivência” das ruínas histórias, na medida em que o olhar do narrador focaliza o “território de rapina”, sem pesar o coração, mas sim como garça que pousa com uma perna só.

## **A EXEGESE ALEGÓRICA**

A contraposição dos dois planos – o do sono e o da vigília – possibilita correlacionar ainda o espaço de ruínas, presente em Tizangara, e o olhar

---

<sup>73</sup> BENJAMIN. O narrador, p. 204.

melancólico que, em contrapartida, traz em si mesmo uma constituição projetiva que configura uma leitura das ruínas, transformando-as em alegoria. A fim de analisar a relação apresentada acima, cabe-me fazer algumas considerações acerca da alegoria sob a perspectiva de Walter Benjamin.

No livro *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin defende que a função do procedimento alegórico seria exhibir estaticamente a face doente, ou doentia, da História, isto é, “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da História como topopaisagem petrificada. A História, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado”<sup>75</sup>. É nesse sentido que a História padece ela própria de uma enfermidade mortífera denominada melancolia. Porém, paradoxalmente, ao exhibir a face doente, ou melancólica, a alegoria possibilita a instauração da constituição projetiva da morte, das ruínas, ou das cicatrizes. Ela nasce de “uma curiosa combinação de natureza e história”<sup>76</sup>.

Para chegar a essa constatação, Walter Benjamin analisa o contexto histórico do drama barroco alemão. No século XVII, o homem se defronta com um cenário acentuadamente marcado por fugacidade, martírio e ruínas. É um mundo hermético, onde é reiterada a força inexorável da natureza e para qual se dirige o olhar do alegorista a fim de reanimar os fragmentos mudos, aplicando-lhes uma nova significação, pois “as coisas, sob esse olhar enlutado, tendo perdido a sua ligação com o mundo, o seu sentido orgânico, reaparecem (para o alegorista) como um enigma”<sup>77</sup>. Com o olhar enlutado, as coisas adquirem o valor decorrente da visada de luto e, ao mesmo tempo, se tornam um enigma a suscitar a busca por uma

---

<sup>75</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 188.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>77</sup> CORDEIRO. A alegoria como conceito, p. 133.

significação. Essa significação é permeada pelo contraditório, pelo disperso, pelo diferente, passível de uma leitura alegórica.

Em se tratando de *O último vôo do flamingo*, o contexto histórico – como foi demonstrado – caracteriza-se, de modo recorrente, pelas ruínas, sinalizando um mundo fechado e triste onde reina a espoliação e a miséria. A expressão da decadência encontra-se disseminada pelo cenário, como é possível observar numa cena em que o narrador focaliza o espaço da vila e observa que a cidade foi sendo tão abandonada que até as coisas foram perdendo seus nomes, como é o caso de uma casa com raízes preenchendo as paredes em ruínas. A casa, nesse estado, parece mais uma árvore<sup>78</sup>. Ao visualizar as coisas, o narrador detecta a perda dos nomes dos objetos que advém do abandono do lugar.

Ao apresentar o exemplo da casa, o narrador pontua o seu estado de abandono e detecta o seu estado de ruína. Concomitantemente, a visualização da ruína está presente na configuração da casa abandonada “com raízes preenchendo as paredes em ruínas”. Mas, paradoxalmente, o olhar do narrador pontua, na ruína da casa, um índice de vida, pois as rachaduras na parede conformam o aspecto de árvore que remetem para um sentido orgânico presente na visão das raízes e da própria árvore.

Essa ambivalência é semelhante àquela presente no olhar do melancólico diante das coisas. Para o melancólico, as coisas perdem suas irradiações com o mundo, retirando-se do fluxo *continuum* no qual estavam imersas. Em outras palavras, as coisas para ele perdem suas significações naturais. Para o melancólico, as coisas se tornam mudas. Mas, ao mesmo tempo que as coisas

---

<sup>78</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 69.

perdem suas significações, elas se tornam enigmáticas, exigindo, dessa forma, uma nova significação.

Operações como essas remetem à produtividade da exegese alegórica de escrita. As coisas se tornam, nesse sentido, “objetos alegóricos”, na medida em que se transformam em algo diferente, possibilitando, através delas próprias, ao alegorista falar de algo diferente, de modo a convertê-las na chave de um saber oculto, que, como emblema, ele a venera<sup>79</sup>. Pontua-se a ruína, configurando-se nela mesma o traço daquilo que ela não é. Ou seja, paradoxalmente, a casa abandonada é ruína, mas carrega o traço que nega a própria ruína, configurando-se como raízes nas paredes e, concomitantemente, a árvore, signo de vitalidade.

Sob o olhar do alegorista, as ruínas mudas da casa abandonada se tornam suporte de significação da vida, de modo a efetivar uma operação, cujo investimento é parte do que Benjamin denomina “exegese alegórica da escrita”, como operação em que “cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”<sup>80</sup>.

Como procedimento, a exegese alegórica da escrita opera por meio de fragmentos mortos (ou seja, de cicatriz). Mata as relações orgânicas do objeto, para dar-lhe um novo significado, para salvá-lo da fugacidade (conferindo-lhe visões). Desse modo, o alegorista é o mestre na *ars inveniendi*, capaz de “manipular modelos soberamente”<sup>81</sup>. Longe de ser uma mera ilustração, como pensavam os românticos, a alegoria é o instrumento de invenção que permite recuperar um sentido imperceptível naquilo que é manifesto. A melancolia torna as coisas sem sentido, enigmáticas, e por isso mesmo exigem decifração. O mundo do melancólico se afasta do mundo tranqüilo e transparente das coisas nas suas ligações orgânicas.

---

<sup>79</sup> BENJAMIN. *A origem do drama barroco alemão*, p. 206.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>81</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 201.



Retirando-as de seu contexto, matando-as para seu mundo orgânico, as coisas, como ruínas, estão preparadas para o alegorista. Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta ao seu bel prazer<sup>82</sup>. A fim de observar o processo de exegese alegórica, presente no livro de Mia Couto, pode-se destacar o seguinte provérbio:

O cão lambe as feridas?  
 Ou já é a morte, por via da chaga,  
 Que beija o cachorro na boca?  
 (Dito de Tizangara)<sup>83</sup>

O enunciado citado remete à operação da alegoria. A resposta à indagação, construída por meio do conector “ou”, em vez de sinalizar a relação de alternância, apresenta, antes, o sentido de hesitação agregada à possibilidade de existência de “outra forma” para responder positiva ou negativamente a pergunta “O cão lambe as feridas?”. O conector “ou” aponta, assim, para uma operação de justaposição presente na correlação de diferentes elementos, na medida em que a sua inserção, ao anteceder à pergunta posterior, remete à possibilidade de dizer “de outro modo”, em vez de excluir a resposta, diante da contingência de fazer uma opção por uma das proposições, a qual apresentaria a resposta verdadeira.

No enunciado, concomitantemente à lambida do cão, “a morte, por via da chaga, beija o cachorro na boca”<sup>84</sup>. É necessário ainda observar que a idéia de ruína está presente na imagem das feridas do cão, o que remete à

---

<sup>82</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 205.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 101.

coexistência entre a vida (o cão) que contém a decrepitude ( as suas feridas). A imagem das feridas, por sua vez, reporta também a outra visão, a da “morte, por via da chaga que beija o cachorro na boca.” À morte correlaciona-se um caráter de vitalidade, já que ela remete a uma atividade orgânica que pode ser assinalada pelo ato de beijar, “por via da chaga, a boca do cachorro”. Nesse sentido, não se pode esquecer – de acordo com outro “dito de Tizangara” – que “a vida é um beijo doce em boca amarga”<sup>85</sup>.

Ao se efetivar tal operação, a imagem guarda a produtividade semântica que pertence à alegoria benjaminiana. Indicia, nessa direção, o sentido da alegoria, que ao “dizer o outro guarda nele o traço daquilo a que ele nega e o que ele não é”<sup>86</sup>. No processo de alegorese, “as coisas expressam (...) qualidades abstratas, mas, ao expressá-las, o fazem remetendo para o inexprimível. O ato de expressar produz uma descoberta, algo de novo é dito sobre aquilo que é expresso”<sup>87</sup>.

Pode-se concluir, desse modo, que a alegoria, ao remeter ao inexprimível, transformando-se na chave de um saber oculto, é uma operação capaz de transformar a coisa em algo diferente. E, “através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela (a alegoria) se converte na chave de um saber oculto e emblemático”<sup>88</sup>. A alegorese, nesse sentido, propicia, por meio da escrita, a efetivação do “ritual de revivência” das ruínas.

---

<sup>85</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 145.

<sup>86</sup> KOTHE. *Para ler Benjamin*, p.45.

<sup>87</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 206.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 206.

Ao efetivar o “ritual de revivência” das ruínas, o processo de rememoração do narrador de Tizangara possibilita desancorar as cicatrizes do passado, ou seja, os vestígios da morte se convertem na chave de um saber, decorrente da “exegese alegórica da escrita. Nesse sentido, ao apresentar o tema da viagem, o processo de rememoração em *O último vôo do flamingo* propicia uma reflexão acerca da “viagem para dentro”, tal como a operação teórica descrita por Edward Said, a qual mantém afinidades com o processo de “exegese alegórica da escrita”.

De modo semelhante ao procedimento alegórico da escrita, que apreende as ruínas para, então, extrair a produtividade do sentido, efetiva-se a operação da “viagem para dentro”. De acordo com Edward Said, por meio deste conceito, o passado é trazido não só como cicatrizes de feridas humilhantes, mas também como uma instigação a práticas diferentes, relacionadas a visões potencialmente revistas do passado, que tendem para um futuro pós-colonial. Como memória, o passado torna-se, assim, uma experiência urgentemente reinterpretável e revivível, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador como parte de um movimento geral de resistência. Com isso, as cicatrizes do passado podem ser apreendidas como experiências passíveis de reinterpretação, de modo a propiciar visões que, potencialmente, são visões revistas do passado.

Na narrativa *O último vôo do flamingo*, o processo de rememoração se organiza, suscitando implicações para “a exegese alegórica da escrita”, na medida em que o ato de expressar produz uma descoberta, pois o tempo rememorado termina por se assemelhar à “alma de um búzio”, no qual podemos

encostar o ouvido e ouvir “o princípio, quando tudo era antigamente”<sup>89</sup>. Como um búzio que propicia ouvir o antigamente, a rememoração remete à escuta de vozes em um processo de alterização pois “existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram”.<sup>90</sup> Nesse sentido, Walter Benjamin afirma que “se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”<sup>91</sup>.

Em se tratando da narrativa em análise, o tecido da memória, ao se organizar com base nos conceitos de “constelação” e de “mônada”, possibilita o eco alegórico de vozes já emudecidas nas vozes que escutamos. Ao fazê-lo, propicia a inscrição da “viagem para dentro”, de modo a possibilitar “o encontro secreto, marcado entre as gerações”, cuja configuração corresponde à imagem do “tear de entexistências”, alvo de análise do próximo capítulo.

---

<sup>89</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 190.

<sup>90</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de História, p. 223.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 223.

**CAPÍTULO 4**  
**O JOGO DE VOZES**

## O TECER POLIFÔNICO

No capítulo anterior, analisou-se o processo de rememoração em *O último vôo do flamingo*, sendo utilizado o conceito de “alegoria” associado às idéias de “constelação” e de “mônada”. Com base nesses conceitos, é possível perceber, ainda, uma interação entre o presente e o passado que, ao trazer um “índice misterioso”, possibilita ouvir outras vozes, outros discursos, nas vozes que escutamos.

Na referida narrativa, o tradutor de Tizangara, ao rememorar, conta sua história familiar que se associa a uma memória social e ao processo histórico de Moçambique. Na ausculta do passado, o narrador convoca outras vozes para urdir a memória de acontecimentos relacionados ao período de pós-guerra. Ao convocar diferentes vozes para o plano da narração, configura-se um processo polifônico nos moldes tratados pelo teórico Mikhail Bakhtin.

