

## INTRODUÇÃO

“(...) a identidade não existe,  
é uma procura infinita.” (1)

Mia Couto

Segundo Pecora, uma nação, independentemente das suas origens, está envolvida numa complexa e raramente consistente mistura de geografia com linguagem, costumes, lei, religião, economia, raça e vontade colectiva (2). Este conceito e, mais especificamente, o de nacionalismo, de acordo com estudiosos contemporâneos, surgiu, como o conhecemos no ocidente, durante o século XVIII. No entanto, com a queda dos impérios coloniais, depois da Segunda Guerra Mundial, estas noções voltaram a ganhar firmeza e avivou-se a ideia de identidade. Podemos afirmar que se verificou um revivalismo étnico.

Países recentemente descolonizados, que viveram subjugados pelo Outro e que enfrentaram anos de luta pela independência, iniciaram um processo de demanda dos valores ancestrais e da identidade, ideais impossíveis de alcançar, devido às influências sofridas e às ascendências coloniais. A tradição surge, deste modo, em oposição à modernidade e cria um conflito na busca da identidade nacional.

Moçambique é um desses países recentemente descolonizados, que procura conjugar o antigo com o novo e sobrevive no meio de inúmeras contradições e dilemas. Nelson Saúte enumera alguns desses problemas: «(...) *uma sociedade amarrada a crises cíclicas e endémicas, o imaginário dominado pela violência – violência da guerra ou violência social, todo tipo de violência! – a luta pela emancipação, que parece cada vez mais perdida, quando vemos que a liberdade – paradoxalmente para alguns – atirou-nos para os mais inesperados caminhos ínvios que ainda hoje percorremos.*» (3) e acrescenta que a literatura, perante tais incoerências, não pode deixar de ter um papel direccionado para a acção, acusando e denunciando as crises sociais: «*Do período colonial à época da pós-independência, a literatura não deixa de ser um libelo acusatório. Sempre. Através dela se denuncia a intranquilidade dos muitos que estão inconformados, mais do que desencantados, diríamos, perante as incongruências que fazem o*

---

(1) Cf. “Escrita Desarrumada” in *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, Brasil, 18 de Novembro de 1998.

(2) Cf. Vincent P. Pecora, *Nations and Identities: Classic Readings*, Great Britain, Blackwell Publishers Ltd, 2001, p.2.

(3) Cf. Nelson Saúte, *As Mãos dos Pretos Antologia do Conto Moçambicano*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000, 18.

*nosso dever, individual e colectivo.»* (4)

Mia Couto compreende essa necessidade de contestar e questionar a realidade e revela, nos seus textos, uma forte inquietação produzida pelo novo contexto moçambicano. Problematiza a História, discute os ditames da política, testemunha o quotidiano e embrenha-se no imaginário profundo da condição de ser moçambicano, desenvolvendo na escrita uma das pedras angulares da construção da identidade nacional.

É esta demanda identitária individual e colectiva, assente na dicotomia entre tradição e modernidade, que encontramos nas obras coutianas, que constitui o fio condutor deste estudo.

O presente trabalho não pretende ser uma análise exaustiva dos textos de Mia nem uma tentativa de catalogação do autor. Pretende, sim, fazer uma viagem pela obra de um dos maiores escritores da actualidade e inserir a sua mensagem no plano mais abrangente dos estudos culturais e, em particular, no contexto pós-colonial. Por essa razão, em primeiro lugar, é explicado, de forma breve, o que se entende por estudos pós-coloniais. Depois de uma introdução histórica e de uma tentativa de definição, compreende-se que a análise de um texto à luz destas teorias incide em temáticas como a raça, a nação, o império, a etnia, o feminismo, a cultura, o hibridismo, a globalização, a migração... utilizando as palavras de Fanon: «(...) *a transformation of social consciousness beyond national consciousness.*» (5)

Em seguida, são abordados os conceitos de Portugalidade e de Africanidade, visto que a consolidação de uma literatura africana entra em conflito com a língua utilizada que não é a própria: o português. Contudo, essa utilização não permite considerar que haja univalência cultural entre Portugal e Angola ou Moçambique; pelo contrário, visto que a mesma língua serve para veicular dois universos culturais bem distintos: o do povo colonizador e o do povo descolonizado.

Segue-se um capítulo em que se destaca, de modo breve, a evolução da Literatura Moçambicana, desde as suas manifestações mais audíveis de 40, até à actualidade, salientando nomes como os de Noémia de Sousa e Craveirinha e terminando com a referência a Mia Couto, como membro de uma terceira geração de escritores (geração da "Charrua").

O ponto quarto do estudo é dedicado ao autor / homem Mia Couto, sequencializando o

---

(4) Cf. Nelson Saúte, *As Mãos dos Pretos Antologia do Conto Moçambicano*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000, 18.

(5) Apud Edward W. Said, *Yeats and Decolonization in Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p.83.

plano global da Literatura Moçambicana no plano particular do escritor e das suas estórias. De forma sucinta, é mencionada a biografia e o conjunto da obra, através de uma simples interpretação e de uma interconexão entre os títulos dos livros.

Partindo de toda esta contextualização, passamos à análise das três obras que constituem o corpo fundamental deste estudo: *Terra Sonâmbula*, *A Varanda do Frangipani* e *O Último Voo do Flamingo*. Através de um jogo entre as palavras História e estória esclarece-se, em primeiro lugar, os fundamentos em que se alicerçam os três romances. A história recente de Moçambique é explorada, de modo a localizar a acção dos textos num tempo e num espaço próprios. Aproveitando as palavras de Nelson Saúte em relação à literatura do seu país: «*Como se poderá facilmente atestar esta é uma literatura ainda demarcada pelo território da História.*» (6) É depois desta inserção histórica que as três estórias passam a ser analisadas individualmente. Aspectos como a identidade, a xenofobia, a raça, o nacionalismo, os mitos, a autenticidade, a condição da mulher, a independência, as tradições, o nativismo, a modernidade, o maravilhoso, o realismo, o hibridismo, o tempo, o silêncio, o sonho, a globalização, o imperialismo e, principalmente, a conjugação do passado com o presente e o futuro serão as temáticas condutoras de toda a análise. Para isso é fundamental o recurso a nomes incontornáveis como os de Fanon, Said, Bhabha, Spivak, Gandhi, Chatterjee, Appiah, Snead, Pecora, entre muitos outros. Sendo o objectivo deste estudo a interpretação da obra coutiana, à luz do criticismo pós-colonial, este suporte bibliográfico, numa estrutura dialogante com os teóricos da literatura, revela-se essencial.

O estudo termina com uma breve recolha de elementos que aproximam intertextualmente Luandino Vieira de Mia Couto. Luandino redigiu as suas narrativas antes da independência de Angola (7) e num período que, historicamente, não é pós-colonial. Todavia, pode-se sustentar que, apesar da temática de resistência (semelhante à da poesia) ser o fio condutor dos seus textos, a forma como olha a Natureza e a atitude linguística aproximam-no do período pós-modernista e pós-colonial e, em consequência, de Mia Couto. Igualmente, a

---

(6) Cf. Nelson Saúte, *As Mãos dos Pretos Antologia do Conto Moçambicano*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000, 19.

(7) Ainda que a publicação de algumas obras de Luandino Vieira tenha acontecido num período posterior à Independência, a redacção das mesmas ocorreu na época colonial. Foram escritas entre 1954 e 1972. A esse propósito importa consultar o livro organizado por Michel Laban, *Luandino José Luandino Vieira e a Sua Obra (Estudos, Testemunhos, Entrevistas)*, Lisboa, Edições 70, 1980, p.324. Depois disso, Luandino Vieira não editou mais nada, refugiando-se no silêncio.

demanda da identidade a que ambos se entregam pode inscrever as suas obras no âmbito dos estudos pós-coloniais, circunstância que, no caso de Luandino Vieira, acontece “avant la lettre”.

A presença dos quatro elementos naturais: água, ar, terra e fogo enfatizam a força do universo africano e da ideia de nação, como salienta Ana Mafalda Leite, em relação à poesia: «(...) a poesia moçambicana tem vindo a produzir configurações diversificadas da ideia de nação, em que os elementos como a água e o ar, a terra e o fogo, se revelam fundamentais (...)» (8) Também nas narrativas analisadas neste trabalho, essa configuração dos elementos na ideia de nação é marcante. Por outro lado, é a língua que contribui para a consolidação da identidade nacional, quer a partir da confluência da oralidade na escrita, quer através da criação de novas palavras, que permitem não só a adequação do sistema linguístico português à realidade moçambicana, como o afastamento desse sistema e a consequente afirmação de uma língua própria. Convém realçar que a recriação vocabular, patente na obra coutiana, só será abordada brevemente e a nível comparativo com Luandino Vieira, visto esse aspecto merecer por si só um estudo.

---

(8) Cf. Ana Mafalda Leite, *Percursos Pós-Coloniais da Poesia Moçambicana* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.153.

## I – OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

“Y me dicen: "Tu pueblo,  
tu pueblo desdichado,  
entre el monte y el río,  
  
con hambre y con dolores,  
no quiere luchar solo,  
te está esperando, amigo".”(1)

Pablo Neruda

Pablo Neruda refere no poema *El Morte y el Rio* que o seu povo sofre com fome e com dor e que, conseqüentemente, irá lutar. Porém, antes de iniciar o combate, espera por apoio, aguarda pelos amigos que virão, para que a união traga consigo o poder e a força. Tal como o povo chileno, também o africano suportou muitas angústias, atravessou décadas de carência, de sofrimento e, sobretudo, tempos de limitação das liberdades individuais. Este período, que ainda se reflecte nos dias de hoje, encontra as suas origens na colonialização e, no caso particular dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, na colonialização portuguesa.

Mas o que é o colonialismo? Parece redutor limitar a definição desta palavra ao que encontramos no dicionário, mas julgamos que o mais indicado será iniciar por aí. Segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, colonialismo «(...) é uma doutrina que preconiza o domínio económico e político de uma metrópole sobre territórios que mantém, na sua dependência, como fontes de riqueza.» (2) A enunciação encontrada no *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* não se afasta da anterior e reitera a noção de que uma colónia é «(...) uma região pertencente a um país, situada geralmente noutro continente.» (3) Mas, a asserção não cessa desta forma, dado que o continente colonizador é indicado directamente: colónia é um «(...) território pertencente a uma nação europeia e situado fora da Europa.» (4) De facto, Portugal colonizou países como Angola e Moçambique em África ou Timor na Ásia, assim como a Espanha transformou em países

---

(1) Cf. Pablo Neruda, *Los Versos del Capitán*, Internet.

(2) Cf. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa*, uma realização da Academia das Ciências de Lisboa e da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Verbo, 2001, p.870.

(3) Cf. José Pedro Machado (dir.), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, uma realização da Sociedade de Língua Portuguesa, Lisboa, Amigos do Livro Editores, 1981, p.307.

(4) *Id, Ibid*, p.307.

colonizados o Chile ou a Colômbia, na América do Sul. Porém, com este tipo de sentenças, revelamos um profundo desconhecimento das nossas raízes e do nosso passado. Desde sempre que o mundo em geral atravessa processos de colonialização e descolonização. Na Antiguidade Clássica, por exemplo, a civilização grega foi conquistada pelo Império Romano, originando um processo riquíssimo de intercâmbios culturais, que ainda nos dias de hoje são visíveis em aspectos como a língua (5) e a literatura (6). Outro caso flagrante de colonialismo decorrido na Europa assenta na relação conflituosa entre a Irlanda e a Inglaterra, que é realisticamente retratada em obras de James Joyce como *Retrato do Artista Quando Jovem* ou *Ulisses*. Assim, constatamos que as relações coloniais nos cercam quer no passado quer no presente e, por isso, devem ser estudadas e alvo de reflexões contínuas.

Na contemporaneidade, podemos considerar que vivemos num período pós-colonial, dado que grande parte dos países que dependiam de uma metrópole conseguiram a independência e iniciaram a busca da sua identidade. Mas todos, ora aqueles que colonizaram ora os colonizados, procuram essa identidade e são influenciados a todos os momentos, parecendo, cada vez mais, reflexos dos que os rodeiam. Neste aspecto, a metáfora do espelho de Jorge Luis Borges (7) adequa-se perfeitamente. De facto, todo o Homem procura encontrar-se a si mesmo e conhecer-se intimamente, de modo a que possa perceber a realidade em que se encontra inserido. Todavia, acaba por se rever no outro e não em si mesmo: «*Nos livros herméticos está escrito que o que está em baixo é igual ao que está em cima e o que está em cima é igual ao que está em baixo; no Zohar, que o mundo inferior é o reflexo do superior. (...) todo o homem é dois homens e que o verdadeiro é o outro (...).*» (8)

Os estudos pós-coloniais centram-se, precisamente, nos aspectos fulcrais do reconhecimento e da autonomia. Numa vertente histórica, percebemos que surgiram a partir das diversas teorias colonialistas e têm como mentor Karl Marx. Segundo este estudioso, desde a Revolução Industrial que os países europeus desenvolveram sistemas de colonialismo e de

---

(5) A língua portuguesa é uma das línguas românicas que teve origem no latim vulgar falado pelo povo do Império Romano.

(6) Ainda na contemporaneidade, as obras dos grandes escritores da Antiguidade Clássica, como Homero, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Ovídio, Horácio, Virgílio, Cícero (entre muitos outros), servem de inspiração e influenciam os maiores autores da literatura mundial.

(7) A este respeito pode ser consultada a obra de Jorge Luis Borges e sugere-se, particularmente, a leitura do conto *Os Teólogos*, pertencente à antologia *O Aleph* e os dois livros colectados na obra *Ficções: O Jardim dos Caminhos Que Se Bifurcam e Artíficios*.

(8) Cf. Jorge Luis Borges, “*Os Teólogos*” in *Aleph*, Lisboa, Editora Planeta DeAgostini, 2001, p. 29.

imperialismo, resultantes da globalização do capitalismo, que necessitou de se expandir e de entrar nos países pertencentes ao Terceiro Mundo. Assim, o colonialismo foi o canal encontrado para a sociedade capitalista do século XX penetrar nos outros continentes e originar o nascimento do socialismo. Em suma, e ainda de acordo com o marxismo, a África e a Ásia deviam ser colonizadas para que o socialismo se tornasse uma realidade: o sonho do socialismo carregava o próprio imperialismo (9).

Se as teorias pós-coloniais surgiram como consequência do domínio de uns países sobre os outros, elas têm de ser relacionadas com movimentos de libertação cultural e política, como a Renascença de Harlem americana (na década entre 1920 e 1930) ou a Negritude africana (na década entre 1940 e 1950), e com figuras como Senghor, Frantz Fanon ou Achebe. No entanto, os fenómenos pós-coloniais só começaram a ser estudados e criticados muito recentemente, graças à intervenção de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin's, através da obra *The Empires Writes Back*. Como o próprio nome do livro indica, há uma resposta dos povos colonizados e marginalizados aos seus opressores. A história humana vive e viveu da servidão, da negação do outro, de conflitos entre os mestres e os escravos e de relações desiguais. Os povos mais fracos sempre foram subjugados pelos mais fortes e procuram, agora, nos nossos dias, obter o reconhecimento, a igualdade que merecem, e terminar com a imposição de uns aos outros.

Os estudos pós-coloniais, como disciplina, debruçam-se sobre a luta dos mais fracos pelos seus direitos, abordando uma nova humanidade, que resulta do final de décadas de imperialismo e de submissão (10). Temáticas como a raça, a nação, o império, a migração, a etnia, o feminismo e a cultura são analisadas e relacionadas, para que toda a população tenha direito à sua voz. Podemos, desta forma, afirmar que a partir do momento em que os estudos pós-coloniais iniciaram o seu desenvolvimento, o mundo começou a ser visto através de um novo ângulo: de baixo para cima.

---

(9) Há diversos autores, como Bhabha, que contestam a ideia de que Marx esteja ligado directamente aos estudos pós-coloniais, enquanto que outros, como Spivak, defendem que os métodos de análise marxistas são essenciais no âmbito desta teoria. A este propósito seria útil consultar a obra de Bart Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory Contexts, Practices, Politics*, London, Verso, 1997.

(10) Podemos interrogar-nos sobre até que ponto a história colonial terá terminado, dado que, na actualidade, assistimos a um novo fenómeno de imperialismo: o imperialismo económico, que submete aos países mais ricos os mais pobres, criando nestes novas necessidades. No que concerne a este aspecto, podemos expor, a título de exemplo, a dependência de inúmeros países africanos e mesmo europeus de potências como por exemplo os Estados Unidos.

E a Literatura? De que forma é que a podemos equacionar no âmbito dos Estudos Culturais, Pós-Coloniais e Pós-Modernos? No passado, as grandes obras literárias estavam conectadas com o imperialismo, dado que os países colonizadores é que decidiam das competências para reconhecerem o que era válido culturalmente e os meios para difundirem as mensagens reconhecidas. Lentamente, no último século, as minorias subordinadas começaram a erguer a sua voz e a fazerem-se ouvir, precisamente através da literatura. Um exemplo pode ser encontrado na Europa, onde Virginia Woolf se distinguiu pelos seus estudos sobre a condição feminina (11), relevando que a mulher ocidental procurava o poder e a igualdade, tal como os povos colonizados. Em Portugal, uma literatura pós-colonial encontra reflexo na obra de António Lobo Antunes, que valoriza largamente a alteridade e o conceito de diferença (12), mas já o próprio Luís de Camões, n' *Os Lusíadas*, há cinco séculos atrás, demonstra ter consciência do destino colonizador e imperial da Europa, aquando da chegada da armada de Vasco da Gama a Moçambique: «*Nem sou da terra nem da geração / Das gentes enojosas de Turquia: / Mas sou da forte Europa belicosa, / Busco as terras da Índia tão famosa. // A Lei tenho d' Aquele a cujo império / Obedece o visível e invisível, / Aquele que criou todo o Hemisfério, / Tudo o que sente e todo o insensível; / Que padeceu desonra e vitupério, / Sofrendo morte injusta e insofribil, / E que do Céu à Terra, enfim, deceu, / Por subir os mortais da Terra ao Céu.*» (13) e «*Porque o generoso ânimo e valente, / Entre gentes tão poucas e medrosas, / Não mostra quanto pode; e com razão: / Que é fraqueza entre ovelhas ser leão.*» (14)

De acordo com os anteriores tópicos, podemos constatar que a análise de textos segundo uma vertente colonial ("colonial discourse analysis" (15)) não deve ser limitada à actualidade, mas deve englobar todos os movimentos e todas as épocas: «*Attention is now being devoted, moreover, to consideration of the interconnections between empire and literary production in whole periods and movements. Postcolonial perspectives have influenced many of the new interpretations of the Renaissance period and have helped to produce important new*

---

(11) Este aspecto pode ser comprovado em obras da autora como *Um Quarto Que Seja Seu* (1929) e *Os Três Guinéus* (1938).

(12) Inserem-se nesta perspectiva os romances do autor *Os Cus de Judas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979 e *As Naus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, e mesmo toda a sua obra.

(13) Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1997, p. 87.

(14) *Id, Ibid*, p.88.

(15) Esta expressão é utilizada regularmente nos estudos pós-coloniais e incide (como o próprio nome indica) na análise de textos literários, à luz da teoria pós-colonial.

*interpretations of Romantic literature.»* (16)

Porém, não é objectivo desta dissertação investigar a evolução diacrónica dos estudos pós-coloniais, até porque tal trabalho seria moroso e extenuante, devido à multiplicidade de momentos históricos, de regiões geográficas, de identidades culturais, de movimentos políticos e práticas de leitura. Isto sem enumerarmos as polémicas em redor do que poderá ser ou não considerado genuinamente pós-colonial e os diversos campos abrangidos: «*‘Colonial discourse analysis’ now operates across an ever broader range of fields, including the history of law, anthropology, political economy, philosophy, historiography, art history and psychoanalysis.*» (17)

O objectivo desta dissertação é analisar a obra do escritor moçambicano Mia Couto à luz dos estudos pós-coloniais. Para esse efeito, será imprescindível compreender o relacionamento entre o país colonizador, Portugal, e o país colonizado, Moçambique, avaliar o período de guerra civil subsequente à independência, retratado realisticamente no romance *Terra Sonâmbula*, criticar a época de paz, após o cessar-fogo, e estudar a situação actual desse país, que procura a sua identidade, através de processos de compreensão da tradição e da memória colectiva, a partir das obras *A Varanda do Frangipani* e *O Último Voo do Flamingo*.

A “Colonial discourse analysis” da obra de Mia Couto não estaria completa sem referências aos seus contos e às suas crónicas, já que estes textos, tal como os romances, nos levam para um universo de magia, maravilhoso e fantástico, tipicamente africano. A cultura deste continente diverge bastante da europeia e envia-nos para um mundo novo, repleto de enigmas e de acontecimentos insólitos, que evidenciam a busca do que é autóctone, original e cultural. Essa procura é revelada ainda em todos os textos de Mia Couto, através de uma literatura de forte tradição oral, que marca a diferença. A crítica pós-colonial interroga-se acerrimamente sobre a distinção entre a considerada cultura superior e a cultura popular, não encontrando razões para qualquer discriminação, já que as manifestações artísticas estão contaminadas pelos dois mundos e deixam de se fundamentar na disparidade. Kwame Anthony Appiah corrobora esta ideia: «*If there is a lesson in the broad shape of this circulation of cultures, it is surely that we are already contaminated by each other, that there is no longer a fully autochthonous pure-African culture awaiting salvage by our artists (...). And there is a clear sense in some postcolonial writing that the postulation of a unitary Africa over against a monolithic West – the binarism of Self and Other – is the last of the shibboleths of the modernisers that we must learn to*

---

(16) Cf. Bart Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory Contexts, Practices, Politics*, London, Verso, 1997, p. 8.

(17) *Id, Ibid*, p.9.

*live without.*» (18) De facto, quer a literatura europeia, quer a literatura de tradição oral africana contribuem documental e artisticamente para a compreensão do intercâmbio plurifacetado do envolvimento humano naquilo que o rodeia. A troca de valores e de ideias só poderá favorecer o Homem que, conhecendo melhor o Outro, se entenderá a Si Mesmo e ao seu mundo (19).

Depois de uma análise dos três romances, esta dissertação terminará com uma breve incidência intertextual sobre a obra de Mia Couto, dado que uma das grandes formas de conhecermos um autor é através da análise dos seus gostos e das influências que sofreu. O escritor moçambicano revela, nas suas composições, que as literaturas angolana, brasileira e portuguesa (embora de forma menos evidente) lhe são caras, intertextualizando alguns autores destes países.

Em suma, o grande fio condutor deste estudo será a obra do escritor moçambicano Mia Couto, analisada e inserida num campo de estudos actual e socialmente recente, que é o dos Estudos Pós-Coloniais.

---

(18) Cf. Kwame Anthony Appiah, *The Postcolonial and the Postmodern* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 124.

(19) Esta relação estabelecida entre o Eu e o Outro encontra os seus fundamentos no texto *Orphée Noir*, escrito por Jean-Paul Sartre em 1948. Neste manifesto, o autor francês explica o movimento da Negritude e realça a relação entre os Negros e os Brancos, que, para ele, não é de oposição mas sim de complementaridade. Segundo Sartre, o Negro deve aproveitar do outro aquilo que ele tem de melhor e aprender a escolher e a ser ele próprio, dentro do seu mundo: «*On ne saurait mieux nous prévenir que la négritude n'est pas un état, ni un ensemble défini de vices et de vertus, de qualités intellectuelles et morales, mais une certaine attitude effective à l'égard du monde. (...) Nous savons qu'un sentiment est une manière définie de vivre notre rapport au monde qui nous entoure et qu'il enveloppe une certaine compréhension de cet univers. C'est une tension de l'âme, un choix de soi-même et d'autrui, une façon de dépasser les données brutes de l'expérience, bref un projet tout comme l'acte volontaire. La négritude, pour employer le langage hiedeggerien, c'est l'être-dans-le-monde du Nègre.*»

Igualmente Amílcar Cabral, numa carta escrita em 12 de Abril de 1949, desperta a consciência africana para a relação entre o Eu e o Outro dentro dos parâmetros da igualdade e da humanidade, rejeitando a separação: «*(...) o tão explorado Negro está acordando em todo o Mundo. E não um acordar egoísta, como tantos de que fala a História. Não. Um acordar universal, de braços abertos, para todos os Homens de boa vontade. Sem ódio, mas com amor, um amor como só a escravidão pode alicerçar na alma de um ser Humano.*»

## II – PORTUGALIDADE E AFRICANIDADE

“Caminhos trilhados na Europa  
de coração em África.  
Saudades longas de palmeiras vermelhas verdes amarelas  
tons fortes da paleta cubista  
que o Sol sensual pintou na paisagem:  
saudade sentida de coração em África (...)” (1)

Francisco José Tenreiro

As literaturas africanas de língua portuguesa conheceram, nas últimas décadas, um desenvolvimento marcante, quer em termos de originalidade, quer em termos de edição, sendo esta evolução o resultado de um conjunto de factores históricos, políticos, económicos, sociais e culturais. Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Guiné Bissau atravessaram um doloroso período de colonialização, descolonização e guerra civil que, por exemplo, no caso de Angola (2), só agora termina.

Tal como foi referido, estes países, como tantos outros, que obtiveram, depois de longos anos de cativo, a independência e a autonomia que tanto almejavam, iniciaram a busca de uma identidade própria, remontando ao passado, às tradições e rejeitando, na medida do possível, as marcas do país colonializador. Deste modo e, fazendo uma breve análise do caso africano, que é o mais relevante para este estudo, verificamos que também este povo procurou o que lhe era inato, indígena e relegou para um plano inferior as características da escrita ocidental. Valorizou a oralidade e o que lhe era intrínseco, afastando-se de uma literatura originária no povo colonizador e de uma complexa teia de relações intertextuais, sinais de subjugação à “metrópole”. No entanto, e apesar dos aspectos anteriores, não restam dúvidas de que a literatura africana é muito influenciada pela europeia, sendo este facto atestado pela própria língua utilizada, que foi assimilada e utilizada correntemente, constituindo o meio privilegiado de comunicação. A este propósito, Ana Mafalda Leite tem uma opinião bem clara: «*A intertextualidade e afinidade dos textos literários africanos com as literaturas europeias e a complexa rede de relações que com elas estabelecem é um facto incontornável. Contudo, uma vez que estas literaturas, além deste enquadramento, são escritas na maioria dos casos na língua do colonizador, semelhante “colagem” levou por vezes a análises tendenciosamente*

---

(1) Cf. Manuel Ferreira (ed.), *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Lisboa, 1982, p.66.

(2) Jonas Savimbi, líder da UNITA, faleceu no final de Fevereiro de 2002, levando a que o Processo de Paz em Angola avançasse.

*paternalistas e a encarar a produção literária africana como uma espécie de produto neo-colonial.»* (3) É o que se verifica com a Língua Portuguesa, que foi a maior das heranças que legámos a muitos povos. Esse aspecto, porém, não nos permite considerar que as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa sejam uma menos valia para a Língua Portuguesa, pelo contrário estão a ser uma fonte de enriquecimento e uma lufada de ar fresco.

A partir do que anteriormente foi, de forma breve, exposto retemos uma ideia essencial: a perseguição e exploração do que é autóctone por parte dos povos africanos são, de algum modo, comprometidas pela utilização de uma língua que não é a própria. Esta situação acaba por trazer conflitos e gerar sentimentos antagónicos.

De facto, foi a nossa língua que, durante muitos anos, em determinados países de África, serviu de veículo para a transmissão de ideias, relacionadas com o combate político e a denúncia do sistema colonial. Podemos afirmar que a nossa língua se transformou numa arma virada contra nós. Foi através dela que os moçambicanos, por exemplo, alertaram os povos para a situação desigual em que se encontravam, antecipando literariamente a guerra no terreno (4).

Esta situação de dualidade origina um conflito entre civilizações, já que acaba por ser indistinto e por se confundir o que é africano com o que é português. A dualidade impera, até porque os colonizadores lusitanos praticaram uma política de integração a nível cultural e religioso, direccionando o povo afro para uma determinada mundividência e para a defesa de ideias, valores e comportamentos estabelecidos. Tal como salienta Inocência Mata: «*O colonialismo europeu em África terá, pois, de pensar-se eminentemente como uma situação de conflito civilizacional entre dois conjuntos humanos em toda a sua plenitude mundivivencial, os colonizados e os colonizadores, gerando, com a política colonial portuguesa do assimilacionismo cultural, por um lado, o fenómeno da bivalência cultural coexistente com a de ambiguidade cultural, entendível como um estado de alienação e, por outro, a consciência, o reconhecimento e a reivindicação da diferença cultural.*» (5)

---

(3) Cf. Ana Mafalda Leite, *Empréstimos da Oralidade na Produção e Crítica Literárias Africanas* in *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp.12/13.

(4) A este respeito pode ser consultada a obra de Noémia de Sousa em geral e o poema *Deixa passar o meu povo* em particular, assim como os textos de todos os criadores literários daquela geração a que Pepetela chamou de “Utopia”, já que as composições destes autores evidenciam o sentimento de revolta africano e o apelo à luta pela libertação da opressão colonial.

(5) Cf. Inocência Mata, *Pelos Trilhos da Literatura Africana em Língua Portuguesa*, Pontevedra - Braga, Cadernos do Povo / Ensaio, 1992, p.13.

É neste contexto que nos podemos referir às máximas de Portugalidade e de Africanidade, sendo a segunda uma consequência da primeira. A Portugalidade liga-se, intimamente, à colonização e à vertente imperialista de um país, que acredita ser superior culturalmente e ter a incumbência de subjugar os outros às suas crenças e opiniões. A Africanidade, por seu lado, surgiu do choque cultural com a metrópole e configura-se na procura da diferença e do que é autêntico. Desenvolve-se como um sistema de rejeição e de revolta contra o que é colonial e inicia o seu percurso de inovação dentro da realidade e da história (6).

No entanto, o período colonial português terminou praticamente há trinta anos, pelo que não podemos atribuir aos escritores africanos da contemporaneidade uma literatura colonial, mas sim uma literatura pós-colonial, marcada pela noção de autonomia. Deste modo, a Africanidade dos nossos dias tende a opor-se à ideia de Europeidade, mas de modo distinto: a busca do autóctone, a reconfiguração cultural, decididamente já é *The Way Out of Négritude*. Os escritores do dito Terceiro Mundo devem abandonar o protesto contra a história e a escravidão e procurar na fantasia a força para lutarem contra a crueza das condições em que se encontram: «*That is to say that colonization and slavery did not make things of men, but in their own way the enslaved peoples might have in their own imagination so reordered their reality as to reach beyond the tangible and concrete to acquire a new re-creative sensibility which could aid in the harsh battle for survival. The only thing they could possess (and which could not be tampered with) was their imagination and this became the source of their struggle against the cruelty of their condition.*» (7)

---

(6) A literatura e a realidade são indissociáveis, apesar das diversas opiniões em contrário e do lugar eminente que a ficção ocupa no nosso dia-a-dia. Através da escrita retratamos as vivências e as experiências humanas e acabamos por passar para o papel a história do mundo em que habitamos. Rosania da Silva refere na página 6 da Dissertação de Doutoramento sobre *Percursos da Narrativa Literária Moçambicana: Entre a História e a Ficção*, pela Universidade Nova de Lisboa, em 2000 que «*A literatura, não obstante o seu carácter social, é sobretudo um instrumento de recriação da realidade. Através dela exerce-se a imaginação e a criatividade, e através das palavras vai-se reconstruindo o mundo. Pela via da literatura e, principalmente, do texto literário como instrumento de comunicação, representa-se o mundo e os modos de existir dos homens no mundo.*» Por outro lado, o mundo fictício que criamos em determinados textos não é real mas estabelece uma relação com esse real, dado que exprime a procura da essência, da infinitude ou da completude, preenchendo o próprio ser.

(7) Cf. Michael Dash, *Marvellous Realism The Way Out of Négritude* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 200.

### III – LITERATURA MOÇAMBICANA

*“(...) cada autor é uma espécie de universo literário formando aquilo que seriam as bases de um edifício ainda a ser, que é a literatura moçambicana.(...)” (1)*

Mia Couto

Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o lexema literatura é de definição complexa, já que é praticamente impossível limitar e distinguir o que é literário do que não é, sendo a classificação de um texto e a sua inserção num parâmetro pertencente aos estudos literários muito subjectiva e relativa. No entanto, o objectivo deste estudo não é a polissemia do termo literatura e como tal, não se constituirão reflexões em redor deste conceito. O que é relevante é constatar que em Moçambique existe uma literatura. O escritor Mia Couto, como poeta, como prosador, com as suas estórias é um exemplo dessa literatura moçambicana e, conseqüentemente, da história da literatura de Moçambique.

Antes da década de 40, havia poucas manifestações literárias em Moçambique (2), até porque o domínio colonial tal não o permitia. O desenvolvimento cognitivo do povo subordinado não podia nem devia ser estimulado, para que não se verificasse qualquer tipo de percepção da realidade e das diferenças e uma conseqüente revolta. Daí que as poucas obras tenham sido muitas vezes censuradas e alteradas pelo branco.

Após a década de 40, a produção textual ficou marcada pela actividade de grupos de liberais europeus, que se aperceberam da condição negra (3) e apelaram à consciência regional e ao nativismo. Um exemplo desta ideologia verifica-se na revista *Msafo* de 1952, cujo título

---

(1) Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Brasil, de 29 de Agosto de 1998.

(2) A ficção narrativa tipicamente moçambicana surge na segunda metade do século XX. A este propósito deve ser consultado o prefácio da obra *As Mãos dos Pretos Antologia do Conto Moçambicano* de Nelson Saúte, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p.13, onde se lê: «*Aliás, será justamente nos meados da década de 40 que Noémia de Sousa, José Craveirinha, Fonseca Amaral, Rui Knopfli, entre outros poetas, irão arrojarse nos primeiros tentames do que viria a ser considerado como literatura moçambicana. Antes deles, poder-se-ia falar apenas de alguns precursores – casos de Campos Oliveira e Rui de Noronha -, mas cuja acção não permitiu adjudicar ao universo em causa um corpo sistémico, constituindo-se apenas como manifestação bastante localizada e isolada.*»

(3) A importância atribuída à cor e à raça negras sempre foram alvo de reflexões e originaram mesmo movimentos intelectuais de grandes repercussões, como a Negritude. A este propósito, João Dias, um moçambicano contemporâneo de Rui de Noronha, cogita no conto autobiográfico *Em Terras do Norte* que foram os primeiros

evoca um canto do povo chope (4). Tal como salienta Russell G. Hamilton «*Os europeus naturais de Moçambique procuravam impor a sua hegemonia na esfera cultural ambígua e os europeus radicados na colónia participavam nas actividades de uma maneira ainda mais desconcertante do que se verificava em Angola no mesmo período.*» (5) Esta primeira tentativa de criação de uma verdadeira corrente moçambicana indicia já um sentimento pós-colonial, dado que assume em primeiro plano a tentativa de unificação e de contacto com os elementos indígenas deste país africano. É neste período que podemos começar a falar de uma verdadeira literatura moçambicana, que está a florescer.

A partir da Segunda Guerra Mundial, uma nova época é inaugurada e, durante cerca de vinte anos, a literatura moçambicana alcançará a autonomia e encetará a verdadeira busca da sua identidade, afastando-se de Portugal e rejeitando a influência colonial. Uma das primeiras vozes sonantes erguida contra a metrópole foi a de Noémia de Sousa (6), que compôs toda a sua obra num período de três anos, entre 1948 e 1951, sem provavelmente conhecer o movimento da Negritude francesa (7), mas com algumas noções de negrismos americanos, revelando, por

---

europeus a chegar à costa de África que atribuíram o rótulo de «negros» aos nativos que encontraram, porque lhes invejaram a cor e tentaram transformá-la em algo negativo e feio. O narrador do conto garante que «*Hoje, ninguém percebe que a nossa cor não é preta. 'Preto é o carvão' dizem os ofendidos moleques da minha terra e com razão.*»

(4) A propósito de povo chope pode-se consultar o estudo de Ilídio Rocha *Um Exemplo de Resistência Cultural – Os Chopes de Moçambique* inserido na obra *Moçambique Cultura e História de Um País Actas da V Semana de Cultura Africana*, Coimbra, Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1988. Também se recomenda a leitura da obra *Ualalapi* de Ungulani Ba Ka Khosa, já que as seis histórias que compõem o livro estão ligadas pela figura inconsensual de Ngungunhana e pelas guerras travadas entre os vátuas e os chopos.

(5) Cf. Russell G. Hamilton, *Literatura Africana Literatura Necessária / II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Edições 70, 1984, p.15.

(6) A obra de Noémia de Sousa originou várias polémicas, já que há quem recuse os méritos atribuídos a esta escritora, como Eugénio Lisboa em *Nota muito sumária a propósito da poesia em Moçambique* in *Crónica dos Anos da Peste*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996, p.324, que desvaloriza a mensagem dos seus poemas em consequência da falta de rigor poético: «*(...) a Noémia de Sousa é um mito que não vale a pena manter de pé, por mais simpatia que possam merecer as boas intenções dos seus poemas tão prolixos como balbuciantes.*»

(7) A Negritude histórica surgiu pela primeira vez no poema *Cahier d'un retour au pays natal* do poeta martinicano Aimé Césaire de 1939 e desenvolveu-se através do contributo literário de Léopold Senghor, ganhando consistência como movimento a partir de um ensaio, elaborado por Jean-Paul Sartre, e associado como prefácio à antologia de Senghor *Nouvelle Poésie Nègre et Malgache* (1948), versando a ideologia desta escola. A Negritude visa a revalorização do negro, das tradições desta raça e a construção da liberdade continental, solta das grades do colonialismo. A definição mais simples, genérica e global que se pode dar deste movimento pertence a Senghor: «o

isso, diversas afinidades com estas escolas, comprovadas no único livro que escreveu *Sangue Negro*. Esta obra, ainda não publicada em Portugal, só o foi em Moçambique em 2001: «*Noémia de Sousa sempre se recusou a ver publicados em livro os seus poemas mas, graças à “teimosia” de um dos seus “seguidores”, o escritor moçambicano Nelson Saúte, foi lançado Sangue Negro em Setembro de 2001, meio século depois de escritos, uma compilação de todos eles.*» (8)

José Craveirinha, nesta década de 50, juntando a sua voz a um grupo, que conta, além de Noémia de Sousa, com Rui Nogar, Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Rui Guerra, Fonseca Amaral, Orlando Mendes, entre outros, é de facto a “Father Figure” de várias gerações. É com Craveirinha que a moçambicanidade (9) deveras nasce e adquire reconhecimento, não só a nível nacional, como também internacional. Mia Couto atesta esse aspecto, aquando da morte do seu grande amigo e conterrâneo: «*Mas este filho de algarvio e de uma moçambicana ronga, conduziu a poesia ao estatuto de alicerce do país. E hoje os meninos de todos os subúrbios moçambicanos sabem poemas seus de cor. À boa maneira do continente vozes anónimas de Moçambique encontram em José Craveirinha a figura de um pai, de alguém que nos fez nascer, cidadãos de um país nascente. Com a sua morte, uma vez mais Moçambique se encontrou órfão, sem o amparo daquele que olhava para além do tempo.*» (10)

A literatura em Moçambique atinge uma fase de maior desenvolvimento a partir de 1964 (nos primeiros anos da guerrilha) e até 1975 (depois da libertação colonial). Segundo Ana Mafalda Leite: «*As publicações mais significativas no domínio da ficção no período colonial são os livros de contos de João Dias, Godido e Outros Contos, em 1950, de Luís Bernardo Honwana, Nós Matámos o Cão Tinhoso, em 1964 e o pequeno romance Portagem de Orlando Mendes, em 1965. Todos estes livros nos narram histórias que documentam a opressão do colonizado, e se situam no contexto da situação de discriminação racial e económica que então se vivia na*

---

*conjunto dos valores culturais da África Negra*». Esta enunciação não se limita a esta corrente mas serve para caracterizar muitas outras que advieram dela, como Black Renaissance, Nyagara, New Negro, Black Power, Black Muslims, Black Panthers, entre outras. Estes aspectos encontram-se desenvolvidos na obra de Pires Laranjeira *De Letra em Riste / Identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Edições Afrontamento, 1992, que poderá ser consultada.

(8) In <http://africa.sapo.pt/16/366640.html> in Internet.

(9) A consciencialização da moçambicanidade surgiu a partir dos jornais *O Africano* (1909-1918), *O Brado Africano* (1918) e *O Itinerário* (1919), fundados pelos irmãos José e João Albasini. O conceito referido tenta ressaltar o que é autêntico, a cultura ancestral moçambicana, o culto dos antepassados, a vida tribal, natural e indígena, entre outros aspectos, preponderando as formas de vida originais deste país africano sobre o mundo racional europeu.

(10) Cf. *Jornal de Letras*, Portugal, nº845, de 19 de Fevereiro a 4 de Março de 2003, p.12.

*colónia portuguesa de Moçambique.»* (11) É igualmente nesta época que Craveirinha escreve narrativas curtas no jornal *O Brado Africano*, que serão, em 1997, reunidas no livro *Hamina e Outros Contos*. Podemos então considerar que as manifestações literárias ocorridas nas décadas de 60 e de 70 englobam uma segunda geração de escritores, da qual Craveirinha é, não só o mentor, como ainda membro activo.

Alguns anos após a independência, começam a surgir novos autores provenientes de uma nova geração (a terceira): «*A Revista Charrua, fundada em 1984, por Ungulani Ba Ka Khosa, Eduardo White, Hélder Muteia, Marcelo Panguana, Juvenal Bucuane, entre outros, permitiu o desenvolvimento de novas práticas de escrita, não só no campo da narrativa, como também da poesia.»* (12), que escolhe como género literário de eleição a narrativa curta, ainda sob a influência inegável de Craveirinha: «*Com efeito, aparentemente, com uma esporádica tradição anterior, os novos autores de ficção, ao recriarem a sua enunciação no terreno das poéticas orais, recorrem ao modelo, iniciado pela poesia narrativa de José Craveirinha, ao Karingana wa Karingana, capaz de narrar as histórias que se multiplicam, de inverosímeis à mais crua e terrível verosimilhança.»* (13) O autor de *Terra Sonâmbula* pertence a esta terceira geração de intelectuais que lutaram pela independência, paz e desenvolvimento da nação.

Nos últimos anos é a obra de Mia Couto que assume um valor preponderante e que faz ecoar as tradições e os sons moçambicanos além-fronteiras. Afastando-se do controlo do Estado e da Frelimo, este poeta prosador abre novos horizontes e encabeça a inovação literária, através do hibridismo e da recriação que confere à sua linguagem (14), e das perturbações e debates constantes que os seus textos, como os colectados em *Vozes Anoitecidas*, provocam (15). É com ele que surge a livre criatividade da palavra e a observação crítica da realidade moçambicana, é

---

(11) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.92.

(12) *Id, Ibid*, p.89.

(13) *Id, Ibid*, p.92.

(14) Ana Mafalda Leite refere-se a estas inovações no ensaio *Literaturas Africanas e Pós-Colonialismo* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.21: «*A hibridação surge com a recriação sintáctica e lexical e através de recombinações linguísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua, veja-se o caso de Mia Couto.*»

(15) Ana Mafalda Leite explica no estudo *Oralidades, Vozes, Língua* *Vozes Anoitecidas, Mia Couto*, in *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.45, as razões dessas perturbações: «*Este processo genotextual (o processo de amálgama e de simbolização) alarga-se da palavra à frase e da frase à narrativa, contaminando e estruturando uma dimensão de significação mítico-simbólica, que transfigura o sentido*

com ele que as diversas raças e as diversas culturas ganham relevo e convivem, é com o seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula* de 1992, que o regime político se abre, é com a obra dele que termina o período da pós-independência e é com ele que o mundo inteiro começa a compreender o valor e a identidade do povo africano. Porém, se for interrogado em relação à literatura do seu país, o cepticismo e a dúvida imperam. Segundo Mia Couto ainda não podemos falar de uma literatura moçambicana, mas apenas de uma literatura em Moçambique: «*A minha ideia de literatura é dinâmica. Não basta que haja uma pessoa escrevendo, é preciso que haja pessoas lendo, discutindo, vivendo esta literatura em bibliotecas, casas de leituras, que se estude, que se critique esta literatura. Isto é quase ausente em Moçambique, que é um país muito jovem, com apenas 23 anos e portanto tem uma literatura que é feita de casos, não falo de mim, mas cada autor é uma espécie de universo literário formando aquilo que seriam as bases de um edifício ainda a ser, que é a literatura moçambicana.*» (16)

Assim, as sementes do futuro têm vindo a ser lançadas há alguns anos em Moçambique. Nomes sonantes como os de Noémia de Sousa, Rui Nogar e José Craveirinha iniciaram um processo que trará mais tarde resultados. Com a criação de hábitos de leitura, o surgimento de apoios financeiros, o desenvolvimento de uma crítica convincente, entre muitos outros aspectos, a “Literatura de Moçambique” está a alcançar o estatuto de “Literatura Moçambicana”, revelando a sua força e magia a todo o mundo.

---

*trágico e expande uma figuração de sentidos, perturbante pela sua consciência eivada de sagrado. Daí o constante processo de concretização do abstracto, de transformação verbal dos nomes, conferindo-lhe o dinamismo necessário e a força de conversão espiritual dos acontecimentos.»*

(16) Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Brasil, de 29 de Agosto de 1998.

## IV – MIA COUTO

“Inquirido sobre a sua raça respondeu:  
- *A minha raça sou eu, João Passarinheiro.*  
Convidado a explicar-se, acrescentou:  
- *Minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia.*” (1)

Mia Couto

Se cada homem é uma raça, a raça de Mia Couto encanta pela originalidade e criatividade. Escritor singular, marcado pelas raízes e origem, revela na escrita a energia do seu país e a força de um mundo sentido intimamente como um companheiro de sofrimento e de luta. Assim, um olhar atento sobre a obra deste autor moçambicano não se pode limitar a uma análise morfológica, sintáctica ou semântica e a um reconhecimento da notoriedade das expressões, das imagens, das palavras (2), das sensações ou dos sentimentos. A representação de um universo diferente, de um continente dominado pela oralidade e pela ordem consuetudinária, onde a memória e a tradição dominam e constituem a base da diferença, configuram o cerne da escrita coutiana. De facto, a vivência africana afirma-se face à europeia, que se centra e se submete ao poder económico, relegando para um plano secundário as tradições, emoções e valores, como o respeito pela ancestralidade.

Mia Couto, através da linguagem e da representação das coisas, dá voz ao mundo em que vive e procura um sentido para o que o rodeia. Que seria do Homem e do Universo se não existissem a Arte e os Demiurgos para a transmissão e a clarificação de tudo? O artista, através das suas obras, pode intervir na sociedade e fazer pensar. É o que o autor de *A Chuva Pasmada*

---

(1) Cf. Mia Couto, *Cada Homem É Uma Raça*, Lisboa, Caminho, 2002, 8ª ed., p.9.

(2) Ana Margarida Belém Nunes dedica um estudo à Morfologia e à Semântica da obra de Mia Couto: *A Linguagem Mia Coutiana de Mar me quer a Na Berma de Nenhuma Estrada: Um estudo da Morfologia e Semântica*, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2003, onde analisa a escrita do autor, faz uma recolha das criações vocabulares, explica os respectivos processos de formação e enfatiza a riqueza linguística da obra (p.1): «Ele (Mia Couto) faz nascer palavras e significados que vêm provar que a Língua Portuguesa está em constante alteração e evolução, uma vez que, ao serem criados novos vocábulos, alguns que até nos permitem sintetizar sentidos, utilizando como base outros que nos são notoriamente familiares, demonstra-se que a Língua possui uma diversidade inúmera de combinações não exploradas e, a algumas delas, não estamos ainda sensíveis. A Língua é um sistema infinito, daí que possa apresentar todas as oportunidades de reinvenção, recriação e combinação que possamos imaginar, facilitando o alargamento do léxico que, aos poucos, acaba por ser introduzido na linguagem de todos os falantes.»

faz: «O texto literário deve ser olhado já não como um espelho reproduzidor de elementos culturais, mas antes como um campo prismático de interacção entre discursos culturais e literários. A esta luz pode descrever-se a literatura como um processo de meditação sobre a cultura.» (3)

De acordo com Roland Barthes «(...) o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.» (4) já que «(...) o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia (...)»(5). Assim, a existência de uma obra depende exclusivamente de quem a lê e analisa. Mas, se formos considerar seriamente este pensamento, concluiremos que por melhores destinos que um texto tenha, ele não existirá se não existir alguém que o construa. É imprescindível que haja um filtro capaz de transportar a realidade para o papel. Daí que o autor não possa ser assassinado e ocupe um lugar chave no processo literário. Já Michel Foucault corrobora esta opinião: «A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um género literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra.» (6) De facto, as composições de Mia Couto não podem ser afastadas daquilo que ele é, do país onde vive, da sua cosmovisão, das suas vivências e do contexto em que está inserido.

António Emílio Leite Couto, mais conhecido por Mia Couto, nasceu na Beira em 1955 e tornou-se um dos escritores africanos que escreve em língua portuguesa mais importante da actualidade. Este estatuto foi adquirido devido à simplicidade com que retrata o quotidiano moçambicano, originando um profundo sentimento de fraternidade e simpatia em todos os seus leitores, pelo seu país. No entanto, não é só a transmissão de uma mundividência original que o torna único. O seu valor artístico assenta igualmente numa narrativa rica em poesia e em palavras novas, que surgem da amálgama entre o português e várias línguas produzidas pelas

---

(3) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cãnone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.46.

(4) Cf. Roland Barthes, «Morte do Autor» in *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.53.

(5) *Id, Ibid*, p.53.

(6) Cf. Michel Foucault, *O que é um Autor?*, Lisboa, Vega, 1992, p.33.

populações moçambicanas. Expressões como “*Vinte e Zinco*” ou “*Mar-me-quer*” (títulos de obras de Mia Couto) fazem parte do nosso imaginário, permitindo as mais variadas acepções e conseguindo, frequentemente, um sorriso da parte dos leitores. Mia é, então, uma espécie de mágico da língua que cria, recria, renova, inova, brinca e joga com o português, numa linha de coerência com aqueles que o ensinaram. Discípulo de Luandino Vieira e, indirectamente de José Guimarães Rosa, continua o processo de empossamento da língua que caracteriza os textos africanos de língua portuguesa (7).

A formação polivalente do autor de *Estórias Abensonhadas* indicia a sua atracção pelo humano, pela Natureza e pela terra. Interessou-se pela medicina em jovem, a partir de 1974 enveredou pela carreira jornalística (chegando a director da agência de informação de Moçambique, tendo dirigido igualmente o jornal *Notícias de Maputo* e a revista *Tempo*) e acaba por se formar em biologia. Hoje entrega-se ao estudo da vida quer através da escrita quer através do seu quotidiano como biólogo.

As paixões pelo jornalismo e pela ecologia evidenciam-se na obra coutiana e a esse respeito não podemos esquecer a colectânea *Cronicando* que, tal como o próprio nome indica, reúne crónicas que foram retiradas dos jornais moçambicanos com que o autor colaborou, nos últimos anos da década de 80. Estes textos vão além de uma simples opinião ou contestação e reflectem um pendor mágico e natural. Através da exposição de uma mundividência simples, o leitor emociona-se e é transportado para a vida diária e para a singeleza complexa da realidade. Por isso, as crónicas de Mia Couto juntam-se às suas narrativas curtas, compostas poética e poieticamente para nos permitir vislumbrar a riqueza da Natureza e do Ser.

Interrogado sobre a forma como conjuga a biologia com o jornalismo, o escritor moçambicano associa as duas actividades de um modo original. Para ele, o jornalismo permitiu-lhe viajar exteriormente, enquanto que a biologia lhe concedeu a oportunidade de penetrar no interior das pessoas: «(...) *Por meio do jornalismo conheci muito desse país. Mas depois senti falta do lado mais fascinante da viagem, que é olhar dentro das pessoas: o jornalismo não dá tempo, não permite essa profundidade no estar com os outros. O jornalismo deu-me uma certa disciplina, ensinou-me o uso da escrita como meio de chegar aos outros. A biologia permite capturar outras linguagens: percebi que existe uma linguagem de comunicação. Tanto a biologia*

---

(7) Este aspecto será enfatizado e desenvolvido ao longo deste estudo, mas convém desde já reter que Mia Couto recriou a língua, com muita liberdade pessoal, recorrendo ao discurso popular e à intertextualização da “oralidade”. Neste aspecto é um seguidor de Guimarães Rosa no Brasil e de Luandino Vieira, em Angola.

*quanto o jornalismo são meios de viajar.»* (8)

O amor à terra, evidenciado desde logo nos próprios títulos escolhidos para obras como *Terra Sonâmbula*, *Contos do Nascer da Terra* ou *Um Rio Chamado Tempo Uma Casa Chamada Terra*, e ao solo que o viu nascer é marcante também na única obra lírica, que obedece às regras estilísticas e canónicas do modo (9), composta por Mia Couto até ao momento: *Raiz de Orvalho* (10). A palavra *raiz* engloba uma semanticidade vastíssima e pode ser relacionada a solo, origem, terra, mãe, Natureza, intimidade, profundidade,... Acima de tudo, a raiz simboliza o início e, de facto, foram os poemas reunidos neste volume que serviram de base para o desenvolvimento da obra de Mia Couto. Segundo o próprio: «*Foi daqui que eu parti a desvendar outros terrenos. O que me liga a este livro não é apenas memória. Mas o reconhecimento de que, sem esta escrita, eu nunca experimentaria outras dimensões da palavra.*» (11) Na verdade, já nestas pequenas composições, as temáticas características da obra deste autor moçambicano, como a busca de uma identidade não encontrada, a importância que se deve conferir à memória, a simbologia das aves, a procura da voz da terra, a consideração pela

---

(8) Cf. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, Brasil, de 18 de Novembro de 1998.

(9) É muito difícil definir o modo lírico (foi utilizado o termo “modo” já que este alcançou larga aceitação nos últimos anos), porque os estudos efectuados são inúmeros e as conclusões diversas. Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva na obra *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1996, pp.390/391: «*Os modos literários, na sua invariância, articulam-se polimorficamente com os textos literários concretos e individualizados pela mediação dos géneros literários. (...) Os géneros literários, pela sua conexão com os modos literários, dependem de alguns factores acrónicos e universais, mas constituem-se e funcionam semioticamente, tanto em relação ao emissor / autor como em relação ao receptor / leitor, sobretudo como fenómenos históricos e socioculturais, condicionados e orientados pela dinâmica intrínseca do próprio sistema literário e pelas correlações deste sistema com outros sistemas semióticos e com a globalidade do sistema social.*» Pelo exposto depreendemos que há uma fronteira mínima a separar o modo lírico do narrativo e do dramático e Mia Couto conseguiu provar exactamente isso, já que os seus textos escritos em prosa se aproximam notoriamente da lírica devido à linguagem utilizada e ao ritmo impresso. Aguiar e Silva atesta esta proximidade entre os modos: «*Os modos, os géneros e os subgéneros literários podem manter uma diferenciação nítida e rigorosa ou podem associar-se e mesclar-se, em processos simbióticos de variável amplitude. A metalinguagem do sistema literário pode proibir os géneros mistos ou híbridos (...) ou pode autorizar e até fazer a apologia de tais géneros (...)*» (p.400).

(10) A antologia lírica *Raiz de Orvalho e Outros Poemas* foi a primeira obra de Mia Couto a ser editada em Moçambique (1983), tendo sido das últimas a ser publicadas em Portugal (1999), como consequência de um afastamento da lírica, por parte do autor: «*Hesitei muito e muito tempo até aceitar republicar este livro de versos. (...) a minha escrita derivou para outros universos e hoje sou um poeta cuja prosa é muito distante daquilo que se pode pressentir em Raiz de Orvalho.*» in *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho, 2001, p.7.

(11) Cf. Mia Couto, *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho, 2001, 3ª ed., p.7.

ancestralidade, a importância do tempo, a dor da morte, o respeito pela alteridade, a esperança no devir, a discrepância entre o ser e o parecer e a dor de viver num país onde diariamente se sofre e se assiste à dor humana, estão presentes. Esta é uma poesia marcante que conjuga o sofrimento com a alegria, o desespero com o amor e a solidariedade com a humildade.

Porém, apesar da experiência poética ter sido satisfatoriamente conseguida e notavelmente aceite pelo público e pela crítica, a ficção, englobando contos, romances e “short stories”, é o género literário que mais atrai o autor “beirão”. Antologias, até ao momento, são várias: *Vozes Anoitecidas*, *Cada Homem É Uma Raça*, *Estórias Abensonhadas*, *Contos do Nascer da Terra*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos* e *O Fio das Missangas*. Os títulos destas obras revelam redes de conexões entre elas e mesmo uma estrutura dialogante que permite uma descodificação, sendo este modelo de construção comum na literatura moçambicana, como explica Ana Mafalda Leite: «*Este gesto de apropriação do legado literário anterior é um traço característico da poesia moçambicana, como já referimos, que tende a estabelecer redes de referência através de títulos, epígrafes, dedicatórias, citações de versos, criando deste modo um diálogo, em teia ressoante, malha de ecos que se respondem ou interrogam numa tessitura complexa.*» (12) Tentemos compreender, nesse caso, a mensagem intrínseca aos títulos das obras de Mia Couto.

Se lermos *Vozes Anoitecidas*, constataremos que a guerra civil que aconteceu em Moçambique, após a descolonização, serve de base para a maioria dos contos que adquirem, deste modo, um sentido trágico e encaminham as personagens para a morte. As diversas vozes que vão revelando o quotidiano moçambicano em dois espaços distintos, o campo e a cidade, demonstram a miséria da situação do país e são, por isso, *anoitecidas*. Mia Couto é o mediador entre as histórias que ouve e o público que as lê, recorrendo à escrita para isso. Deste modo, verificamos que a oralidade conflui na escrita e que o próprio autor está consciente do seu papel de intermediário e de fomentador do sonho: «*(...) Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e a outras dedico este desejo de contar e de inventar.*» (13)

O livro *Vozes Anoitecidas* engloba num conjunto de contos as vivências particulares de identidades múltiplas que se condensam na identidade de um povo, que perdeu a capacidade de sonhar e que, perante o desespero, a fome e a dor, mitificou o universo criando outros mundos

---

(12) Cf. Ana Mafalda Leite, *Percursos Pós-Coloniais da Poesia Moçambicana* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.157.

(13) Cf. Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 2001, 6ª ed., p.19.

possíveis. Tal como refere Ana Mafalda Leite: «(...) *Poeta, o contista volve a esse estado da linguagem onde “as vozes amalgamadas” da linguagem mítica manifestam a unidade essencial, e repõem a esperança de um tempo outro, principal, em que o trágico da guerra e da miséria se transfigura na ordem cósmica dos acontecimentos elementais, organizados por uma outra lógica, indiferente ao sofrimento e devedora do equilíbrio e da harmonia.*» (14) Estes espíritos que se encontram no escuro devem readquirir a confiança no futuro e têm de, acima de tudo, realçar a esperança que é fundamental para todos, em geral, e para Mia Couto, em particular. As *Vozes Anoitecidas* deverão ser substituídas por *Vozes Sonhadoras*.

Moçambique é um país de grande miscigenação cultural, o que origina uma grande riqueza. Local de confluência de muitos povos, etnias, raças e culturas, esta região espera que a tolerância e a aceitação da diferença sejam ideias base. Mia Couto, nas suas obras, refere-se a essa mesclagem através de personagens como a princesa russa (15), Novidade Castigo (16), Lourenço de Castro (17), a gorda indiana (18), a mulata Luarmina (19), a chinesa Mississe (20) e Rosa Caramela (21), entre muitas outras. No entanto, nem sempre a igualdade imperou. A proximidade com a África do Sul e com a antiga Rodésia (actual Zimbabué) influenciou muito Moçambique e foi neste país africano de língua oficial portuguesa que a intolerância racial assumiu contornos mais evidentes. A este propósito, num comentário autobiográfico, o autor de *Raiz de Orvalho* relembra: «(...) *Os brancos da Beira eram profundamente racistas. Quando eu saí da Beira para Lourenço Marques em 1971, parecia-me que estava noutra país, porque na Beira havia quase apartheid em certas coisas. Não podiam entrar negros nos autocarros, só no banco de trás... Enfim, era muito agressivo. No Carnaval os filhos dos brancos vinham com paus e correntes bater nos negros...*»(22).

Do mundo de hoje espera-se que o homem funcione como um ser excepcional e livre, independente da cor, crenças ou do local onde nasceu. Mia Couto é um exemplo desse aspecto.

---

(14) Cf. Ana Mafalda Leite, *Oralidades, Vozes, Língua Vozes Anoitecidas, Mia Couto in Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.51.

(15) Cf. Mia Couto, *Cada Homem É Uma Raça*, Lisboa, Caminho, 2002, 8ª ed., p.73.

(16) Cf. Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, Lisboa, Caminho, 2001, 6ª ed., p.19.

(17) Cf. Mia Couto, *Vinte e Zinco*, Lisboa, Caminho, 1999.

(18) Cf. Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa, Caminho, 1999, 3ªed., p.31.

(19) Cf. Mia Couto, *Mar me quer*, Lisboa, Caminho, 2001, 5ªed.

(20) Cf. Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 2001, 6ª ed., p.155.

(21) Cf. Mia Couto, *Cada Homem É Uma Raça*, Lisboa, Caminho, 2002, 8ª ed., p.11.

(22) Cf. Autobiografia de Mia Couto in <http://.terravista.pt/bilene/4049/biografia.htm>

Nascido em África, filho de pais portugueses e branco, é o porta-voz do continente onde habita e de uma realidade distinta da europeia. Ele explica a sua condição singular através da política de assimilação portuguesa, que tanto incorporou negros numa cultura lusa como portugueses nas vivências moçambicanas. É à luz destes condicionalismos históricos e culturais que podemos explicar o título de um outro conjunto de contos de Mia: *Cada Homem é Uma Raça*. Partindo deste pressuposto, a individualidade e o ser dominam e subjagam todos os restantes aspectos como a cor, a religião, as preferências políticas ou o poder económico. No entanto, não é exclusivamente nesta obra que assistimos à ideia de igualdade a ser defendida. De facto, são vários os contos do autor moçambicano que consciencializam o leitor em relação à tolerância (23). O que importa reter, então, é que, para Mia Couto, o Homem, a sua riqueza interior e o seu desenvolvimento constante estão acima de tudo.

Outra compilação de contos que apresenta um título sugestivo é *Estórias Abensonhadas*. Em relação a esta nomenclatura teremos de referir Guimarães Rosa, já que foi este grande nome da literatura brasileira o primeiro a considerar que a História se opõe à estória. Segundo Guimarães Rosa, dentro da disciplina que estuda a evolução do mundo e do Homem, a História, não há lugar para os pequenos episódios, as estórias, que acabam por ser as grandes responsáveis por aquilo que somos hoje. É necessário, assim, que se possua uma grande sensibilidade para captar estes momentos e os reproduzir pela linguagem. Mia Couto tem essa aptidão e distingue perfeitamente os dois conceitos: «*Sei que esses pedaços da história vão ter muita dificuldade em aparecer porque os rejeita, porque a "História" não quer as "histórias", não convive bem com isso, porque tudo é empolado, há sempre um tratamento épico, e uma reescritura do passado em que só tem lugar na história os grandes homens que fizeram grandes feitos. Aquilo que eu falo é das pequenas coisas, e dos pequenos homens que são sempre marginais.*» (24)

As *Estórias Abensonhadas* são, deste modo e tal como o próprio título indica, um conjunto de estórias em que o sonho é o protagonista. O homem, através dele, encontra razões para existir e procurar a sua transcendência.

Mas, afinal o que é o sonho? Ultrapassando largamente uma definição científica, em que é considerado «*(...) uma produção psíquica que sobrevém durante o sono (...)*» (25), um

---

(23) A estória *Os vizinhos*, que pertence à obra *Na Berma de Nenhuma Estrada*, é um dos exemplos mais notórios.

(24) Cf. *Lusitano*, Lisboa, de 10 de Junho de 2000.

(25) Cf. Leonel de Oliveira (ed.), *Nova Enciclopédia Larousse*, s.l., Círculo de Leitores e Larousse, 1999, p.6470.

pensamento vago, um devaneio, um ideal, algo que se deseja e que se quer realizar, o sonho é o fundamento da essência. É através dele que a nossa efemeridade é combatida e ultrapassada. Assim, a imaginação, a espiritualidade, a esperança, a quimera, em suma, a nossa capacidade de sonhar permite-nos alcançar a imortalidade e a eternidade. Este aspecto é corroborado por uma canção entoada pelo povo mexicano e que chegou aos nossos dias através da tradição oral: «*Nascemos para o sono, / Nascemos para o sonho. / Não foi para viver que viemos sobre a terra. / Breve apenas seremos erva que reverdece: / verdes os corações e as pétalas estendidas. / Porque o corpo é uma flor muito fresca e mortal.*» (26)

Depois de uma leitura de *Estórias Abensonhadas* de Mia Couto, ainda mais nos sentimos convencidos da importância de sonhar. Só através da esperança e do esquecimento da finitude é que a existência pode ser suportável. Só assim é que o povo moçambicano, tão martirizado, poderá continuar a viver. As estórias simples do quotidiano assumirão, neste corpus textual, dimensões maravilhosas e fantásticas, criando outros mundos e permitindo a antevisão de uma realidade futura outra.

«*No início este universo era as águas, o oceano. Prajapati tornou-se vento e fez-se mover no oceano. Daí viu a terra e tornou-se num javali para a tomar; transformou-se em Vishvakarman e atingiu-a, alargando a terra de tal forma que esta se alongou; ela tornou-se a terra e por isso a terra é chamada de Prthivi, “a Alongada”. Prajapati esgota-se a si próprio nela, assim produzindo os deuses, Vasus, Rudras e Adityas.*» (27) Este é um dos mitos consagrados à criação da terra, do povo indiano. De igual forma, Mia Couto dedica um livro de estórias ao aparecimento deste elemento: *Contos do Nascer da Terra* e, mais uma vez, se confirma a importância conferida pelo autor de *Vozes Anótecidas* às forças essenciais do mundo: a água, o ar, o fogo e a terra. Segundo Ana Mafalda Leite: «*(...) a poesia moçambicana tem vindo a produzir configurações diversificadas da ideia de nação, em que os elementos como a água e o ar, a terra e o fogo, se revelam fundamentais para a constituição de imagens evocadoras e simbolizadoras de conceitos, em expansão, como os de casa-pátria-líquida, e de casa-pátria-aérea, coadjuvantes das imagens, mais óbvias e terrestres, do tellus, por vezes enseivado de um tónus nativista.*» (28) Tudo o que é original e natural assume um grande relevo. No entanto, a

---

(26) Cf. Manuel Herminio Monteiro (ed.), *Rosa do Mundo 2001 Poemas para o Futuro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 3ª ed., 2001, p.174.

(27) *Id, Ibid*, pp.53/54.