Como foi analisado no primeiro capítulo, Mikhail Bakhtin<sup>1</sup> entende que o processo polifônico se estrutura com base na idéia de que vozes diferentes “cantam diversamente o mesmo tema”<sup>2</sup> e assinalam a percepção do mundo sob a perspectiva do múltiplo e do contraditório, como uma espécie de discussão interminável e insolúvel entre vozes. De acordo com esse teórico, a polifonia caracteriza-se, no plano da composição literária, pela presença de “relações

---

<sup>1</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 22-35.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 22-35.

dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca”<sup>3</sup>, estando eles contrapontisticamente em oposição.

Em *O último vôo do flamingo*, o tecido polifônico se assemelha à imagem do “tear de entexistências”<sup>4</sup>. O tear é uma máquina destinada a produzir tecidos. Em se tratando da narrativa, a existência das diferentes vozes é produzida por um tear que confecciona um tecido polifônico, cuja urdidura é produto do uso do discurso direto, indireto e indireto livre; da ambigüidade dos personagens e da presença de gêneros intercalados.

## **A TRANSCRIÇÃO DE VOZES**

Ao iniciar o relato, o narrador se autodenomina de tradutor de Tizangara e faz um pacto de leitura com o leitor, a partir do qual se apresenta como o responsável pela “transcrição em português visível” das “sucedências” que são rememoradas<sup>5</sup>. As “sucedências” relacionam-se a fatos, em cujo enredo estava envolvido o desaparecimento de soldados das Nações Unidas, os quais vieram vigiar o processo de paz, no período de pós-guerra em Moçambique.

Para fazer “a transcrição”, o narrador possibilita que diferentes vozes se apresentem no processo de rememoração, ainda que ele próprio tenha assistido aos fatos divulgados, ouvido confissões, lido depoimentos e colocado tudo no papel “por mando de sua consciência”<sup>6</sup>. A transcrição se organiza com base numa polifonia de

---

<sup>3</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 34.

<sup>4</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p.114.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 11.

vozes que pertencem, segundo o narrador, a “estrangeiros de fora e de dentro”<sup>7</sup>. “Os estrangeiros de fora” são representados pelos delegados da ONU e “os estrangeiros de dentro” pelo ministro do governo de Moçambique e pelo administrador da vila, Estevão Jonas. Tanto “os estrangeiros de fora”, quanto “os de dentro” coexistem com os habitantes de Tizangara, denominados “os locais”.

As vozes dos “estrangeiros de fora e de dentro”, inseridas no relato do narrador, são veiculadas por meio da mistura do uso dos discursos direto, indireto e indireto livre. Tal aspecto pode ser explicitado no trecho, destacado a seguir:

O ministro chamou à parte o delegado das Nações Unidas. Conferenciaram-se:

- 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 dos 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.<sup>8</sup>

No fragmento em destaque, é possível detectar o discurso indireto, quando o narrador começa a relembrar o fato, ao narrar que “o ministro chamou à parte o delegado das Nações Unidas. Conferenciaram-se”. Logo em seguida, por meio do discurso direto, insere-se o diálogo do ministro de Moçambique e do delegado da ONU – “chefe da missão” e “representante do mundo na época” – cuja missão era desvendar o desaparecimento dos soldados da ONU. Após o uso do discurso direto, o narrador retoma o relato por meio do discurso indireto, ao dizer que “o representante do mundo impôs condição: exigia-se um relatório bilíngüe, previsões

<sup>7</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 157.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 32.



orçamentais e prestação de imediatas contas. O chefe da nação espumava de raivas”<sup>9</sup>. Em seguida, insere-se novamente o uso do discurso direto, para que seja introduzida a fala do personagem citado, quando o mesmo diz: “é que já é de mais: cinco, com este seis!” Na seqüência, encaixa-se, no discurso indireto, a complementação da fala do “chefe da nação”, por meio do uso de discurso indireto, quando o narrador relata: “seis soldados das Nações Unidas tinham-se eclipsado, não deixando nenhum traço senão um rio de delirantes boatos. Como podiam soldados estrangeiros dissolver-se assim, despoeirados no meio das Áfricas, que é como quem não diz, no meio de nada?”<sup>10</sup>

Como foi examinado, os “estrangeiros de fora” comparecem, na narrativa, por meio da voz do “chefe da delegação da ONU”<sup>11</sup>, que chega e exige “prestação de contas”. “Os estrangeiros de fora” se apresentam não só por meio da voz dos representantes da ONU, como também por meio da voz do ministro que faz parte do governo central de Moçambique<sup>12</sup>.

A categoria dos “estrangeiros de dentro” ainda pode ser observada por meio de Estevão Jonas, o administrador de Tizangara. Mesmo sendo “negro”, Estevão Jonas não se considera parte daqueles que pertencem à sua etnia. Ao dizer que aceita ser chamado de “racista étnico” e que tem “vergonha” das massas, confessa-se racista, apontando a cisão entre ele e as “massas populares”. As massas, por sua vez, dizem que a terra está para arder, por causa dos governantes que não respeitam as tradições, que não cerimoniam os antepassados. A cisão interna é

---

<sup>9</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 32.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 28.

reiterada, quando Estevão Jonas considera que “o inimigo está em toda a parte, mesmo em plena nossa roupa interior”.<sup>13</sup>

O entrelaçamento dos discursos direto, indireto e indireto livre prolifera no relato do narrador. Por meio desta mistura, organiza-se uma “fotografia” não só de vozes, como também da vila, em sua condição de “terra de estrangeiros de fora e dentro”. Além disso, a fotografia deste contexto estrangeiro, por sua vez, remete à problematização acerca da ambivalência presente na cisão existente internamente em uma vila do interior de Moçambique, durante o período de pós-guerra.

Para se examinar a cisão interna, será interessante observar também a presença de duas outras categorias de estrangeiros, considerados “os atuais e os longínquos”<sup>14</sup>. Para falar sobre os “estrangeiros longínquos”, insere-se, no relato do narrador, o depoimento em discurso direto do personagem Zeca Andorinho que relaciona os estrangeiros atuais e longínquos aos colonos portugueses.

O curandeiro da vila faz uma alusão ao colonialismo português implantado em Moçambique. Segundo este personagem, a situação era diferente no regime colonialista<sup>15</sup>, pois “os estrangeiros longínquos carregavam as nossas meninas, mas não lhes carregavam de qualquer maneira.” Esses estrangeiros eram os colonos portugueses, os quais, segundo o curandeiro, apresentavam uma espécie de “respeito legal”, para levar as moças que eram escolhidas junto com os próprios nativos<sup>16</sup>. Diferentemente desses, Zeca Andorinho faz alusão aos “estrangeiros atuais”, como, por exemplo, os soldados da ONU. Eles são “desconhecidos”, que, rapidamente apropriam-se das mulheres de Tizangara e já se “tornam marido sem

---

<sup>13</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 93.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 156.

sogro nem cunhado”, o que caracteriza – de acordo com esse personagem – um negócio “ilegal” sem o “respeito do antigamente”.<sup>17</sup> Além dos soldados, faz parte da categoria “estrangeiros atuais”, o delegado das Nações Unidas, Massimo Risi, que permanece na cidade para investigar o desaparecimento dos soldados.

Ao fazer uma comparação ente os dois tipos de estrangeiros, Zeca Andorinho faz considerações acerca do colonialismo, pois houve uma ocupação não só da terra, como também da cabeça dos próprios habitantes<sup>18</sup>. A ocupação continua sendo reproduzida, segundo o personagem, tanto é assim que a sua “fala” aponta para o procedimento dos “estrangeiros de dentro”, cuja categoria é representada pelos atuais governantes que “tiram muito e dão pouco”<sup>19</sup>. Segundo o feiticeiro Zeca Andorinho, a espoliação era geral, pois internamente a vila não “era poupada das ganâncias”, encontrando-se dividida entre “os estrangeiros, nacional e os de fora” os quais “arrancam tudo de vez” da nação<sup>20</sup>.

Ao apresentar a condição dos “estrangeiros”, a apreciação do personagem insere uma opinião acerca dos atuais problemas que são considerados de “raiz histórica”. Essa apreciação do personagem remete à questão pós-colonial, analisada por Stuart Hall.

Segundo o crítico jamaicano, o “pós-colonial” “não sinaliza uma *simples* sucessão cronológica” de um sistema para outro, já que esse movimento não implica que “os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos”; mas, sobretudo, consiste na translação de “uma conjuntura histórica de poder para outra”. Hall afirma também, que, antes, as relações de poder

---

<sup>17</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 156.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 156.

eram articuladas de modo desigual entre sociedades colonizadas e as colonizadoras. Agora, no pós-colonial, há um deslocamento dessas relações de poder, cuja visualização pode ser detectada por meio de “lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no *interior* da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo”.<sup>21</sup>

Tendo em vista as considerações de Stuart Hall, a transcrição de vozes dos estrangeiros remete à questão pós-colonial. A idéia de contradição interna e de desestabilização também pode ser averiguada, no processo de rememoração, por meio da inscrição da voz do personagem Sulplício, representante dos nativos de Moçambique.

Segundo o parecer do personagem Sulplício, os brancos chegavam com falas doces, as quais, para ele, não valiam a pena. Com relação ao italiano, Massimo Risi – que representa “os estrangeiros atuais” – Sulplício não acredita – diferentemente do narrador – que ele e os outros vieram ajudar a construir a paz, pois não é a paz que lhes interessa, mas sim, a ordem do regime do mundo<sup>22</sup>.

Para Sulplício, não se pode esperar nada de um branco que não seja “provar que só colonizado o povo pode ser governado”, já que “o problema dos poderosos é manter a ordem que lhes faz serem patrões”, constituindo-se como “uma doença na história de Moçambique”. Nesse sentido, a existência da nação está dividida entre “moleques de patrões e outros moleques dos moleques”<sup>23</sup>. Em se tratando de Massimo Risi, Sulplício não acredita que o italiano seja diferente dos outros brancos,

---

<sup>21</sup> HALL. A questão multicultural, p. 56.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 192.

os quais “durante séculos quiseram que os africanos fossem europeus, que aceitassem o regime deles de viver.”<sup>24</sup>

Em se tratando do personagem Sulplício, poder-se-ia pensar, já que não se posiciona de modo favorável em relação aos brancos, que haveria uma tendência em defender os de sua própria etnia. Entretanto, conheceu a tortura e a infâmia praticadas pelos colegas. No tempo em que Estevão Jonas tomou posse, ele era fiscal de caça. Ao apanhar em flagrante o enteado do administrador caçando elefante, fora da época e sem licença, prendeu o tal enteado. Ermelinda, esposa de Estevão Jonas, acusou Sulplício de “perseguidor político”, ao exigir que o filho fosse solto. Não sendo suas ordens acatadas, o administrador determinou o cumprimento das exigências da esposa e a prisão de Sulplício. Ele foi amarrado pelos pulsos e, num segundo, o moço estava livre e ele, o fiscal-polícia, estava preso de mãos amarradas. As mãos são amarradas num laço bem apertado, sendo espalhado sal em volta dos pulsos que sangravam. Sulplício é torturado pelos próprios colegas, por ordens de Estevão Jonas e sua esposa Ermelinda.<sup>25</sup>

De acordo com o relato do personagem, pode-se depreender que, mesmo entre os chamados “locais” existe uma cisão, uma vez que mesmo sendo “legítimos locais”, os “colegas” de Sulplício posicionam-se de modo a aplicar a pena estabelecida a um “legítimo local”, pela própria Ermelinda, também ela “local”. Nota-se, portanto, que não existe homogeneidade no âmbito da própria etnia, nem no âmbito da nação. Nesse sentido, é necessário trazer à baila as considerações de Stuart Hall, a título de explicitação acerca da idéia de “hibridismo”.