(28) Cf. Ana Mafalda Leite, *Percursos Pós-Coloniais da Poesia Moçambicana* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.153.

pureza inicial nunca será alcançada, porque já não existe: «(...) *it is not possible to return to or to rediscover an absolute pre-colonial cultural purity, nor is it possible to create national or regional formations entirely independent of their historical implication in the European colonial enterprise.*» (29). Deste modo, Mia procura a identidade do seu povo, não a partir da imaculabilidade, mas através do recurso à vivencialidade e à génese. Para ele é necessário que algo de novo comece, é imprescindível que os tempos mudem, que se ergam novas vozes e que se procure a autonomia e o reconhecimento. Moçambique necessita de passar do sonho à acção e de construir o próprio destino. Por isso, inicia os *Contos do Nascer da Terra* com a seguinte contestação: «*Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra.*» (30)

Na obra de Mia Couto *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, apercebemo-nos da situação do povo moçambicano, que segue um rumo não marcado em direcção a um novo tempo. O escritor explica: «(...) *Às vezes não haver estrada é melhor, não há indicações de caminhos. Eu não tenho medo de não ter caminhos, porque há uma coisa que África ensina: a atitude de não ter previsão, de não ter medo.*» (31) O continente africano vive de uma sequência de mudanças e do inesperado, pelo que não projecta o futuro, que é incerto. Começa, no momento, a acreditar na reconstrução e reconfiguração do caminho, através do ensinamento e do conhecimento da memória e da tradição, como forma de construir um tempo mais estável. Leela Gandhi corrobora esta ideia: «(...) *perhaps, the only way out is by thinking, rigorously, about our past.*» (32)

Ao longo da interpretação breve efectuada aos títulos de algumas obras coutianas, pudemos constatar uma certa evolução no pensamento do seu autor. Depois de momentos de desalento e de dor (*Vozes Anoitecidas*), provocados por uma guerra civil sangrenta e martirizante, a liberdade, a igualdade e a tolerância (*Cada Homem é Uma Raça*) devem imperar, conduzindo o Homem ao sonho e à esperança no devir (*Estórias Abensonhadas*). No entanto, para que os tempos mudem e para que o futuro traga reconfigurada a Pátria Moçambicana é impreterível que a situação se modifique, que se revivifique a origem e que se renasça (*Contos do Nascer da Terra*). Só assim o povo moçambicano ainda enfraquecido pelas sucessivas guerras poderá construir o seu futuro (*Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*).

---

(29) Apud Leela Gandhi, *Postcolonial Theory A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998, p.152.

(30) Cf. Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa, Caminho, 1999, 3ªed., p.7.

(31) Cf. *Jornal de Notícias*, Porto, de 8 de Junho de 2001.

(32) Cf. Leela Gandhi, *Postcolonial Theory A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998, p.9.

Mia Couto é o embaixador da sua pátria. Moçambique é um país pequeno e um dos mais pobres do mundo. Porém, é representado, a nível mundial, por uma voz sonante que lhe permite ser ouvido por muitos. Galardoado com inúmeros prémios, com a obra traduzida em diversas línguas (33), Mia ocupa um lugar especialmente querido no imaginário de todos nós. Faz-nos atingir a grandiosidade do universo através da simplicidade do dia-a-dia. Partilha connosco as emoções e as experiências do seu povo, consciencializando e aproximando a diversidade humana.

E, mais importante do que tudo, consegue penetrar no nosso íntimo e acordar o desejo da compreensão do Outro pelo conhecimento dele próprio como Mesmo. Com ele, a “raça” de cada um de nós torna-se a de todos.

---

(33) Várias obras de Mia Couto estão traduzidas ou em curso de tradução em diversas línguas: inglês, espanhol, francês, italiano, alemão, sueco, norueguês e holandês.

## A TRILOGIA *TERRA SONÂMBULA, A VARANDA DO FRANGIPANI* E *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO*

### I – A História

*“(...) em todos nós há uma fragilidade  
que diz que qualquer coisa que  
possa acontecer em Moçambique  
perturba o nosso caminho.” (1)*

Mia Couto

Depois da leitura de *Terra Sonâmbula, A Varanda do Frangipani* e *O Último Voo do Flamingo*, ficamos conscientes de que acabamos de fazer uma viagem ao longo da história recente de Moçambique. A primeira obra retrata o período final da guerra civil, a segunda localiza-se temporalmente na época do pós-guerra e no início da afirmação da nação e, por fim, a última desenvolve-se no momento em que os soldados das Nações Unidas se encontram no terreno com o objectivo de ajudar a consolidar a paz e o próprio país.

As três obras são narrativas literárias e, como tal, fccionam a realidade. No entanto, é complexa a sua inserção no género romanesco. De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o romance tornou-se «(...) na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polémico, etc.» (2) E acrescenta: «(...) o romance não tem verdadeiras raízes greco-latinas, diferentemente da tragédia, da epopeia, etc., e pode considerar-se como uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas europeias.»

(3) Ora, as composições textuais de Mia Couto pertencem aos tempos modernos, estudam a alma humana e as relações sociais, mas não pertencem ao mundo europeu. Logo, revelam uma cosmovisão outra: a do mundo africano arreigado de tradições e diferente do que é transposto para o romance europeu.

Assente nos costumes, a literatura africana engloba um universo de mitos, símbolos, rituais, alegorias, fábulas, lendas e provérbios, de fonte oral e indígena, que dificulta a inclusão

---

(1) Cf. *A Capital*, Lisboa, de 25 de Maio de 2000.

(2) Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1996, p.671.

(3) *Id, Ibid*, p.672.

num género. Ana Mafalda Leite comenta essa dificuldade: «*Os códigos da interrelação dos sistemas cultural, sociológico e literário suportam transposição uns nos outros para produzir em literatura qualquer coisa nem sempre reconhecível como pertencendo a um sistema.*» (4), mas não deixa de reconhecer a riqueza inerente a essa textualidade: «*O texto literário deve ser olhado já não como um espelho reprodutor de elementos culturais, mas antes como um campo prismático de interacção entre discursos culturais e literários. A esta luz pode descrever-se a literatura como um processo de meditação sobre a cultura.*» (5)

As estórias de Mia Couto, envolvendo uma estrutura dialogal, amalgamação dos géneros e o encerramento da tradição oral nos textos literários, são de difícil catalogação literária. Porém, ao ser criado um imaginário cultural coincidente com a mentalidade moçambicana, um imaginário simbólico e maravilhoso ajustado à realidade, já se está «*(...) a reinvestir a memória da tradição oral de um estatuto literário.*» (6)

E que estatuto literário será esse? As populações menos desenvolvidas do mundo, como é o caso da população moçambicana, que vivem em constante contacto com a Natureza, desenvolveram aptidões particulares relacionadas com o mundo empírico; vêem, ouvem e sentem de forma mais apurada. Jacques Stephen Aléxis analisa, na cultura, a expressão das competências sensoriais e constata que esses sentimentos vivenciais dão aos povos possibilidades artísticas que devem ser utilizadas. No entanto, a relação Homem Natureza não é passível de ser explicada de forma racional, pelo que o maravilhoso começa a tomar forma: «*From another angle, since reality is not intelligible in all its aspects to the members of underdeveloped communities, he naturally transposes his conceptions of relativity and of the marvellous in to his vision of everyday reality.*» (7)

A literatura coutiana insere-se dentro deste prisma, visto que expressa a consciência da realidade populacional, através do uso do Maravilhoso. Descreve o quotidiano do povo envolto em misticismo, tradições, emoções, lutas, esperanças e simbolismos, criando uma literatura que tem como objectivo encaminhar a nação rumo à identidade. E, segundo Jacques Stephen Aléxis, são precisamente esses os pressupostos em que assenta o Realismo Maravilhoso: «*(...) artists*

---

(4) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.46.

(5) *Id, Ibid*, p.46.

(6) *Id, Ibid*, p.58.

(7) Cf. Jacques Stephen Aléxis, *Of the Marvellous Realism of the Haitians* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p.195.

*made use of the Marvellous in a dynamic sense before they realized that they were creating a Marvellous Realism. (...) Creating realism meant that the artists were setting about speaking the same language as their people. (...) The treasure of tales and legends, all the musical, choreographic and plastic symbolism, (...) are there to help the nation in solving its problems and in accomplishing the tasks which lie before it.»* (8), o que nos permite inserir a obra de Mia Couto neste paradigma.

Buscando inspiração ao real e assentando numa base oral, as composições textuais do autor de *Raiz de Orvalho* não encontram correspondência exacta num género específico da teoria da literatura, mas condizem e conduzem à inovação: «*É aos textos não canónicos, que existem fora dos limites do permitido pelas normas literárias, que a literatura vai buscar as suas reservas para fazer as inovações do futuro. As literaturas africanas emergentes procedem, de certa forma, do mesmo modo: recorrem aos seus próprios espaços culturais, periféricos do ponto de vista do centro, em busca não de uma mítica ou pretensa autenticidade pré-colonial, mas do material poético nativo, passado e presente (...), que lhes garanta a “invenção” de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros.*» (9) Esse campo é o do Realismo Maravilhoso, assente na intertextualidade cultural e na observação do real. Por essa razão é que a acção, o tempo, o espaço e as personagens de Mia Couto estabelecem uma relação de proximidade e de correspondência com as particularidades do mundo moçambicano. Vejamos: há uma afinidade inequívoca entre a estória de Muidinga (*Terra Sonâmbula*) e a de muitas outras crianças, assim como entre a condição de abandono dos velhos no asilo em *A Varanda do Frangipani* e a dos idosos de todo o país. Por outro lado, o administrador Estêvão Jonas (*O Último Voo do Flamingo*) personifica os elementos gananciosos da sua classe que, depois da guerra, se agarraram ao poder e só pensam em enriquecer, passando por cima de tudo e de todos. A intriga elaborada por Mia Couto cabe, assim, num real, carregado de simbolismo, todavia.

*Terra Sonâmbula* é um romance publicado em 1992, ou seja, dezassete anos depois da Independência em relação ao país colonizador, Portugal, e precisamente no ano em que termina a guerra civil iniciada em 1976. O Tratado de Paz foi assinado em Outubro de 1992 e *Terra Sonâmbula* é editada, em Lisboa, em Novembro do mesmo ano.

---

(8) Cf. Jacques Stephen Alexis, *Of the Marvellous Realism of the Haitians* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p.197.

(9) Cf. Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Pós-Colonialismo* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp.27/28.

Doze meses depois da Independência, o País viu-se envolvido em conflitos internos graves que se intensificaram através da desestabilização da sociedade e desembocaram na guerra. Inicialmente, as manobras bélicas foram apoiadas pela Rodésia, como vingança pela ajuda dada pela Frelimo a Robert Mugabe e, mais tarde, os guerrilheiros da Renamo receberam ajuda da África do Sul e foram penetrando nas zonas rurais, onde os camponeses estavam descontentes com as políticas seguidas.

Quando a Frelimo ascendeu ao poder, no fim da época colonial, tentou acabar com a sociedade organizada do modo feudal e capitalista, em que os chefes tradicionais dominavam o povo e os homens as mulheres (10). Foi criada uma independência sobre o sistema imperial para ser iniciado outro sistema imperialista. Para isso implantou uma reforma social com o objectivo de integrar as pessoas num novo sistema modernizado e numa economia de progresso. A mecânica e a indústria eram o futuro e para serem alcançadas era primordial que o povo soubesse ler e escrever, ou seja, que a tradição fosse substituída pela alfabetização. Esta tentativa de rotura com o passado encontra reflexos nas personagens Tuahir e Muidinga de *Terra Sonâmbula*, já que o saber feito de experiências do velho contrasta com a capacidade de leitura e de escrita do jovem.

A crescente alteração dos tempos também levou à criação de aldeias comunais (11), à execução da Operação Produção (12) e à substituição dos chefes tradicionais (régulos) por secretários e presidentes, de modelo ocidental. Estas mutações desagradaram aos camponeses que voltaram para as suas antigas casas, não aderindo à nova forma de vida e, demonstraram, deste modo, que não estavam preparados para uma modernidade imperialista e para um novo colonialismo. Este ambiente de descontentamento levou a que a guerrilha armada se pudesse desenvolver no interior do país.

Qual terá sido, então, o erro? A Frelimo não deveria, de uma só vez, tentar alterar a

---

(10) Os estudos pós-coloniais analisam, precisamente, o sistema hierárquico das nações e a forma como umas classes são beneficiadas em detrimento de outras.

(11) Entende-se por aldeia comunal um grande aglomerado semiurbano onde os camponeses dependiam da comuna da aldeia para terem acesso à terra. Esta nova forma de produção, que tinha por objectivo concentrar os recursos na agricultura e controlá-la, desagradou aos trabalhadores que foram obrigados a abandonar os seus campos, administrados pela própria família.

(12) A Operação Produção consistia essencialmente na deslocação forçada de homens e mulheres que não obedeciam às regras sociais, tais como delinquentes, ladrões e prostitutas, e de intelectuais opositores ao regime para zonas silvérias, que se deviam tornar produtivas. Em *O Último Voo do Flamingo* encontramos referências a esta operação.

forma de vida de um povo. As pessoas estão habituadas a rotinas e a formas de estar, pelo que não poderiam aceitar pacificamente uma rotura com o passado, primeiro silenciado pelo colonizador e agora pelo Estado. A sociedade moçambicana (tal como a maioria das africanas) é muito rica em crenças, tradições e rituais, de modo que não se poderia adaptar, de forma imediata, a uma doutrina rigorosa e racional como a marxista (13). Daí o povo ter tido de sofrer durante dezasseis anos a violência de um conflito armado.

A menção a factores relevantes da história de Moçambique é importante para podermos compreender os factos narrados nos romances, apreendermos o significado de determinadas expressões ou simbologias e penetrarmos no tempo e nos espaços correspondentes. Por exemplo, é importante saber que, paralelamente à guerra civil que causava vítimas físicas e psicológicas sem fim, uma dura seca piorava as condições de vida e causava fome na população rural mais desprotegida. Em *Terra Sonâmbula* podemos perceber esse factor através da descrição da machamba como terra despida com restos secos de mandioca: «*É a única cultura que resta, a única que resistiu à seca.*» (14) e com base na personagem Nhamataca que perseguia o sonho de encontrar um rio, cavando o solo. Com a água que faria renascer, ia matar a sede aos Homens, aos peixes e à terra e acabaria por criar uma nova vida e uma nova realidade.

A guerra permanece ao longo dos anos, dominando a Frelimo as zonas urbanas e a Renamo as zonas rurais. No meio disto, o povo anónimo é que sofre e é vitimizado, sendo obrigado a abandonar a casa, a família e a refugiar-se em campos onde poderá ou não receber apoio humanitário. As crianças são raptadas inúmeras vezes e perdem a lembrança daquilo que foram e dos seus pais. A fome alastra, os massacres sucedem-se e as responsabilidades não são apuradas. Os homens transformam-se em animais manipulados pelo instinto de sobrevivência e incapazes de sonhar. Parece impossível que a situação se altere, mas Mia Couto acredita que as feridas poderão cicatrizar e o mundo ressurgir com novos contornos. Por isso refere no final do seu primeiro romance, através da voz de um feiticeiro: «*Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu.*» (15)

Paralelamente a esta situação de intensa crise e de profunda dor, as negociações que se destinam a fazer a paz no país vão decorrendo e terminam com o Acordo Geral de Paz

---

(13) Esta doutrina é criticada na obra de Mia Couto em variados momentos e através de expressões como: «*(...) a presença do inimigo da classe.*» (in *Terra Sonâmbula*, p. 178).

(14) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.54.

(15) *Id, Ibid*, p.216.

assinado em 1992, onde se comprova o estabelecimento de umas tréguas duradoiras e de uma sólida democracia em Moçambique.

Assim, o tempo é de mudança e todos aqueles que nunca perderam a esperança e a capacidade de sonhar foram recompensados. É o que acontece com Muidinga que, no final de *Terra Sonâmbula*, concretiza a sua maior aspiração que é a de saber quem é. Descobre que se chama Gaspar e é filho de Farida, vítima de uma violação levada a cabo por um português, Romão Pinto (16): «(...) Então com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez.» (17) Também Moçambique, com o Tratado de Paz e o final da guerra, renasceu. Mas, enquanto Muidinga encontrou a sua origem e a sua identidade, o país africano terá de continuar à procura da sua raiz, porque a luta não termina com o final da guerra. Pelo contrário ainda está no início. O próprio autor salienta que «Terra Sonâmbula é um livro de procura de identidade..., mas ali está a ideia de que a identidade não existe, é uma procura infinita.» (18)

A *Varanda do Frangipani* é um romance que foi editado em 1996, ou seja, no pós-guerra, mas que se inicia com referências à Independência. O narrador, Ermelindo Mucanga, está morto e faleceu há vinte anos, precisamente na véspera da libertação do seu país do poder colonial: «Quem sabe foi bom, assim evitado de assistir a guerras e desgraças.» (19) Desta forma, a paz é recente e a evolução da nação não foi notória. O falecido repara que: «No asilo, porém, pouco mudara. A fortaleza permanecia ainda rodeada de minas e ninguém ousava sair ou entrar (...).» (20)

A acção deste texto narrativo decorre no forte de S. Nicolau que, apesar de ser um espaço reduzido, consegue representar o estado do país. O território ainda está minado, as construções arruinam-se, a corrupção e a ganância reflectem o poder, a organização familiar deteriora-se, o respeito pelos antepassados e pelas tradições esvanece-se e a nação está triste. Além disso, há um conflito palpável entre os novos valores de cariz ocidental e que se centram na alfabetização, na modernidade e na racionalidade e os valores antigos africanos erguidos sobre os mitos, o culto dos antepassados e a espiritualidade. Esta oposição põe em confronto,

---

(16) Esta situação chama a atenção do leitor para uma ocorrência muito comum na época colonial, a violação de mulheres negras pelo *patrão*, denunciando os abusos e as humilhações praticadas pelo colonizador.

(17) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.218.

(18) Cf. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, de 18 de Novembro de 1998.

(19) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.12.

(20) *Id, Ibid*, p.22.

neste romance, o inspector Izidine Naíta com os velhos que habitam o asilo. O primeiro representa o hodiernismo, enquanto os segundos dão corpo à memória. Homi K. Bhabha evidencia essas dicotomias: «*The enunciation of cultural difference problematizes the division of past and present, tradition and modernity, at the level of cultural representation and its authoritative address.*» (21) e constata que a verdadeira cultura e a verdadeira identidade estão na conjugação do antigo com o moderno, no “meio”: «*(...) we should remember that it is the “inter” – the cutting edge of translation and negotiation, the in-between, the space of the entre (...) that carries the burden of the meaning of culture.*» (22)

Na epígrafe de *A Varanda do Frangipani* encontramos uma citação de Eduardo Lourenço proferida aquando da sua despedida de Maputo, em 1995, que nos faz compreender a vertente figurativa do texto: «*Moçambique: essa imensa varanda sobre o Índico.*» De facto, o país surge metaforizado, com um tamanho diminuto, na varanda da fortaleza colonial, ocupada por um pequeno frangipani (23) e aquilo que acontece neste pequeno espaço é um reflexo do que se verifica no país. O antigo forte está transformado num asilo e é habitado, essencialmente, por velhos abandonados pelas famílias, o que demonstra a alteração dos valores, provocada pela guerra (24).

---

(21) Cf. Homi K. Bhabha, *Cultural Diversity and Cultural Differences* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 207.

(22) *Id, Ibid*, p.209.

(23) O frangipani é uma árvore ou um arbusto da América Tropical, de grandes folhas alternas e de flores agrupadas em cimeiras terminais. Conhecem-se quarenta espécies, entre as quais o frangipani de flores rubras e o de flores brancas. Esta árvore perde a folhagem no período da floração, pelo que simboliza as estações do ano e a passagem do tempo para os velhos do asilo. O frangipani renasce e repõe a relação entre os vivos e os mortos, mantendo no romance a esperança na renovação da terra.

(24) O conceito de família ocidental composto pelo núcleo pai, mãe e filhos é bastante divergente do africano. Em Moçambique, a organização familiar é alargada e é composta por linhagens e solidariedades. Os avós acompanham os filhos e os netos ao longo da vida, o que origina que tios, primos e sobrinhos coabitem. No entanto, este paradigma foi alterado, devido a diversas condicionantes e factores.

A estrutura colonial assim como o regime implantado depois da Independência tentaram terminar com as largas relações de parentesco, as tribos no sentido primário, e submeter o povo ao modelo europeu. Todavia, foi a guerra a grande responsável pelas alterações verificadas. A família alargada, de facto, foi obrigada a separar-se e a abandonar as aldeias (quimbos), dado que a deslocação de milhares de moçambicanos, dentro do país e para fora dele, concentrou o núcleo familiar nas pessoas do pai, da mãe e dos filhos. A fuga era de difícil realização quando implicava a presença de uma geração mais velha e mais debilitada, pelo que o número de elementos de uma família diminuiu consideravelmente, alterando-se a co-naturalidade africana de família tribo. A guerra também alterou os

A nova organização social originou o abandono dos idosos que passaram a ser considerados empecilhos e inúteis. O seu saber, construído ao longo dos inúmeros anos vividos, deixou de ser importante, visto que as novas tecnologias e os novos tempos não encontravam eco neles. Grande parte dos jovens, educados nas cidades, rejeitam as crenças rurais, duvidam das magias ancestrais e do poder dos antepassados. Marta Gimo, em *A Varanda do Frangipani*, explica essa rejeição, acusando o Inspector: «*Sim, medo. Estes velhos são o passado que você recalca no fundo da sua cabeça. Esses velhos lhe fazem lembrar de onde vem...*» (25)

Mia Couto, nas suas obras, aborda esta questão social, profundamente. Para ele, o povo não podia esquecer a sua origem nem agarrar-se sofregamente aos modelos exteriores. Deveria, pelo contrário, respeitar e conhecer a raiz do país, de modo a poder evoluir em equilíbrio. E é por ter alcançado esse equilíbrio, por ter juntado os seus conhecimentos científicos a antigas sabedorias, crenças, rituais e tradições, que Izidine Naíta se salva da morte. Durante toda a acção de *A Varanda do Frangipani*, ele aprende com os velhos a acreditar na cultura dos antepassados, tornando-se um digno representante daquilo que é Moçambique. Por isso é que os habitantes do asilo poderão descansar, estavam encontrados dois sucessores: «*Do lado de lá à tona da luz, ficavam Marta Gimo e Izidine Naíta. Sua imagem se esvanecia, deles restando a dupla cintura de um cristal, breve cintilação da madrugada.*» (26) Afinal há esperança!

*O Último Voo do Flamingo* foi editado no ano 2000 e já não é um livro de esperança como *Terra Sonâmbula* e *A Varanda do Frangipani*. Esta obra está marcada por um sentimento de mágoa e de tristeza, provocado pelo estado em que o país africano se encontra. Além disso, o autor revela que o texto progrediu quase como uma premonição das futuras cheias (27), que

---

estatutos dentro do próprio núcleo pai, mãe e filhos. Certos valores tradicionais sofreram metamorfoses, como o papel da esposa que enfraqueceu, já que a mulher, fisicamente mais fraca, era incapaz de dar a protecção necessária. Consequentemente, o pai tornou-se o elemento base da família. Passamos, então, de uma fundação matrilinear para patrilinear.

No pós-guerra, a reinstalação do povo ainda mais contribuiu para que os valores antigos não fossem retomados, porque as organizações, como as Nações Unidas, a Cruz Vermelha e o próprio Governo, apoiavam, prioritariamente, o núcleo familiar. Igualmente, a mãe e os filhos esperavam pelo pai, quando desmobilizado, para, só depois, procurarem outros parentes mais afastados.

(25) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.78.

(26) *Id, Ibid*, p.152.

(27) As cheias em Moçambique ocorreram em Março de 2000, provocando muitas mortes e agravando o estado já débil deste país africano. A este propósito poderá ser lido o conto «*Rosita*», compilado na colectânea *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos* de Mia Couto.

iriam abrir enormes buracos no chão: «*Há um grande cansaço em todos nós. As cheias foram um golpe, mas há aqui uma repetição quase perversa, um esmagar da tentativa de arrancar deste país. Primeiro houve uma guerra com a Rodésia, depois a guerra civil que colocou Moçambique na cauda dos países mais pobres. A Varanda do Frangipani era um livro mais feliz pois ali há alguns sinais de esperança. Este livro é mais desgastado, nota-se mais o cansaço. Apesar destas cheias terem acontecido quando eu já tinha entregado o livro, houve uma coisa que me fez muito medo. Quando estava a acabar o livro ocorreu-me a ideia de um dilúvio, de um buraco imenso que se abria no qual o país desaparecia. E depois vieram as enxurradas e abriram-se, de facto, fendas enormes na cidade de Maputo. Havia quase um sentido premonitório. Não é que eu seja especial... mas em todos nós há uma fragilidade que diz que qualquer coisa que possa acontecer em Moçambique perturba o nosso caminho.*» (28)

Tal como o escritor indica, sucessivos acontecimentos parecem impedir o avanço do seu país. Ou é o colonialismo, ou a guerra civil, ou a seca ou as cheias. Tanto o Homem como as Forças da Natureza parecem obstruir o curso da história naquela terra.

Se recorrêssemos à mensagem coutiana, até poderíamos pensar que os elementos naturais se estavam a reunir para castigar o ser humano pelos seus erros. É que em *O Último Voo do Flamingo* o que se torna mais evidente é a ganância e a corrupção daqueles que ocupam o governo e que deveriam dar o exemplo.

A acção localiza-se na vila de Tizangara e é contada por um narrador de primeira pessoa, um tradutor ao serviço da administração, que resolveu transpor para o papel tudo o que sabia, para aliviar a consciência. Este intérprete tem um papel fundamental não só neste romance, mas na percepção de todos os textos coutianos, dado que clarifica não uma língua, mas uma cosmovisão. O tradutor de Tizangara é um tradutor de mundos e, como a obra de Mia é marcada por uma realidade cultural outra, é necessária a respectiva significação. Acerca deste aspecto, convém realçar a opinião de Ana Mafalda Leite: «*(...) embora na mesma língua, a textualidade é culturalmente outra; translinguística e transcultural; por isso, ouvir, ler, ao mesmo tempo que é traduzir, é também recriar, o que nos obriga à deslocação do lugar do mesmo, movendo-nos para o espaço do(s) outro(s); obriga-nos ao esforço de movimentação dialéctica de lugares, e a encarar a língua, apropriada e localizada culturalmente, como organizada numa outra complexa tessitura.*» (29) Assim, este narrador é um aculturado, mediador entre a cidade e

---

(28) Cf. *A Capital*, Lisboa, de 25 de Maio de 2000.

(29) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cãnone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.66.

o campo, entre os mais velhos e os mais novos, entre o passado e o presente, entre os mortos e os vivos, entre o autor e o leitor.

O tradutor inicia o seu discurso com a confissão de que foi acusado e condenado por não acreditarem nas suas palavras: *«Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima.»* (30) Estas declarações, que surgem como introdução à restante obra, tornam quase verdadeiro o texto e, sem dúvida, verosímil.

O que contribui ainda mais para a verosimilhança dos eventos é o tempo em que ocorre: primeiros anos do pós-guerra, depois da chegada dos soldados das Nações Unidas, os capacetes azuis, responsáveis pela vigilância do processo de paz. O narrador refere-se a esse facto com um certo desdém e ironia: *«Chegaram com a insolência de qualquer militar. Eles, coitados, acreditavam ser donos de fronteiras, capazes de fabricar concórdias.»* (31) No entanto, a permanência destes oficiais não é suficiente para alterar a existência moçambicana. O povo encara-os com desconfiança e sente que o novo estado do país pode comparar-se ao antigo regime colonial. Para o velho Sulpício, pai do narrador, pouco foi alterado: *«-Só mudámos de patrão.»* (32)

Efectivamente, os habitantes deste país africano estão descrentes, porque diariamente se confrontam com as expectativas que têm e a realidade que os magoa e não corresponde aos sonhos de criação de uma nação próspera e aberta ao futuro. Esta ocorrência determina o despontar de conflitos humanos profundos.

Quando ocorre uma revolução, a independência é alcançada e a guerra termina, o povo só pode esperar por um destino melhor e, se isso não se verifica, a frustração domina. Ora, em Moçambique, a corrupção, os jogos de poder, a inexistência de valores e o culto das aparências são um facto; uns “engordam” em função dos outros. Na obra *O Último Voo do Flamingo* criam-se diversos casos e personagens-tipo que reflectem essa realidade. Uma delas é o administrador Estêvão Jonas que, nas missivas enviadas ao tradutor, reflecte o pensamento das classes dirigentes, que a tudo submetem as populações inocentes, com o intuito de não perderem as contribuições estrangeiras: *«Porém, com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora, a situação era muito contrária. Era preciso*

---

(30) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Navarra, Círculo de Leitores, 2001, p.7.

(31) *Id, Ibid*, p.7.

(32) *Id, Ibid*, p.129.

*mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelência: a nossa miséria está render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos. Foram essas palavras do seu discurso, até aponte no meu caderno manual. Essa é actual palavra de ordem: juntar os destroços, facilitar a visão do desastre. Estrangeiro de fora ou da capital deve poder apreciar toda aquela coitadeza sem despende grandes suores. É por isso que os refugiados vivem há meses acampados nas redondezas da administração, dando ares de sua desgraça.»*

(33) Este tipo de situações solução provoca sentimentos de repulsa.

A nação moçambicana atravessa um mau momento, já que o povo não acredita no futuro e a classe política só pensa em enriquecer. Mia Couto tem, mais do que ninguém, consciência desta situação: «*Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas, pensando apenas em engordar rápido.*» (34)

Em *O Último Voo do Flamingo*, o escritor aproveita uma estória, que ouviu contar, para criticar a apropriação de fundos externos e a sua utilização para fins individuais, assim como a classe dirigente, em geral. Conta que «*Houve uma altura, na transição da guerra para a paz, em que trabalhei nas zonas rurais e isso implicava que eu percebesse a situação das minas nos sítios aonde me deslocava. Como não havia um mapa de minas, contactava com os motoristas da Onumoz (soldados nas Nações Unidas enviados para Moçambique). Certa vez, ouvi uma estória, contada entre eles. Tinham morrido uns militares zambianos da ONU. Explodiram, diziam. Fiquei curioso, pensei que era algo relacionado com minas. “Não, não são minas, é outra coisa, uma coisa da nossa tradição.” Levou tempo até eles me confessarem, mas acabaram por me contar: quando os zambianos se metiam com as mulheres na zona de Chokwé havia ali um feitiço e eles, no acto de amor, quando estavam no clímax, explodiam e nada restava.*» (35) Podemos então concluir que, nesta obra, aliada à intenção crítica do autor, encontramos uma situação específica real e a crença em tradições e no passado, como já se tinha verificado nos textos anteriores.

A literatura e a história estão, desde sempre, ligadas porque, e tal como salienta Rosania da Silva: «*A literatura não obstante o seu carácter social, é sobretudo um instrumento de*

---

(33) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Navarra, Círculo de Leitores, 2001, p.71.

(34) *Id, Ibid*, pp.201/202.

(35) Cf. Visão, Lisboa, de 1 de Junho de 2000.

*recriação da realidade. Através dela exerce-se a imaginação e a criatividade, e através das palavras vai-se reconstruindo o mundo.»* (36) Mia Couto, como escritor consciente, traça verdadeiros documentos de representação cosmogónicos. *Terra Sonâmbula* retrata realisticamente o sofrimento provocado por uma guerra civil, *A Varanda do Frangipani* demonstra as dificuldades surgidas no período pós-guerra e a condição dos velhos e dos antepassados, terminando com um sentimento de esperança que é contrariado em *O Último Voo do Flamingo*. Este texto enfatiza a corrupção latente e finaliza com o desaparecimento da nação moçambicana sugada para um buraco negro, o que nos leva a compreender que a literatura não só veicula a História como também é um instrumento para a alteração dessa História. Mia Couto acredita nisso e acredita igualmente que o seu país terá de se recomeçar. Moçambique precisa, acima de tudo, de reinventar a sua História.

---

(36) Cf. Rosania da Silva, *Percursos da Narrativa Literária Moçambicana: Entre a História e a Ficção*, Dissertação de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2000, p.6.

## II – As Estórias dentro da Estória

“Minha Estória

Se é bonita, se é feia,  
você é que sabem.” (1)

José Luandino Vieira

### *Terra Sonâmbula*

O título *Terra Sonâmbula* envia o narratário para dois dos componentes principais deste romance: a terra e o sonho. Na epígrafe da obra é explicada uma crença dos habitantes de Matimati, que consiste em a terra se mover aquando do sono dos homens. No momento em que acordavam viam o novo ambiente em seu redor e sabiam que, naquela noite, o sonho os iluminara. A esta ideia é acrescentada ainda uma fala de Tuahir com o mesmo objectivo: «*O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva.*» (2) De facto, as menções à terra são diversas, nesta composição, e prendem-se com a noção de que ela é um elemento vivo, que também sofre, porque está em divórcio com os antepassados e, principalmente, caminha à procura de um tempo melhor, tal como as personagens. Muidinga apercebe-se dessa estranha ocorrência e constata igualmente que: «*(...) nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu.*» (3) Assim, há uma relação directa entre os cadernos e a terra, já que os seus movimentos estão condicionados pela esperança do Homem. Se ele a perder, o chão deixará de se mover em busca de novos dias. A terra tenta, através do sonho, alcançar o renascimento.

*Terra Sonâmbula* é, essencialmente, um romance de esperança e de procura. Muidinga quer conhecer as suas origens e a sua identidade, enquanto que Kindzu quer encontrar os guerreiros naparamas (4) e Gaspar. Ao longo do texto interseccionam-se estas duas estórias que,

---

(1) Cf. José Luandino Vieira, *Luuanda*, Lisboa, Edições 70, 2000, 10ªed., p.153.

(2) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.7.

(3) *Id, Ibid*, p.109.