---

<sup>24</sup> HALL. A questão multicultural, p. 138-139.

<sup>25</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 142

Afirma o crítico jamaicano que não existe homogeneidade mesmo no interior das comunidades étnicas minoritárias, por serem marcadas por clivagens de gênero, classe e região. Para Hall, a nação traz as marcas da “hibridização” que opera segundo as marcas da “différance”. Nesse contexto, a luta entre os interesses “locais” e os “globais” não está definitivamente concluída. Esta luta, segundo Stuart Hall, relaciona-se ao movimento que Jacques Derrida – em outro contexto – denomina “différance”, como “o movimento do jogo que produz (...) as diferenças, os efeitos de diferença”.<sup>26</sup>

Assinala Hall, nesse sentido, que “não se trata de um procedimento binário de diferença entre o que é absolutamente o mesmo e o que é absolutamente ‘Outro’”. Porém a característica da “différance” é estabelecida por um “sistema em que cada conceito (ou significado) está inscrito em uma cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos (significados), através de um jogo sistemático de diferenças”<sup>27</sup>. Sob essa perspectiva, o “hibridismo” não se constitui como uma referência à composição racial mista de uma população, mas sim a um processo de negociação das contradições da nação, em sua indecidibilidade.<sup>28</sup>

Assim sendo, é possível verificar, na narrativa em análise, a cadeia sistemática das diferenças, como um processo de hibridização. Por meio da presença dos “estrangeiros atuais” em Tizangara, é possível verificar que a lógica da “différance” não se centra em binarismo. O tratamento dado aos “estrangeiros atuais” não apresenta uniformidade, quando eles são analisados por diferentes

---

<sup>26</sup> HALL. A questão multicultural, p. 60.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 60-61.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 74.

vozes. A personagem Ana Deusqueira, por exemplo, revela uma certa confiança não só em relação ao delegado italiano, Massimo Risi, como também relativamente a alguns estrangeiros.<sup>29</sup> Já o narrador de Tizangara, por um lado, não deixa transparecer simpatia, quando descreve o representante da ONU. Compara-o com um dragão flamejando pelas narinas, que, ao entrar na espaçosa viatura, bate “a porta em fúria”.<sup>30</sup> Por outro, demonstra confiança em relação ao delegado italiano<sup>31</sup>, iniciando-se, inclusive, uma “camaradagem”, de modo a estreitarem-se os laços de amizade entre nativo e estrangeiro. Porém, o narrador não deixa de observar que o europeu não consegue compreender o modo de vida de Tizangara.

A idéia de clivagem está presente por meio da voz do narrador que avalia o personagem Chupanga, que é adjunto do administrador Estevão Jonas. Chupanga apresenta um comportamento, relacionado à função de “moleques de recado”. Ele é visto pelo narrador, que é um “local” e por outros “locais”, como “homem mucoso, subserviente – engraxa-botas – o qual, como todo “agradista”, é submisso aos grandes e arrogante com os pequenos<sup>32</sup>.

No “tear de entretexistência”, não existe somente a contraposição de planos quando se trata da análise das vozes de diferentes personagens. Há, concomitantemente, um tecido que se constrói sob o signo da ambivalência, no que tange às incongruências presentes na constituição de determinados personagens. As incongruências ratificam aquela instância de clivagem que reitera a lógica do “hibridismo”, como será analisada a seguir.

---

<sup>29</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 183.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 18.

O primeiro caso, a ser examinado, é o de Sulplício. Como foi visto anteriormente, o personagem foi alvo de “perseguição” pelos seus próprios compatriotas. Porém não se pode ignorar que ele fora “fiscal” no tempo do colonialismo, sendo difícil entender “um preto, como ele, servindo as forças dos brancos”. Quando chegaram os revolucionários, disseram que os moçambicanos comandariam o seu próprio percurso. De acordo com Sulplício, mais difícil que matar o patrão é matar o escravo que vive dentro de cada um. Confessa não ter queixas, pois se já sofreu muito, voltara a sofrer quando serviu Estevão Jonas, não sendo “agora, nem patrão nem escravo”, pois o povo “só mudou de patrão”.<sup>33</sup> Para Sulplício, seu destino fora um erro, pois “tinha sido polícia em tempo dos colonos, quando aconteceu a Independência, foi prateleirado, entendido como um que traía os seus da sua raça”.<sup>34</sup>

Outro exemplo é aquele do personagem Estevão Jonas. O administrador saía de sua terra para combater os colonos, defendendo a causa revolucionária por meio das armas. Ao voltar, trazia uma farda lá da guerrilha e as pessoas olhavam-no como um pequeno deus. Nessa época não era o administrador corrupto, era um homem que se entregava aos outros, “capaz de outroísmos”, pois “partira para além da fronteira, sabendo que poderia nunca mais voltar”.<sup>35</sup>

Um outro personagem, permeado pela ambigüidade, é o delegado italiano Massimo Risi que chega com a delegação oficial, a fim de desvendar o desaparecimento dos soldados da ONU. Para o viajante europeu, inicialmente, Tizangara apresenta uma mundividência insólita inapreendida pelo europeu

---

<sup>33</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 141.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 164.



visitante que pode falar e entender, não sendo problema a língua. Mas o que ele não consegue entender é o mundo de Tizangara que, no seu parecer, lhe chega através de uma “meia dúzia de estórias delirantes”<sup>36</sup>. Na tentativa de cumprir a investigação, o italiano parecia derrotado, por “ não entender o mundo da África”, com suas “estórias delirantes”, ao passo que ele precisava de notícias concretas, explicações plausíveis.

Depois de conhecer a personagem Temporina, a percepção do viajante Massimo Risi começa a mudar, pois a África, não lhe parece tão pesada. Temporina é descrita como vítima de feitiços, pois era velha, mas “tinha um corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda e convidativa”.<sup>37</sup> No decorrer de sua permanência em Tizangara, o delegado começa a se relacionar com a velha-moça. Mais tarde, o estrangeiro, que não acredita em “estórias delirantes”, pede ao feiticeiro Zeca Andorinho que “devolvesse a idade de sua amada”, livrando-a do feitiço.<sup>38</sup> Ao chegar à vila, o delegado apresentava o passo pesado. No final, começa a acreditar na crença de pisar o chão, ensinada por Temporina. Ele consegue atravessar um campo minado, “vagaroso, todo o corpo era um calcanhar, o pé e o ante-pé, passo sem pegada. E perante o nosso assombro, Massimo Risi passou pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas”<sup>39</sup>.

As ambigüidades, apresentadas por tais personagens, remetem à fotografia da cisão, existente no interior da vila. Nesse sentido, é possível visualizar o “tear de entretexistência” como uma imagem que privilegia a relação de

---

<sup>36</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 104.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 204.

contigüidade entre os elementos que se seguem uns aos outros, mas sem jamais se fundirem, mantendo a autonomia dos mesmos. Esse relacionamento não fusional remete às estratégias da “différance”. Segundo Hall, “essas estratégias” não têm a capacidade “de inaugurar formas totalmente distintas de vida”. Constituem sim “o fundamento para um novo tipo de ‘localismo’ que não é auto-suficientemente particular, mas que surge de dentro do global, sem ser simplesmente um simulacro deste”<sup>40</sup>. Nesse sentido, o localismo se relaciona com o retorno do particular “que é deixado de lado pelo fluxo panorâmico da globalização, mas retorna para perturbar e transtornar seus estabelecimentos culturais”.<sup>41</sup> Como retorno do particular “que resiste ao fluxo homogeneizante do universalismo com temporalidades distintas e conjunturais”, o local funciona no plano da questão multicultural, como “força transruptiva” que desestabiliza a cultura.

A urdidura do “tear de entexistência” é marcado por um “existir entre”. Sua constituição se engendra com base no plurilingüismo que se manifesta por meio de diferentes vozes, constitutivas de orientações discursivas diversas, implicando uma representação híbrida da nação. Tendo em vista a demonstração do contexto de Tizangara como sendo “terra de estrangeiros atuais e longínquos”, pode-se verificar uma cisão interna, o que remete à idéia de liminaridade constituidora da nação.

De acordo com Homi Bhabha,

a nação barrada Ela/Própria [It/self], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado *internamente* pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural. Desse modo, o problema não é simplesmente a ‘individualidade’ da nação em oposição à alteridade de outras nações.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> HALL. A questão multicultural, p. 61.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>42</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 209-210.

O “tear de entretexistência” remete à imagem da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. Por meio do “tear de entretexistência” é possível visualizar um procedimento que é resultante da operação da “viagem para dentro”. A imagem possibilita a inscrição de uma polifonia de vozes e, desse modo, permite, assim como a “viagem para dentro”, realizar um tipo de incursão no território de disputa imperialista, sendo tal incursão reexaminada de modo crítico por um nativo.

Tendo em vista a estruturação do “tear de entretexistências”, é feito, polifonicamente o reexame da vida agonizante e profundamente perturbada de um território que foi colonizado. Além dos mecanismos que foram analisados até aqui para demonstrar o engendramento do tecido polifônico, há que se verificar a construção do narrador, cujo papel complementa a “operação da viagem para dentro”, na medida em que, por meio desse algoritmo, o nativo, outrora silenciado não somente fala, como também age no território tomado do colonizador. O exame da “vertência dos casos” e do “compadrio”, presentes na narrativa *O último vôo do flamingo*, possibilitará a verificação de outra estratégia polifônica, capaz de inscrever “a viagem para dentro” como uma operação de escrita.

Ao rememorar, o narrador realizará a transcrição de uma série de versões acerca do desaparecimento ou “explosão” dos soldados da ONU, os Capacetes Azuis. Em vez de narrar solitariamente, estabelece um tipo de narração, convocando outras vozes, num movimento que ele denomina “vertência dos casos”<sup>43</sup> por meio do qual as vozes de outros personagens são convocadas, a fim de que cada um apresente a própria versão sobre o caso, como será visto doravante.

---

<sup>43</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 137.

Para possibilitar a inscrição dessas vozes, o narrador utiliza um conjunto de leituras que se baseiam em “depoimentos”, escuta de “confissões”. A fim de fazer as “transcrições em português visível”, o narrador, responsável pelo ato de lembrar, “ao longo das páginas”, insere encaixes que correspondem a gêneros intercalados, como: “depoimentos”, “confissões”, “gravações”, cartas, provérbios, mito.

Os depoimentos podem originar-se de transcrição de gravação de fita cassete. É o caso da personagem Ana Deusqueira, cuja voz gravada é transcrita para a narrativa. Em seu depoimento prestado para o ministro, a personagem relata que os soldados da ONU explodem. Eles não pisam em minas, pois, ainda que se duvide, as mulheres são os engenhos explosivos:

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 sei o quê. Obra dos homens, ciúmeiras deles que não querem ver mexidas as mulheres da terra. E eu, Excelência, eu até me sinto orgulhada nesses ciúmes deles. É que nunca eu fui de ninguém. Nunca. Haver homens que me disputam me faz sentir pertencida, faz conta que sou mulher de um só, exclusivo. Porém, foi assim. Isto que lhe conto não tem ouvido nem boca. Eu vi os pós, caindo como areia na cerveja do desgraçado. Vi tudo por inteiro. Quando esse zambiano me pegou na mão eu já sabia o destino dele. Lhe acompanhei sem penas...<sup>44</sup>

Na transcrição da fala de Ana Deusqueira, pode-se observar que o desaparecimento dos soldados é decorrente de feitiço.

Outro depoimento que vai nessa direção é o do feiticeiro Zeca Andorinho. Como testemunha, o narrador ouve o relato do feiticeiro. Este fala para o delegado da ONU, Massimo Risi, que lhe foi encomendado pelos homens de Tizangara um feitiço para explodirem os soldados: “o velho, sempre de pálpebra descida, parecia variar sobre assunto não chamado. Disse que havia feitiços chamados de likaho.”