(4) Os guerreiros naparamas eram camponeses persuadidos pelo seu líder, Manuel António, de que eram invencíveis, devido à protecção de magias tradicionais. Começaram a combater com uma grande força de vontade e alcançaram um alto estatuto durante o ano de 1991, como movimento de apoio ao governo. Consequentemente, a Renamo sofreu derrotas significativas e verificou-se que as crenças e os rituais populares constituíam uma poderosa arma de luta. O combate ideológico dominou o culto da violência, nesta época. No final do ano de 1991, o líder destes soldados de arma branca faleceu em combate, o que provocou um robustecimento da oposição e a continuação do impasse. Mesmo nestas condições, o movimento naparama alargou-se desde a província da Zambézia, até ao sul de Nampula, Cabo Delgado e Niassa. O grupo desapareceu quando se restabeleceu a paz.

no final, acabam por se ligar e provar que ainda se pode acreditar no futuro. Moçambique descobrirá a sua identidade, tal como Muidinga descobrirá as suas raízes.

No primeiro capítulo são apresentadas as duas personagens principais, Tuahir e Muidinga, o primeiro um homem idoso que contrasta com o seu companheiro, ainda jovem, e que representam o encontro entre duas gerações, dois tempos, e os conflitos daí decorrentes. É igualmente neste momento que o leitor conhece o espaço onde se localiza grande parte da acção. As duas personagens caminham num local desolador, onde impera a morte, cores sujas, um céu pardo, uma estrada sem fim e restos de pilhagem. E é precisamente dentro de um machimbombo queimado que o velho decide que devem montar casa. Argumenta que se o menino quer encontrar os pais deve estar perto de uma estrada; decidem enterrar os cadáveres carbonizados para acabarem com os resquícios de morte no local; aspiram a se instalar em paz. É durante esta operação que descobrem um corpo mais afastado, virado para baixo, vítima de um tiro recente pelas costas e acompanhado de uma mala fechada. Constatam, conseqüentemente, que o autocarro teria sido atacado há pouco e resolvem terminar a tarefa: «Enterram o último cadáver. O rosto dele nunca chega a ser visto: arrastam-no assim mesmo, os dentes charruando a terra.» (5) A face de Kindzu não chega, deste modo, a ser conhecida por aqueles que penetrarão na sua vida, a partir daquele instante. No interior da mala, os protagonistas encontram comida, roupa e cadernos escolares manuscritos, que o jovem guarda ciosamente e que passarão a constituir a estória dentro da estória.

Durante a noite, Muidinga é dominado pelo medo e o choro surge como forma de desabafo das tristezas e da dor. O desalento ocupa-o e a falta de esperança é um facto: «*Nós nunca mais vamos sair daqui.*» (6) Para combater o temor do escuro, acende uma fogueira e inicia a leitura dos papéis encontrados, sentindo orgulho por ser capaz de ler, dote que Tuahir não possui. O velho pede-lhe para partilhar com ele as estórias das folhas e até o caminho escuta a sua voz, iluminado pela lua: «*Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponha dos cadernos (...)*» (7). É neste momento que a esperança começa a renascer no coração das duas personagens e no íntimo da própria terra.

A estória de Muidinga e Tuahir começa a desenvolver-se em paralelo com a estória de Kindzu. Assim, dentro de uma acção principal encontramos outras secundárias, estórias dentro

---

(5) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.12.

(6) *Id, Ibid*, p.13.

(7) *Id, Ibid*, p.14.

da estória, que acabam por se interseccionar e no final do romance se complementar. *Terra Sonâmbula* organiza-se, assim, segundo os paradigmas de coordenação e de encaixe, sendo a segunda narrativa, a de Kindzu, uma segunda estória, contada por episódios, a partir da primeira. Ana Mafalda Leite analisa e explica essa construção discursiva: «*O processo de alternância e de justaposição das duas macro-narrativas permite singularizar, a maioria das vezes, cada capítulo como uma unidade fabular independente, episódio que se continua acrescentado de outro episódio-conto. O romance é organizado como uma sequência de contos, ligados por coordenação, e simultaneamente por encaixe. No final do romance, a primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história.*» (8)

Muidinga lê a Tuahir o diário (9) de Kindzu, onde este se dá a conhecer. Apresenta-se como filho de Taímo, pescador e contador de estórias, e irmão de Junhito, assim chamado por ter nascido numa data marcante: 25 de Junho de 1975, dia da Independência moçambicana. No entanto, os tempos de felicidade não demoram a desaparecer com o início da guerra civil e com a previsão da morte de um membro da família, feita pelo pai: Junhito estava condenado. Esta morte anunciada representa não só o começar da dissolução familiar, como ainda o início da fragmentação nacional. Porém, o pai de Kindzu encontra uma alternativa para não lhe levarem o filho: alojá-lo no galinheiro e dar-lhe aspecto de galinha; assim «*os bandos quando chegassem não lhe iriam levar.*» (10) Apesar desta ideia parecer inicialmente absurda, não o é, dado que corporiza uma metáfora riquíssima que acompanhará todo o desenvolvimento da acção. O único estatuto que permitirá ao Homem sobreviver ao período de guerra será o de animal. Apenas regido por instintos e livre de sentimentos, o ser humano poderá ultrapassar as carências físicas e afectivas, características de uma época de luta armada.

A degradação da estrutura familiar, já abordada neste estudo, ganha ênfase através de Kindzu e do desaparecimento, inexplicável, do irmão, da capoeira, que provoca o enfraquecimento e a morte do pai, assim como a tristeza infinita da mãe. O funeral do velho Tuahir ocorre nas ondas do mar, o que o leva a pertencer a um modelo descoincidente de ser,

---

(8) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cãnone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.50.

(9) Um diário é um documento textual que pertence à cultura ocidental, já que em países africanos a tradição oral suplanta-se à escrita. Este aspecto causa estranhamento e, ao mesmo tempo, revela o desejo de aceitação dos novos tempos e dos ideais das novas gerações, por parte do autor.

(10) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.19.

segundo Platão: «*Há três espécies de homens: os vivos, os mortos e os que andam no mar.*» (11) Este aspecto origina diversos acontecimentos insólitos e rituais sequentes dedicados ao morto, com o intuito de aquietar o seu espírito. Kindzu suspeita destes cultos devotados ao pai, não crê no feiticeiro e demonstra, deste modo, pertencer a um mundo diferente do antigo, regido por livros, pela ciência e pelo saber: «*Antes ainda eu me acostumava em casa do pastor Afonso, lendo seus livros, escutando suas lições.*» (12), «*Com ele aprendia outros saberes, feitiçarias dos brancos, como chamava meu pai. Com ele ganhava essa paixão das letras.*» (13) No entanto, tanto este mundo como o antigo são considerados inimigos em tempos de guerra, pelo que o professor foi assassinado depois de lhe terem cortado as mãos, símbolo da escrita, e de lhe terem queimado a escola.

Mas não é esta a única atrocidade a que Kindzu assiste. Representante de uma mente aberta e liberal, fomenta uma grande amizade com um indiano: Surendra Valá, comerciante casado com Assma e vítima de racismo (14). É na sua loja que surge um dos maiores elementos impulsionadores da narrativa: um naparama. Este guerreiro salva o estrangeiro de um incêndio no seu estabelecimento e extasia Kindzu. Surendra explica: «*Eram guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores da guerra. Nas terras do Norte eles tinham trazido a paz. Combatiam com lanças, zagaias, arcos. Nenhum tiro lhes incomodava, eles estavam blindados, protegidos contra balas.*» (15) No entanto, a protecção é insuficiente e a

---

(11) Apud Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.7.

(12) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.23.

(13) *Id, Ibid*, p.25.

(14) Surendra Valá representa um grupo social com uma grande figuração no contexto moçambicano: os indianos, que vieram para este país africano atraídos pelo comércio do marfim no século XVIII. Todavia, este estabelecimento provocou tensões diversas originadas pela diferença religiosa e pela concorrência comercial. Variadas vezes se levantaram movimentos populares, com o objectivo de se restringirem as actividades dos indianos em Moçambique, mas os resultados não foram os esperados e, no final do século XVIII, este grupo étnico dominava praticamente todos os portos costeiros do país. *Terra Sonâmbula* retrata o ambiente feroz de uma guerra civil. É em momentos como este que a intolerância e a xenofobia se exacerbam, pelo que a relação entre Kindzu e Surendra é a alegoria perfeita para focar as relações conturbadas entre os moçambicanos e os indianos. São as questões culturais e raciais e o medo da fuga às tradições e ao mundo original, que explicam os receios de Tahimo em relação à amizade entre o filho e o estrangeiro, assim como a reacção de um povo que foi dominado e subordinado, durante séculos. Porém, este racismo é injustificável, não só porque é implementado por um povo que já o sentiu, como também porque serve de biombo para ocultar jogos de poder político.

(15) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1992, 5ªed., p.27.

loja do indiano acaba por ser assaltada e queimada, obrigando-o a abandonar o local e o amigo, que se entrega à angústia e desespero totais, só colmatados pelo desejo de evasão e de união ao movimento naparama.

A partida de Kindzu não será fácil. Em primeiro lugar sonha com o pai, que o ameaça de se tornar seu inimigo no caso do filho deixar a sua origem e depois consulta a sabedoria dos velhos, que o aconselham a sossegar a morte do progenitor, em vez de procurar a guerra: «*A morte só ensina a matar.*» (16) Todavia, o descendente de Tahimo não fica convencido, até porque repara que há uma perda de identidade no país e que os anciãos estão desorientados com a visão do sofrimento da terra. Por esse motivo, dirige-se ao adivinho que o aconselha a fugir junto ao mar, sem deixar marcas, para não ser perseguido por recordações e lembranças. Teria de se transformar num novo homem, desligado dos antepassados e conectado com o mar. No final, avisa-o que «*(...) só mora no mar quem é mar.*» (17) A proposição do adivinho pareceu indecifrável ao autor do diário, mas surge com um carácter divinatório, dado que revela que Kindzu nunca conseguirá abandonar as suas raízes, por mais que se tente afastar delas. Estas palavras são de realçar, porque indiciam que só através do reencontro com o passado é que surgirá a identidade de um país. Vincent P. Pecora certifica esta ideia, defendendo que a identidade de uma nação assume contornos geográficos, políticos e históricos: «*The nation, as the word is commonly used today – that is, to mean a recognized nation-state – may thus be considered a recent invention, but it carries much historical baggage and has appeared with many variations. It consists of geographically bound populations united by widely varying degrees and modes of social solidarity, held together by the machinery of markets, media, and political will backed by force. But it is also haunted by echoes of the past, both ethnic and civic, that are not easy to ignore.*» (18)

Kindzu prepara a canoa e parte, deixando a mãe grávida, há anos, de um futuro melhor, e as recordações dos amigos e da infância. A partir deste momento, as peripécias enfrentadas pelo protagonista de *Terra Sonâmbula* serão muitas. No início da viagem, o espírito do pai não o deixa, desafiando-o através de magias várias, que põem à prova os seus limites. O filho resiste até que acaba por encontrar terra: a baía de Matimati, onde a intriga secundária se passará a localizar maioritariamente. A recepção que o aguarda nessa baía está longe de ser amigável.

---

(16) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.31.

(17) *Id, Ibid*, p.33.

(18) Cf. Vincent P. Pecora (ed.), *Nations and Identities: Classic Readings*, Great Britain, Blackwell Publishers Ltd, 2001, p.3.

Pelo contrário, mandam-no partir, visto que o local tem sido palco de acontecimentos trágicos: tinha-se despenhado ali um navio com mantimentos que foi, imediatamente, assaltado pelo povo esfomeado. Porém, no regresso, todos os conchos tinham ido parar ao fundo do mar com os seus ocupantes. Logo tinham sido preparados novos movimentos de ataque aos víveres do barco, impedidos pelo Governo, que defendia uma recolha bem organizada. Esta obstrução levantou inúmeros boatos e murmúrios, em redor da ideia de que os responsáveis queriam enriquecer com os produtos e de que eram eles que impediam o naufrágio de mais navios naquela zona. Assim, o clima que se vivia na localidade era de desconfiança e dor, até porque os castigos chegavam a ser implantados contra inocentes. Neste momento do texto, emerge uma crítica do autor, que será mais desenvolvida ao longo do romance e que encontrará uma consistente repercussão noutras obras: a corrupção e a ganância dos poderosos que sublevam o povo impotente.

Kindzu decide sair de Matimati, receoso de sofrer qualquer tipo de represália pelo seu estatuto de pessoa de fora, e volta a navegar, acontecendo-lhe o inesperado. Apanhado por uma tempestade, é arrastado, precisamente, para o barco que em terra causa conflitos vários, onde encontra uma mulher belíssima, Farida, que lhe conta a sua vida. A tradição oral retorna a ser o fundamento para a escrita e permite que as estórias se entrelacem.

Farida é filha do céu, porque partilhara o ventre da mãe com uma irmã gémea. Como esse aspecto prenunciava desgraça, as duas foram separadas à nascença, assim como uma figura de madeira, cujas metades cada uma usava pendurada, num colar, ao pescoço. A mãe acabou por morrer e Farida decidiu partir, por não aguentar as acusações que lhe faziam, quando o tempo era mau, ou quando a fome e a morte se tornavam insustentáveis (19). A viagem deixou-a fraca e foi acolhida por um casal de portugueses, Romão Pinto e D. Virgínia. Os tempos vividos na casa colonial foram um misto de satisfação e terror: «*O desejo dele crescia por toda a casa, como uma viscosa humidade. Ela o sentia com uma mistura de nojo e receio. Teria odiado aquela casa não fosse a velha a ter tratado como uma mãe, fazendo nascer a outra raça que agora nela existia.*» (20) No entanto, o desejo de Romão Pinto culminou numa violação e numa

---

(19) A história de Farida baseia-se na crença dos tsonga de que o céu está ligado ao nascimento dos gémeos. Este nascimento é considerado uma desgraça e, antigamente, envolvia a morte de um irmão e a sujeição da mãe e da criança, que vivia, a cerimónias purificadoras. No entanto, mesmo com cerimoniais purificadores, a mãe e a criança eram marginalizadas pela população durante toda a vida.

(20) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.81.

gravidez indesejada, que a fizeram voltar à origem, ao local onde vivera com a mãe e com a tia Euzinha.

A busca da paz obriga as personagens de Mia Couto a uma redefinição do passado e da memória, sendo este processo natural em nações que foram descolonizadas. Segundo Fanon, a cultura é uma expressão do espírito do povo, pelo que o valor da existência da mente descolonizada, assim como a expressão cultural autónoma contribuem, de forma central, para o enorme problema da identidade nacional (21). E como criar essa identidade? Através da manutenção da tradição, da recuperação dos mitos estruturadores e da configuração de uma memória colectiva, como clarifica Vincent P. Pecora: «(...) *postcolonial writing attempts to juxtapose (and often preserve) various sorts of national, ethnic, or racial “communal memory” in relation to a quasi-utopian, internationalist vision of “human community”, one that is in turn deeply suspicious of the nation-state itself.*» (22) O retorno de Farida ao local onde viveu com a mãe representa uma tentativa de resgate do passado e da memória que não é bem sucedida, visto que continua sem encontrar a completude. Odeia o filho e entrega-o a uma missão. Mais tarde, arrepende-se e decide reavê-lo, mas Gaspar, seu nome, foge quando sabe que a mãe o procura e nunca mais se encontram. A filha do céu, então, acalenta um sonho, consequência do conflito interno que vive: viajar para longe de todos os lugares. É esse desejo que a leva ao barco, donde se avista um farol que acende a sua esperança: «*É uma pequenita ilha. Nessa ilhinha está um farol. Já não trabalha, se cansou. Quando esse farol voltar a iluminar a noite, os donos deste barco vão poder encontrar o caminho de volta. A luz desse farol é a minha esperança, apagando e acendendo tal igual a minha vontade de viver.*» (23) Farida termina as suas confidências, revelando a Kindzu que estava à espera dele e que já sabia que ele viria.

As duas personagens, com tanto em comum, decidem partilhar a existência e iniciam uma relação. Ambos são vítimas das atrocidades do mundo e ambos se sentem perdidos entre o passado e o futuro, entre a realidade moçambicana e a influência portuguesa. Kindzu está consciente deste conflito: «*Pensava sobre as semelhanças entre mim e Farida. Entendia o que me unia àquela mulher: nós dois estávamos divididos entre dois mundos. A nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do*

---

(21) Cf. Vincent P. Pecora (ed.), *Nations and Identities: Classic Readings*, Great Britain, Blackwell Publishers Ltd, 2001, p.30.

(22) *Id, Ibid*, p.32.

(23) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.90.

*nosso futuro. Culpa da Missão, culpa do pastor Afonso, de Virgínia, de Surendra. E sobretudo, culpa nossa. Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África.»* (24) Através desta reflexão, apercebemo-nos da dificuldade que ele e Farida sentem em identificar-se com o universo africano. As duas personagens são aculturadas e representam a fusão do mundo ocidental com o Terceiro Mundo: «*The native is no longer available as the pure, unadulterated object of the Orientalist inquiry – she is contaminated by the West, (...)»* (25) Assim, torna-se impossível a recuperação de uma identidade pura e autóctone, porque a globalização é um fenómeno que abarca tudo e todos, aspecto enfatizado nas palavras de Leela Gandhi: «*Postcoloniality, we might say, is just another name for the globalisation of cultures and histories.»* (26) Ana Mafalda Leite decifra esta hibridez cultural, na obra de Mia Couto: «*A conflitualidade nasce perante a ausência da memória histórica e das práticas ancestrais, fruto das sucessivas colonizações, da guerra, da ocidentalização; as personagens debatem-se com um interior, desconhecido, ocultado de si.»* (27) E acrescenta: «*(...) é necessário voltar ao princípio dos princípios, renascer, aprender a contar o presente, conhecendo o passado, pois só quem tem histórias para contar é que está vivo e tem memória, saber. Os romances procuram relatar, afinal, a diversidade de uma nação pluriétnica e pluricultural, onde as diferenças se reconheçam, se ajustem, tal como as diferentes histórias, entrelaçadas e nascidas umas nas outras, ou por encaixe, ou por alternância, ou por dilatação sequencial, constituindo-se, na estrutura manifesta, em romance.* (28) Por estas razões é que, Kindzu, perdido no meio de referências diversas e de um mundo interior em conflito, decide continuar a sua busca, a demanda pelas tradições, e realizar a missão de ser um guerreiro naparama. Farida acrescenta um outro elemento à sua epopeia: encontrar o filho dela com Romão Pinto: Gaspar (29).

---

(24) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.103.

(25) Cf. Leela Gandhi, *Postcolonial Theory A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998, p.127.

(26) *Id, Ibid*, p.126.

(27) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.103.

(28) *Id, Ibid*, pp.103/104.

(29) Grandes obras da literatura universal desenvolvem-se em redor da temática da busca e da demanda. Por exemplo, Ulisses na *Odisséia* de Homero procura aventuras, enquanto que D. Quixote, no texto lendário de

É com estes objectivos e apaixonado, que Kindzu regressa a Matimati e à realidade da guerra, que nunca terminará dentro das pessoas. Na terra das águas, reencontra Antoninho, ajudante do indiano Surendra, que o leva para casa de Assane, antigo secretário do administrador, com quem o amigo de infância vive e tem negócios. Lá conversa longamente com o dono da habitação, que lhe revela os planos que têm em relação a investimentos e comenta que vai fazer uma grande festa de inauguração de uma loja, que construiu com o indiano, de modo a colmatar os sentimentos racistas e a desigualdade vigente. Explica, igualmente, que também cultivava ideias xenófobas (30) mas que o dinheiro muda tudo: «*O gajo é que domina os tacos. É só isso. Depois de um tempo, eu nacionalizo tudo. Para o ano que vem, eu privo tudo. Chuto o baniane no rabo.*» (31) Assane, ao contrário do que pretende transmitir, não é um homem cruel, já que mostra a Kindzu que cuida dos parentes, defendendo uma estrutura familiar alargada, tribo, sustentada através de um enorme galinheiro, disfarçado dentro de um tanque. Segundo Pecora, na Antiguidade, a palavra nação estava directamente relacionada com a ideia de tribo e de família: «*In these senses, natio is at times used interchangeably in classical Latin with gens (from which we get genus, generation, and the like), a word that likewise denotes race, species, tribe, or people, but has perhaps stronger connotations of family, clan, and offspring. Both words convey the sense of a people of common origin and territory (...).*» (32) Assane, ao proteger a família e ao recuperar valores do passado, como a tribo, revela-se um defensor da nação e das tradições.

As estórias sucedem-se até à entrada de Surendra que está muito diferente,

---

Cervantes com o mesmo nome, parte ao encontro de desafios dignos de um cavaleiro errante. Muitos mais textos poderiam ser acrescentados a este rol mas parece-me imprescindível não esquecer a grande epopeia portuguesa, *Os Lusíadas* de Luís de Camões, onde Vasco da Gama persegue o sonho português de encontrar o caminho marítimo para a Índia. Mia Couto segue um perfil semelhante, já que o herói de *Terra Sonâmbula* age em função de dois objectivos centrais: tornar-se num guerreiro naparama e encontrar Gaspar.

(30) A xenofobia é uma influência perversa do colonialismo e relaciona-se directamente com a ideia de nação. Vincent P. Pecora estabelece essa mesma conexão: «*(...) the meaning and relative modernity of the term "nationalism" is widely accepted, along with a second meaning, chauvinistic pride in one's nation and xenophobia toward other nations (...)*» in *Nations and Identities: Classic Readings*, Great Britain, Blackwell Publishers Ltd, 2001, p.19. Podemos compreender, deste modo, que o hibridismo cultural comporta não só factores positivos, como também muitas ascendências negativas.

(31) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.123.

(32) Cf. Vincent P. Pecora, *Nations and Identities: Classic Readings*, Great Britain, Blackwell Publishers Ltd, 2001, p.16.

desmazelado e aparentando traços de loucura: «*Seus olhos buscavam uma outra margem do mundo.*» (33) Tanto o indiano como a mulher não suportam a dor da distância, o anseio por regressar à Índia e o sofrimento resultante da não-aceitação.

Mia Couto realça, mais uma vez, o apelo da terra (34), não só através da personagem Surendra Valá, que representa todos os estrangeiros residentes no país vitimizados por um regime de diferença, como também do próprio Kindzu que, durante a noite, naquela casa, acorda com a canção de embalar da mãe, proveniente do tanque-capoeira, e vê lá dentro os olhos tristes de um galo, que o fazem recordar o irmão Junhito. Aquele momento fá-lo sentir remorsos por ter abandonado as memórias do irmão, mas logo decide continuar a perseguição do seu objectivo.

Neste sexto caderno de Kindzu, lido por Muidinga a Tuahir, ainda encontramos outro episódio digno de realce, que se relaciona com uma estátua erigida numa pequena praça da terra: «*Era um monumento aos heróis da Independência. A estátua tinha sido levantada a substituir uma outra, antiga, de política avessa, gloriando os coloniais guerreiros. Derrubaram-na no início da Independência, (...). E edificaram uma outra, disseram que provisória, mas que ainda durava. Estava suja, coberta de pó, com lixos ao redor. Ninguém parecia lhe dedicar grande respeito. Excepto uma mulher que ali se postava, horas a fio.*» (35) Estes acontecimentos verificados em redor da estátua têm um valor simbólico elevado, assim como uma vertente alegórica facilmente compreensível. A estátua é uma metáfora do próprio sistema político que, primeiro procurou destruir uma forma de representação (o colonialismo) para governar e que, depois, implantou um novo regime que não se coaduna às necessidades do país e que motivou o desinteresse popular. O exercício desenvolvido pelo governo resulta, assim, num sentido negativo e afasta-o do imaginário do povo.

Mas nem todos os habitantes da nação desrespeitam a época presente. A esposa do administrador presta culto diário ao monumento e fascina Kindzu, com os cânticos da luta armada de libertação, que entoa. A sua tristeza revela um profundo abandono de si própria e os

---

(33) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.126.

(34) A expressão “apelo da terra” é utilizada para evidenciar a relação que se estabelece entre o Homem e a “Telus Mater”, através da apropriação da ideia hegeliana de nação como uma componente universal e histórica da terra. O telurismo, o apego do homem à terra, surge na literatura moçambicana pós-colonial, com uma certa frequência, e metaforiza a pátria, em oposição às ideias de liberdade (simbolizada no elemento ar) e de universalidade (representada no elemento mar).

(35) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.128.

seus olhos parecem familiares ao filho de Tahimo, como se os destinos de ambos já se tivessem cruzado ou se fossem ainda cruzar.

De facto, os dois, Kindzu e Carolinda, voltam a encontrar-se na inauguração da loja de Assane e Surendra, construída na antiga cantina de Romão Pinto, falecido entretanto. O indiano parece um subordinado dentro do seu próprio espaço. Mas nem isso evita que se desencadeie uma enorme desordem, provocada por homens fardados a disparar sobre a multidão, com o intuito de matarem os estrangeiros. O medo domina tudo e todos e a explosão final da loja mata Assma. O marido nunca mais regressa da apatia em que se instala e Kindzu perde a esperança no mundo e no futuro, readquirida com Farida: «(...) nós, que nascêramos naquele tempo, éramos os últimos viventes. Depois de nós já não havia mundo para receber mais ninguém.» (36)

Cansado de assistir à miséria humana que o rodeia, Kindzu toma a iniciativa de procurar a tia de Farida, Euzinha, com o objectivo de saber informações sobre Gaspar e encontrá-lo. Para isso tem de se deslocar a um campo de refugiados com um guia experiente, capaz de sobreviver aos matos mortais. Quintino Massua é esse homem. Kindzu encontra-o num bar, embriagado, e tem de aguardar que ele recupere. É nessa espera que se encontra pela terceira vez com a esposa do administrador e inicia com ela uma relação amorosa. Este momento é marcante porque o protagonista trai o seu amor por Farida mas não a consegue esquecer. Revela que «*De passagem, Carolinda me fez lembrar Farida.*» (37) Esta enunciação é uma prolepse de revelações futuras e, conjugada com o espaço onde o desejo é saciado, o curral da Missão, sublima a entrega. A palha do curral possui uma dimensão mística e um teor sagrado que une os dois amantes sacralmente e apaga as réstias de infidelidades possíveis.

No dia seguinte, Kindzu guarda um colar de Carolinda como recordação e vai ao encontro do seu guia; encontra-o a ser arrastado para a esquadra. Tenta ajudá-lo e acabam os dois prisioneiros do administrador. Quintino aceita fugir em direcção ao campo de refugiados até porque não aguenta permanecer em Matimati. É perseguido pelo fantasma do seu patrão Romão Pinto que, mesmo depois de morto, não lhe dá descanso.

Neste momento da narrativa, o leitor assiste ao desenvolvimento de outra estória, uma estória contada oralmente dentro da estória da estória e verifica que este processo acontece devido ao tempo da ficção ser assumido pelo estatuto enunciativo da personagem que conta a estória, neste caso Kindzu. Maria Alzira Seixo, num ensaio sobre *A Gloriosa Família* de Pepetela, faz um comentário que se adequa perfeitamente a este encaixe de Mia. Segundo ela:

---

(36) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.132.

(37) *Id, Ibid*, p.146.

«(...) esta é uma história em que a voz de cada indivíduo nos chega em diálogos singulares e quotidianos, e portanto é sobretudo uma fala do dia-a-dia, que a ficção a cada momento reinventa.» (38) Iguamente em *Terra Sonâmbula*, esta oralidade ficcional acontece e é através dela que penetramos na memória colectiva e nas tradições do povo moçambicano. Assim, a literatura torna-se um espelho da própria nação e a ligação entre as duas incontestável. James Snead enfatiza esta relação entre a língua e a identidade nacional num estudo compilado em *Nation and Narration*: «'Language' here must be taken not merely in philological and etymological terms, but also as an entire pool of resources at the disposal of narrators, from the raw materials (vocabulary and syntax, as well as the repertoire of myths, rituals, folklore), to the processing tools (formal and structural devices, such as repetition or withholding, types of address, tropes of arrangement), to considerations of narrative reception (audience composition and feedback, marketplace). (...) 'language' can be, and often is, usurped by the prerogatives of 'nation'.» (39) Acrescenta que são principalmente os africanos a aliar a cultura nacional à escrita, miscigenando a oralidade com a literatura e, conseqüentemente, abandonando os "pedigrees" puros da tradição europeia: «Writers in the African tradition seem inclined to display a certain linguistic and cultural eclecticism or miscegenation (...)» (40). As histórias dentro da história de Mia Couto acabam por ser, desta forma, quer uma aproximação à realidade cultural moçambicana, quer um afastamento dos modelos ocidentais.

Os factos relatados pelo guia são importantes para o desenrolar da acção. Romão Pinto morreu vítima das suas canalhices. Tinha tido relações com uma mulher menstruada e estranhos poderes traçaram o seu destino. Dez anos depois, Quintino viu-o voltar do mundo dos mortos e levantar-se do caixão que permanecia na cave da casa (41). Não lhe tinham devotado as cerimónias devidas e por isso andava a vaguear entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

---

(38) Cf. Maria Alzira Seixo, *Como Se Estória Tivesse Fim...* A Gloriosa Família de *Pepetela*, in *Outros Erros Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, pp.363/364.

(39) Cf. James Snead, *European pedigrees / African contagions: nationality, narrative, and communality in Tutuola, Achebe and Reed*, in Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1993, p.232.

(40) *Id, Ibid*, p.232.

(41) Estes acontecimentos narrativos conduzem o leitor ocidental a levantar a questão do fantástico e do maravilhoso. Mas o que é a categoria do fantástico? De uma forma muito breve, o fantástico caracteriza-se por subverter as expectativas normais, sólitais, habituais do leitor, expectativas que decorrem de uma visão do real, pautada pelo senso comum, por regularidades que dominam a doxa. Deste modo, o fantástico centra-se numa transgressão global, não tópica da visão comum, da mundividência construída pelo racionalismo, e é um protesto

É através do diálogo entre o guia e ex-empregado do português e o patrão renascido, contado por Quintino, que Kindzu se apercebe que D. Virgínia ainda está viva e de que ela poderá dar-lhe indicações sobre o paradeiro de Gaspar. Torna-se, então, urgente sair da prisão. Carolinda parece ouvir as preces dos dois condenados e solta-os com muita dor, porque sabe que assim perderá o amado. No final deste capítulo, surge uma reflexão sobre o amor, que é única: «*Eu sei que em cada mulher a gente lembra outra, a que nem há. Mas Carolinda me entregava essa doce mentira, o impossível cálculo do amor: dois seres, um e um, somando o infinito. Se aproximou e me acariciou os braços, ali onde as cordas me doeram. A cintura de suas mãos me afagavam, em suave arrependimento. Aquele momento confirmava: o melhor da vida é o que não há-de vir.*» (42) Podemos transportar a anterior ponderação para o plano global da existência: aquilo que o homem espera não se realizará. O sofrimento vai imperar sempre e a incompletude seguirá o ser humano. A vida só se consegue manter na esperança do porvir, só a crença num futuro melhor é que pode aliviar o ser. São estas as noções que estão subjacentes a todo o romance e constituem o elo de ligação entre todas as estórias e todas as personagens.

O nono caderno de Kindzu incide sobre D. Virgínia. Kindzu procura-a e apresenta-a como se estivesse a traçar um retrato impressionista: «*...retiro meu caderno e escrevo ali mesmo como se receasse que seu desenho me fugisse.*» (43) A mulher fascinou-o porque, para além de ser branca de cor e negra de raça, juntava fantasias na sua cabeça e voltava à infância. Esta saudável loucura fazia com que associasse o seu marido e a sua vida ao futuro e não ao passado e criava uma empatia substancial da parte das crianças, que não largavam a sua casa

---

que envolve uma dimensão cognitiva, epistemológica e incontornável.

No entanto, esta categoria literária não deve ser confundida com o maravilhoso, já que este não é uma agressão às expectativas do receptor e torna-se verosímil, quando os leitores perfilham um conjunto de crenças e de convicções, segundo as quais existem deuses e entidades divinas que têm o poder de interferir no curso das acções humanas. Todorov salienta estes aspectos de uma forma muito clara e simples: «*En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar. (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en el momento en que se elige una u otra respuesta, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso.*» in *Teorías de lo Fantástico*, Madrid, Arco / Libros, 2001, p.48.

Como a mundividência moçambicana engloba crenças míticas, rituais divinos e convicções lendárias, não há agressão às expectativas nem inverosimilhança. O estranhamento produzido pelo regresso de Romão Pinto ao mundo dos vivos só se verifica no ocidente, enquanto que no contexto africano funciona como verosímil e até como parte de um real estruturador.

(42) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.163.

(43) *Id, Ibid*, p.170.

e não passavam sem as suas estórias. A narração mais apreciada pelos miúdos era a de um farol construído longe do mar como pagamento de uma promessa. O farol surge, assim, associado à esperança e à procura. Também Farida espera dentro do barco por um farol que a ilumine e a salve. Será que ela ouviu esta estória de D. Virgínia?

Kindzu decide abordar directamente a velha criança e pergunta-lhe por Gaspar. Assustada, a senhora manda-o entrar em casa e revela-lhe que, um dia, encontrara um menino meio morto no seu quintal e decidiu acabar de o matar, com as outras crianças, para evitar o sofrimento futuro daquele ser. Para ela, no mundo, não havia lugar para ninguém indefeso. Porém, antes do fim, decidiram ouvir a sua estória (44) e foi assim que ela descobriu que o menino era quase seu filho, visto que tinha os genes do seu marido. Convidou-o a ficar com ela mas, passados alguns dias, fugiu. D. Virgínia não soubera mais nada dele. O cenário de guerra volta, mais uma vez, a tomar forma. As pessoas, as famílias separam-se múltiplas vezes e não se conseguem enquadrar nos ambientes em existência pacífica. Também Gaspar preferiu fugir a ter de lidar com o drama da sua origem e com a sua condição dual de mulato, filho da mistura de sangue branco com negro.