---

<sup>44</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 86-87.

Antes de relatar o caso que envolvia os soldados da ONU, enumera uma diversidade de feitiços.

Cada feitiço era feito de diferente animal. Havia o “likaho” de lagarto, por meio do qual os homens inchavam no ventre; sucedendo o mesmo com os ambiciosos que eram comidos pela barriga. O “likaho” de formiga fazia com que os enfeitados emagrecessem até ficarem do tamanho do inseto<sup>45</sup>. Depois, o curandeiro conta a sua versão sobre o desaparecimento dos Capacetes Azuis, que também, segundo ele, foram vítimas do “likaho” feito de sapo. Esse tipo de feitiço provoca a explosão por meio de engorda. Zeca Andorinho ainda relata que tal feitiço fora encomendado pelos homens de Tizangara, que sentiam ciúmes dos soldados estrangeiros, pois era necessário um “castigo contra os olhares compridos dos machos estrangeiros. Sobretudo, se fardados de soldados das Nações Unidas”:

– Foi este feitiço que usei contra esses gafanhotos. Massimo já sabia: os gafanhotos eram os capacetes azuis. Afinal, aquele feitiço começava onde todo o homem começa – no namoro. À medida que ia avançando ficava quente e o seu corpo se desconformava. O enfeitado inchava, sem dar conta. Crescia como o sapo face a seu próprio medo. Até que, no preciso momento do orgasmo, explodia.<sup>46</sup>

Outro encaixe narrativo, que compõe “a vertência dos casos”, relaciona-se a uma carta confissão do administrador Estevão Jonas para “Sua Excelência o Ministro Responsável”. Na carta, Jonas chega a pensar que as “explosões dos soldados” foram decorrentes de “feitiço encomendado” e narra, ainda, a explosão de um major paquistanês, cuja função era a de chefe de segurança<sup>47</sup>. O administrador confessa o “pavor” que sente ao perceber o aquecimento de suas mãos, quando

---

<sup>45</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 86-87.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 150-151.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 96.

mantém relações sexuais com as mulheres de Tizangara.<sup>48</sup> Além disso, procura uma explicação para a morte do chefe de segurança e desconfia que os tais acontecimentos são decorrentes de castigo dos “antepassados” por causa de sua administração corrupta, como apregoa o Padre Muhando.<sup>49</sup>

As suspeitas de Estevão Jonas são desmentidas pelo depoimento do padre Muhando, citado na carta. O padre já havia descoberto a farsa “dos poderosos do lugar”, mas como era alcoólatra, ficou desacreditado diante da população e, então, ninguém o escutava. Em seu depoimento, o personagem afirma que as explosões são decorrentes das “congeminções que pareciam tão claras quanto improváveis”, pois

parte das minas que se retiravam regressava, depois, ao mesmo chão. No final da guerra restavam minas, sim. Umas tantas. Todavia, não era coisa que fizesse prolongar tanto os projetos de desminagem. O dinheiro desviado desses projetos era uma fonte de receita que os senhores locais não podiam dispensar. Foi o enteado do administrador quem urdiu a idéia: e se aldrabassem os números, inventassem infundáveis ameaças? Valia a pena. Plantavam-se e desplantavam-se as minas. Umas mortes à mistura até calhavam, para dar mais crédito ao plano. Mas era gente anônima, no interior de uma nação africana que mal sustenta seu nome no mundo. Quem se ocuparia disso?<sup>50</sup>

Assim, as “congeminções” se misturavam, em Tizangara, com a guerra dos negócios e os negócios da guerra. Mas o que não era parte do plano era a morte dos Capacetes Azuis. Segundo o padre, a morte dos estrangeiros desmontou o esquema das “congeminções”. O problema das minas pedia provas de sangue, decorrentes de mortes dos nativos, mas não poderia haver mortes de estrangeiros, pois despertaria o interesse da ONU.<sup>51</sup> Parte do caso é, desse modo, explicado

---

<sup>48</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 94.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 97-99.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 200.

pelo padre, mas ele também afirma que “o feitiço dos estrondeados” prejudicou a trapaça, uma vez que “perante o transbordar do escândalo, o administrador chamou o feiticeiro e deu ordem que aquilo terminasse, de imediato”, pois “mais nenhum soldado da ONU poderia desaparecer”.<sup>52</sup>

Assim sendo, transcrições de gravação, carta, escuta de “confissões”, leitura de “depoimentos” correspondem a gêneros encaixados na narrativa, que, por sua vez, polifonicamente, propiciam a urdidura da “vertência dos casos”. Por meio da “vertência dos casos”, o “tear de entretexistências” apresenta diferentes pontos de vista, relacionados à lógica do “suplemento”. De acordo com Homi Bhabha, essa lógica sugere que o ato de acrescentar não necessariamente equivale a somar, mas pode, sim, alterar o cálculo. Nesse caso, a demanda simbólica de diferença cultural, ao obedecer a lógica suplementar, não pode ser compreendida como um jogo livre de polaridade e pluralidades no tempo homogêneo e vazio da comunidade nacional; mas sim, como uma forma de intervenção, participa de uma lógica de subversão suplementar semelhante às estratégias do discurso minoritário.<sup>53</sup>

Por meio da “vertência dos casos”, ocorre um confronto de vozes as quais remetem a uma disposição de saber ou a uma distribuição de práticas que existem lado a lado, constituindo uma forma de contradição ou antagonismo social que tem que ser negociado em vez de ser negado.

Ao encaixar vozes e intercalar gêneros, toda “a vertência dos casos” efetiva um movimento, cujos fluxos de sentido representam, ficcionalmente, aquela rearticulação dialógica que resiste à totalização, segundo Homi Bhabha.<sup>54</sup> Ao promover essa rearticulação dialógica, resultante de uma prática de saber, cujo

---

<sup>52</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 200.

<sup>53</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p.228.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 228.

móvel se baseia na contraposição de vozes, a organização da “vertência dos casos” propicia, então, uma negociação engendrada a partir do sentido do contraponto, o que confirma a inscrição da “viagem para dentro” como uma operação de escrita.

## O “COMPADRIO” DE TRADIÇÕES

Na narrativa *O último vôo do flamingo*, está presente a idéia de contraponto, tendo em vista o entrecruzamento de duas tradições nele presentes. A problematização desse contraponto entre heranças culturais possibilitará, como foi mencionado anteriormente, a verificação de mais uma estratégia polifônica, capaz de inscrever “a viagem para dentro” como uma operação de escrita.

Para trabalhar o entrecruzamento de duas tradições na tessitura ficcional do romance de Mia Couto, a imagem do “compadrio”, é extremamente fecunda. Com a permanência do viajante italiano, em Tizangara, ocorre, entre eles, uma espécie de “compadrio”<sup>55</sup>. Ainda que o encontro entre eles tenha ocorrido na cerimônia da chegada da delegação oficial à Tizangara, “o compadrio” inicia-se num bar da vila. Ao se sentar ao lado do italiano, o narrador verifica que o outro “o olha, como se fosse pela primeira vez”, e pergunta quem ele era. Depois de ter conhecimento que o narrador era “o seu tradutor”, observa-se a distância entre culturas, pois o viajante declara que, para ele, não há problemas em “falar e entender” a língua local, mas sim em entender o mundo africano<sup>56</sup>.

De acordo com o narrador, havia um “peso invisível”, que deixava o italiano derrotado e sem esperança, pois sua missão era investigar o desaparecimento de

---

<sup>55</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 41.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 42.



soldados estrangeiros, cujas provas resumiam-se a um sexo e a uma boina azul que apareciam, na vila, após a suposta explosão dos soldados. A missão de Massimo Risi também era a de fazer o relato da investigação, porém Tizangara apresenta uma mundividência insólita e inapreensível para o europeu que pode compreender a língua, mas não consegue entender o mundo de *Tizangara*. Assim, sentia-se só, com toda a África lhe pesando.<sup>57</sup> Impossibilitado de apreender “o peso da África”, não caberá ao europeu, mas, ao nativo fazer a transcrição do “tear de entretexistências” que é tecido.

O relatório do italiano é sempre postergado, cabendo ao narrador/tradutor a sua confecção. Por meio do “compadrio”, o diálogo entre o nativo de Tizangara e o viajante italiano é um movimento sinedóquico, empreendido pela enunciação para efetivar a “transcrição em português visível” do relatório, e, concomitantemente, problematizar o diálogo entre oralidade e escrita.

Além dos mecanismos explorados anteriormente, é interessante examinar a inserção de elementos da tradição oral, na organização do romance, como é o caso do encaixe de provérbios e do mito da criação.

O romance apresenta uma série de provérbios que servem como epígrafes para cada capítulo, ou mesmo que se espalham por meio da fala dos diferentes personagens, sendo classificados como “ditos de Tizangara”, como:

O mundo não é o que existe, mas o que acontece.<sup>58</sup>  
 A cinza voa, mas o fogo é que tem asa.<sup>59</sup>  
 A urina de um homem sempre cai perto dele.<sup>60</sup>  
 É o cão vadio que encontra o velho osso.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 104.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 153.

As ruínas de uma nação começam no lar do pequeno cidadão.<sup>62</sup>

Muitos desses “ditos de Tizangara” cumprem, no romance, uma função até metalingüística, como foi possível analisar, anteriormente, o relacionamento entre rememoração e alegoria por meio da imagem do beijo e da chaga, contido em dois provérbios: “O cão lambe as feridas? Ou já é a morte, por via da chaga, que beija o cachorro na boca?”<sup>63</sup>. E “A vida é um beijo doce em boca amarga”<sup>64</sup>. Além disso, é necessário assinalar que a presença dos provérbios está, de modo estreito, relacionado a características peculiares da tradição oral.

De acordo com Honorat Aguessy, no texto “Visões e percepções tradicionais”, os provérbios assim como os ditados e as máximas correspondem a textos que elucidam “a concepção do mundo na África”. Os provérbios, nesse sentido,

“não são obras secundárias e, além disso, revelam-se como sendo belos ‘resumos’ de longas e amadurecidas reflexões, resultado de experiências mil vezes confirmadas. O caráter anônimo dos provérbios traduz a sua profunda inserção no âmago da experiência e da vida coletiva, depois de longas rodagens e experiências”<sup>65</sup>.

Nos provérbios, diferentes temas são considerados, como:

a paciência considerada como uma virtude, a honestidade considerada como uma virtude, a gratidão e a ingratidão, a cooperação e a reciprocidade nas relações humanas, a ignorância, a falta de informação, a experiência considerada como a escola da vida; o “leadership”, o respeito pelos mais velhos, a sabedoria, a discrição e o respeito que se espera do mais velhos, o respeito por si que os mais velhos esperam dos outros, as representações, a força da gravidade, a esperança e a perseverança, o efeito de “boomerang”.<sup>66</sup>

A crítica sobre Mia Couto tem apontado que é visível o uso de provérbios, sentenças, frases feitas e portadoras de significação didático-filosófica. É o caso do

<sup>62</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 121.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>65</sup> AGUESSY. *Visões e percepções tradicionais*, p. 118.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 119.

estudioso José Miguel Lopes. Ao trabalhar as implicações do lugar ocupado pelo modelo sensorial auditivo numa antropologia dos sentidos, o crítico moçambicano faz considerações acerca da narrativa de Mia Couto, ao associar esta a uma cultura acústica, como é o caso de Moçambique. Segundo Lopes, o escritor moçambicano explora largamente o modelo e a técnica do provérbio nas passagens de carácter reflexivo, sendo este um dos seus elementos marcantes:

Em *Terra sonâmbula*, numa seqüência de frases, ele procura de forma sintética caracterizar e justificar, com base numa pretensa verdade universal, a tentação da personagem de abandonar o seu projeto inicial num dado ponto da ação: ‘As idéias, todos sabemos, não nascem na cabeça das pessoas. Começam num qualquer lado, são fumos soltos, tresvairados, rodando à procura de uma devida mente’.<sup>67</sup>

Considerando que o provérbio é manifestação que pertence a um domínio de uma cultura acústica, o uso deles propicia, no caso de *O último vôo do flamingo*, a constituição de uma escrita acústica, porque impregnada de tais elementos, resultando a urdidura de uma escrita amalgamada com a oralidade.