O encontro com Virgínia não é só esclarecedor em relação ao filho de Farida; permite ainda que Kindzu assista a um encontro entre o administrador de Matimati e o falecido Romão Pinto. Combinam negócios escusos e corruptos, em que o português investirá o dinheiro que tem, na posse da mulher, e Estêvão dará a cara e a assinatura. Para tudo dar certo, é imprescindível que o administrador reforce a sua raiva contra os brancos e que instigue os sentimentos racistas. Carolinda surge no final do encontro e ameaça denunciar o marido. Não concorda com as traições dele e compara-o a uma hiena, que só sabe comer e aproveitar-se dos mortos. No entanto, este relembra a condição feminina em África: «...ela era esposa de um africano, devia beneficiar de estar calada, subordinadinha.» (45) e retira-se com pressa. Também Virgínia abandona Kindzu para voltar ao seu refúgio na loucura. Daquela forma, ninguém a

---

(44) A importância das estórias e da cultura oral volta a comprovar-se neste momento da narrativa, reproduzindo o modo de ser moçambicano. Mia Couto explica esse papel da oralidade no quotidiano do país: «A oralidade existe em África como em todos os lugares. Ela existe dentro de nós como um sistema de pensamento que foi sendo desvalorizado, infantilizado. Num país como Moçambique a oralidade é ainda dominante e isso tem consequências felizes para a escrita pois obriga-a a repensar-se e a repensarmos-nos como contrabandistas entre essas diferentes lógicas.» in *A Vida é um Percurso de Água, Os Meus Livros*, nº24, Fevereiro de 2005.

(45) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.181. A condição da mulher africana é de subordinada e explorada. Assim, enquanto que antes, e de acordo com Maria Rosa Sil Monteiro: «(...) África é

poderia obrigar a assinar nada, nem a mexer em dinheiro algum. A portuguesa revela uma esperteza maior do que a do marido.

Kindzu e Carolinda ficam sós. Ela aproveita para desabafar e contar como amou o marido na altura das guerras pela Independência e como começou a odiá-lo quando se apercebeu das transformações nele operadas e dos jogos de poder em que andava envolvido. Até que apareceu Farida e o marido se dedicou a ela, provocando-lhe ciúmes. Carolinda revela que não gostou daquela mulher nessa altura e odiou-a ainda mais por ela ter tido coragem para fazer algo que nunca conseguiu: fugir. Quando soube o local onde ela se encontrava, encetou vinganças e inventou perigos na sua estada no barco. Todavia, nada resultou e continuou a sentir muito rancor por aquela que todos consideravam parecida consigo. E, depois deste discurso, Carolinda entrega-se a Kindzu, novamente, sem imaginar que, para além de serem parecidas, ela e Farida, partilhavam o mesmo homem.

O décimo caderno de Kindzu decorre no campo de refugiados. O filho de Taímo e Quintino percorrem quilómetros de mato para lá chegarem. O cansaço é tal que o protagonista precisa de descansar e fica só, encostado a uma árvore. O desânimo e a descrença tomam conta dele, até que surge o mampfana, a ave matadora de viagens, e o pai começa a falar através da árvore. Kindzu revela que quer voltar, que está cansado e que não aguenta mais. O fundamento da narrativa assenta neste pilar: a contingencialidade. As personagens foram lançadas para um tempo e arrastadas, pela guerra, para situações que não podem controlar. Isto implica, de acordo com Maria Alzira Seixo, um repensar da causalidade e uma oposição entre os tempos: «(...) *mas os planos de tempo que aqui se opõem não são propriamente os do passado e os do presente, os da recusa do presente conduzindo a uma reabilitação incondicional do passado, mas, de forma poética e ideológica, os de um “antes” e os de um “depois”, que a revolução, a guerra e a Independência instituem em marco preferencialmente contingente e não de causalidade.*» (46) Kindzu viveu muitas aventuras fortuitas, que o colocaram em permanente desassossego e necessita de paz. Também Moçambique deve refugiar-se, abandonar guerras inúteis e voltar a sonhar. E é a terra, não o homem que persegue esse objectivo: «(...) *Mas*

---

*primeiro que tudo a Ilha, a condição humana do negro humilhado e da mulher duplamente humilhada e explorada, pelo colono e pelo próprio homem negro.*» in *C.E.I Celeiro do Sonho Geração da «Mensagem»*, Braga, Universidade do Minho, 2001, p.288, agora a esposa continua a ser maltratada pelo marido, em particular, e pelos homens, em geral, podendo a sua situação de subalterna ser comparada à do negro, no período colonial.

(46) Cf. Maria Alzira Seixo, *Olhares Sobre o Mundo A Varanda do Frangipani, de Mia Couto*, in *Outros Erros Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, p.358.

*enquanto os homens dormem, a terra anda procurar. (...) É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos.»* (47) A terra é, então, sonâmbula e é ela que conhece os homens como ninguém, que os tenta salvar das suas próprias acções. E Kindzu, involuntariamente, ajuda-a através da escrita: «*Escrevo conforme vou sonhando. (...) É bom assim: ensinar alguém a sonhar.»* (48), com a esperança de que alguém, um dia, leia o que escreveu. E, de facto, Kindzu vai ensinar alguém a sonhar: Muidinga.

A descrição do campo de refugiados é dolorosa e marca o próprio estado da nação. As pessoas sofrem à espera de comida e assistência que não vem e a única certeza é a da morte. No meio daqueles seres encontram a tia de Farida que relembra a sobrinha, com doçura. Kindzu mostra-lhe o colar de Carolinda e Euzinha confirma as suas suspeitas: Farida e Carolinda são gémeas e a mulher do administrador, de forma inconsciente, vinga-se da irmã por ter sido ela a escolhida para ficar com a mãe. Segundo a tia, aquela estória tem de continuar em segredo para não serem atraídas mais desgraças. Em relação a Gaspar, não pode ajudar muito, porque a criança foi transferida para outro campo que ninguém conhece nem pode conhecer, por segurança. As crianças estavam sempre a serem levadas dali pelos bandos e foi imprescindível protegê-las.

Depois disto, Kindzu resolve seguir o conselho da velha e esperar, permanecer uns dias no campo a acalmar os espíritos e a observar aquela realidade, o modo como a fome se fazia sentir, como as mulheres procriavam incessantemente e como as mães roubavam comida e agasalho aos próprios filhos, para os prepararem para o futuro e para a sobrevivência. A escuridão rodeava tudo e todos, naquele local.

Durante a noite, Quintino conhece uma jovem, Jotinha, mulher de poderes e considerada feiticeira por muitos; Carolinda aparece para concretizar a sua fuga: partirá no avião que traz os medicamentos. O sonho de evasão de uns contrasta com o desejo de permanência de outros. Foram os quatro dormir para uma barraca. Jotinha insinuou-se a Kindzu e tiveram relações, sem ninguém notar. De manhã viram que estavam rodeados de sacos de comida. Lá fora morria-se à fome e ali dentro nada faltava. Carolinda explicou: «*Seu marido tinha dado as expressas ordens: aqueles sacos só poderiam ser distribuídos quando ele estivesse presente. Era uma questão política para os refugiados sentirem o peso de sua importância. No entanto, o administrador há*

---

(47) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.195.

(48) *Id, Ibid*, p.195.

*semanas que não ousava arriscar caminho para visitar o centro de deslocados. E assim a comida se adiava.»* (49) A crítica é evidente. Os jogos de poder sobrepõem-se à vida, ao ser humano. O povo é deixado morrer sem culpas e sem remorsos, por aqueles que o deviam proteger. O amor ao dinheiro e ao poder impera.

Neste capítulo, há ainda outra crítica relacionada com a inversão de valores. Euzinha trabalha arduamente a rachar e a transportar lenha, não admitindo qualquer tipo de ajuda: «(...) *as velhas ali não eram queridas. Sua carga era um indesejado fardo. As de sua idade já haviam todas sido abandonadas. Apenas as que ainda trabalhavam eram suportadas. Por isso Euzinha simulava as mais pesadas labutas. Pediu-nos que nunca a ajudássemos em nada. Prometemos.»* (50) Em períodos de guerra tudo se altera. Aqueles que não ajudam só atrapalham e os velhos serão abandonados como um fardo pesado, à primeira oportunidade. Esta situação contrasta com os ideais antigos. Na sociedade moçambicana primordial, os idosos eram respeitados e olhados com deferência. Constituíam as maiores fontes de sabedoria e todos os consultavam. Para Mia Couto, é importante que eles voltem a ser ouvidos, porque o retomar de tradições ancestrais é a chave para iniciar o renascimento do país. A recuperação está na conjugação do passado com o futuro.

Kindzu abandona o campo de deslocados depois de assistir a uma celebração e se aperceber da esperança que ainda reinava naquele mundo. Euzinha aconselha-o a ir embora, visto que tinha tido relações com Jotinha, tinha contrariado a tradição de não fazer amor num local novo e isso era sinal de partida. Ele devia escolher outros confins. O filho de Taímo é uma personagem ligada ao ocidente, ele lê, escreve, cultiva as crenças dos brancos e, como tal, deve seguir o seu caminho. Mas, antes de se afastar, Kindzu participa na distribuição de comida do celeiro, assimila a felicidade inerente, comemora o futuro sonhado e apercebe-se da morte de Euzinha, um final feliz envolto na crença de que a guerra estava para acabar. Nada disto o anima.

Kindzu regressa a Matimati sem esperança, já que perdera a amizade de Quintino e não trazia Gaspar de volta para os braços da mãe. Mas os desgostos não terminaram aqui. Na casa de Assane soube que Farida morrera. Prestes a perder a esperança tentou acender o farol para ver a luz que sempre ansiara. No entanto, a ilha explodiu e Farida desapareceu com ela.

Face a esta situação, Kindzu decide regressar à raiz, ao passado, à família. Não

---

(49) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.202.

(50) *Id, Ibid*, p.202.

aguenta mais sofrer. A origem surge como um abrigo e um espaço seguro. Só lá poderá encontrar a paz. Assane sugere-lhe partir, no dia seguinte, no novo autocarro da empresa e o herói da estória aceita a proposta. Faltavam algumas horas, apenas, para rever a mãe e a aldeia.

Durante a noite sonha com acontecimentos que lhe parecem verdadeiros. E este é o momento alto da narrativa, é através do sonho que se deslindará a realidade. A terra transmite ao homem a verdade do mundo baseada na fantasia e permite-lhe encontrar o que procura. É ela o motor que impulsiona a acção e contribui para a esperança.

Kindzu sonha que desce um vale cheio de luz na primeira madrugada do mundo, quando vê um grupo de gente pobre e esfarrapada a avançar atrás do feiticeiro da sua aldeia. Cabia-lhe a ele a grande decisão de criar um novo dia. Parou no centro de uma paisagem invisível, decretou o final das estradas, caminhos e pontes e iniciou um longo e rico discurso, preenchido por duras profecias. Se os dias vividos já traziam dor, o futuro seria muito pior, porque a guerra tinha contribuído para arruinar o tempo e terminar com a esperança. Para ele, já não existiam homens, mas sim bichos. Não havia sentimento de família nem amor à nação: *«Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. Agora, a arma é a vossa única alma. Roubaram-vos tanto que nem sequer os sonhos são vossos, nada de vossa terra vos pertence, e até o céu e o mar serão propriedade de estranhos. Será mil vezes pior que o passado pois não vereis o rosto dos novos donos e esses patrões se servirão de vossos irmãos para vos dar castigo.»* (51) Os seres humanos deixaram de existir e, principalmente, de sentir. Não havia amor, carinho e afecto e o que reinava era a lei da sobrevivência animal. Ninguém tinha coração nem alma e os poderosos sem rosto servir-se-iam do povo para alimentar os seus caprichos. Todos passariam a viver à custa de interesses e de injustiças e até os mortos não alcançariam a paz. Os tempos que viriam ainda seriam piores porque dominava a brutalidade e só viveria quem passasse por cima dos outros e não respeitasse ninguém.

O discurso do feiticeiro prosseguiu com a reacção da natureza àquelas calamidades. O vento, as areias, os pássaros e a terra também castigariam o homem, por não suportarem tanta desgraça: *«E há-de vir um vento que arrastará os astros pelos céus e a noite se tornará pequena para tantas luzes explodindo sobre as vossas cabeças. As areias se voltarão em remoinhos furiosos pelos ares e os pássaros tombarão extenuados e ocorrerão desastres que não têm nome, as machambas serão convertidas em cemitérios e das plantas, secas e mirradas, brotarão*

---

(51) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.215.

*apenas pedras de sal. As mulheres mastigarão areia e serão tantas e tão esfaimadas que um buraco imenso tornará a terra oca e desventrada.»* (52) Mas, apesar do anterior cenário de desolação e sofrimento, ainda havia razões para ter esperança porque, segundo o adivinho, no final, surgiria uma manhã cheia de uma nova luz e ouvir-se-ia uma voz antiga, anterior a tudo, e se escutaria uma canção de embalar: *«E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingénuo entusiasmo dos namorados.»* (53) A profecia do feiticeiro aponta, precisamente, para o tema desta dissertação. Moçambique só recuperará se souber ouvir a voz da ancestralidade e se se refugiar nos seus valores culturais, não precisando, para isso, sequer, de rasurar a história do colonialismo. Pelo contrário, a nação deve retirar desse período tudo o que for preciso para, hoje, distinguir o que é seu de original e de direito. O povo deverá valorizar-se como é, com as suas tradições, crenças e história, para alcançar a harmonia e recuperar a memória colectiva africana. Esta memória, a cultura tradicional, não assenta somente no período pré-colonial, mas em todo o percurso africano, ao longo dos tempos. Patrick Chabal explica essa ideia: *«The Word African is used advisedly and in a very specific sense. It does not refer to the so called 'traditional' African culture which we construe simplistically as the remnants of a mythical 'timeless' pré-colonial, by which we mean pre-modern, past. But it is African in the sense of the new and modern culture which has evolved on the continent through the colonial period into the new world of independence.»* (54) As identidades assentam, assim, na miscigenação e são, segundo Spivak: *«(...) irreducibly hybrid.»* (55) Chatterjee, contudo, salienta que o hibridismo cultural deve ser racionalizado e que só devem ser aproveitadas algumas influências ocidentais, para que a diferença entre os mundos não desapareça. Segundo ela, do continente europeu unicamente devem ser utilizados os aspectos materiais, visto o Terceiro Mundo ser notoriamente superior no domínio espiritual. E acrescenta: *«What was necessary was to cultivate the material techniques of modern western civilization while retaining and strengthening the distinctive spiritual essence of the national culture. This completed the formulation of the nationalist project, and as an*

---

(52) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.215.

(53) *Id, Ibid*, p.216.

(54) Cf. Patrick Chabal, *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, London, Hurst & Company, 1996, p.83.

(55) Cf. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, Massachusetts, Harvard University Press, 1999, p.155.

*ideological justification for the selective appropriation of western modernity it continues to hold sway to this day.» (56)*

A partir destas constatações podemos inferir que a organização das nações não deve ser igual, porque cada país possui uma cultura e uma memória diferentes. Por isso, todos os povos, em geral, devem procurar a sua identidade e assumir-se em função dessa descoberta. Moçambique, em particular, deve ouvir o conselho e as estórias dos ancestrais e dedicar-se à construção de um novo mundo com base naquilo que é antigo e com a destruição de todas as recordações da guerra. E é, desta forma, que o feiticeiro termina o seu discurso. Exorta os seus seguidores a deixarem a sua condição de animais e a morrerem como gente que não são.

Consequentemente, Kindzu assiste, no seu sonho, a um espectáculo inédito. O adivinho proferiu palavras ininteligíveis e espargiu os presentes com um líquido que os fez entrar em convulsões, perder as dimensões humanas e transformarem-se em animais. A fala, a palavra, foi o último aspecto a ser convertido, dado que é o verbo que marca a nossa existência, permite que os outros nos recordem e nos faz alcançar a imortalidade.

Como é que se poderá explicar esta situação? Sem dúvida que as mortes dos intervenientes no período de guerra civil é a melhor solução para se alcançar a paz. Por isso faleceram Taímo, Farida, Tuahir e mesmo Kindzu. Mas não basta a morte para se alcançar a regeneração, a renovação e a purificação. É também imprescindível que surja a verdade e a realidade puras. Por isso os homens que não merecem tal tratamento, que se regem somente por instintos e se comportam como animais, se devem transformar no que verdadeiramente são: bichos. Esta mutação não sucedeu a Kindzu por ele ser verdadeiro, puro e lutador. Soube perseguir os seus ideais, tentou vencer o ambiente que o rodeava e descobriu, no final da epopeia, que a chave para a felicidade estava na sua aldeia natal, ao lado da mãe. Além disso, no mesmo sonho, consegue transformar-se no que mais aspirava: um guerreiro naparama, para salvar o seu irmão que, entretanto, surge a humanizar-se. Junhito, como sempre foi simples e não maltratou ninguém, merece pertencer ao novo mundo e com ele verifica-se o processo inverso: de galinha transforma-se em homem. No entanto, ainda há réstias de mal a deflagrar e todos os que corporizam a corrupção e a crueldade na estória, Romão Pinto, Estêvão, Shetani, Assane, Antoninho e milicianos, tentam atacá-lo, fugindo com a aproximação de Kindzu: «-*Teu pai tinha razão: sempre te viemos buscar. Então, Junhito me chamou. Eu me olhei, sem*

---

(56) Cf. Partha Chatterjee, *The Nationalist Resolution of the Women's Question* in Vincent P. Pecora (ed.), *Nation and Identities: Classic Readings*, Great Britain, Blackwell Publishers Ltd, 2001, p.326.

*confiança. Mas o que em mim vi foi de dar surpresa, mesmo em sonho: porque em meus braços se exibiam lenços e enfeites. Minhas mãos seguravam uma zagaia. Me certifiquei: eu era um naparama! Ao me verem, em minha nova figura, aqueles que maltratavam o meu irmão se extinguiram num fechar de olhos.» (57)*

O sonho termina com o filho mais velho do pescador Taímo a cantar canções de embalar, o som que marcará o início de uma nova era, para ajudar o irmão a voltar à condição humana, e com a conseqüente chegada da mãe com uma nova criança ao colo, símbolo de um futuro melhor. A família volta a reunir-se e tudo indicia um feliz retorno à harmonia. Kindzu despede-se.

Este sonho é marcante dentro da economia da narrativa, visto comprovar que, através dele, tudo se alcança. Kindzu, durante a estória, desesperou muitas vezes, mas nunca largou a esperança e nunca deixou de sonhar. Por isso conseguiu tudo o que procurava: tornar-se um guerreiro naparama, aperceber-se de que os tempos iam mudar e a guerra terminaria. Só lhe faltava encontrar Gaspar... Mas, também isso conseguirá a partir de uma visão alucinada do seu destino próximo. Seguiu numa estrada estranha que se deslocava de paisagem em paisagem: a estrada do sonho. Era a terra que o levava, sonâmbulo, a conhecer o seu fado; a mesma terra que recolhia os sonhos dos homens, todas as noites, a fim de criar um novo mundo. E Kindzu viu um autocarro queimado de encontro a uma árvore, sentiu dentro de si uma grande força que o obrigava a não desistir e encontrou Gaspar, antes de morrer: *«Uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá força. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse pela segunda vez.» (58)*

Neste momento do romance, em que a realidade da estória se funde com a fantasia e se dá a revelação suprema, há também uma espécie de início de um tempo inaugural. Kindzu morre durante a viagem no machimbombo, mas os cadernos que deixa representarão o início de Muidinga. É através deles que o menino descobrirá que é Gaspar, encontrará a identidade, as raízes e o seu verdadeiro eu, que tanto procurava. É com ele que virá o futuro e foi por ele que valeu a pena sonhar e ter esperança. Então, a morte de Kindzu trouxe-lhe a vida.

---

(57) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.217.

(58) *Id, Ibid*, p.218.

Não podemos esquecer que o elo de ligação entre as personagens desta narrativa são os cadernos. É através da sua escrita que Kindzu ganha força, é a partir da sua leitura que Gaspar ganha esperança e é com as suas folhas que a terra renascerá. Esta passagem da oralidade para a escrita não é considerada uma negação da tradição oral; pelo contrário, a escrita representa a difusão do conhecimento e é uma conquista da luta com o povo colonizador. É, utilizando as palavras de Pepetela, um “Troféu de Guerra”: *«Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra.»* (59) De facto, as palavras são a maior arma contra injustiças e é por isso que Mia Couto as utiliza: para incutir esperança e, desse modo, fazer mover a terra. Segundo as palavras do próprio autor, o papel do escritor, particularmente em Moçambique, é fundamental, visto ser um dos responsáveis pela construção do país: *«(...) A diferença provem do facto da nossa literatura conviver ainda com um processo de construção da nação. Ela está a participar dessa construção e isso confere um sentido quase épico aos textos produzidos por nós.»* (60) Além do papel de estruturador da nação, Mia Couto assume um outro: o de mediador entre a cultura oral e escrita, como se fosse um “copista” das histórias. Maria Lúcia Lepecki analisa essa capacidade de Mia para sobrepor discursos, vozes e tempos: *«Sobrepõe-se o escrito (chamado, em Retórica, «discurso de uso repetido») ao oral, «discurso de uso único», alada palavra que a notação em livro impede de se perder. Sobrepõe-se o tempo do segundo contar ao tempo do primeiro. E, mais importante, sobrepõe-se (em convivência) a palavra narrativo-poética e reflexiva do Narrador-escritor àquela outra palavra, senhora das mesmas capacidades, que um anónimo contador terá dito.»* (61) E acrescenta: *«As várias sobreposições, espaços e tempos diferentes mas indissoluvelmente ligados, funcionam como o primeiro apelo para aproximarmos da escrita de Mia Couto. É uma mobilização afectiva e intelectual superiormente conseguida, talvez por se basear na partilha de memórias entre os “contadores em oralidade” e o “Narrador em escrito”. Penetra o leitor num espaço de confidencialidade, onde dois tipos de vozes e dois tempos do dizer retomam coisas vividas, sofridas, vistas e sabidas tanto no quotidiano concreto como no foro interior de cada um.»* (62)

O romance *Terra Sonâmbula* é uma narrativa de dor e de sofrimento mas é, acima de

---

(59) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.218.

(60) Cf. «A Vida é um Percurso de Água» in *Os Meus Livros*, nº24, Fevereiro de 2005.

(61) Cf. Maria Lúcia Lepecki, *Sobreimpressões Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Caminho, 1988, p.177.

(62) *Id, Ibid*, p.177.

tudo, um romance de sonho e de esperança. E é a esperança o sentimento que predomina em Tuahir e Muidinga, assim como em outras personagens que contactam com eles: Siqueleto, Nhamataca, as idosas profanadoras ou o Pastor.

Siqueleto é uma figura curiosa que, abandonada à solidão, pretende semear Muidinga e Tuahir para fazer nascer mais gente. Ficou só, quando os habitantes da aldeia fugiram, com medo dos bandos e salvou-se porque fingia que estava morto. Para não se cansar, abria só um olho de cada vez, tinha arrancado os dentes, com o objectivo de não sentir fome e era protegido por uma hiena, que não admitia a aproximação de ninguém. Depois de interpelado pelo velho e pela criança, o ancião desdentado explicou que tratava mal os visitantes porque eles vinham com intenções cruéis, os tempos eram outros: «*Antigamente, quem chegava era em bondade de intenção. Agora quem vem traz a morte na ponta dos dedos.*» (63) E nem a mensagem de esperança num futuro melhor, sem medos e sem inquietações, veiculada por Tuahir, o demoveu do objectivo de os matar. No entanto, o episódio tem um final surpreendente. Quando Siqueleto se apercebe que Muidinga sabe escrever, solta-os e ordena ao miúdo que escreva o nome dele com um punhal numa árvore, matando-se em seguida. A sua existência física já pode terminar, porque alcançou algo muito mais importante: a perenidade: «*A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore.*» (64) Este momento da narrativa representa a chegada da escrita à África profunda, o princípio de um novo tempo. Com ela, os objectos lembrados tornam-se presentes mesmo na ausência e os tempos fundem-se: «*Lembrar (...) reforça maximamente o efeito de temporalidade, de temporalidades, de convivência de muitos espaços e de muitas vozes. Esse acentuar da temporalidade tem consequências definitivas na presentificação dos objectos ausentes, e na distanciação dos objectos presentes.*» (65) Percebemos, deste modo, que a escrita assume um papel crucial para a memória colectiva da nação moçambicana. Através dela, as estórias e a tradição oral não serão esquecidas. A oralidade sofre um processo de construção inverso, intralinguístico, que a fortifica e Siqueleto tem consciência desse aspecto, pelo que, ao contrário de rejeitar a inovação, a emprega em proveito próprio. A inscrição do seu nome dá a vida, permite o renascimento e a iniciação.

Outra personagem que se revela marcante nesta estória é Nhamataca, o Fazedor de Rios. O velho e a criança encontram-no durante umas deambulações nos terrenos em redor do

---

(63) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.73.

(64) *Id, Ibid*, p.75.

(65) Cf. Maria Lúcia Lepecki, *Sobreimpressões Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Caminho, 1988, p.177.

machimbombo e, mais uma vez, constatam que a esperança permanece no coração do povo. Nhamataca trabalhou com Tuahir no tempo colonial e, naquele momento, cava para fazer um rio. Sonha com esse elemento para matar a sede, a fome e para oferecer aos homens e a Moçambique uma nova vida. O mais velho habitante do autocarro adere imediatamente à causa, ao contrário do jovem, que não se quer entregar a loucuras e a irrealidades. Mas, acaba por aceder e abrem um buraco durante dois dias, até ao início de uma tempestade. A água da chuva começa, então, a encher o sulco aberto, ferozmente, e acaba por levar consigo o Fazedor de Rios, feliz, porque pensa ter alcançado o seu objectivo. No dia seguinte, a seca volta a imperar e Muidinga e Tuahir entristecem novamente: «*Muidinga olha a paisagem e pensa. Morreu um homem que sonhava, a terra está triste como uma viúva.*» (66) De facto, a terra perdeu mais um aliado para a metamorfose do país; mas esse aliado desapareceu preenchido pela ilusão de que alcançara o seu maior sonho e isso é o que é significativo.

A estória de Nhamataca – tal como a de Siqueleto, das Idosas Profanadoras e do Pastor - funciona, dentro da economia narrativa, como uma parábola, visto ter um sentido iniciático. Ana Mafalda Leite acentua o papel de instância crítica inovadora dessa unidade narrativa e destaca o papel do autor que, através dela, educa o receptor: «*A leitura ou audição da parábola requer do auditor uma competência lúdica – narrativa e semântica – e a actividade de leitura / escuta só se realiza se ela é entendida. A parábola tem carácter cultural e público, crítico e subversivo, não é uma prática inocente. Instaura a ficção no texto base em que é inserida e obriga o ouvinte ou a personagem a reflectir sobre uma aprendizagem de sentidos.*» (67) A vocação educativa do Fazedor de Rios incide na concretização dos sonhos e na capacidade deles se tornarem reais, a partir das crenças individuais e colectivas. Nhamataca acredita e morre na ilusão de ter alcançado o que aspirava. Mia Couto enfatiza, deste modo, a força das convicções e da esperança, como meio de realização dos desejos.

A esperança volta a sentir-se em personagens singulares, como as idosas profanadoras. Muidinga é atacado, abusado e violentado por este conjunto de mulheres, porque quebrou a tradição e interrompeu uma cerimónia para afastar os gafanhotos das plantações (68). As crenças e as magias ancestrais são sagradas e revelam a memória colectiva do povo, que não cede à

---

(66) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.98.

(67) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.55.

(68) O ritual presenciado por Muidinga é uma cerimónia de caça ao “nuno” que, segundo os Tsonga, não pode ser presenciado por homens. Daí o castigo infligido pelas idosas à criança.

inadequação dos dias experimentados. Este ritual anuncia, ainda, que as idosas acreditam que devem manter os seus ritos, ignorar os estranhos poderes estrangeiros e esperar, pacientemente, pelo respeito das culturas autóctones. A esperança, assim, permanece.

O Pastor é uma figura que se adapta ao contexto moçambicano de um modo diverso. Não tem grandes ambições como alcançar a imortalidade ou encontrar água, mas refugia-se na simplicidade de contar uma estória. Encontra Muidinga no pântano, onde este viaja com o tio, e atrai-o com o som da xigovia, para depois lhe contar um maravilhoso e triste caso de amor, ocorrido entre o maior dos seus bois e uma garça. Apercebendo-se que o animal do rebanho andava distraído, só e melancólico, começou a espia-lo e notou que contemplava assiduamente uma garça a voar no céu. Para seu espanto, começou a assistir à metamorfose do animal na dita ave, em noites de lua cheia, e ao namoro entre os dois pássaros, enquanto o sol não nascia. Todavia a lua deixou de aparecer durante muito tempo e o boi acabou por morrer, com lágrimas de dor nos olhos e uma saudade intensa no coração.

Muidinga fica muito agradecido por o pastor ter partilhado com ele aquela estória, capaz de realçar os mais belos sentimentos. De novo, o mundo do maravilhoso contribui para suavizar a existência e, mais uma vez, a tradição oral demonstra o caminho para cosmos mágicos.

As duas personagens que mais sonham são Tuahir e Muidinga. Todas as noites, o velho pede ao jovem para lhe ler mais um pouco dos cadernos de Kindzu e assim ambos são transportados para um universo irreal, abandonando a existência física marcada pela dor. Mas esta busca de mundos possíveis não se limita aos textos de Kindzu ou à acção de outras personagens, porque os dois habitantes do machimbombo conseguem, igualmente, criar sozinhos um todo de fantasia e evasão. É o que se verifica quando Tuahir afaga Muidinga e manda-o pensar em mulheres, para se ir iniciando na sexualidade, ou quando os dois simulam estar numa estação de comboios, o velho com a bandeira e a lâmpada, a controlar as passagens, e o jovem a aguardar a chegada das carruagens.

O desejo de evasão, inerente a todas as personagens do romance, avulta-se quando os protagonistas resolvem brincar ao “faz de conta”. Estas duas figuras não foram escolhidas em vão, pelo autor, visto que simbolizam as classes etárias que mais sofrem em períodos de conflito armado: as crianças e os velhos. Também são estes grupos que conseguem, com maior facilidade, criar outras realidades e transportar-se para um mundo maravilhoso. Por isso é que Muidinga e Tuahir resolvem, em determinado momento, fingir que são filho e pai, unidos por laços familiares verdadeiros. Um vestirá a pele de Kindzu e outro de Taímo. Procuram, desta

forma, colmatar carências afectivas. Mas o jogo não corre sempre bem, porque o velho pede apoio ao jovem e o menino sente uma grande revolta por ver os valores invertidos. Sente que não devia ser ele a cuidar do pai, mas sim o contrário, e sofre por não poder gozar o estatuto de criança, tendo sido transportado para a idade adulta precocemente: «*O miúdo lhe cobre com seu corpo. E sente pena de si. Como é que ele, tão menino, tão recém-recente, andava cuidando de seu pai? Como é que a sua mão, do tamanho de um beijo, protegia um homem tão volumoso? (...) Ou seria que apenas depois da infância ele poderia ser criança?*» (69) Muidinga acaba por ceder à dor, deixando as lágrimas escorrerem livremente. E é então que algo de novo lhe surge diante dos olhos. O pai de fingimento protege-o e apoia-o, fazendo desaparecer as mágoas. Transforma-se num menino: dá cambalhotas e brinca. Muidinga ri, depois de muito tempo, e percebe quais os maiores ensinamentos que Tuahir lhe poderá dar: ser criança e sonhar.

A temática da infância é comum na literatura e pode, neste caso, ser relacionada com a busca da identidade cultural moçambicana. Adaptando as palavras de Maria Rosa Sil Monteiro, em relação a Angola, compreendemos que há: «*(...) um fortíssimo enraizamento africano, quer na temática e nas preocupações sociais, quer, sobretudo, na busca de uma identidade cultural (...), determinada, na sua especificidade mais diferenciadora, pelos elementos 'nativos' (muitas vezes confundidos, poeticamente, com uma infância recuperada).*» (70) O resgate do passado e a busca do autóctone é metaforizado, desta forma, na simplicidade das crianças. Elas são as maiores vítimas da guerra, mas é nelas que a esperança se concentra. Com a conjugação da inovação e do genuíno, que a infância simboliza, encarna-se a possibilidade de uma sociedade justa e o advento de um novo tempo. A escolha de Muidinga, para símbolo da identidade moçambicana, reitera, precisamente, as enunciações anteriores.

É graças ao sonho que os dois habitantes do machimbombo se aproximam do destino final. A paisagem em frente ao autocarro continua a mudar, a terra continua a viagem em busca da libertação e aproxima um pântano dos dois protagonistas. Quando o vislumbram, Tuahir e Muidinga resolvem abandonar a habitação dos últimos tempos e procurar o mar. Esperam encontrar naquela imensidão uma maior razão para a existência. Em terra já não havia nada. Porém, a caminhada no pântano é dolorosa e os mosquitos atacam-nos ferozmente. Tuahir adoece, provavelmente com malária, e começa a ouvir aves a agourarem a sua morte. Apesar

---

(69) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.167.

(70) Cf. Maria Rosa Sil Monteiro, *C.E.I Celeiro do Sonho Geração da «Mensagem»*, Braga, Universidade do Minho, 2001, p.19.

desse aspecto, ainda encontra forças para fazer uma jangada e prosseguir em busca do mar. É lá que quer ser enterrado, nas águas tumultuosas, tal como Tahimo.

A situação do velho deixa Muidinga a viver um conflito interior. Por um lado sofre porque ao perder o amigo, perderá tudo: «*À medida que a jangada avança no mangal o miúdo vai medindo o quanto afecto guarda por aquele homem. No fundo, o velho foi toda a sua família, toda a sua humanidade.*» (71) e, por outro lado, receia aproximar-se dele porque tem medo da morte e do seu poder. Receia ser contaminado pelo fim. Muidinga ainda é novo, é uma criança com a vida toda pela frente e, apesar de amar intensamente o tio e de estar inserido numa realidade castrante, sente que se encontra no início e que deve agarrar a existência; para ele, há possibilidade de encontrar um futuro. Por isso é que o som da xigovia se faz sentir enquanto está confuso: para incutir esperança.