Em se tratando da oralidade, é pertinente fazer algumas considerações. Segundo Honorat Aguessy, a oralidade é uma dominante “na cultura e não uma exclusividade”, que serviu como meio de aquisição e transmissão orais dos valores culturais, bem como sua perpetuação<sup>68</sup>. Ou seja, “falar de oralidade é sublinhar a existência de uma dominante em que prevalece a comunicação oral; não é de modo algum designar a exclusividade da comunicação oral proveniente de uma hipotética incapacidade do uso da escrita”.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> LOPES. Cultura acústica e memória em Moçambique: as marcas indeléveis numa antropologia dos sentidos, p. 214.

<sup>68</sup> AGUESSY. Visões e percepções tradicionais, p. 108.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 114.

Além do encaixe de provérbios, há, em *O último vôo do flamingo*, a inserção de narrativa mítica. Essa também faz parte do conjunto de estratégias de que a enunciação dispõe, a fim de demonstrar o “compadrio” de tradições, decorrente do amálgama entre escrita e oralidade. Na narrativa, Padre Muhando reescreve o mito da criação do mundo que acontece “no meio dos caniços” do rio, quando,

... no antigamente, o Diabo estava a morrer. Deus ficou aflito: sem o Demônio ele seria apenas metade. Foi então que Deus acorreu a curar o seu eterno inimigo. O que Deus, primeiro, fez foi beber água. Nesse tempo só havia mar. Ele bebeu dessa água salgada, cheia de alga e inorganismos. Deus teve alucinações e vomitou o Universo. O vômito era ácido e os seres definharam, contaminados pelo cheiro nauseabundo.<sup>70</sup>

Com o definhar dos seres, Deus enfraquecia e, então, cansado de tudo, inventou os rios. Com a criação dos rios, segundo Muhando, Deus novamente se revitalizou, mas permanecia ainda com as forças debilitadas, não sendo mais capaz de criar. Por isso, “os rios não são tão infinitos como o mar”<sup>71</sup>. Diante dos rios, Deus procurou revigorar a sua alma, para criar o mar, pois os rios não eram o bastante, sendo preciso um lugar infinito. Então, Deus se ajoelhou à beira do rio, nos caniços, colocou os joelhos em cada margem, debruçou-se a beber água. Segundo Padre Muhando

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.<sup>72</sup>

A inserção da reescrita do mito da criação, perfazendo aqui um jogo intertextual, relaciona-se com o movimento do “semi-dito” que permeia a oralidade, na medida em que este apela para uma participação do interlocutor ou do

<sup>70</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 128.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 129.

observador-auditor, como é o caso do padre que, como leitor dos textos da tradição bíblica, realiza uma recepção do texto, já num processo de interlocução que não poderia ser assumido por um indivíduo reduzido ao solipsismo.

Assim sendo, a característica do “semi-dito” apela para uma participação do interlocutor ou do observador-auditor, ou seja:

Quer tente, no mito, apesar da extensão da narrativa, “ocultar aos profanos uma preciosa fécula que parece pertencer a um saber universal e legítimo”; quer se esforce, nos provérbios, apesar do seu caráter abreviado, por dar tudo a conhecer ao leitor, provocando a sua intervenção; quer, enfim, se lance ou se implante num espaço sem explicação, o “semi-dito” diz bastante sobre os princípios essenciais da sociedade a que nos referimos. (...) é esta dimensão prioritária que o mito teoriza na linguagem fundadora que representa.<sup>73</sup>

O “semi-dito” vincula-se ao domínio da oralidade, em cujo horizonte de percepção o outro está sempre implicado e integrado no que condiciona, quando não determina conjuntamente o eu, o nós: a anterioridade ou, pelos menos, a simultaneidade da comunidade, a partir do momento em que surge o eu. É esta dimensão da oralidade a que alude a presença do mito.

Na narrativa *O último vôo do flamingo*, a estória mítica do flamingo corresponde a esta dimensão do “semi-dito” presente no domínio da oralidade. A veiculação da estória do flamingo é feita por meio de diferentes versões. A primeira relatora do mito foi a mãe do narrador, segundo a qual

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!

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

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

– Mas vai voar para onde?

– Para um sítio onde não há nenhum lugar.

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

---

<sup>73</sup> AGUESSY. Visões e percepções tradicionais, p. 132.

– Porquê essa viagem tão sem regresso?

O flamingo desvalorizava seu feito:

– Ora, aquilo é longe, mas não é distante.

(..)

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

Então, o flamingo se lançou, arco e flecha se crisparam em seu corpo. E eilo, eleito, elegante, se despindo do peso. Assim, visto em vô, dir-se-ia que o céu se vertebrara e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que era a própria luz que voava. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu. Mais um bater de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava. Transitava de azul para tons escuros, roxos e liláceos. Tudo se passando como se um incêndio. Nascia, assim, o primeiro poente. Quando o flamingo se extinguiu, a noite se estreou naquela terra.<sup>74</sup>

A estória do flamingo é apresentada como o mito da criação do primeiro poente e da noite que fora “fantasiado” pela mãe do narrador, sendo o mesmo passível de reelaboração. Para o personagem Sulpício, a ave é chamada de “salvas-vidas” pelos pescadores, pois, durante a tempestade, “quando se perde a noção da terra, é a voz do flamingo que orienta os pescadores perdidos”. Segundo o pai do narrador, quando ele naufragou em certa pescaria, afogando-se, foi “engolido pelas ondas e vomitado pela noite, quando avistou fantasmas pastando no chão da escuridão. Eram fugidios vultos brancos sobre o roçar da rebentação, mas anjos não eram. Eram “os simples e róseos flamingos que debicavam os tapetes marinhos.” Sendo assim, por meio do recontar do mito, Sulpício “confirma” “na vertência do caso”, “a vocação salvadora dos pássaros”<sup>75</sup>. Após relatar a sua versão, o personagem afirma que a mãe do narrador “inventou a estória do flamingo”, dizendo que “era uma lenda, nas suas origens”, “mas era mentira” que “ela mesma inventara, só para acalmar seus fantasmas”<sup>76</sup>.

A retomada da estória mítica é feita também pelo narrador por meio das “artes da meninice”, pois, quando criança, constrói “o animal voador que a (...) mãe

<sup>74</sup> COUTO. *O último vô do flamingo*, p. 117-119.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 192.

fantasiara em sua estória”. As “artes da meninice” remetem a um processo de reciclagem, que consistia em “fazer de coisitas retiradas do lixo um brinquedo”. O brinquedo era, assim, um boneco de pernas brancas e rosa”, feito de “arame e panos”<sup>77</sup>.

Esse processo de elaboração do mito pode ser, ainda, destacado por meio da versão feita pelo viajante italiano. Para se analisar essa versão, será necessário focalizar a cena do abismo, no qual se transformou Moçambique após a inundação. Nela, o tradutor vê a partida de Sulplício numa canoa que paira sobre o nada. Longe, lhe parece que não era um barco, mas um flamingo que se afastava. Já o viajante italiano, diante do cenário, procura, numa sacola, um papel e uma caneta e os retira. Depois disso, ordenadamente, rabisca umas frases e escreve “o último relatório” ao Secretário Geral das Nações Unidas, a “reportar o desaparecimento total de um país em estranhas e pouco explicáveis circunstâncias”. O viajante “faz um pássaro de papel com o relatório”, lançando sobre o abismo e diz que fica à espera de outro vôo do flamingo<sup>78</sup>.

O mito do flamingo é reescrito/recontado na narrativa, confirmando-se, assim, o processo de interlocução, presente no domínio da oralidade, a que se refere Honorat Aguessy, ao ressaltar a característica do “semi-dito” como um apelo para uma participação do interlocutor ou do observador-auditor. Nesse sentido, para Aguessy, o caráter fundador do mito reside em seu caráter de doador de sentido às realidades cotidianas e aos conteúdos das outras formas de discurso, devido a quatro características, a saber: 1º) o mito submete-se a restrições não só ao plano daqueles que são susceptíveis de receber a mensagem comunicada, mas também ao plano dos que estão habilitados a recitar ou reatualizar a mensagem; 2º) é

---

<sup>77</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 165-166.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 223-224.

absurdo considerar as categorias do verdadeiro e do falso, pois em termos do mito intervém o princípio de autoridade e de relação de solidariedade eficiente entre o locutor e o interlocutor; 3º) no mito, um praticante tenta tomar conhecimento da narrativa fundadora que permitira elucidar um problema existencial angustiante; e, finalmente, o especialista não o narra por simples gosto de conversar e com a preocupação de divertir; espera que o seu auditor tire da narração a lição devida, que siga a via que a narrativa aponta e obtenha satisfação.<sup>79</sup>

Este clima de relação, de solidariedade eficiente, no qual a palavra se manifesta como ato, é encenado na narrativa de Mia Couto, na medida em que são produzidas diferentes versões da estória mítica do flamingo. No livro, a voz, de modo solidário, coloca, num contexto simbólico, o problema da realidade como objeto considerado aqui e agora, entre o locutor e o interlocutor. Ao fazê-lo, a enunciação termina por efetivar o “compadrio” entre as tradições escrita e oral, realizado de modo contíguo, que desemboca em uma espécie de tradução, cujo móvel reitera a demanda simbólica de diferença cultural, ao obedecer a lógica do suplemento. Com isso, também ratifica a estratégia da “viagem para dentro” como uma operação de escrita.

## **A TRADUÇÃO CULTURAL**

A relação de contigüidade, estabelecida na cena do bar, numa das ruas de Tizangara, pode ainda ser observada na cena do abismo, quando, ao se sentar ao lado do italiano, pela primeira vez, o narrador sente o viajante “como um irmão nascido na mesma terra” cujo olhar parece fazer uma leitura por dentro do narrador,

---

<sup>79</sup> AGUESSY. Visões e percepções tradicionais, p. 130.



adivinhando seus receios<sup>80</sup>. A imagem de “sentar ao lado de” propicia uma reflexão acerca da imagem de contigüidade, também presente na tradução que é feita pelo narrador do texto. Antes, far-se-ão oportunas, para o desenvolvimento da análise desse aspecto, algumas considerações acerca da idéia de tradução.

A tradução se caracteriza também por uma relação de contigüidade, na qual está embutida a idéia, eminentemente paradoxal, da identidade como momento que, para ser alcançado, deve necessariamente passar pela alteridade. Nesse sentido, a condição do narrador, como tradutor, pode ser associado a um sentido de tradução que é preconizado por Walter Benjamin, da seguinte maneira:

Como os cacos de uma ânfora, para que, nos mínimos detalhes, se possam recompor, mas nem por isso se assemelhar, assim também a tradução, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, em um movimento amoroso que chega ao nível do detalhe, fazer passar em sua própria língua o modo de significar do original. Do mesmo modo que os cacos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, assim também original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior.<sup>81</sup>

Na imagem do vaso quebrado, que deve ser reconstituído a partir de seus cacos, Benjamin detecta a relação de contigüidade, no movimento amoroso a partir do qual o sentido é buscado. Nesse movimento amoroso, a língua do tradutor deve agir livremente, não para fazer ressoar sua *intentio* como reprodução, mas sim como harmonia, como suplemento à língua em que se comunica de seu próprio modo a *intentio*.

A tarefa do tradutor “consiste em encontrar, na língua para a qual se traduz, aquela intenção da qual é nela despertado o eco do original”<sup>82</sup>. Nesse sentido, entre original e tradução haveria uma relação de afinidade que não implica nem igualdade nem imitação, estando mais próxima da noção de intimidade não ligada a uma

---

<sup>80</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 224.