Tuahir morre no décimo primeiro capítulo de *Terra Sonâmbula*, depois de terem chegado à praia e de verem o mar. Mas, antes, pede a Muidinga para o deitar numa canoa e o empurrar pela água, de forma a falecer sem ver terra. Este elemento natural desiludiu-o em vida e quer deixá-lo na morte. O miúdo faz-lhe a vontade e nota, com espanto, que o concho onde vai deitar o idoso se chama Taímo, o nome do pai de Kindzu e o nome da canoa onde o aventureiro viajou. As estórias fundem-se mais uma vez e indiciam o final.

Com Tuahir deitado na embarcação, os dois aguardam a subida da maré, acompanhados pelo piar das gaivotas, pela serenidade do mar e pelas lágrimas de Muidinga. E, quando a água se aproxima, inicia-se a última leitura dos cadernos de Kindzu: «*As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. A voz do miúdo quase não se escuta, abafada pelo requebrar das vagas. Tuahir está deitado, olhando a água a chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai tornando leve como mulher ao sabor de carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável. Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo.*» (72) É, desta forma, que os dois heróis se despedem: com o sonho que Kindzu transporta até eles e com estórias de embalar, como a que Tuahir ensinou a Muidinga. O final desta personagem enquadra-se numa vertente simbólica específica, já que o seu fim representa o início. É com a sua morte que se vão implantar novos tempos e se iniciará o processo de paz. E, mais importante, é no momento da sua morte que Muidinga se conhece. No último caderno de

---

(71) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.191.

(72) *Id, Ibid*, pp.208/209.

Kindzu, ele descobrirá que é Gaspar, filho de Farida e de Romão Pinto, e uma nova etapa se abre para ele, tal como se antevê uma nova fase para o país africano. Deste conjunto de circunstâncias, podemos concluir que Muidinga representa uma nação moçambicana sofredora e perdida, enquanto que Gaspar simboliza um país novo e mais forte, onde o saber do passado se conjugará aos conhecimentos do presente, para a construção de um futuro melhor.

Na obra, a noção de tempo está sempre presente. No entanto, esse tempo não está estruturado em momentos fisicamente bem delineados. O que se opõe é o tempo do sonho e da realidade, o tempo da identidade e da alteridade, o tempo colonial e o tempo pós-colonial... Isto implica a consciência de uma nova época e de um novo momento nacional. Depois da independência, a literatura moçambicana começa a afirmar-se em termos estéticos e sociológicos. Inocência Mata sintetiza os caracteres fundamentais desta consolidação das literaturas africanas em Língua Portuguesa. Segundo ela, depois de um período conturbado, a literatura procura o projecto nacional e o lugar da nação no mundo; faz a inquirição sobre o perfil da identidade pátria e a sua ligação histórica com o passado, tornando-se uma figuração do real. Mas, mais importante, a literatura é *«Um trabalho literário sobre a herança oral numa tentativa não apenas de resgatar a riqueza do património etnográfico e os valores tradicionais do repósito oral mas também de aproximar o campo à cidade, ou vice-versa. Conscientes, talvez, estão os seus autores, de que a consolidação dos alicerces da literatura africana nacional pressupõe a (re)criação desse espaço de interpenetrações textuais (...) do universo africano no sistema literário da língua portuguesa (...)»* (73) Todos estes aspectos são comprovados em *Terra Sonâmbula*, através da aproximação à cultura da África profunda e da passagem das sociedades da fala às sociedades da escrita, sem esquecer a tradição. Personagens como Muidinga, que lê e escreve, e Siqueleto, que vive no interior e percebe o valor das palavras, sem esquecer o poder intrínseco aos cadernos de Kindzu, são disso exemplo. Esta urbanidade da escrita demonstra que aquilo que foi estranho, castrador e limitador das culturas, durante a época colonial, acabou por ser, nos novos tempos, um factor de consolidação e estruturação da Pátria: *«A língua, deste modo, vai ser um reflexo de uma cultura distinta, mesmo uma cultura em formação.»* (74)

Bhabha explica estas relações estabelecidas entre o colonizador e o colonizado: *«The*

---

(73) Cf. Inocência Mata, *Pelos Trilhos da Literatura Africana em Língua Portuguesa*, Pontevedra - Braga, Cadernos do Povo / Ensaio, 1992, p.34.

(74) *Id, Ibid*, p.35.

*people are now the very principle of 'dialectical reorganization' and they construct their culture from the national text translated into modern Western forms of information technology, language, dress. The changed political and historical site of enunciation transforms the meanings of the colonial inheritance into the liberatory signs of a free people of the future.»* (75) As inovações linguísticas, que encontramos na obra de Mia Couto, são representativas dessa liberdade criativa do povo. A utilização de palavras como *xicalamidades*, *facoherando* ou *miraginações* transportam a oralidade para a escrita e aproximam a África urbana da África profunda. «*É essa diversidade de usos da língua portuguesa, com diferentes valências etno-semânticas, que configura a identidade / especificidade literária nacional (regional / étnica por que não?) – entendendo a nação como uma comunidade em construção. Assim o objectivo (...) é reflectir sobre a grande importância da especificidade linguística através da identidade estilística (pessoal) literária que está na base da consolidação de uma nova escrita africana.*» (76) E é isso que se verifica em *Terra Sonâmbula*. Não é só Muidinga que descobre que se chama Gaspar. Igualmente Moçambique, através das palavras, se aproxima da sua identidade e se afirma como uma nação, com uma História, uma língua e uma cultura próprias.

A análise do romance *Terra Sonâmbula* não é simples. Depois de uma leitura superficial, a estória surge de uma forma belíssima e promove o conflito entre sentimentos antagónicos dentro do leitor. No entanto, a mensagem principal está escrita nas entrelinhas e compreende-se de modo conotativo. E essa mensagem é de esperança e de sonho. As personagens só conseguem sobreviver porque se entregam a um mundo de fantasia e de irrealidade, que lhes permite não enlouquecer ou morrer de dor. Mas, o sonho não basta. É imprescindível que se reúna a força dessa fé e dessa esperança, para se alcançar a totalidade. E o elemento que desencadeia essa acção é a terra. É ela que passeia durante a noite e recolhe aquilo que os homens ainda têm de bom dentro de si. É ela a responsável pela paz que se antevê no final do romance e é ela, nos seus passeios nocturnos, que permitirá o reencontro de Moçambique consigo. A nação moçambicana é ainda uma Terra Sonâmbula.

---

(75) Cf. Homi K. Bhabha, *Cultural Diversity and Cultural Differences* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 209.

(76) Cf. Inocência Mata, *Pelos Trilhos da Literatura Africana em Língua Portuguesa*, Pontevedra - Braga, Cadernos do Povo / Ensaio, 1992, p.36.

### *A Varanda do Frangipani*

Tal como em *Terra Sonâmbula*, n' *A Varanda do Frangipani* encontramos a razão da escolha do título, na epígrafe da obra. Este processo, que parece caro a Mia Couto, levanta levemente o véu que tapa a estória e consegue aguçar a curiosidade do leitor. As duas citações adequam-se ao texto. A primeira relaciona-se com a ideia de que aqueles que utilizam a crueldade e a perfídia, como armas, nunca conseguirão o que querem; nunca governarão a terra. Para Chaka, o fundador do império Zulu, apenas seres irreais e puros o conseguirão fazer: «*Ela será apenas governada pelas andorinhas do outro lado do mar, aquelas que têm orelhas transparentes...*» (1)

A segunda citação relaciona-se com o título do romance, de uma forma directa. Foi proferida por Eduardo Lourenço, aquando de uma visita a Maputo, em 1995, recorrendo a uma linguagem metafórica: «*Moçambique: essa imensa varanda sobre o Índico...*» (2) De facto, a posição geográfica do país, banhado pelo mar numa imensa extensão, assim como os factores físicos que o condicionam, tal como o calor, a forte incidência da luz e a abertura do espaço, originam a comparação e encaminham o leitor para a conclusão de que a varanda onde se encontra a árvore frangipani será, também ela, uma metáfora de Moçambique.

A estória desenvolve-se a partir da concordância entre três modalidades literárias tradicionalmente consagradas: a do romance policial, a do realismo mágico e a do romance de intervenção social. Maria Alzira Seixo clarifica esta concordância. Romance policial visto que «*(...) um inspector é destacado em missão para uma fortaleza colonial transformada em asilo de velhos cujo director, um mulato, apareceu assassinado (...)*» (3); realismo mágico porque «*(...) o narrador em primeira pessoa é um morto que, por determinação dos espíritos, vai 'exercer-se como um xipoco', isto é, vai ocupar de forma fantasmática, tanto sobrenatural como psicanalítica, a figura do inspector, que se irá confrontar progressivamente com uma realidade mesclada de onirismo (...)*» (4); por fim, romance de intervenção social, já que «*(...) símbolos, linguagem poética, mundividência, alusões à circunstância referencial são polarizados na sua globalidade em torno da problemática do colonialismo e da sua relação com os valores da terra, que é recolhida na problemática actual do pós-colonialismo e da forma incerta como ela se vai*

---

(1) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.7.

(2) *Id, Ibid*, p.7.

(3) Cf. Maria Alzira Seixo, *Olhares Sobre o Mundo A Varanda do Frangipani, de Mia Couto*, in *Outros Erros Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, p.358.

(4) *Id, Ibid*, p.358.

*prosseguindo.*» (5) Com esta amálgama de modalidades e circunstâncias, Mia Couto volta a inserir-se no campo do hibridismo e dos estudos pós-coloniais. Não rejeita a influência ocidental, pelo contrário, utiliza-a para enriquecer, de forma singular, a literatura moçambicana. De acordo com Leela Gandhi, encontra um espaço no meio das ambivalências culturais: «*Postcolonial literary theory, as we have seen, tends to privilege 'appropriation' over 'abrogation' and multicultural 'syncretism' over cultural 'essentialism'. While the anti-colonial novel is shown to betray these symptoms despite itself, the 'migrant' novel is entirely explicit in its commitment to hybridity. Positioned on the margins or interstices of two antagonistic national cultures, it claims to open up an in-between space of cultural ambivalence.*» (6)

A *Varanda do Frangipani* situa-se no período pós-guerra civil, informação que surge no primeiro capítulo: “*O Sonho do Morto*”, no qual o narrador se apresenta, utilizando um discurso de primeira pessoa, o que nos remete para uma focalização homodiegética (7), interna (8) mas restritiva, (9) que poderemos comprovar, ao longo da leitura. As primeiras informações que o

---

(5) Cf. Maria Alzira Seixo, *Olhares Sobre o Mundo A Varanda do Frangipani, de Mia Couto*, in *Outros Erros Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, p.358.

(6) Cf. Leela Gandhi, *Postcolonial Theory A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998, p.153.

(7) Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva em *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª Edição, 1996, p.769: «*Na focalização homodiegética, o narrador responsável pela focalização é agente – comparsa ou protagonista, (e, neste caso, falaremos de focalização autodiegética) – do mundo diegético do romance em causa. A focalização homodiegética ocorre no impropriamente chamado “romance na primeira pessoa” – quer naquele romance em que o narrador coincide com o herói (...), quer naquele romance em que o narrador é uma personagem secundária (...) – bem como no romance epistolar.*» De facto, é Ermelindo Mucanga que põe o narratário a par do desenvolvimento da acção. No entanto, ele não é a personagem principal, apesar de se fundir com ela, como se verificará.

(8) Conforme Vítor Manuel de Aguiar e Silva expõe em *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª Edição, 1996, p.773: «*Em determinados romances, o comportamento das personagens e as suas motivações profundas são objecto de uma focalização interna, isto é, o narrador descreve e analisa o que se passa na interioridade das personagens.*» Em *A Varanda do Frangipani*, a focalização é interna, dado que Ermelindo Mucanga, não só confessa os segredos da sua intimidade, como revela os pensamentos de outras personagens.

(9) Iguamente de acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva em *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª Edição, 1996, p.779: «*A focalização restritiva, fixa ou mutável, problematiza as personagens e os eventos diegéticos, obrigando o leitor a um esforço, árduo muitas vezes, para apreender o significado da narrativa. O narrador não dilucida tudo miudamente nem estabelece autoritariamente uma interpretação: há factos susceptíveis de várias interpretações, há dúvidas e equívocos que permanecem, há silêncios que ninguém revela...*» É o que se verifica neste texto. A focalização é restritiva, porque assume contornos de romance policial e se afasta de tudo o que estava previsto, até ao final, que é surpreendente.

narrador nos transmite é que está morto, aspecto que contribui para a dimensão maravilhosa da obra, se chama Ermelindo Mucanga e faleceu há vinte anos. A enumeração dos seus dados pessoais continua com a descrição de novos elementos e uma linguagem plena de ironia, em relação à situação que o país atravessa. Um exemplo é o morto considerar-se «(...) *gente de autorizada raça (...)*» (10), ou seja, negro e, como tal, pertencente àquela nação, de direito.

Em vida, o falecido acredita ter-se comportado da melhor forma, mas sabe que, depois do fim, não alcançou o estatuto conveniente, porque foi sepultado sem cerimónias e sem respeitar as tradições. Neste romance, de facto, as crenças e os rituais ancestrais ocupam um lugar privilegiado. A condição dos velhos e o passado do país serão o fio condutor de toda a narrativa. Por isso é que Ermelindo revela tristeza pelo seu estatuto não ter merecido o respeito e a consideração devidas. Ninguém lhe dobrou os joelhos: «*A pessoa deve sair do mundo tal igual como nasceu, enrolada em poupança de tamanho. Os mortos devem ter a discricção de ocupar pouca terra. Mas eu não ganhei acesso a cova pequena. Minha campa estendeu-se por minha inteira dimensão, do extremo à extremidade.*» (11) Em *Terra Sonâmbula*, quando Tuahir pensou que Muidinga estava prestes a morrer, também teve o cuidado de lhe vergar os membros inferiores (12). Porém, a situação do narrador de *A Varanda do Frangipani* agravou-se: ninguém teve o cuidado de lhe abrir as mãos e ficou com os punhos fechados a amaldiçoar os vivos, não lhe viraram o rosto para o monte Nkuluvumba, como mandavam os hábitos familiares e, por fim, enterraram-no com a serra e o martelo, deixando que o brilho atraísse as maldições. Tudo isto sucedeu porque o morto estava longe da sua terra natal e, no local onde se encontrava, não respeitaram as tradições. A memória e a identidade do país estão, assim, a ser desrespeitadas, o que revela a influência ocidental e o desrespeito pela terra e pelo passado. O homem moçambicano deve ser sepultado na mesma posição em que nasceu e tal não aconteceu com Ermelindo. Consequentemente, tornou-se um fantasma (xipoco), um morto que está desencontrado da morte e que nunca se transformará num defunto definitivo (xicuemo). Como possui bom carácter, optou por permanecer sossegado na sua cova e não atazanar os vivos. Prefere fingir-se de verdadeiro falecido.

Através do narrador, também a acção é localizada no tempo e no espaço. Ele revela que faleceu um dia antes da Independência Nacional: «*Deixei o mundo quando era a véspera da libertação da minha terra. Fazia a piada: meu país nascia, em roupas de bandeira, e eu descia*

---

(10) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.11.

(11) *Id, Ibid*, p.11.

(12) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.57.

*ao chão, exilado da luz. Quem sabe foi bom, assim evitado de assistir a guerras e desgraças.»*

(13). Assim sendo e, visto que passaram duas décadas depois da sua morte, encontramos-nos no ano de 1995, três anos decorridos sobre a assinatura do Acordo Geral de Paz e do término da guerra civil. À *Terra Sonâmbula* sucede *A Varanda do Frangipani*.

Ermelindo Mucanga está sepultado debaixo de um pequeno frangipani, que ocupa a varanda de uma antiga fortaleza colonial em S. Nicolau e é acarinhado pelas numerosas flores da árvore, que exalam um odor suave e doce. A tristeza que o ocupa é evidente através da interpelação directa do narratário e de sucessivas interrogações retóricas: «*Vale a pena me adoçar assim? (...) Os mortos não sonham, isso vos digo. (...) Eu que nunca tive quem me deitasse lembrança, eu sou sonhado por quem? Pela árvore.*» (14) É notório também o amor que dedica ao frangipani, já que é através dele que consegue a concretização da mais simples e grandiosa capacidade humana: o sonho. Isto porque o defunto, apesar de ainda pouco saber acerca da condição de falecido, já se apercebeu de que só consegue sonhar, em noites de chuva (o que acontece raramente no país). De resto, tem de ser sonhado e ninguém lhe dedica pensamentos, a não ser o frangipani. Então, este elemento da Natureza sobressai pelo simbolismo que lhe está inerente. Na varanda da velha fortaleza colonial, ele representa a força, a continuidade e a totalidade do cosmos.

O forte de São Nicolau já atravessou momentos diferentes da estória: através dele foram enviados escravos para fora do país, exportaram-se produtos, atacaram-se navios holandeses, nele aprisionaram-se revolucionários no fim da era colonial e, depois da Independência, o local tornou-se um asilo para velhos. A guerra civil nunca chegou àquele espaço e, no final dela, o lar de idosos tornou-se um lugar de ninguém, preenchido pelo silêncio e pela ausência.

No entanto, o que está em causa neste romance, não é o espaço. O que se opõe são os tempos, o “antes” e o “depois”, que a revolução, a independência e a guerra separaram. A estória é construída, assim, para preservar a memória e a identidade singular do homem e da terra, como salienta Maria Alzira Seixo. Para ela: «*A Varanda do Frangipani é (...) um livro sobre as identidades culturais, não encaradas no absoluto do seu isolamento e de um nacionalismo redutor, mas através da experiência histórica, mesmo dramática ou castradora, que a assunção dos tempos instituiu de forma indelével.*» (15)

---

(13) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.12.

(14) *Id, Ibid*, p.13.

(15) Cf. Maria Alzira Seixo, *Olhares Sobre o Mundo A Varanda do Frangipani, de Mia Couto*, in *Outros Erros Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, p.359.

Ermelindo Mucanga, envolvido naquele ambiente nebuloso, limitava-se à sua condição de morto, até ao momento em que resolveram perturbá-lo, revolvendo o túmulo. Os dirigentes tinham decidido transformá-lo num herói nacional, inventando que lutara contra os portugueses. Precisavam de uma figura da sua raça, tribo e região, para agradar ao povo: «*Queriam pôr em montra a etnia, queriam raspar a casca para exhibir o fruto. A nação carecia de encenação.*» (16) O narrador, deste modo, tece uma crítica contra o novo sistema implantado, que vive de mentiras e de hipocrisias para contentar a nação. A esta crítica está implícita outra que envolve as razões para a guerra: as distinções raciais. O povo colonizador influenciou o colonizado de variadas formas e propiciou, perversamente, o aparecimento de sentimentos racistas e xenófobos. Os moçambicanos passaram a valorizar a sua raça, em detrimento das outras, com o apoio e o incentivo do sistema político e Mia Couto reprova esse aspecto. Para ele, o importante é respeitar as tradições e repensar o passado; o resto não passa de exibição.

Igualmente, o morto não queria pactuar com aquela confusão; dispensava amor depois de morto e temia que só se lembrassem dele em caso de necessidade. Por isso decidiu consultar o seu animal de estimação: o pangolim (17). Esta criatura, que está repleta de simbolismo na sociedade moçambicana, tornar-se-á um elemento fundamental em toda a narrativa, devido à componente profética que a envolve. Essa componente evidencia-se, desde logo, nos conselhos que dá a Ermelindo: ele devia voltar a morrer, escolher alguém que estivesse no fim e falecer novamente nessa morte. Ao ser enterrado segundo as suas crenças e tradições e ao serem-lhe prestadas as devidas homenagens, passaria ao estado de morto definitivo e seria amado correctamente.

Nessa mesma noite, o narrador foi transformado em fantasma e preparado para ocupar um corpo, com a desvantagem de não poder tocar na vida, teria de ficar confiado a um canto e limitar-se a observar. A sua única vantagem seria o tempo, já que conhecia o porvir, sabia os acontecimentos do dia seguinte. E a ânsia do retorno preencheu-o, de tal forma, que até conseguiu sonhar sem chuva e visualizar o seu enterro futuro, com todas as tradições a serem seguidas rigorosamente.

No dia seguinte, Ermelindo soube, pelo halakavuma, que iria ocupar o corpo, não de um

---

(16) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.14.

(17) O pangolim, também chamado de halakavuma, é um mamífero coberto de escamas, que se alimenta de térmitas e de formigas e que pode ser encontrado na África e na Ásia. Em Moçambique acredita-se que este animal habita os céus, descendo à terra, quando chove, para transmitir aos chefes tradicionais o futuro.

velho, mas de um inspector da polícia, que deixaria o mundo dos vivos em seis dias. Esse agente vinha investigar o assassinato do director do asilo, ocorrido há uma semana, e já tinha o destino traçado.

Com a sua transição eminente, o recém-fantasma começou a sentir dúvidas. Tinha medo de gostar de estar em vida, de se apaixonar pelo outro lado e não querer voltar. Além disso, queria recordar os tempos anteriores ao sepulcro. Não se lembrava dos factos da sua existência: «(...) não lembrava, no entanto, nenhuma intimidade do meu viver. Será sempre assim? Os restantes mortos teriam perdido a privada memória? Não sei.» (18) e era esse motivo o grande impulsionador da sua viagem. Queria conhecer o passado e ter lembranças, como toda a gente. Tal como Muidinga em *Terra Sonâmbula* e como Moçambique, também Ermelindo Mucanga aspira à identidade. Mas, ao mesmo tempo, tem medo de ir ao seu encontro e só fica reconfortado com a ideia de que o espaço será o mesmo e de que continuará a ter a companhia do frangipani, árvore que se assemelha a ele e que representa um porto de abrigo, de segurança e de resistência: «-Aqui é onde os deuses vêm rezar.» (19)

No segundo capítulo de *A Varanda do Frangipani*, o leitor conhece o protagonista, através da descrição do narrador, que já está nele incorporado, ocupando um espaço pequeno da sua alma. Izidine Naíta viaja, no momento, de helicóptero, numa missão da nação, e dirige-se para o forte. Vai investigar a morte de Vasto Excelêncio, director do asilo, ocorrida havia dias.

A primeira impressão que se obtém da fortaleza, vista do ar, é de que é um espaço em ruínas, degradado e em decadência, que tem como agravante o facto de ser inalcançável por terra e por mar. Do lado interior, o chão estava infestado de minas e do lado exterior, as rochas impediam o acesso, pelo que o local parecia parado no tempo e encontrava-se isolado do mundo.

Izidine consulta uma pasta cheia de documentos, observa uma fotografia de Vasto Excelêncio e conversa com a sua companheira, Marta Gimo. Esta é uma mulher belíssima, segundo a descrição de Ermelindo. Enfermeira do asilo, tinha-se deslocado a Maputo para testemunhar e, no momento, voltava para casa, demonstrando uma grande distância em relação ao inspector e tristeza face às recordações.

A partir dos documentos, o agente recapitula os factos: na semana anterior, um helicóptero tinha vindo buscar Vasto Excelêncio, e a sua esposa Ernestina, para ocupar um lugar

---

(18) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.19.

(19) *Id, Ibid*, p.20.

importante no governo. Tal não chegou a concretizar-se porque viram, do ar, o director do asilo morto e esparramado nas rochas. Porém, quando pousaram, o cadáver tinha desaparecido do local onde se encontrava e, mais tarde, quando decidiram regressar à capital, o corpo reapareceu no mesmo local, como se estivesse a jogar às escondidas e a brincar com os tripulantes do helicóptero. Estes não puderam voltar a aterrar e limitaram-se a constatar a morte e o provável assassinio. É por essa razão que o inspector se desloca àquele local inóspito e é também este crime o móbil da acção de *A Varanda do Frangipani*.

A recepção no forte, ao polícia, não foi agradável. Os velhos acarinharam Marta, mas afastaram-se do agente com desconfiança, pelo que este se sentiu desamparado e inseguro. Tinha sete dias para encontrar um assassino e as suas testemunhas não mereciam credibilidade. Além disso, logo à chegada, remexeram-lhe no saco e deixaram lá um objecto estranho que parecia uma casca de tartaruga e que não identificou. O objecto, à partida, seria uma escama de pangolim que, de modo conotativo, indicia o destino marcado da personagem. O futuro do inspector já é conhecido pelos velhos e ele, como está afastado das tradições, não compreende a mensagem.

Izidine traçou o seu plano de acção: «(...) entrevistaria, em cada noite, um dos velhos sobreviventes. De dia procederia a investigações no terreno. Depois de jantar, se sentaria junto à fogueira a escutar o testemunho de cada um. Na manhã seguinte, anotaria tudo o que escutara na anterior noite.» (20) Dessa forma organizou um bloco de estórias com as falas dos mais velhos. O inspector transcreveu para o papel o que durante anos permaneceu na oralidade. Podemos mesmo dizer que ele transformou, pela recolha escrita, a tradição oral em documento passível de vir a pertencer ao campo da literatura. No entanto, apesar do morto Ermelindo não ter permitido que esse saber fosse divulgado ou fosse parar a outras mãos e ter transportado o livrinho consigo para o túmulo, as vozes antigas permanecerão e a tradição manter-se-á imutável.

Quando saiu do quarto, o agente foi abordado por um velho com aspecto de menino, que brincava com um arco de bicicleta, e que se prontificou a testemunhar, avisando que ia precisar da noite toda, porque no asilo falavam de mais. Estavam sós, longe de tudo, e nem Deus os conseguia ver. E, por essas razões, até podiam mentir. A contaminação de uma “condição” de terceira idade parece ter chegado a Moçambique. Os velhos perderam o estatuto, passaram a ser desprezados e foram mesmo abandonados, num total desrespeito pelas crenças

---

(20) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.25.

e pelas tradições. Por isso habitam o forte de São Nicolau. É importante verificar que o local só foi destinado a asilo depois do início da guerra civil. O conflito armado inverteu os valores e transformou os idosos em problemas sociais, pelo que tiveram de ser “armazenados” em locais próprios, como acontece no Ocidente. E deixaram de ser ouvidos. A literatura de tradição oral, as figuras dos contadores de histórias, os “griots”, tendem a desaparecer e por isso é que o menino que envelheceu à nascença se aproveitou da presença do inspector. Com ele poderá voltar ao passado, poderá conversar e contar a sua história. O narrador aparece, deste modo, como uma testemunha, um receptor do discurso, aspecto marcado pela utilização da função fática da linguagem, que assegura a continuidade do diálogo e acentua a presença de duas personagens – uma conta uma história que é ouvida e registada pela outra.

A passagem da oralidade para a escrita, por parte do narrador, em particular, e por parte de Mia Couto, numa forma mais abrangente, reitera a necessidade de registar as histórias e de fazer figurar a cultura. Sienta, igualmente, um novo modo de ver o mundo. Os velhos, que pertenciam a uma realidade muda e silenciada, têm, agora, a oportunidade de perenizar a sua sabedoria. E eles possuem de tal forma essa consciência e essa ambição, que fazem questão que o inspector escreva tudo o que dizem.

De acordo com estas ideias, percebe-se que, numa nação recentemente formada, o escritor ocupe um lugar de realce, tanto pela capacidade de consolidar a cultura como, e principalmente, pela aptidão para fazer desaparecer diferenças e unir o povo. É o que acontece em *A Varanda do Frangipani*. Mia Couto lança uma mensagem anti-racial, através da união e amizade, que existe dentro do forte, entre brancos, pretos e mulatos, dando a entender que é na miscigenação que está a verdadeira identidade moçambicana. Doris Sommer compreende e clarifica esse desejo de acabar com as diferenças, visível nas literaturas de países descolonizados: «*After the long civil wars, progress and prosperity depended on national consolidation which needed reconciliation, not exclusion, of differences. The hegemonic project of the class that would be dominant had to win the support of other interests for a (usually) liberal national organisation that would benefit them all, (...)*» (21) Considerando o asilo uma metáfora do país, mais evidente se torna a intenção do autor de *Raiz de Orvalho*, que condiciona no mesmo espaço as raças mais representativas do país, numa estreita união.

Obedecendo às características do género policial, todo o romance se centra na procura

---

(21) Cf. Doris Sommer, *Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America*, in Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1993, p.81.

do culpado pela morte de Vasto Excelêncio. Porém, a morte do homem simboliza, afinal, a morte do tempo da terra, sendo esse o verdadeiro crime praticado, para o qual é necessário encontrar um culpado. Tarefa que não será fácil: «(...) *ao contrário da estruturação canónica do romance policial, cada inquérito que aqui se pratica tem como resultado a confissão imediata, por parte do inquirido, sobre o crime praticado, que todos reivindicam. Mas o verdadeiro culpado, o próprio texto o revela numa proposta hermenêutica de cariz ideológico, é a guerra, e a galeria de personagens, de forte marca deceptiva, sonhadora ou nostálgica, constitui um conjunto de entes da humanidade comum, com seu quantum satis de insuficiência ou maldade, mas negativamente arrastado pelo mesmo ímpeto destruidor que assolou um território e um tempo.*» (22) Em confissões construídas na primeira pessoa, cada personagem conta a sua estória e revela a sua culpa pela situação vivida no país. Todos fizeram parte e contribuíram para a guerra e todos ajudaram a matar o antigamente. A oposição entre os tempos volta a surgir, através da experiência de vida que cada um possui: «*São aliás essas direcções de sentido que compõem a delicada tessitura temporal implicada no texto, em construção narrativa e em experiência de vida. Tempo fissurado, entre realidade e sonho ou alienação, entre identidade e alteridade, entre vida e morte, ele figura-se exemplarmente na figura do narrador, o inspector que é habitado pelo xipoco (...)*» (23) Assim, o narrador e a personagem coincidem em absoluto e transportam dois tempos, o antes e o depois, contribuindo, tal como as restantes figuras, para assentar a organização desta narrativa numa estrutura temporal, denominada por Roland Barthes, de tessitura temporal.

O testemunho de Navaia Caetano ocupa o terceiro capítulo do romance e inicia com a confissão da morte de Vasto Excelêncio. A criança velha admite ter cometido tal acto sem ódio nenhum e apenas como resultado de um destino traçado: «*A morte desse Excelêncio já começou antes dele nascer. Começou comigo, a criança velha.*» (24) E iniciou a sua estória: tinha nascido com a doença de envelhecer à nascença e, segundo as crenças, não podia contar a sua vida, com o risco de morrer quando terminasse o relato. Portanto, ou faleceria naquela noite ou contaria mentiras (25). A sua mãe dava à luz muitas vezes, mas sempre o mesmo ser, e quando

---

(22) Cf. Maria Alzira Seixo, *Olhares Sobre o Mundo A Varanda do Frangipani, de Mia Couto*, in *Outros Erros Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, pp.359/360.

(23) *Id, Ibid*, p.360.

(24) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.28.

(25) A ideia do fingimento e da ocultação da verdade é insinuada nos testemunhos de todos os velhos. Eles dificultam a vida ao inspector, cruzando a realidade com a fantasia, e reservando, para ele, o "rôle" de protagonista do policial.

nascia um novo, o anterior desaparecia. Aquilo era castigo porque o pai desobedecia à lei dos antigos e não respeitava o período de aleitamento. Forçado a encontrar soluções, o progenitor resolveu atar o filho recém-nascido com um nó abençoado, na altura do namoro, e assim ele não desapareceria. Porém, o artifício não resultou plenamente, dado que Navaia nasceu como resultado de um nó mal atado no irmão e o seu nascimento que, inicialmente, pareceu abençoado, revelou-se amaldiçoado. Navaia ia desaparecendo à medida que chorava e o adivinho sentenciou que ele não podia sentir tristeza, sob pena desta lhe ser mortal. Metade de uma lágrima podia matá-lo. Aprendeu, desse modo, a sufocar dores e sofrimentos.

A mitologia inerente a esta estória destaca, acima de tudo, o abandono das tradições, como consequência dos tempos de guerra. O pai de Navaia é representativo desse afastamento dos rituais ancestrais e é castigado. A mensagem do menino velho é rica, igualmente, em elementos relacionados com o conflito armado. O sofrimento desse “antes” está presente de forma clara: a separação da família, o desaparecimento dos irmãos, a dor do menino, que não viveu a infância e rapidamente envelheceu, assim como a aprendizagem da mágoa, tudo são elementos deduzíveis da linguagem mitológica utilizada por Navaia Caetano.

O menino criança confessou, também, que sentia curiosidade em relação ao seu estado, que percebia que era diferente, mas que só o tio lhe revelou que ele não tinha idade: «*Tinha sido assim: eu nascera, crescera e envelhecera num só dia. A vida se estende por anos, demorada como um desembrulho que nunca mais encontra as destinadas mãos. Minha vida, ao contrário, se despendera toda num único dia. De manhã, eu era criança, me arrastando gatinhoso. De tarde, era homem feito, capaz de acertar no passo e no falar. Pela noite, já minha pele se enrugava, a voz definhava e me magoava a saudade de não ter vivido.*» (26) De facto, nessa primeira noite de vida, ele já se tinha transformado num velho e a sua alimentação arruinou-lhe o futuro. Como era criança precisava de leite, porém, quando mamava, sugava a progenitora até ao desfalecimento, acabando por matá-la, num momento marcante de sofreguidão e grande amor maternal.

Navaia Caetano foi, então, expulso da terra e enviado para aquele asilo.

Sofreu muito nos primeiros dias em que lá se encontrou, passou fome e alimentou-se de restos de migalhas trazidos por uma coruja. Julgou que a morte o ia levar muitas vezes e ganhou e perdeu esperança sucessivamente, consoante as atitudes da feiticeira, Nãozinha. Ela, numa primeira fase, confessou-se incapaz de o ajudar. Mas, mais tarde, mudou de ideias e organizou

---

(26) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., pp.32/33.

uma cerimónia, em que o sangue de uma garça moribunda permitiria a captura do espírito que atazanava Navaia Caetano. Nãozinha compreendeu, então, que a alma que dificultava a vida do menino velho era a da sua própria mãe, que exigia uma reparação da sua morte precoce. Assim, para a acalmar, o filho deveria retornar ao passado e à infância e durante o dia ser uma criança outra vez: «... , a paz só me visitaria se, em contrapartida, eu lhe concedesse paz a ela. Eu que desse total andamento à minha infância. De dia me ocupasse de brincar, redondeando alegrias pela velha fortaleza. Fosse totalmente menino, para que ela escutasse minhas folhas. E se consolasse em estado de mãe.» (27)

A cultura moçambicana ganha ênfase, novamente, neste momento da narrativa, a partir de um factor específico. Uma doença incomum como a velhice precoce é associada a um castigo e à desgraça, não só do visado mas também daqueles que o rodeiam. Desta forma, enquanto que, no Ocidente, a pesquisa científica procura soluções para os problemas físicos, em África, as cerimónias e os rituais mágicos surgem como o caminho para encontrar responsabilidades e estipulam os procedimentos indicados para a purificação. É o que se verifica com Navaia Caetano: de dia será criança e de noite velho. Ele é uma metáfora da redenção de Moçambique, visto ter de viver a infância, dado ser esta a época mais pura da existência, conjugada com a ancestralidade. Mia Couto não defende, assim, um regresso incondicional ao passado “puro”, ao selvagem; pelo contrário, advoga que a salvação nos países africanos não se obtém através só da poesia e de uma ideologia de reabilitação dos tempos: o “antes” e o “depois”, mas também através da ciência e duma alta tecnologia, e por isso mesmo é que a sua obra se configura na âmbito dos estudos pós-coloniais.

O menino-velho aceitou os conselhos da feiticeira e durante o dia passou a brincar com um arco (objecto que simboliza a própria personagem), enquanto que à noite deixava a velhice tomar conta de si. Era nesses momentos de melancolia que optava por contar aos companheiros pedaços da sua vida, arriscando-se a encontrar a morte. Os outros ouviam-no, atentamente, atraídos pela ameaça do fim e, quando se apercebiam que este não chegava, censuravam Navaia por estar a inventar. Até ao dia em que a morte se aproximou seriamente: «*Certa noite, depois de muito palavreado, me senti esgotar. Pensei: agora é que estou pisando o fim!*» (28) Os velhos ficaram desesperados com a eminência do seu falecimento e decidiram organizar uma cerimónia para o salvar. Providenciaram tambores, capulanas, panos, música, álcool, ervas e

---

(27) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.36.

(28) *Id, Ibid*, p.36.

dançaram euforicamente, pela sua vida. A feiticeira, por seu lado, entrou em transe e encarnou um soldado branco, que morrera na fortaleza, ansiando um barco e o mar. Tal como ele, todos deviam ouvir a voz do mar. Este culto transmite, acima de tudo, uma mensagem de universalidade. O mar, tal como desmitifica Ana Mafalda Leite, relaciona-se com as culturas e as origens outras: «*Ser moçambicano, pela simbolização elemental que encontramos no registo poético de vários autores, equivale a partilhar culturas e origens diversificadas, que confluem no Índico, (...)*» (29) e assim entramos no campo da abertura e do entrosamento dialogal de tradições. James Snead acentua essa tendência dos textos africanos para a globalidade: «*These African and Afro-American texts exhibit a different approach to what new criticism, speaking of western European literature, often has called 'universality'.*» (30) O cerimonial dos velhos do asilo tipifica, deste modo, um caminho para a salvação, que deve ser construído sobre a ideia de hibridismo cultural.

Os rituais foram interrompidos por estrondos provocados pelo director do asilo, que pontapeava bidões de bebida. Vasto Excelêncio estava furioso, porque proibira qualquer cerimónia naquele local. Como é evidente, as tradições voltam novamente ao confronto com a modernidade. O antes enfrenta o depois e leva à ocorrência de conflitos.

Navaia Caetano termina o seu relato, descrevendo a fúria do director e a impotência dos velhos, que tentaram explicar que apenas queriam salvar o menino-velho, sem serem ouvidos. As ameaças de Vasto prosseguem e, quando ele se retira, os idosos acabam de reanimar o doente e instigam-no a fazer o que deve e a matar quem os perturbou. A estória de Navaia Caetano termina com a confissão a Izidine Naíta do assassinato de Vasto Excelêncio, com uma arma branca.

O inspector não levou a sério a confissão e continuou com a investigação. No seu segundo dia na fortaleza, acordou e encontrou no quarto a mesma casca que na noite anterior tinha deitado fora. Desta vez guardou-a e dirigiu-se para a praia, para investigar o local onde o corpo tinha sido visto do ar. Ermelindo Mucanga, no seu interior, recordou o passado e a construção do antigo ancoradouro, a que se dedicara. Ao mesmo tempo, Izidine conjecturava no crime e avaliava as diversas hipóteses: «*Parecia evidente que o crime tinha sido cometido por mais de uma pessoa. Eram necessários vários braços para transportar o corpo de um homem*

---

(29) Cf. Ana Mafalda Leite, *Percurso PÓS-Coloniais da Poesia Moçambicana in Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.155.

(30) Cf. James Snead, *European pedigrees / African contagions: nationality, narrative, and communality in Tutuola, Achebe and Reed*, in Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1993, p.232.

como Excelência. Ou, quem sabe, o crime poderia ter sido cometido ali mesmo, junto às rochas?» (31) Estavam os dois perdidos nestas divagações, quando Marta se aproximou e o aconselhou a não procurar nada e a deixar-se estar à espera (32). Só dessa forma poderia alcançar o saber e o conhecimento. A esse propósito, o polícia recordou as palavras de Navaia Caetano que lhe pedira para escutar o mar e ouvir os gritos dos falecidos que de lá viriam. Marta acrescentou que das águas lhe chegariam, também, as palavras do director do asilo que, todas as manhãs, proferiria o nome do seu assassino e faria juras de vingança.

O cepticismo do inspector prevaleceu em relação às sentenças anteriores. No entanto, ele ficou a reflectir, só, na praia, e as suas divagações direccionam o leitor para o cerne desta obra e para o processo de aprendizagem que a personagem está a empreender. Nascido em Moçambique, estudou na Europa e apenas regressou ao país natal após a Independência. Por estas razões desconhecia totalmente a cultura, a língua e a alma do seu povo: «*O seu quotidiano reduzia-se a uma pequena porção de Maputo: pouco mais que isso. No campo, não passava de um estranho.*» (33)

A dicotomia entre o país profundo e a civilização urbana, tão cara a Mia Couto, surge de modo evidente e origina a percepção de que o campo, o mato, é a fonte de equilíbrio, enquanto que a cidade é um espaço de degradação. A esse propósito, o autor de *A Varanda do Frangipani* refere: «*(...) a noção de que a verdade e a pureza estão no lado rural é uma ideia romântica, mas, de facto, correspondeu a essa procura de certezas: é preciso ter um chão (...) como se, nos momentos de crise, as pessoas migrassem internamente para o lado rural.*» (34) E é essa migração que Izidine Naíta não consegue fazer. Ele não ouve sequer a noite e Marta faz-lhe notar esse aspecto: «*Você, lá de onde vem, há muito que deixou de ouvir a noite.*» (35) E cantou-lhe uma canção de embalar que, juntamente com o som do mar, o põe a dormir, nas suas recordações de infância e leva o leitor a perceber que também o inspector poderá aproximar-se das raízes do país.

Nessa mesma noite, o polícia ouviu o depoimento de Domingos Mourão, um velho português, também tratado por Xidimingo, que se encontra no asilo, e que quis falar num banco

---

(31) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.42.

(32) Também em *Terra Sonâmbula*, como já foi abordado, há um compasso de espera, a espera pela mudança, por um novo tempo, longe do presente e da guerra e perto do passado, das tradições e da paz.

(33) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.44.

(34) Cf. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, Brasil, de 18 de Novembro de 1998.

(35) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.45.

de pedra, ao lado do frangipani, a contemplar o mar. Segundo uma estória que ele ouvira contar, os velhos podiam sentar-se ao longo da praia, de noite, à espera que as águas escolhessem aquele que iam levar e o português interroga-se se, naquela noite, não iria ser ele o escolhido. Tal como Navaia Caetano, a criança-velha, também Domingos Mourão enceta as suas palavras com a ameaça latente da própria morte, como se procurasse intimidar o inspector ou valorizar o próprio discurso como se do último se tratasse.

Xidimingo envolve as suas lembranças na árvore do frangipani, tudo lhe aconteceu ali e aquela planta tem para ele um valor impossível de perceber, por moçambicanos, já que é a única que fica sem folhas e a única que marca a passagem do tempo. Assim, a árvore torna-se um símbolo de mudança e de aproximação aos novos dias, sem nunca esquecer os antigos, sem nunca largar as raízes. O português continua a recordar aquilo que passou e conta uma história de vida que é comparável à de muitos seus conterrâneos: quando se deu a Independência de Moçambique, a mulher regressou ao país natal com o filho e nunca mais o quis ver, não perdendo o seu desejo de ficar. Domingos Mourão não conseguia partir para uma nova vida; apesar de vir de outro mundo, as suas raízes renasceram ali, tal como aconteceu a muitos outros portugueses. Encontrou naquele país o fundamento da sua existência: *«Hoje eu sei: África rouba-nos o ser. E nos vaza de maneira inversa: enchendo-nos de alma. (...) Me entreguei a este país como quem se converte a uma religião.»* (36) Por isso, foi-se tornando menos português, já não utilizava a gramática como antes, nem se importava com o facto de ser enterrado longe das suas origens, só queria ser uma pedra à beira dos caminhos daquele chão.

A criação da personagem Xidimingo (Sr. Domingos) revela uma mudança na mentalidade africana e o abandono dos valores da Negritude, em direcção ao Realismo Maravilhoso. De que forma? Segundo Michael Dash, a alienação do homem branco das manifestações culturais de Terceiro Mundo, assim como a reiteração das injustiças sofridas no passado, marcas ideológicas da Negritude, direccionavam a arte para movimentos pouco criativos e impeditivos da regeneração espiritual da nação: *«Indeed in their reiteration of the injustice of the past they did no more than emphasize the fact of spiritual loss to the extent that any notions of survival or emergence of a Third World personality were totally neglected. This is the essential difference between 'Marvellous Realism' and 'Négritude' (...).»* (37) No entanto, com o aparecimento de um novo pensamento e de visões várias, o modo de olhar para o passado

---

(36) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.49.

(37) Cf. Michael Dash, *Marvellous Realism The Way Out of Négritude* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 199.

dos povos colonizados também se torna diverso: «*They adhered to the view of history as fateful coincidence and tragic accident, (...)*» (38) e um novo Humanismo aparece: «*(...) a committed protest against the past (...) would give birth to a new Humanism (...)*» (39). O português de *A Varanda de Frangipani* corporiza essa abertura a novos mundos e a povos de outras raças e regiões, demonstrando a consciência e a sensibilidade de Mia Couto em relação a esta renovação. Pelas palavras do próprio autor, compreendemos a nova Humanidade: «*Hoje, não sei bem o que se pode chamar de influências “africanas” ou “europeias”. Há vozes dentro de nós que nos sugerem fantasias que são simplesmente nossas, de todos nós, são humanas no sentido que constroem a nossa humanidade.*» (40)

Domingo Mourão assistiu, depois da partida da mulher, à destruição e à morte lenta do país que amava. Por isso, limitou a sua segunda nação àquela varanda, onde se embriaga de infinito. Novamente a varanda do frangipani surge como uma alegoria do país africano e como símbolo português – varanda para o mar. Representa a esperança, a mudança e a conjugação dos tempos. É daquela varanda que se pode contemplar o oceano sem fim, sendo esse mar que atrai Domingos Mourão até à loucura: «*Como se o mar fosse o ventre, o único ventre que me ainda faz nascer.*» (41) e o faz comparar-se ao salmão, que regressa sempre ao lugar da sua origem. Se considerarmos que Domingos Mourão anseia o mar e se considera um elemento integrante desta força da Natureza, não deixando de amar Moçambique, podemos concluir que se encontra cindido entre dois mundos, numa simbiose sem saída. Ele é uma personagem assente na memória da água, como todos os lusitanos, que, durante décadas, enfrentaram o mar rumo ao desconhecido e a novas descobertas. Todavia, é também uma figura onde a terra africana marcou o seu espaço e exerceu um fascínio tal, que não permitiu o regresso. Xidimingo “desaportuguesou-se” e converteu-se moçambicano; é um assimilado, um aculturado. Nele, as almas lusitana e africana confluem: «*É então que morro com saudade do mar. Como se o mar fosse o ventre, o único ventre que me ainda faz nascer.*» (42)

Depois desta reflexão, o português passa aos factos que terão originado a morte de Vasto Excelêncio: ele era o único branco na fortaleza mas, tal como os outros, limitava-se a

---

(38) Cf. Michael Dash, *Marvellous Realism The Way Out of Négritude* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 199.

(39) *Id, Ibid*, p.199.

(40) Cf. «A Vida é um Percurso de Água» in *Os Meus Livros*, nº24, Fevereiro de 2005.

(41) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.50.

(42) *Id, Ibid*, p.50.

esperar pela morte, até que um dia sentiu que ela estava a chegar e invocou Deus para o levar. Mas este não o ouviu. Quem o ouviu foi Vasto Excelêncio, que o ameaçou de lhe fazer a vontade. E continuou a provocá-lo, dizendo que se ia embora da fortaleza, levando consigo a esposa, a quem o velho gostava de espiar. Além destas injúrias verbais, magoou-o fisicamente e cuspiu-lhe na cara, repetindo procedimentos que já duravam há anos. Quando se afastou, o velho português ia atacá-lo, mas Ernestina, a mulher de Vasto Excelêncio, não o deixou. Explicou-lhe que o marido o atacava para não ser acusado de racismo. O director do asilo não podia tratar bem os brancos e mal os negros, tinha de fazer o contrário. Tinha de mostrar que as coisas tinham mudado.

Domingos Mourão parou a sua estória e interpelou, directamente, o inspector, para lhe dizer que ele nunca ia descobrir a verdade, porque os negros nunca lhe iam contar o que se tinha passado. Para eles, o polícia era um branco, não na raça, mas na maneira de pensar. E, por fim, Xidimingo confessa que foi ele que matou Vasto Excelêncio. Na mesma tarde em que o director o insultou e sovou, viu que Ernestina tinha sido espancada pelo marido. Então, preparou-lhe uma armadilha e deixou que um pedregulho lhe caísse em cima, esmagando-o. A morte do director do asilo surgia, deste modo, como uma vingança contra a submissão, o sofrimento dos mais fracos, e não como um problema racial entre brancos e pretos.

O testemunho do português termina com a confissão. Pede ao inspector para o deixar só. Precisa de recuperar porque partilhar memórias e lembranças mata um bocadinho, leva à desfragmentação da vida: *«Eu só quero a paz de pertencer a um só lugar, eu quero a tranquilidade de não dividir memórias. Ser todo de uma vida. E assim ter a certeza que morro de uma só única vez. Custa-me ir cumprindo tantas pequenas mortes, essas que apenas nós notamos, na íntima obscuridade de nós. Me deixe, inspector, que eu acabei de morrer um bocadinho.»* (43)

Durante o terceiro dia do Inspector na fortaleza e de Ermelindo Mucanga no mundo dos viventes, o polícia sentia-se confuso e sabia que só Marta o podia ajudar. Mas ela evitava-o, brincando com os velhos e falando línguas desconhecidas. Só durante a tarde é que fala com ele. Entregou-lhe uma escama igual às que Izidine já tinha recebido, mas não explicou a mensagem que lhe queriam transmitir. Respondeu-lhe com ironia quando foi interrogada sobre a espingarda encontrada e, perante as ameaças do inspector de estar a obstruir a justiça, revoltou-se e chamou-lhe a atenção para aquilo que considera essencial: *«O verdadeiro crime que está a*

---

(43) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.56.

*ser cometido é que estão a matar o antigamente...»* (44) Para Marta Gimo, estavam a matar as raízes do passado, a origem. Assim, as crenças e as tradições terminariam e todos ficariam iguais aos ocidentais, gente sem história e feita por imitação. Os velhos morriam dentro de todos. A visão de Marta Gimo é clara. Ela serve de voz ao próprio autor, para apelar à conjugação dos tempos: o antes e o depois e à construção de um país, assente nos pilares do humanismo e do hibridismo.

O inspector e a enfermeira voltaram a encontrar-se, nessa mesma noite, quando ele foi ao quarto dela, responder ao apelo de gritos e a encontrou a debater-se com um morcego. Neste momento da narrativa, começa a perceber-se um ambiente romântico entre os dois personagens, reforçado pelas palavras de Marta, que lamenta o inspector não ser um seguidor da tradição, porque se o fosse seriam obrigados a fazer amor, para se libertarem do pêlo de morcego que os cobria.

O depoimento que Izidine Naíta escuta, em terceiro lugar, é o de Nhonhoso, ocupando este testemunho o sétimo capítulo. A construção da obra assenta em confissões sobre a forma de estórias personalizadas. Durante o dia, a personagem principal passeia no forte, procura pistas e observa o ambiente. Durante a noite, ouve as estórias dos diversos “madalas”, que habitam o asilo, e aproxima-se, cada vez mais, do que é original.

Nhonhoso começa por recordar a tarde em que o português dormia debaixo do frangipani, à espera da morte, despertando furioso, quando viu o outro velho a dar uma machadada na árvore adorada. Em consequência, tiveram uma briga horrível, a que não faltaram insultos característicos das duas raças, que só terminou com o cansaço físico. Desataram à gargalhada e Nhonhoso explicou que a feiticeira precisava de ervas para avivar as mamas e amamentar os filhos imaginários, meninos que tinham sido abandonados durante a guerra. Meninos como o Muidinga de *Terra Sonâmbula*.

No entanto, a alegria dos dois não durou muito, porque o português confessou ao amigo que estava para morrer. Nhonhoso refere ter sentido medo, naquele momento. Os dois eram muito próximos e não o queria perder. Mas as lamentações também surgiram, do outro lado. O africano descobriu que a feiticeira lhe tinha tirado as unhas e que não ia viver para ter outras e foi a vez do português o confrontar, dizendo que ele ainda ia durar muito. Segundo uma crença do seu país, só estava para falecer quem ficava com o umbigo nas costas e tal não tinha acontecido a nenhum dos dois. Deste modo, notamos a proximidade e a amizade que existe

---

(44) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.59.

entre os dois velhos e mesmo entre duas culturas, que, durante séculos, se separaram pelo colonialismo.

Nhonhoso continuou a descrever ao inspector as conversas com Xidimingo. Tal como as crianças, passaram a comentar a discussão travada e compararam-na à guerra pela Independência moçambicana. O africano fez uma constatação muito importante, que demonstra o espírito da sua nação. Ele nota que, durante anos, foram dominados pelos portugueses, não por causa do poder das armas, mas sim por acreditarem que os espíritos dos colonizadores eram mais antigos que os deles. Além disso, as suas histórias encantavam-nos: «*Também eu, no presente, gostava de escutar as histórias do velho português.*» (45) Assim torna-se evidente que o mais importante, para os moçambicanos, é o poder dos deuses e dos antepassados. E, a este propósito, abordaram a temática do divino.

Os temas seguintes que originaram assunto foram os sonhos e as mulheres. Nhonhoso confessou ao amigo que tinha múltiplas fantasias com Marta, enquanto que Domingos Mourão exaltou Ernestina e adormeceu ao relento, perdido nas suas divagações. O moçambicano aproveitou aquela inconsciência e foi espreitar a enfermeira, que dormia nua em cima da terra. No entanto, encontrou-a a discutir com Vasto Excelência e a chorar, magoada com os actos dele e com as suas palavras. E foi então que Nhonhoso confessou ao inspector que tinha sido ele a matar o director do asilo. Abafou-o com o cobertor que levava para cobrir Marta. Matou por amor. E, conseqüentemente, Izidine Naíta escuta o terceiro depoimento de um velho e ouve a terceira confissão do mesmo crime, aspecto que, logicamente, só contribui para uma maior confusão e menores conclusões. As estórias dos velhos reúnem, deste modo, caracteres que facilitam a sua inserção quer no campo do realismo mágico quer no campo do género policial. A narração do passado dos “madalas” está imbuída de pormenores maravilhosos, enquanto que a questão do crime está rodeada de mistério e segredo, que mantêm o leitor em suspenso até ao final.

No oitavo capítulo, o quarto dia de Ermelindo Mucanga no corpo do inspector, o clima de tensão e de atracção entre Izidine e Marta acentua-se. O polícia dirige-se ao armazém para ver o que contém e encontra a enfermeira a dormir nua no solo. Ela acorda e, mesmo em pêlo, mostra disposição para conversar. Explica ao investigador que descansava daquele modo para receber força da terra, o seu perfume e a sua essência de mulher: «*(...) a mulher faz da terra outra mulher?*» (46) Esta noção de que a terra é um elemento feminino e de que a mulher se identifica

---

(45) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.67.

(46) *Id, Ibid*, p.76.

com esta força, nas suas atitudes e postura, perante a vida, é partilhada também pela mitologia grega e romana e, conseqüentemente, pelos povos europeus. Talvez, por isso, Marta assuma os contornos de uma personagem mágica e feérica, um elemento tão forte e natural como a própria terra.

O inspector, nem perante a mulher nua, esquece o seu objectivo e pergunta-lhe se ela teve algum caso com Vasto Excelêncio. Marta foge do assunto e os dois acabam por discutir. Izidine acusa-a de lhe estragar a investigação e ela, por seu lado, volta a culpá-lo de não entender o que lhe dizem, de não falar a língua dos antigos e, por conseguinte, não perceber as coisas importantíssimas que lhe estão a transmitir. Aconselha-o a ver o mundo de outro modo, a deixar de ser polícia e a olhar os outros como iguais: *«É só isso que você quer: descobrir culpados. Mas aqui há gente. São velhos, estão no fim das suas vidas. Mas são pessoas, são o chão desse mundo que você pisa lá na cidade.»* (47) Olhar o outro como igual, não aceitar a subjugação da mulher ao homem, do país profundo à civilização, do passado ao presente e dos anciãos aos jovens são mensagens explícitas do seu discurso, que demonstram a sensibilidade desta mulher e o conhecimento da cultura moçambicana, que possui. Por isso é que analisa o inspector e compreende os seus sentimentos, terminando a conversa com uma acusação grave e verdadeira: *«Estes velhos são o passado que você recalca no fundo da sua cabeça. Esses velhos lhe fazem lembrar de onde vem...»* (48)

Posto isto, o inspector reflectiu nas palavras ouvidas e dirigiu-se para o armazém, retomando o plano de investigação inicial. Nhonhoso avisou-o de que não deveria entrar naquele local, porque não tinha chão, a terra tinha engolido o solo e se Izidine entrasse também seria engolido (49). O detective ignorou o aviso e abriu a porta a tiro. Imediatamente foi atacado por inúmeras aves que batiam as asas em seu redor e lhe golpearam a cara, deixando-o sem sentidos. Nhonhoso arrastou-o para junto da feiticeira, para ser tratado. E o inspector ouviu o quarto depoimento da sua investigação.

Tal como Navaia Caetano, Nãozinha não quer desenterrar o passado mas, como é obrigada a fazê-lo, vai fingir, inventar estórias para contar. Avisa, também, o investigador que não deviam falar de noite, porque isso fazia nascer mochos. Deste modo, o discurso da feiticeira tem início com um fio de mistério e recheado de crenças tradicionais, que não encontram eco no

---

(47) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.78.

(48) *Id, Ibid*, p.78.

(49) No final de *O Último Voo do Flamingo*, também a terra engole o chão. Porém, não é só o chão de um armazém, mas sim o país moçambicano inteiro, como castigo pelo ambiente corrupto, que se vive.

receptor. Ela, por isso, acusa-o de ser da cidade, não saber e não respeitar os seus valores. A questão da tradição volta a destacar-se. As literaturas africanas de língua portuguesa, no geral, e Mia Couto, particularmente, encontraram uma forma muito própria de dialogar com as tradições, intertextualizando-as no corpo linguístico. A própria figura de Nãozinha é uma marca dessa memória. Em Moçambique, o real funde-se com o espiritual e os intermediários entre o divino e o homem assumem valores fundamentais. Ela, como feiticeira, é um símbolo dessa ligação ao antigo e opõe-se ao inspector que é uma personagem ocidentalizada. De acordo com Ana Mafalda Leite, o legado cultural do povo moçambicano é conhecido através dos velhos do asilo: «*A problematização da nação enquanto espaço cultural que deve validar e manter as tradições, alí-las aos tempos novos, é alegoricamente encarnada em Navaia o velho sempre criança, o contador de histórias que não deve morrer, bem como em Nãozinha, a feiticeira que conhece as artes mágicas e os mitos, bem como em Nhonhoso, o amigo fraterno, bem como em Xidimingo, o português que olha o mar.*» (50)

Nãozinha foi expulsa de casa porque os outros tinham medo dela, foi acusada de ser feiticeira e de ser a responsável por mortes ocorridas na família. Foi acima de tudo culpada de ser velha e não morrer: «*Nós, mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas.*» (51) Esta constatação reflecte bem a situação das mulheres no país e a sua condição inferior na sociedade. Pertencem a uma classe subalterna, limitada nas liberdades individuais, proibidas de expressar opinião e de fazerem as suas opções, enquanto jovens, e deixadas de lado, consideradas um empecilho, quando são mais velhas. É esta posição da mulher que é criticada em qualquer manual, direccionado para os estudos pós-coloniais. Gayatri Chakravorty Spivak, que considera os seus textos os de uma feminista, chama a atenção para o facto das mulheres continuarem a ser excluídas: «*(...) they would have remained strategically excluded from the organized labor movement.*» (52)

A ligação inevitável entre o pós-colonialismo e o feminismo deve-se ao facto dos dois movimentos terem passado por um processo de marginalização, repressão e dominação similares, o que agrava a condição da mulher africana, visto ter sido duplamente colonizada:

---

(50) Cf. Ana Mafalda Leite, *Oralidades, Escritas: Ilhas, Mares, Rios, Confluências* in *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp.71/72.

(51) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.82.

(52) Cf. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, London, England, Harvard University Press, 1999, p.XII.

colonizada pelo povo invasor, O Outro, e colonizada pelo pai ou o companheiro, o Mesmo, dentro de casa. Leela Ghandi clarifica esse factor comum: «*Feminist and postcolonial theory alike began with an attempt to simply invert prevailing hierarchies of gender / culture / race, and they have each progressively welcomed the poststructuralist invitation to refuse the binary oppositions upon which patriarchal / colonial authority constructs itself. It is only in the last decade or so, however, that these two parallel projects have finally come together in what is, at best, a very volatile and tenuous partnership. In a sense, the alliance between these disciplinary siblings is informed by a mutual suspicion, wherein each discourse constantly confronts its limits and exclusions in the other.*» (53) E explica a subordinação redobrada sofrida pela mulher do Terceiro Mundo: «*The most significant collision and collusion of postcolonial and feminist theory occurs around the contentious figure of the 'third world woman'. Some feminist postcolonial theorists have cogently argued that a blinkered focus on racial politics inevitably elides the 'double colonisation' of women under imperial conditions. Such theory postulates the 'third-world woman' as victim par excellence – the forgotten casualty of both imperial ideology, and native and foreign patriarchies.*» (54) A feiticeira de *A Varanda do Frangipani* demonstra a consciência do desfavorecimento da mulher na sociedade e comprova a lucidez de Mia Couto em relação às hierarquias sociais. A escrita do biólogo moçambicano, as suas personagens e as suas histórias acabam, assim, por figurar num movimento de resistência.

Também Nãozinha confessa ter matado Vasto Excelência, tal como os outros três velhos. Mas apresenta razões diversas: assassinou-o porque ele tinha o espírito do seu pai e ela tinha sido mulher do pai. A ocorrência de relações entre os dois tinha sido recomendada por um bruxo, para que o pai se curasse da cegueira, e a filha foi obrigada a tornar-se mulher daquele que a trouxera à vida. Daí a raiva que sentia contra o progenitor e a vingança operada em Vasto Excelência.

Todo o discurso da feiticeira está coberto de magias, fantasias e rituais maravilhosos. Explica ao inspector que dorme numa banheira, porque à noite se transforma em líquido e que adora encontrar-se nesse estado, visto que assim não precisa de sonhar: «*(...) a água não tem passado. Para o rio tudo é hoje, anda de passar sem nunca ter passado.*» (55) Novamente, o sonho surge nos escritos coutianos. A dor de Nãozinha, o passado de sofrimento, as memórias

---

(53) Cf. Leela Gandhi, *Postcolonial Theory A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998, p.83.

(54) *Id, Ibid*, p.83.

(55) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.85.

infelizes, fazem-na desejar esquecer. A mágica do asilo, confrontada com a carência, deixou de sonhar e desistiu do desejo de ser outra.

O onírico é um lugar comum na mundividência de Mia, já que as suas personagens sonham frequentemente, numa tentativa de afastar a morte. Estes devaneios revelam uma abertura de sentidos e a criação de mundos possíveis menos trágicos do que a realidade. Cria-se, desta forma um novo tempo: um tempo em que a credibilidade e a reabilitação do funesto se converte em sonho e supera a história. O desajustamento psicológico, físico e social dos velhos que vão desfilando em *A Varanda do Frangipani* provoca a criação de um universo onírico, único meio de alcançar o equilíbrio e recriar o cosmos. As pessoas imaginam e fantasiam porque não estão conformadas nem felizes. A esse propósito, Ana Mafalda Leite relaciona a existência moçambicana com a criação de mitos e de sonhos: «*Demasiadamente profana, a vida é investida da sacralidade dos mitos. A realidade do país recém-independente e em guerra, das situações-limite, é transfigurada por esse cortejo de personagens e acontecimentos inesperados, como os mortos reaparecidos, (...) os pássaros caídos do céu, a morte iluminada em sonho, a infância e a velhice reaprendidas, e tocando-se como patamares de frágil, mas segura sagesa.*»

(56) Todavia, a vertente onírica dos textos coutianos não é resultante, somente, de uma tentativa de suavizar a realidade. Ela permite ainda inserir a obra do autor de *Terra Sonâmbula* no campo do Realismo Maravilhoso, dado que, perante o absurdo do ser, há a necessidade de lutar, recorrendo à fantasia, à imaginação e ao sonho (57). A feiticeira do forte de São Nicolau, apesar de se confessar desistente e incapaz de sonhar, é ainda uma representante da cultura e da tradição moçambicanas. O papel mágico que lhe é conferido é já em si uma resistência.

Nãozinha volta a contar as ocorrências: na noite da morte do inspector ia para a banheira, quando encontrou Xidimingo e Nhonhoso, a dormirem na varanda, e os acordou. Estiveram a conversar e viram Marta a deitar-se nua, até que o director surgiu e os chamou aos três para o seu gabinete. Quando lá chegaram, começou, imediatamente, a bater em Nhonhoso, por este não ter deitado abaixo o frangipani, como ordenara. Foi acusado de insubordinação. O vocabulário marxista indica o contexto político em que a acção está inserida, sendo associado, pelos três velhos, não ao governo, mas sim ao castigo. Por isso, Nãozinha conta ao inspector que decidiu interceder pelo amigo, mas que os seus rogos apenas produziram maior fúria no

---

(56) Cf. Ana Mafalda Leite, *Oralidades, Vozes, Línguas Vozes Anoitecidas, Mia Couto* in *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.51.

(57) Cf. Jacques Stephen Alexis, *Of the Marvellous Realism of the Haitians* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 195.

director, que também a espancou, até lhe abrir um rasgão no peito. E o castigo de Nhonhoso ia continuar, quando o idoso pediu para não chamarem ninguém para o chicotear, já que preferia que fosse o português a fazê-lo: «*Eu não quero que seja um preto a me bater.*» (58) Para a personagem, o sofrimento seria menor se o castigo ocorresse como nos tempos coloniais, notando-se um sentimento de subordinação à raça branca, difícil de alterar, depois de séculos de tratamento inferior e de subjugação.

No entanto, o português não quer ceder ao pedido do amigo. Para ele, as mentalidades já mudaram. Os negros são, acima de tudo, companheiros e encara os outros como a si mesmo. Por isso sente-se revoltado com o apelo que Nhonhoso lhe faz e insultado, quando o começam a chamar de “patrão”, vocábulo com conotações coloniais e racistas. E, só cede, no momento em que o amigo lhe pede “por favor” e o trata por “irmão”. Porém, quando levanta a mão, irrompe uma tempestade assustadora e Nãozinha apressa-se a distribuir ramos protectores pelos velhos, enquanto que Vasto Excelência foge com medo. A feiticeira explica ao inspector que os três foram salvos por uma cobra gigantesca, que vagueava nos céus durante as tempestades, e que assustou o director do asilo, conhecedor daquela ameaça.

Quando a tempestade terminou, Nãozinha recolheu-se à sua banheira para curar as feridas no peito e encontrou-a partida pela tempestade. Desesperada, cheia de dores e com os peitos a sangrarem, amaldiçoou Vasto Excelência e decidiu suicidar-se. Espetou raízes de sândalo no interior do corpo, espalhou veneno dentro de si e foi despedir-se dos amigos. No entanto, eles descobriram o que ela tinha feito, porque sangrava, e resolveram salvá-la: um tinha de fazer amor com ela. Nhonhoso e Xidimingo discutiram e decidiram que seria o preto o responsável pela vida da feiticeira. No meio do namoro, porém, foram interrompidos por Vasto Excelência, que gozou com a situação, expulsou o velho e tomou a seu cargo a tarefa de a cortejar. Delirante e a chamar ora por Ernestina ora por Marta, o director do asilo encontrou a morte no veneno da estrige. E assim, mais uma vez, outro habitante do forte de São Nicolau confessa a Izidine Naíta e a Ermelindo Mucanga (no seu interior) ter assassinado Vasto Excelência.