<sup>81</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. XVII.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. XIV.

analogia exterior, mas fundada sobre uma ligação não aparente, não sensível, o que equivale a se relacionar sem se tornar igual, reconhecendo diferenças e fazendo com que elas entrem em contato entre si.

Na narrativa, a função desse narrador é senão a de traduzir “as palavras dos falecidos”. É ele, que, “em português visível, faz a transcrição das falas que seguem”<sup>83</sup> no processo de rememoração, sendo a tarefa de traduzir “seu serviço congênito”<sup>84</sup>, cuja elaboração é decorrente da contigüidade levada a efeito por meio do “compadrio” entre a tradição escrita e a oral. Tal contigüidade se assemelha ao movimento amoroso “que chega ao nível do detalhe, para fazer passar em sua própria língua o modo de significar do original”.

O “compadrio” é uma atividade que cumpre esse movimento amoroso, já que, ao fazer uso de uma escrita acústica, a enunciação sinaliza para a estranha sobrevivência cultural de Moçambique. Relativamente à estranha sobrevivência do povo, Homi Bhabha assinala não uma forma de salvação, mas sim uma espécie de vida que se efetiva na fronteira. Isto se explica, porque “é vivendo na fronteira da história e da língua, nos limites de raça e gênero, que estamos em posição de traduzir as diferenças entre eles, numa espécie de solidariedade”<sup>85</sup>.

Em *O último vôo do flamingo*, a cena do abismo, na qual ocorre o “compadrio” entre o narrador e o viajante italiano, sugere essa estranha sobrevivência, decorrente de uma afinidade, a partir da qual, sem se tornar igualdade, é possível reconhecer diferenças e fazer com que elas entrem em contato entre si.

Na cena da margem do abismo, a estória mítica do flamingo é reatualizada, permanecendo como cesura ao ser apropriada pelo viajante que faz um “pássaro de

---

<sup>83</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 11.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>85</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 238.

papel” para sobrevoar o abismo decorrente da falência histórica de Moçambique. De acordo com o narrador, o italiano se sentou à margem do abismo e fez um “pássaro de papel”: “esmerou no acabamento, e depois levantou-se e o lançou no abismo. O papel rodopiou no ar e planou, pairando quase fluvialmente sobre a ausência de chão. Foi descendo lento, como se temesse o destino das profundezas”.<sup>86</sup>

Como imagens contíguas, “flamingo” e “pássaro de papel” se relacionam a mediações cuja perda decorrente da operação tradutória, efetivada pelo viajante estrangeiro, transforma-se em interrupção produtora de sentido. Na narrativa, esse sentido corresponde à necessidade de retirada de peso histórico, para a instauração de uma alavanca propulsora num período de um pós-guerra, encapsulado, que impossibilita a sobrevivência, o que, em última instância, remete ao “ritual de revivência” do passado, a que alude Homi Bhabha.<sup>87</sup>

A sobrevivência, a que a enunciação de *O último vôo do flamingo* se propõe, relaciona-se ao vôo do flamingo, que remete, mais uma vez, à imagem do anjo benjaminiano, cujas asas são mantidas abertas em meio à tempestade que sopra. Assim como o anjo da história, “o pássaro de papel” consegue manter o vôo leve sobre os escombros do “céu subterrâneo”, já que, ao ser lançado sobre o abismo por Massimo Risi, “o papel rodopia no ar e plana, pairando quase fluvialmente sobre a ausência de chão”.<sup>88</sup>

Desse modo, assim como o narrador-tradutor, a enunciação-tradutora permite reportar, sob a forma de sinedóque, à tradução das ruínas, cuja escassez se torna produtiva, ratificando o movimento da “exegese alegórica” da escrita, na medida em que se apropria do processo histórico, dos provérbios, do mito, como instrumentos

---

<sup>86</sup> COUTO. *O último vôo do flamingo*, p. 224.

<sup>87</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p.198.

<sup>88</sup> COUTO, *op. cit.*, p. 224.

viabilizadores da operação de contigüidade, a fim de transformar as cicatrizes em visões potenciais de um futuro pós-colonial.

O “serviço congênito” do narrador-tradutor de Tizangara corresponde, do ponto de vista da enunciação, à tarefa de um tradutor cultural, cujo trabalho se baseia numa espécie de “solidariedade” – de “compadrio” – que seja capaz de traduzir as diferenças entre tradições, sem subsumir o movimento amoroso entre elas, mas, antes e sobretudo, de inscrever de modo paradoxal, a questão da identidade, com base na lógica do hibridismo. Nesse sentido, a questão da identidade dialoga com as considerações de Stuart Hall, quando afirma que o hibridismo é um processo de tradução cultural agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade.

Tendo em vista esse processo de tradução, “uma identidade cultural particular não pode ser definida apenas por sua presença positiva”; pois “todos os termos da identidade dependem do estabelecimento de limites – definindo o que são em relação ao que não são, (...) no interior das relações de poder”<sup>89</sup>. Nesse contexto, “uma demanda que surge do interior de uma cultura específica se expande, e seu elo com a cultura de origem se transforma ao ser obrigada a negociar seu significado com outras tradições dentro de um ‘horizonte’ mais amplo que agora inclui ambas”.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> HALL. A questão multicultural, p. 85.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 86.

## CONCLUSÃO

O estudo do tema da viagem e de relatos de viajantes já ensejou as mais diversas abordagens, nas diferentes áreas do saber. Algumas problematizaram conexões entre o relato de viagem e formas de conhecimento. É o caso das análises feitas por Edward Said e Mary Louise Pratt. Esses autores fazem uma avaliação do tema da viagem, averiguando-se a sua relação com a expansão imperialista.

No que tange aos textos *Mazanga* e *O último vôo do flamingo*, objeto de estudo dessa tese, objetivou-se efetivar uma análise do tema da viagem, enfocando-o sob uma perspectiva que não implicasse a redução do tema no âmbito do controle e do banimento do sujeito colonial. Sendo assim, a reflexão sobre *Mazanga* e *O último vôo do flamingo* efetivou uma análise de textos literários, cujo estudo comparativo possibilitasse uma exploração do tema da viagem associado à noção de “viagem para dentro” sob a perspectiva pós-colonial. O conceito de “viagem para dentro” corresponde a um tipo de incursão no território de disputa imperialista, cujo reexame crítico é feito pelo escritor pós-imperial do Terceiro Mundo.

Na medida em que os textos *Mazanga* e *O último vôo do flamingo* representam duas bem sucedidas realizações literárias, produzidas por dois escritores oriundos do continente africano e de países que foram colonizados por europeus, é possível constatar neles uma abordagem sobre o tema da viagem associando-o à “viagem para dentro”. Seus autores utilizam suas heranças culturais a fim de efetivar investimentos que viabilizam, do ponto de vista literário, a representação do tema da viagem, que é da ordem do contrapontual, do relacional.

Para abordar o tema da viagem, as duas obras apresentam contextos históricos bem diferentes. *Mazanga* insere o cenário da viagem no século XV, contexto da exploração do navegador português Diogo Cão que chega à região do Zaire, percorrendo as terras onde se localiza atualmente o território de Angola. *O último vôo do flamingo* apresenta o contexto de pós-guerra, em uma vila do interior de Moçambique, para representar a viagem do personagem Massimo Risi a serviço da ONU. Ainda que os contextos históricos sejam bem específicos, as duas obras trazem à baila o tema da viagem, associando-o à noção de “viagem para dentro”, já que ambos efetivam uma anamnese da cultura de duas nações cuja herança é resultante da estrutura do poder colonial, sendo tal exame feito por escritores africanos, os quais utilizam escrita e oralidade para construir o texto memorialístico.

*O último vôo do flamingo* se constitui como texto memorialístico que se estrutura mediante as noções de Walter Benjamin “constelação”, “mônada” e “alegoria”. Com base nesses conceitos, a memória engendra a aproximação do passado e do presente, interligando instâncias temporais diferentes e interrompendo a linearidade temporal. A organização das instâncias temporais se efetiva de modo espiralar, semelhante à imagem da “concha do caracol”, de acordo com análise da atividade de “pisar memórias, arriscando despertar fantasmas”.

A “convocação de saudades”, baseada na constelação de lembranças, torna possível o engendramento de um tempo monádico. Ao serem relacionados o “despertar de fantasmas pessoais” e o “despertar dos fantasmas” do pós-guerra, focaliza-se o espaço de Tizangara como um “território de rapina”, que por sua vez, de forma monádica, extrai uma época determinada do tempo homogêneo e vazio da história. Com isso, o tempo monádico nem suprime nem concilia as ordens temporais, mas propicia a irrupção de “um tempo saturado de agoras”, que remete,

assim, a uma “temporalidade disjuntiva” para tornar citável o passado a partir do presente.

Em *Mazanga*, a construção do tempo também se organiza sem obedecer a uma seqüência linear. Analogamente à imagem da “concha do caracol”, “as galerias de pedras” concêntricas formadas pela personagem Njitu possibilita visualizar a constelação de lembranças. O tempo se organiza por meio de encaixes semelhantes às galerias de pedras, podendo-se, assim, detectar a forma espiralar do tempo. Assim como as galerias são feitas de encaixes de pedras concêntricos, o tempo da memória se organiza mediante encaixes de fragmentos do passado que não obedecem a uma seqüência linear.

De modo semelhante ao texto de Mia Couto, em *Mazanga* a estrutura temporal se aproxima da forma monádica, pois, tendo como base a contração repentina que intersecciona diferentes instâncias por meio de uma ordenação paratática, a memória permite a correlação entre a história individual e a coletiva. Nesse caso, tanto as imagens relativas ao passado quanto aquelas relativas ao futuro são citáveis a partir do presente, assim como a organização das galerias de pedras possibilita, durante o ritual de magia, à personagem Njitu fazer a leitura e correlacionar diferentes instâncias temporais.

A organização paratática do tempo no processo de rememoração, presente nas duas obras, sinaliza para uma forma reticular que remete à imagem do “tamarindo”. No texto de Mia Couto, o narrador-tradutor convoca lembranças à sombra da árvore. Ao fazê-lo, ramificam-se e inserem-se lembranças de diferentes épocas, da vila e da própria família que se entrelaçam. O romance *Mazanga* contém um diário de viagem, entremeado de lembranças, cujo registro dos fatos não obedece à seqüência cronológica. Ao ser permeado por fluxos de lembranças, a

escrita essencialmente privada do diário abre-se para um enovelamento de histórias. Essa abertura termina por entremear o individual e o coletivo, formando um conjunto de “histórias entrelaçadas”. No livro de Alberto Oliveira Pinto, o narrador-protagonista, ao escrever o seu diário, possibilita, de modo semelhante à copa do “tamarindo”, reunir a constelação de diferentes períodos, de diferentes etnias, de diferentes histórias e mitos de fundação.

Relativamente à montagem constelacional e monádica presente em *O último vôo do flamingo*, há ainda o caráter da alegoria, cujo desdobramento também está presente em *Mazanga*. Na primeira obra, configura-se a constituição projetiva das ruínas da história, por meio do olhar melancólico com base no qual o narrador/tradutor focaliza e descreve o cenário. Ao trazer as ruínas desse passado, a memória remete ao conjunto de histórias acontecidas em Tizangara. Em *O último vôo do flamingo*, a disjunção temporal propicia a inscrição do tempo duplo, o que remete metonimicamente ao espaço de ruínas da nação. Tendo em vista o cenário de ruínas, pode-se detectar a constituição do olhar, a qual está associada ao caráter de melancolia. Nesse caso, a produtividade da “exegese alegórica da escrita” se processa, quando a memória articula a história individual, a familiar e a coletiva, de modo a extrair visões dos fragmentos do passado.

As ruínas possibilitam, de modo alegórico, manifestar as contradições, no caso, do tempo do pós-guerra em Moçambique. Nesse sentido, a “alegoria” possibilita escavar as cicatrizes do passado, suas ruínas, de modo a ensejar visões de experiências a serem reinterpretadas, a contrapelo, a partir do presente. Sob a perspectiva da melancolia, o olhar focaliza o espaço de ruínas, o que propicia uma leitura alegórica, de modo semelhante à imagem contida no provérbio que apresenta “o cão a lamber as feridas”.



Ainda que não seja possível detectar o olhar melancólico nos moldes apresentados em *O último vôo do flamingo*, em *Mazanga*, pode ser observado o processo de agonia e morte pelo qual passa o personagem Jorge do Rosário. A condição do frei, vítima de maleitas, pode estar associada ao cenário da ruína. Diante da morte, o protagonista escreve em seu diário, entremeando suas histórias com as de outros narradores. Ao fazê-lo, ocorre um processo de revivência do passado individual, familiar e coletivo. Mediante tal procedimento, é passível ao sujeito da enunciação efetivar uma “exegese alegórica”, na medida em que o objeto das lembranças se transforma naquele “algo diferente” a que alude Walter Benjamin, convertendo-o em chave de um saber, que, em se tratando de *Mazanga*, é a tessitura de memórias, para reescrever literariamente o passado pré-colonial concernente à história de Angola.

Assim sendo, os vestígios do passado se convertem, na chave de um saber resultante da “exegese alegórica da escrita”. A “viagem para dentro” insere a revisão do passado como um conjunto de experiências que instigam um tipo de reinterpretação como parte de uma mobilização em torno da resistência, no qual o nativo, antes silenciado, retorna ao texto para interpretar um território antes pertencente ao colonizador.

Ao intercambiar a experiência do individual e do coletivo, promove-se, em *Mazanga*, a configuração da “memória operadora da diferença”. Por meio do entrelace de fios de diferentes meadas, a memória se transforma em um ato de lembrar, cuja urdidura refeita não encerra a busca do eu perdido por uma subjetividade onipotente, mas se constitui como prática que examina efetivamente o passado como matéria de reflexão.

Em se tratando dos procedimentos de narração concernentes à “memória operadora da diferença”, presentes em *Mazanga*, esta é decorrente da interpenetração dos dois narradores benjaminianos. Tem-se no livro a inserção do narrador-personagem, Jorge do Rosário, o narrador viajante. Imbricados na narração deste, interpenetram-se narradores sedentários, pois são conhecedores das histórias e tradições, que, no caso específico da narrativa de Alberto Oliveira Pinto, pertencem à experiência dos povos da Mazanga. O relato contido no diário é resultado do compartilhamento de narradores. Essas duas estratégias possibilitam a abertura para o outro, propiciando a inserção da memória que, não só traduz a experiência individual, mas também, a experiência do coletivo, perfazendo um conjunto de “histórias entrelaçadas”.

Além do compartilhamento da narração, feito por diferentes narradores, o processo de narração se constrói, em *Mazanga*, por meio da mudança de estatuto do narrador, pois entrelaçado ao narrador-personagem encontra-se um narrador “heterodiegético”, que desempenha o papel do narrador sedentário benjaminiano. Com isso, engendra-se um entrelaçamento de histórias, que torna efetivamente o passado matéria de reflexão; possibilitando, assim, refazer o tecido da história como uma atividade de repetição em demanda da diferença. Por meio do compartilhamento, é possível juntar ao presente rotas culturais fragmentárias e reconstruir genealogias não ditas.

Relativamente aos procedimentos para organizar o texto memorialístico no livro *O último vôo do flamingo*, a narração é construída com base em uma “transcrição” polifônica. O narrador possibilita que diferentes vozes compareçam, no processo de rememoração, ainda que ele próprio tenha sido testemunha ocular. A “transcrição” se organiza com base numa polifonia cujas vozes apresentam

diferentes orientações discursivas. Por meio da transcrição polifônica, são representadas tanto as vozes dos “estrangeiros” quanto dos nativos, permitindo-se configurar a fotografia das clivagens e ambigüidades presentes no “tear de entexistências”. A imagem do “tear” remete à idéia de contigüidade entre elementos que se inter-relacionam, mas não se tornam homogêneos.

Os estrangeiros constituem uma recorrência nas duas obras. A representação dessa categoria se faz por meio do jogo polifônico, que remete à idéia de rede. Em *O último vôo do flamingo*, a rede polifônica se organiza mediante a imagem do “tear de entexistências”, por meio do qual se manifestam as vozes de uma gama variada de estrangeiros, sejam denominados “os de dentro” e “os de fora”, “os longínquos” e “os atuais”, os quais coexistem com os nativos. Pode-se verificar a idéia de rede também em *Mazanga*, pois o “plurilingüismo” se estrutura de modo semelhante à imagem de uma “uanda”, em cuja tessitura comparecem vozes com diferentes orientações discursivas. Também na narrativa de Alberto Oliveira Pinto, os estrangeiros “de fora” e os “de dentro” comparecem à cena discursiva, por meio de uma mistura de discurso direto, indireto e indireto livre, cuja interação caracteriza o jogo de vozes, estratégia essa presente no livro de Mia Couto.

Ao apresentar a rede polifônica, cada autor apresenta uma fotografia do território como “uma terra de estrangeiros”, ainda que focalizem períodos históricos diferentes. Além disso, “a terra de estrangeiros” é marcada pela idéia de cisão. Nos dois livros, a cisão é de ordem interna, podendo-se detectar a clivagem no interior da própria etnia, o que revela a inexistência de homogeneidade no interior das comunidades representadas tanto em um livro quanto em outro. Tal aspecto sinaliza para as marcas do hibridismo cuja operacionalização se efetiva mediante os caracteres da “différance”. Como as duas obras apresentam a rede polifônica, a

idéia de “différance” pode ser detectada por meio do jogo de vozes que, ao representar diferentes orientações discursivas, remete àquele “movimento de jogo que produz (...) as diferenças, os efeitos de diferença.” Os textos trazem as marcas do hibridismo que, ao seguirem as marcas da “différance”, sinaliza para uma lógica que não está centrada em binarismo, mas na idéia de cisão.

A idéia de divisão interna permeia as duas obras. Cada livro é uma demonstração dos exames feitos por personagens como Nzuá, em *Mazanga*, e Sulplício, em *O último vôo do flamingo*. Para eles, o território será “vítima da cisão entre muitos povos”, estando a nação dividida. As constatações dos personagens seguem na mesma direção e correspondem à idéia de que o “pós-colonial” “não sinaliza uma simples sucessão cronológica” de um sistema para outro. A fala de Nzuá se refere ao contexto da pré-colonização, marcado por lutas entre forças sociais nativas, com suas contradições internas.

A constatação do personagem Nzuá, no livro *Mazanga*, mantém correspondência com o exame feito por Sulplício, em *O último vôo do flamingo*. Inserido num contexto de pós-guerra, o personagem avalia o processo de clivagem interna, mesmo depois de Moçambique ter passado pelo processo de descolonização. Sulplício focaliza as disparidades no interior da sociedade descolonizada, ao apresentar a nação dividida entre “moleques de patrões e outros moleques dos moleques”.

Por meio da visão dos dois personagens, pode-se verificar que, em *Mazanga* e em *O último vôo do flamingo*, é recorrente a perspectiva pós-colonial na medida em que o conceito pontua que a sucessão de um sistema para o outro não viabiliza resolução dos problemas do colonialismo; mesmo porque, como assinala Nzuá, a “Mazanga foi dividida” e essa cisão ainda pode ser observada hoje, pois a

descolonização por si só não possibilitou a equação dos conflitos internos. A Mazanga, como metáfora de Angola, ainda é vítima da cisão entre muitos povos. Isso significa que houve apenas, seguindo as marcas do pós-colonial nas obras em estudo, “a translação de uma conjuntura histórica de poder para outra”, com a articulação desigual de poder instaurada internamente.

As marcas do pós-colonial desdobram-se, em *Mazanga*, ao ser configurada uma sobreposição de geografia no território da ilha. Como espaço de convergência e de cisão, a ilha configura uma “zona de contato”, na medida em que viajantes e “visitados” – no final do século XV – não se relacionam em termos da separação, mas em termos de presença comum, interação e práticas interligadas. O conceito aqui utilizado para examinar as características do espaço ficcional também pode apresentar afinidades com a delimitação do cenário em *O último vôo do flamingo*. Como Tizangara é descrita como um lugar de viajantes e de “estrangeiros”, numa época de pós-guerra, ela corresponde a um campo de encontro entre sujeitos separados geograficamente, cuja interação é também permeada pela cisão. Nos espaços construídos nos dois textos, detecta-se a convergência de diferentes etnias e, concomitantemente, a clivagem.

Ao ser agenciada a “memória operadora da diferença”, configura-se, em *Mazanga*, o “entrelugar” constituído de voz e letra por meio de um jogo de vozes como uma “forma de comunicação transcultural”. O jogo de vozes, a mistura de discursos e a presença de elementos do “missosso” possibilitaram a demonstração da ressonância da voz “griótica” na escrita, com base na qual é possível demonstrar a inserção de um “entrelugar” que estabelece uma operação de alteridade.

A constituição da “memória operadora da diferença” apresenta, no livro de Alberto de Oliveira Pinto, o desenrolar de fios que promovem a urdidura de um

"entrelugar", cuja organização desemboca em uma forma de tradução cultural. O processo transculturador está presente no diário, pois o exercício de escrita se constitui como uma "forma de comunicação transcultural" que remete ao modo utilizado por grupos subordinados ou marginais quando, para inventar, selecionam elementos a partir de materiais a eles transmitidos pela cultura europeia, como é o caso do uso da escrita – uma herança dos portugueses – amalgamado com elementos da oralidade. Essa estratégia transculturadora dialoga com o trabalho de tradução cultural, na medida em que se organiza com base na lógica do hibridismo.

Analogamente à comunicação transcultural, decorrente da estruturação do "entrelugar", relacionam-se o "compadrio" de tradições e a tradução cultural presente no livro de Mia Couto. Ao revisitar o passado, mediante a constituição da "memória operadora da diferença", o livro de Alberto de Oliveira Pinto apresenta o desenrolar de fios que promovem a urdidura de um "entrelugar", cuja organização desemboca em uma forma de tradução cultural, com base na ressonância da voz "griótica" e na reatualização dos elementos do "missosso" como o tema da viagem e a relação entre o velho e o novo.

Já em *O último vôo do flamingo* apresenta o "compadrio de tradições" que é resultante do contraponto entre escrita e oralidade. No romance ocorre a inserção de uma série de elementos oriundos da tradição oral como provérbios e mitos. Tal inserção promove um jogo intertextual relacionado com a ideia do "semi-dito", característica que marca o processo de interlocução presente no domínio da oralidade.

Tendo em vista o contraponto entre escrita e oralidade, o "compadrio" entre tradições permite efetivar uma espécie de tradução baseada na ideia de contigüidade. Nesse trabalho tradutório, está presente a perspectiva paradoxal da

identidade como um momento, cuja consecução está atrelada à alteridade. Semelhante ao movimento amoroso, o tradutor deve buscar não a reprodução do original, mas encontrar a relação de afinidade, que é da ordem do suplemento, entre as duas línguas, sem implicar igualdade ou imitação. A contigüidade presente entre as imagens do “flamingo” e do “pássaro de papel” não só possibilita a demonstração do “ritual de revivência” do passado, mas também compreender a tarefa de traduzir o contraponto entre duas heranças culturais. A apropriação da memória, dos provérbios e do mito caracteriza, por meio de instrumentos ao mesmo tempo contíguos e contrapontuais, a tarefa do tradutor cultural.

A tradução, nesse sentido, é marcada por uma relação de contigüidade, na qual está embutida a idéia, eminentemente paradoxal, da identidade como momento que, para ser alcançado, deve necessariamente passar pela alteridade. São traduzidas as diferenças entre tradições, sem subsumir o movimento amoroso entre elas, de modo a inscrever de modo paradoxal, a questão da identidade, com base na lógica do hibridismo. Em *Mazanga*, também é possível detectar um procedimento de tradução cultural que se estrutura por meio da idéia de hibridismo. Neste caso, a negociação entre as tradições se efetiva por meio da noção de contraponto que permite fazer um investimento no arquivo cultural. A operação contrapontual presente na imagem do rosário remete à idéia do “entrelugar”, na medida em que, assim como o rosário nas mãos do personagem Nsanda Kabasa passa por uma interpretação contrapontual, o “entrelugar” também corresponde a uma dupla escrita resultado do trabalho tradutório realizado entre duas heranças culturais.

O contraponto entre as duas culturas, presente nos dois livros analisados, é decorrente das marcas da “pérfida fidelidade”, contidas na tarefa do tradutor cultural. Como o significado, nesse tipo de atividade, não vem pronto, as lealdades do

tradutor se encontram divididas entre duas heranças, sendo-lhe obrigado remodelar, por meio da imaginação, o significado do original, submetendo-o nos recursos da língua utilizada para a transmissão.

Ao realizarem um trabalho de tradução, o texto de Alberto Oliveira Pinto e o de Mia Couto propiciam, então, uma negociação engendrada a partir do conceito de hibridismo. Esse mecanismo confirma a inscrição da “viagem para dentro” como uma operação de escrita resultante do contraponto entre a voz e a letra, o qual se estrutura mediante a noção de “différance”, pois não se articula através de binarismos, mas sim, de forma relacional. Desse modo, *Mazanga* e *O último vôo do flamingo* são textos que, ao retomarem o tema da viagem, associado ao conceito de “viagem para dentro”, ensejam uma reflexão sobre a identidade, com base no hibridismo, cuja construção não é senão um trabalho de tradução cultural, sob a perspectiva pós-colonial.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### BIBLIOGRAFIA DE MIA COUTO

COUTO, Mia. *Raiz de orvalho*. Maputo: Cadernos Tempo, 1983.

\_\_\_\_\_. *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987.

\_\_\_\_\_. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Caminho, 1990.

\_\_\_\_\_. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1991.

\_\_\_\_\_. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

\_\_\_\_\_. *Estórias abençoanhadas*. Lisboa: Caminho, 1994.

\_\_\_\_\_. *A varanda do frangipani*. Lisboa: Caminho, 1996.

\_\_\_\_\_. *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Caminho, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mar me quer*. Lisboa: Expo 98, 1997.

\_\_\_\_\_. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. *Vinte e zinco*. Lisboa: Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. *O último vôo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000.

\_\_\_\_\_. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Lisboa: Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. *O fio das missangas*. Lisboa: Caminho, 2004.

### BIBLIOGRAFIA DE ALBERTO OLIVEIRA PINTO

PINTO, Alberto Oliveira. *Eu à sombra da figueira da Índia*. Luanda: Afrontamento, 1990.

\_\_\_\_\_. *O concerto na nespereira*. Luanda: Afrontamento, 1991.

\_\_\_\_\_. *O saco dos livros*. Luanda: Afrontamento, 1994.

\_\_\_\_\_. *A sorte e a desdita de José Policarpo*. Lisboa: Bertrand, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mazanga*. Lisboa: Caminho, 1999.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

ABDALA, Benjamin. *A literatura e a política*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. A lagoa da vida da angolanidade. In: *Letras de Hoje*, n.2, Porto Alegre: UFRGS, 1990.

ACHUGAR, Hugo. Repensando la heterogeneidad latinoamericana ( a propósito de lugares, paisajes y territorios). In: MORANA, Mabel (org.). *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh, v. 62, n.176-177, p.845-861, Jul. - Dez. 1996.

AGUESSY, Honorat e outros. *Introdução à cultura africana*. Trad. Emanuel Godinho. Lisboa: Edições 70, 1980.

ALBUQUERQUE, Carlos. *Angola: cultura do medo*. Lisboa: Livros do Brasil, 2002.

ALBUQUERQUE, Luís de *et al.* *O confronto do olhar*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

ÁVILA, Myriam. Mensagem na garrafa: aporias do sujeito no fim do milênio. In: VASCONCELOS, Maurício Salles e COELHO, Haydée Ribeiro (org.). *1000 rastros rápidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.139-153.

\_\_\_\_\_. Héctor Libertella: um passeio pelos limites da cultura. In: *Mosaico crítico. Ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica (NELAN-FALE/UFMG), 1999. p.75-79.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud et al. São Paulo: Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Benardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. A tarefa do tradutor. 2. ed. (rev.) Rio de Janeiro, Instituto de Letras/UERJ, s/d. *Cadernos do Mestrado*. trad. Karlheinz Barck e equipe. p.V-XII

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORGES, Magda Márcia. *Terra sonâmbula: identidade e memória nos (des)caminhos do sonho*. Belo Horizonte: PUC-MG, 1996. (Dissertação, Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa).

CARVALHO, Glória Maria Guiné de Mello. Tradução: hibridismo fecundo. Um estudo da tradução de contos de Mia Couto para a Língua Inglesa. Belo Horizonte: PUC-MG, 1996. (Dissertação, Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa).

CHACHAM, Vera. A presença da imaginação histórica na narrativa de viagens: Oriente, Brasil, século XIX. Belo Horizonte, Faculdade de Letras – UFMG, 2002, 229 p. (tese de Doutorado, Literatura Comparada).

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAVES, Rita. O passado presente na literatura angolana. In: *Scripta* Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC-Minas. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p.245-26, 1997.

COELHO, Haydée Ribeiro. Múltiplas identidades/textos peregrinos. In: VASCONCELOS, Maurício Salles e COELHO, Haydée Ribeiro (org.). *1000 rastros rápidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

\_\_\_\_\_. A retórica da morte e sua contrapartida em *Maíra*, de Darcy Ribeiro e *Concerto carioca*, de Antônio Callado. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v.15, n.19. jan. – dez. 1995.

COELHO, Haydée Ribeiro. Representação feminina, travessia e memória. In: FUNCK, Suzana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis, UFSC, 1994.

COMITÊ CIENTÍFICO INTERNACIONAL PARA A REDAÇÃO DE UMA HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA – UNESCO. A África do século XII ao século XVI. In: *História geral da África*. v. 4, São Paulo: Ática, 1988. cap.22, p.565-591.

CORDEIRO, Luciano. Diogo Cão. Lisboa: Agência de Além Mar, s/d.

CORDEIRO. Zahira Souki. A alegoria como conceito: uma leitura benjaminiana do barroco. Dissertação, Mestrado em Filosofia FAFICH, UFMG, 1992.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, s/d. Etnografia. A oralidade ou espaço do outro. p. 211-242.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Livraria Fator, 1983.

FERRREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FIGUEIREDO, Eurídice e SANTOS, Eloína Prati dos. (org.). *Recortes Transculturais*. Rio de Janeiro: Eduff, 1997.

FIGUEREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Identidades compósitas: escrituras híbridas. In: *Cadernos do Instituto de Letras*. Porto Alegre: UFRGS, n. 19, p.49-54, Jul. 1999.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil Afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Imagens de nação em afrodições literárias. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 19, n. 24, p.155-168, Jan. - jul. 1999.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Reinos negros em terras de maravilhas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1993. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais/Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... [et al]*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária I – Angola*. Lisboa: Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. *Literatura africana, literatura necessária II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984.

HAMILTON, Russell. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. In: *Via Atlântica/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - USP*. São Paulo, n. 3, p.12-22., 1999.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. Oralidades, Escritas: Ilhas, Mares, Rios e confluências Rio Seco, Manuel Rui, Terra Sonâmbula e A varanda de Frangipani, Mia Couto. In: \_\_\_\_\_. *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. Oralidades, Vozes, Língua, Mia Couto. In: \_\_\_\_\_. *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.  
LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*, Trad. Gabinete Literário de Edições 70. Lisboa: Edições 70, 1993.

LOPES, José de Souza Miguel. Cultura acústica e memória em Moçambique: as marcas indelévels numa antropologia dos sentidos. In.: *Scripta*. Belo Horizonte, PUCMinas V. 4, n.8, 2001. P.208-228.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. In: *Scripta* Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC-Minas. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 262-268, 1997.

MATA, Inocência. *A periferia da periferia*. In: *Discursos*; estudos de língua e cultura portuguesa, n. 95. Lisboa. Universidade Aberta, 1995.

MATUSSE, Gilberto. A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa. Lisboa: Universidade Nova Lisboa, 1993. (Dissertação, Mestrado).

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana*. Moçambique: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

MIGNOLO, Walter. Posoccidentalismo: las epistemologías fronteirizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área. In: MORANA, Mabel (org.). *Revista Iberoamericana*. Universty of Pittsburgh, v.62, n.176-177, p.679-696, Jul. - Dez. 1996.

MIRANDA. Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MORANA, Mabel (org.). *Revista Iberoamericana*. Universty of Pittsburgh, v.62, Jul.-Dez. 1996.

MOREIRA, Terezinha Taborda. O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002:

OLIVEIRA, Maura Eustáquia de. O lugar da oralidade nas narrativas de Mia Couto. Belo Horizonte, PUC-Minas, 2000. (Dissertação, Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa).

OTTE, Georg. Linha, choque e mônada; tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. 1994 (Tese Doutorado, em Literatura Comparada).

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra*. Niterói: EDUFF, 1995.

PEREIRA, Edgar Nasi. *Mitos, feitiços e gente de Moçambique*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

\_\_\_\_\_. *Tabus e vivências em Moçambique*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural. A literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban y otros ensayos; nuestra América y el mundo*. Habana: Editorial Arte y literatura, 1979.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa Africana de Expressão Oral*. Lisboa e Luanda, ICALP/ Angolê, Artes e Letras, 1989.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Orientalismo; o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras 1990.

SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu? In: \_\_\_\_\_. *Na malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos. In: *Scripta*. Belo Horizonte, PUC Minas, v. 4, n. 8, p. 85-97 1º semestre 2001.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTILLI, Maria Aparecida. O fazer crer, nas histórias de Mia Couto. In: *Via Atlântica/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. São Paulo, n. 3, p.99-109, 1999.

SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e pós-colonialidade. In: FIGUEREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p.341-342.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Alegorias em abril: Moçambique e o sonho de um outro vinte e cinco (uma leitura do romance *Vinte e zinco*, do escritor Mia Couto). In: *Via Atlântica*/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP. São Paulo, n. 3, p.110-123, 1999.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Mia Couto. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Nódos da tradição, estilhaços da modernidade. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 14, n. 18, p.127-134, jul. - dez. 1994.

SILVA, Alberto da Costa. A manilha e o libambo. In: \_\_\_\_ *A África e a escravidão de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Biblioteca Nacional, 2002. cap. 10-11. p. 359-433.

SILVA, Rosânia Pereira da. Mecanismos de subversão na literatura moçambicana: *Vozes anoitecidas* de Mia Couto. Belo Horizonte: PUC-Minas, 1994. (Dissertação, Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa).

TRIGO, Salvato. *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*, Lisboa, Vega, s/d.

WALTY, Ivete. Uma outra viagem de Lévi-Strauss. In: *Scripta*. Belo Horizonte, PUC Minas, v. 4, n. 8, p. 98-107 1º semestre 2001.

WILLIAMS, Patrick and CHRISMAN, Laura. *Colonial discourse and post-colonial theory. A reader*. New York: Columbia University Press, 1994.

ZEVALLS-AGUILAR, Juan. Teoría poscolonial y literatura latinoamericana: entrevista com Sara Castro-Klaén. In: MORANA, Mabel (org.). *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh, . v. 62, n.176-177, p. 963-971, Jul. - Dez. 1996.