Qual será o objectivo dos velhos? Além de lançarem a confusão no espírito do inspector, nota-se a intenção de o confrontarem com um mundo de magia, em que as ocorrências fantásticas se sucedem. Os depoimentos dos idosos são coincidentes e todos acrescentam algo de novo à investigação. No entanto, as pistas estão envoltas num ambiente estranho e só serão

---

(58) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.88.

decifradas se se compreenderem os tempos e a linguagem da África profunda. A tradição africana é, acima de tudo, oral. A escrita resulta da influência europeia, de condicionantes históricas, e serve de complemento a essa tradição: «*O reconhecimento e ideia aceite de que a literatura africana moderna nasce a partir da introdução da escrita em África pelos europeus levou a uma curiosa dicotomia no discurso crítico: a escrita é europeia, a oralidade é africana. E aquilo que é um fenómeno accidental passa a ser encarado como um fenómeno essencial.*» (59) No entanto, se por um lado, com a interferência do colonizador se associou a oralidade à escrita, por outro lado, a língua do europeu teve de sofrer muitas alterações para corresponder a uma nova realidade cultural. A africanização solidificou-se no interior do instrumento comunicativo, num processo nativizante: a “língua” sucumbiu à “fala”. É essa “ressementização” das palavras que Mia Couto intertextualiza na sua obra: «*(...) as literaturas africanas de língua portuguesa trouxeram modernidade às línguas africanas, fazendo coexistir na maleabilidade da língua, o novo com o antigo, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir.*» (60) A criação dessa “fala” própria torna a nação mais forte, como explica Anthony D. Smith: «*Language groups are usually regarded as the basic network of nations; (...)*» (61)

Izidine, que é de origem urbana, sem contacto directo com o interior, não domina essa língua africana nem as crenças e tradições antigas, pelo que tem o trabalho dificultado. Necessita de passar por um processo de aprendizagem. Começa, no quinto dia em que está no forte, a tentar penetrar na nova realidade. Vê os velhos a dançarem em redor do frangipani, a comerem lagartas que surgiram com a chuva da noite, para terem alucinações, e decidiu juntar-se a eles. Não conseguiu, foi mandado afastar-se: «*Os velhos não o aceitavam. O polícia não conseguia nem chegar perto.*» (62)

Ao fim da tarde, Nhonhoso foi explicar a Izidine Naíta que não confiavam nele porque: «*(...) se passavam coisas no asilo, que o país se tinha tornado num lugar perigoso para quem procura verdades.*» (63) e que, além disso, ele não tinha sido circuncidado. O inspector só poderia

---

(59) Cf. Ana Mafalda Leite, *Empréstimos da Oralidade na Produção e Crítica Literárias Africanas* in *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.15.

(60) *Id, Ibid*, p.34.

(61) Cf. Anthony D. Smith, *The Origins of Nations in Nations and Identities: Classic Readings*, Great Britain, Blackwell Publishers Ltd, 2001, p.335.

(62) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.98.

(63) *Id, Ibid*, p.99.

ser aceite no grupo dos mais velhos se se submetesse a um ritual de iniciação. Como estava desesperado e o tempo escasseava, aceitou. Vestiram-no de mulher e puseram-no a cantar e a dançar, numa versão feminina. O polícia representou o melhor que pôde e a encenação só terminou com a chegada de Marta e a constatação de que os velhos se tinham divertido com ele o mais que puderam.

O inspector consegue mais revelações através da enfermeira. Os dois passeiam até ao frangipani e Izidine descobre, novamente, uma escama no seu vestido de mulher. Marta explica-lhe que era de pangolim, de halakavuma, aquele que desce das nuvens para anunciar notícias do futuro. Embebidos no ambiente da noite, os dois acabam por se beijar e amar. No final, a protectora dos velhos confidenciou que Excelêncio era terrível, porque não deixava ninguém sair do forte, os helicópteros vinham cheios, regressavam vazios e nem doentes saíam, para que não o denunciassem. O inspector interessou-se e ela explicou que se preparava um golpe de estado ali e no país inteiro, contra o antigamente: *«Há que guardar este passado. Senão o país fica sem chão.»* (64) E, de facto, foi o que sucedeu em *O Último Voo do Flamingo*: o país ficou sem chão, devido aos erros do homem. Quando uma nação perde as raízes e origens, ela fica sem bases, sem pilares estruturais que a sustentem.

Quando Marta se despede, nessa noite, do inspector, entrega-lhe uma carta de Ernestina, viúva de Vasto Excelêncio, que, deste modo, também contribui para a investigação. A missiva é escrita na véspera de a levarem para a cidade, como incapaz, louca, protegendo-se assim, tal como Virgínia de *Terra Sonâmbula*, de depoimentos e testemunhos inconvenientes. Confessa que escreve para vencer a muralha que a cerca. E conta que foi viver para o forte para se reconciliar com o marido, depois de se terem separado e dela estar mais frágil, porque tinha perdido um filho dos dois. Apercebeu-se, então, do monstro com quem casara. Apesar de já ter ouvido rumores dos massacres levados a cabo por Vasto Excelêncio, nos tempos de guerra, só ali o viu actuar. Não dava aos velhos os produtos básicos de que necessitavam e negociava esses bens, insensível a qualquer sofrimento. O amor que sentia por ele transformou-se em ódio. Com o tempo confirmou a verdadeira essência do esposo e notou como a guerra o mudara, como o conflito lhe extinguiu qualquer bondade: *«Estranha sucedência: a maior parte da gente era deslocada pelo conflito armado. Com Vasto sucedia o contrário: a guerra é que se tinha deslocado para dentro dele, refugiada em seu coração. E agora como tirar a malvada dos seus interiores?»* (65) Ernestina é uma personagem com contornos muito semelhantes aos de Carolinda

---

(64) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.103.

(65) *Id, Ibid*, p.107.

de *Terra Sonâmbula*. As duas viram os seus homens regressarem alterados da guerra e transformarem-se em seres corruptos, interesseiros e submetidos ao poder do dinheiro. As duas deixaram de os amar e passaram a desprezá-los, reflectindo a situação de muitas outras mulheres no país, que se viram ligadas a seres que passaram a desconhecer.

Estas reflexões de Ernestina, presentes na carta, direccionam o leitor para uma visão do mundo pós-nacionalista, muito particular: a da mulher. Depois do fim do período colonial, Moçambique teve de escolher entre aceitar o poder ocidental ou permanecer enraizado no nativismo e no passado. Said sintetiza as duas forças que, segundo ele, dividem o mundo: «*But in all cases one sees the gradually more and more perceptible divisions between the massive national blocks: the West – France, Britain, Holland, Belgium, Germany, etc. – on one side, most of the natives on the other.*» (66) Moçambique escolheu aceitar a autoridade imperial europeia e, com ela, recebeu influências nefastas: corrupção, ganância e jogos de poder, entre diversas outras ascendências prejudiciais. E são as mulheres que revelam maior consciência dos novos tempos de globalização cultural e das mudanças funestas daí decorrentes. A que é que se deve essa percepção feminina? Segundo Partha Chatterjee, o discurso nacionalista mostra que a distinção entre materialismo e espiritualismo está condensada numa outra dicotomia análoga, mas ideologicamente muito mais poderosa, e que envolve o “outer” e o “inner”. Por “outer” entendemos tudo o que se liga com a matéria e com o externo, sendo aquilo que nos influencia, nos condiciona e nos obriga a adaptações. O “inner” é a parte espiritual, a nossa autenticidade, aquilo que é genuinamente essencial e que, em consequência, representa a verdadeira identidade. Ainda de acordo com Chatterjee, podemos transpor estas noções para os espaços mundo e casa e para as figuras do homem e da mulher: «*The world is the external, the domain of the material; the home represents our inner spiritual self, our true identity. The world is a treacherous terrain of the pursuit of material interests, where practical considerations reign supreme. It is also typically the domain of the male. The home in its essence must remain unaffected by the profane activities of the material world – and woman is its representation.*» (67) A mulher, conotada com a casa e com a espiritualidade, tem, assim, uma noção muito mais clara dos efeitos da colonização e da influência ocidental nefasta no mundo onde vive e no homem com quem se relaciona. Ernestina e Carolinda são as representantes do “inner” coutiano.

---

(66) Cf. Edward W. Said, *Culture and Imperialism* in *Nations and Identities: Classic Readings*, Great Britain, Blackwell Publishers Ltd, 2001, p.368.

(67) Cf. Partha Chatterjee, *The Nationalist Resolution of the Women's Question* in *Nations and Identities: Classic Readings*, Great Britain, Blackwell Publishers Ltd, 2001, pp.326/327.

Na carta, lida pelo inspector, é apresentada uma outra personagem: Salufo Tuco, um velho bom que servira Excelência na guerra e que se tornou criado dele no forte. Vasto confiava muito nele, de tal modo que era o único a poder descarregar os helicópteros para o armazém, onde ninguém podia entrar. Deste modo, também, ninguém conheceria a quantidade de comida que lá era guardada. Este episódio encontra similitudes em *Terra Sonâmbula*, mais propriamente, nos momentos que Kindzu passa no campo de refugiados. Enquanto as pessoas morrem à fome no exterior, dentro de armazéns estão guardados bens de sobrevivência básicos, que não são aproveitados devido ao interesse dos poderosos.

Ernestina confessa que gostava de conviver com Salufo Tuco, que tinha uma boa alma e se lamentava das condições em que viviam os asilados. Comparava-os com os idosos que viviam nas aldeias, protegidos, ouvidos e respeitados pelas famílias, como anciãos detentores da última palavra. Por isso, contou à mulher de Vasto que ia fugir, através dos campos minados, evitando as explosões, e que ia levar consigo os velhos que quisessem ir. Só meia dúzia optaram por ficar. Os restantes abandonaram o forte algumas noites depois. E, a partir desse momento, Ernestina começou a isolar-se do mundo, recebendo, apenas, visitas esporádicas de Marta, que a segurava nos braços, ambas rodeadas pelo mesmo silêncio doloroso.

Salufo Tuco regressou dois meses depois e contou horrores acerca do que viu fora do asilo. Para ele o mundo tinha terminado, já ninguém respeitava ninguém e muito menos os velhos: «*Nos outros lares de velhos a situação ainda era pior que em São Nicolau. De fora vinham familiares e soldados roubar comida. Os velhos que, antes, ansiavam por companhia já não queriam receber visitantes.*» (68) O dinheiro da assistência social nunca chegava ao destino e o próprio Salufo tivera de fingir aos sobrinhos que tinha muito dinheiro, para ser recebido. Todos pareciam cabritos: comiam onde estavam amarrados. Os velhos eram «*a casca de laranja onde já não há nem sobra de fruta. Os donos da nossa terra já espremeram tudo. Agora, estão espremendo a casca para ver se ainda sai sumo.*» (69) Por isso, o ex-combatente tinha decidido voltar a minar os terrenos à volta da fortaleza com a destreza do naparama que fora (70). Dessa forma, ninguém conseguiria chegar ao forte por terra e eles estariam livres de ganâncias, oportunismos e deslealdades. A decorrência da história moçambicana fez com que a um regime

---

(68) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., pp.111/112.

(69) *Id, Ibid*, p.112.

(70) Os guerreiros naparamas constituíram o centro dos sonhos de Kindzu, que percorreu uma longa caminhada, em *Terra Sonâmbula*, para os encontrar e se tornar um deles. Em *A Varanda do Frangipani*, estes guerreiros voltam a ser mencionados como salvadores. É um deles que impede que a ganância do mundo chegue ao asilo.

de capitalismo de Estado se sucedesse outro de capitalismo liberal e, conseqüentemente, a globalização se estabelecesse. Salufo Tuco compreendeu os efeitos nefastos dessa globalização: analisou o novo pensamento consumista implantado e a luta pelo dinheiro daí decorrente e verificou as mudanças negativas operadas no pensamento do homem, que se tinha corrompido na ânsia de poder. S. Nicolau seria, então, fechado a esse futuro de McDonald'sisation (71).

Salufo Tuco empenhou-se na minagem dos terrenos, até ao dia da sua morte. Ernestina descreve o seu falecimento, na carta, com muita emoção. Foi espancado violentamente por Vasto Excelência, por ter aberto e ter mexido nos materiais do armazém, e, nos momentos terminais, pediu aos outros velhos, seus companheiros, para o amarrarem nas pás do moinho de vento (72): «(...) *rente ao céu, à espera das ventanias (...)*» (73). Por magia e apesar de naquele local ser raro sentir-se vento, ele apareceu e fez rodar as velas do moinho. Salufo Tuco começou a rir às gargalhadas e pareceu muito feliz com o movimento, até ao momento final. Nessa altura, também o vento parou e o guerreiro naparama ficou imóvel, como uma bandeira: «*O céu que ele tanto desejava, parecia ter-lhe entrado pelos olhos.*» (74) A sua morte foi gloriosa.

Quando retiraram o corpo do velho das hélices do moinho, Vasto ainda o voltou a agredir, mostrando a sua crueza e brutalidade. Mas Salufo foi enterrado pelos companheiros e no lugar onde o sepultaram, continuou a estar presente, através de diversos sons estranhos. E, com mais uma morte, Ernestina termina a carta. Confessa que já selou os lábios há algum tempo e se prepara para calar as mãos; não voltará a escrever. O sofrimento vivido fê-la deixar de

---

(71) A expressão McDonald'sisation of the world é utilizada por Leela Gandhi para abranger um processo de globalização, no qual a homogeneização económica e electrónica do globo não permite a existência de fronteiras nacionais. De acordo com ela, a fluidez constante de capital global é acompanhada de um movimento de pessoas, tecnologias e informações sem precedentes, que atravessam fronteiras anteriormente impermeáveis. Por essa razão, os países anteriormente colonizados e herméticos merecem uma atenção especial neste processo de globalização, visto não parecerem preparados para a modernidade: «*This McDonald'sisation of the world demands postcolonial attention, for in some sense, colonialism was the historical harbinger of the fluid global circuits which now – so compellingly – characterise the discomfiting propinquities of modernity.*» in Leela Gandhi, *Postcolonial Theory A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998, p.125.

(72) Este momento da narrativa faz lembrar um clássico literário, *D. Quixote* de Cervantes, romance em que o sonho, a espiritualidade e a busca de valores morais movem a personagem principal. Salufo Tuco corporiza esses ideais n' *A Varanda do Frangipani* e morre feliz, porque encontra os seus moinhos de vento.

(73) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.115.

(74) *Id, Ibid*, pp. 115/116.

sentir. Ia, por essas razões, trancar-se dentro de si mesma e passar a viver num mundo de sonho. A mulher de Vasto Excelêncio revela a sua desistência em relação à vida, através do recolhimento a que se entrega. É uma personagem que enfrentou muitos obstáculos, que perdeu um filho, um marido e um grande amigo, em pouco tempo, que amou e odiou com a mesma intensidade e que ficou sem razões para continuar. Por isso, resolve, conscientemente, abandonar o mundo exterior e entregar-se a uma existência interior e espiritual. Ernestina passará a criar mundos possíveis e compensatórios em si. Deixou de ter forças para lutar. Mia Couto escolhe-a para simbolizar o estado de letargia e apatia em que muitos moçambicanos se encontram.

No décimo segundo capítulo de *A Varanda do Frangipani*, o narrador do romance volta a dar sinais. Enquanto Izidine dorme, Ermelindo retorna ao estatuto de morto, para poder conversar com o pangolim. O halakavuma quer que ele volte de vez para a campa e aceite o estatuto de herói. Considera que o mundo exterior está muito perigoso e que o companheiro devia fazer como o porco-espinho e como Ernestina, fechar-se em si e não ligar ao resto. Porém, Ermelindo não quer seguir os conselhos ouvidos. Além de faltar pouco para o inspector falecer e ele voltar, gostava de conviver com mulheres, sentia prazer quando estava perto de Marta Gimo. E, mais importante, era o facto ter recuperado a memória, que perdera como morto: «*Agora, alojado em corpo de vivente, me lembrava de tudo, eu era omnimnésico. Era como se vivesse de regresso, em viagem de ida e volta.*» (75)

Ermelindo Mucanga regressa ao passado. Recorda o cheiro da madeira, relembra ter sido acusado de ajudar os portugueses a construir um forte para prender moçambicanos e revive os tempos em que estudou, na missão católica, a língua portuguesa e em que notou que o idioma que conhecia não se adaptava às ideias que o rodeavam. No entanto, habituou-se a ser pobre e a não esperar muito da vida.

Quando se encontrava a construir a cadeia de São Nicolau, lembra-se de ter sido ameaçado pelos restantes contratados, porque trabalhava a sério, enquanto que os outros ou não faziam ou criavam dificuldades a quem fazia. As acusações começaram a atingir proporções tão assustadoras, que Ermelindo pediu ao capataz que o transferisse para outro lado. Foi mandado construir um ancoradouro para os barcos que chegassem cheios de prisioneiros, a São Nicolau. Nessa altura, o fantasma recorda, também, ter começado a receber umas visitas de mulher, à noite. Nunca chegou a saber quem era. Ela entrava, trocavam carícias, beijos e amor e

---

(75) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.120.

saía, sem ele lhe ver a cara e tão incógnita como chegara. Ermelindo ficou obcecado por aquela mulher e desejava ardentemente conhecer a sua identidade. Desconfiava que era a esposa do capataz porque o via sempre nervoso na sua presença e porque ela, certa vez, lhe tinha dito: «(...) não se preocupe, Ermelindo Mucanga, os homens amam sempre irrealidades, perseguem fantasmas de mulher.» (76) Na noite em que esperava confirmar a sua suspeita, foi assassinado. A visita que aguardava não foi a de uma mulher, mas sim a de um homem que o mordeu, em vez de o beijar. Por isso, o carpinteiro do forte interroga-se sobre se a sua morte não teria sido uma consequência de amar alguém sem rosto, um fantasma e, igualmente, estranha a sua situação posterior. No momento, ele é que era um xipoco e amava um ser vivo: Marta Gimo. A enfermeira fazia-o recordar as visitas nocturnas da mulher sem rosto. E essa era a principal razão para não querer abandonar o mundo dos vivos.

O halakavuma ouviu a confissão reduzida das razões do amigo para querer voltar. Provavelmente desconfiou das restantes e aconselhou-o a ter cuidado porque o coração, se aumentasse, podia não caber nas costelas. Ermelindo irritou-se e criticou-o: advertiu-o de que a sua magia não funcionava como antes, já que tinha espalhado as escamas, quando descera à terra e decidiu não ir de encontro à vontade dele. Decidiu voltar ao mundo dos vivos. Além de gostar de possuir lembranças e memória novamente, gostava do inspector e de estar dentro dele. Regressou.

Ermelindo Mucanga ouviu, já no interior de Izidine, o depoimento mais esclarecedor da narrativa, o de Marta Gimo. Para ela, a culpada de tudo era a guerra, já que fora ela que matara Vasto e tirara o brilho aos idosos. Assim, o crime já não era o da morte de Excelência, mas sim o da morte de um tempo da terra, a morte do “antes” da guerra, do passado, das origens e do antigamente, substituído por um “depois” virado para o exterior e assente, de modo exclusivo, em valores globais, afastados dos nacionais. E é essa a ideia que liga todo o romance: «Estruturado com rigor, este romance (...) inicia-se simbolicamente na morte e a ela torna (título do primeiro e do último capítulos: “O sonho do morto” e “O último sonho”), ocupando-se de um enigma de morte de homem que representa afinal a morte de uma terra, ou melhor, a morte do tempo da terra. (...) o verdadeiro culpado, o próprio texto o revela numa proposta hermenêutica de cariz ideológico, é a guerra.» (77) A violência do conflito armado alterou os valores: terminou com o respeito pelas tradições e pelos rituais dos antepassados e expulsou os velhos do mundo,

---

(76) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.123.

(77) Cf. Maria Alzira Seixo, *Olhares Sobre o Mundo A Varanda do Frangipani, de Mia Couto*, in *Outros Erros Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, pp.359/360.

enviando-os para a solidão do asilo. As palavras de Marta são essenciais na narrativa: «*A violência é a razão maior deste meu retiro. A guerra cria um outro ciclo no tempo. Já não são os anos, as estações que marcam as nossas vidas. Já não são as colheitas, as fomes, as inundações. A guerra instala o ciclo do sangue. Passamos a dizer “antes da guerra, depois da guerra”. A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes. Eu não queria ser um resto dessa violência. Ao menos, aqui na fortaleza, os velhos intentavam outra ordem na minha vivência. Eles me davam o ciclo dos sonhos. Seus pequenos delírios eram os novos muros da minha fortaleza.*» (78) Novamente a capacidade de sonhar surge como o elemento fundamental da vida. Ernestina fecha-se num mundo interior de sonhos para não sofrer mais, Salufo Tuco termina a vida a realizar o sonho de se aproximar das forças da Natureza e a enfermeira recolhe-se a um asilo para existir no meio de sonhos simples, se proteger da ganância exterior e poder continuar a acreditar.

A atitude de Marta é correspondente à de Ernestina e à de Salufo não só na procura do sonho, mas, fundamentalmente, na criação de um silêncio resistente. As três personagens preconizam uma forma de morte social que envolve todo o romance. Ernestina recusa voltar a falar, Salufo transforma o forte numa “ilha” e Marta isola-se do mundo. Igualmente os velhos e a Natureza figuram esse silêncio: «*A Varanda do Frangipani não é só um magnífico livro sobre Moçambique e sobre o pós-colonialismo; é uma reflexão sobre a possibilidade de conhecimento por parte do homem comum, a partir de uma experiência de olhar, de sensação e de quietude. Árvore com flores, mar aberto, velhos enfraquecidos, rochas abatidas por ondas de tumulto, mulheres carentes, terra sonhando chuva – e uma imensa falta, que só a morte, ou a ausência como estado de vazio, pode concretizar. Através do silêncio também.*» (79) Compreendemos, deste modo, que a obra está envolta numa escrita de silêncio, em que tudo o que fica por dizer é entendido. Mia Couto consegue transmitir a sua mensagem através da recusa da fala, sendo este silêncio uma arma de resistência, um silêncio anulador, como enfatiza Maria Alzira Seixo: «*E é talvez nessa escrita sensível de um silêncio poderosamente anulador que se revela uma das facetas maiores do talento de Mia Couto.*» (80)

Marta explica a Izidine a razão para ter abandonado a cidade e se ter entregue aos velhos. Achava que lá tudo era horrível e não havia meio de alterar a ordem corrupta

---

(78) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., pp.127/128.

(79) Cf. Maria Alzira Seixo, *Olhares Sobre o Mundo A Varanda do Frangipani de Mia Couto*, in *Outros Erros Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, p.361.

(80) *Id, Ibid*, pp. 115/116.

estabelecida. Vivia-se de subornos, roubos, crimes e imoralidades e eram esses actos que mantinham as próprias metrópoles. Por isso é que ela se refugiou naquele local. Porém, também ali a violência chegava. A enfermaria já tinha sido atacada e incendiada, tendo sido Vasto Excelêncio a salvar alguns dos velhos que lá se encontravam. A ela, o que mais lhe tinha custado é que o edifício nunca voltara a ser recuperado, pois o director do asilo tinha outras prioridades. A partir daquele momento, Marta, tal como a enfermaria, não mais se refez.

A enfermeira explica, também, a Izidine as suas origens, tal como os velhos já tinham feito. Era uma assimilada (nascera em Inhambane mas, há muitos anos, que a família tinha perdido o nome africano), neta de enfermeiros, e considerava a sua profissão complicada. Ela tivera de se habituar a lidar com os velhos e a perceber as suas estórias. Por isso sabia que a maior parte dos dados que tinham passado ao inspector eram falsos.

Conheceu Vasto Excelêncio num campo de reeducação (81), para onde tinha sido mandada, debaixo da acusação de ser namorada e onde se degradou física e psicologicamente, recorrendo a álcool, drogas e sexo. Foi ele que a levou para o forte exercer enfermagem e Marta confessa a Izidine que a adaptação foi muito custosa. Sentia-se inconsolável naquele degredo, deixou de rir, de sonhar e de falar. Atingiu o total desespero e foi esse sentimento que a levou a apaixonar-se por Vasto, com quem se encontrava à noite. É esta personagem que caracteriza directamente o assassinado. Segundo ela, o director do asilo era um homem angustiado e traído, porque se entregara por inteiro à revolução e nada restara para ele. Só racismo. Atiravam-lhe à cara que era mulato e exilaram-no no forte.

Enquanto que, no período colonial, o preto era vítima de sentimentos racistas e o branco tinha direito a todas as regalias, no período após a independência, a raça negra é que passou a ser privilegiada, por ser considerada pura e autóctone. O negro era o verdadeiro moçambicano. Em consequência, os mulatos, os mestiços e os indianos representavam a mistura e a ascendência estrangeira, pelo que se tornaram vítimas de racismo e foram postos à parte. Foi o que aconteceu, depois da guerra, com Vasto Excelêncio.

Alvo de sentimentos segregacionistas, o director do asilo começou a sentir complexos de

---

(81) Os campos de reeducação eram locais silvéricos para onde, forçosamente, se deslocavam homens e mulheres que não obedeciam às regras sociais, como delinquentes, ladrões e prostitutas, e intelectuais opositores ao regime. Os campos eram chamados de reeducação porque se pretendia que os detidos se “reabilitassem” ideologicamente e passassem a pensar como revolucionários e camponeses. Para isso eram obrigados a roçar mato, cortar capim e limpar estábulos, entre muitas outras tarefas. A propósito de campos de reeducação pode ser consultada a obra *O Reino dos Abutres* de Ungulani Ba Ka Khosa.

origem e de raça, a dar-se mal com a sua própria pele e a exercer violência para se sentir melhor: «*Nessa altura eu não sabia que, bem vistas as contas, todos nós somos mulatos. Só que, em alguns, isso é mais visível por fora.*» (82) A constatação de Marta torna explícita a percepção dela de que o ocidente influencia o povo africano e de que já não existe ninguém verdadeiramente nativo e natural em Moçambique. A globalização e a aculturação transformaram as pessoas, tornando-as em seres do mundo. As influências sofridas durante o período de colonialismo e o novo universo aberto ao exterior trouxeram a modernidade ao país e impuseram uma nova mentalidade. A miscigenação de culturas, pensamentos, identidades e crenças é um facto e, por isso, é imprescindível que o outro seja olhado como igual, independentemente de raça, cor ou religião. Com esta reflexão, Marta demonstra possuir uma mente esclarecida e uma personalidade forte.

Outro aspecto importante do testemunho de Marta é que encontramos aspectos comuns entre a personagem retratada por ela e o marido de Carolinda em *Terra Sonâmbula*, o administrador de Matimati, ambos heróis de guerra alterados pelo conflito armado e transformados em seres violentos. Vasto e Estêvão Jonas são figuras similares, já que ambos lutaram por um ideal de liberdade que não alcançaram e sucumbiram às influências funestas da ocidentalização.

A enfermeira conta a Izidine que amou o mulato e que a relação de ambos ficou assente nas lágrimas dela, que ele bebeu apaixonadamente, até ao surgimento de uma gravidez indesejada. Marta, inicialmente, guardou segredo do seu estado. No entanto, Ernestina visitou-a, perguntou-lhe quando seria o nascimento e pediu-lhe a criança para criar, já que a mãe não queria ficar com ela. Perante a recusa, a mulher do director mostrou-lhe os seios e desafiou-a, dizendo-lhe que o menino ia mamar ali. Ernestina é uma personagem estranha e modelada. Pertence a um local aparte e o seu comportamento revela-se surpreendente. Ao contrário de censurar a amante do marido pela relação extraconjugal, declara-se pronta a criar o filho dos dois e a ressuscitar o ente que perdera, antes de chegar à fortaleza.

A reacção de Vasto Excelêncio foi distinta e o homem surgiu tal como era: um cobarde. Pediu-lhe para tirar a criança, já que, se a assumisse, perderia o posto e as vantagens inerentes. Foi por causa desse diálogo que a relação entre os dois terminou.

Marta contou ao polícia que também Nãozinha a visitou, feliz por ir ter um menino para amamentar, mas que, mais tarde, a incutiu a abortar, já que pressentira algo de mau. Estas

---

(82) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.131.

reações divergentes originaram uma indefinição na futura mãe que se limitou a deixar o tempo passar. Ernestina visitava-a, frequentemente, para tomar conta dela e da criança e prometia à enfermeira que levaria o menino para longe e que lhe daria um bom futuro. O filho era das duas e, por isso, ela não o podia matar. A loucura da esposa de Vasto Excelência aumentava nitidamente; achava que era mãe também, tomava vitaminas, fazia respirações e bordava roupinhas. Até que o impossível se verificou e o ventre dela inchou, como se estivesse mesmo grávida. Deste modo, quando o helicóptero saiu do forte para transportar Marta Gimo para o hospital, onde decorreria o parto, transportou igualmente Ernestina para o sanatório.

É no final do depoimento que a enfermeira explica ao novo amante os factos mais dolorosos da sua estória. Na noite anterior ao parto, sonhou com os velhos do asilo e com as flores do frangipani, que se organizavam como num velório. Na fantasia, Nãozinha conta-lhe que o céu se tinha enchido de morcegos, provenientes do armazém secreto do director, que cobriram o céu e fizeram desaparecer a luz: *«Os bichos rasaram as casas, exibindo dentes e mandíbulas. Se escutaram suas asas como manuais helicópteros militares. Os velhos, aflitos, se abrigaram. Então, os morcegos desataram a atacar as andorinhas. Em plenos ares, eles as devoraram. E eram tantas as avezinhas sacrificadas que respingavam gotas vermelhas em toda a parte. As plumas dançavam pelos ares, caindo com gentileza sobre o chão. Parecia que depenavam as próprias nuvens. Nesse dia, choveu tanto sangue que o mar todo se tingiu.»* (83) O sonho de Marta possui uma dupla simbologia: primeiro relaciona-se com a perda eminente do bebé e em segundo lugar funciona como uma profecia, onde o futuro de Moçambique é visionado. Os morcegos representam os ricos e poderosos, que se submetem à vileza, à ganância e ao suborno, destruindo as andorinhas, as pessoas simples, que ainda não foram corrompidas e que acreditam na construção de um mundo melhor. Este ataque é ainda uma prolepse do sofrido por Izidine Naíta quando abriu as portas do armazém. Os morcegos, naquele momento, atacaram a andorinha e não a deixaram ver o que se escondia dentro do barracão, não a deixaram ver os elementos chave para descobrir quem matou Vasto Excelência. O sonho foi extremamente real, até porque, quando acordou, a enfermeira descobriu que o filho não tinha sobrevivido ao parto e viu flores brancas de frangipani, nos lençóis, ao seu lado, cruzando o universo real com o maravilhoso.

Segundo Marta, o regresso ao forte decorreu com normalidade. Vasto continuava indiferente e os velhos amáveis, a ajudarem-na a cicatrizar as feridas. Só Ernestina mudara:

---

(83) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.137.

estava muda e só comunicava através do papel, sofrendo em silêncio a morte do filho de ambas. Esta apologia do silêncio é uma força anuladora, uma forma de resistência e de luta, que permite a Mia Couto transmitir a sua mensagem a partir da recusa.

A enfermeira termina o depoimento a confessar que a dor também a preencheu a ela e nunca mais a abandonou, passando a dormir ao relento, como manda a tradição às mulheres viúvas, para se purificarem da morte: «*Mas, em mim, a mancha da morte não tem água em que se possa lavar.*» (84)

Na última noite que passava no forte, Marta foi buscar o inspector e conduziu-o para o seu quarto, onde todos os velhos os esperavam. Nãozinha entregou-lhe a última escama do pangolim e lamentou-se por este animal já não descer à terra para trazer, aos feiticeiros, notícias do futuro. Explicou a Izidine que esse abandono era uma consequência do afastamento das tradições e que as escamas do halakavuma, que lhe foram entregando ao longo da sua estadia no asilo, tinham aparecido porque o bicho tombara. De facto, quando o pangolim veio trazer Ermelindo à terra, deixou cair algumas delas e são esses fragmentos de pangolim que a feiticeira coloca sobre o polícia, para lhe poder revelar o futuro e o passado.

Nãozinha começa o discurso aconselhando Izidine a ter cuidado. Ele devia começar a proteger as suas partes mais fracas, porque em Maputo estava a ser perseguido e todos o odiavam por representar um mundo novo, um tempo novo, por ter estudado fora e por enfrentar os vícios do pós-guerra. Por isso, devia abandonar a polícia. Ele era um fruto bom numa árvore podre e, mais cedo ou mais tarde, iam devorá-lo. Spivak sintetiza o sistema pós-colonial, realçando o papel dos poderosos, por um lado, e dos trabalhadores, como Naíta, por outro: «*There are suppressed dissident radicals, there is the national government seeking electoral publicity, there are systemic bureaucrats beneath good and evil, subaltern state functionaries to whom the so-called Enlightenment principles of democracy are counter-intuitive. (...) Over against (...) is the handful of conscientious and understanding government workers who operate through a system of official sabotage and small compromises.*» (85) O inspector é um desses empregados diligentes no seio de uma realidade de sabotagem. Os velhos avisavam-no porque gostavam dele. Sabiam que conseguiria ser um intermediário entre os valores do passado e a modernidade. Todavia, à medida que a feiticeira falava, o seu corpo ia sofrendo convulsões e,

---

(84) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.138.

(85) Cf. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge, Massachusetts / London, England, Harvard University Press, 1999, p. 143.

em transe, a mulher viu a morte do inspector, no dia seguinte, assassinado pelo piloto de helicóptero que o viria buscar.

Talvez por saberem que o fim de Izidine estava próximo, os idosos, através de Nãozinha, revelaram-lhe a verdadeira razão da morte do director: negócio de armas. Excelêncio escondia-as na antiga capela do forte, agora armazém, e planeava uma nova guerra. Os velhos, então, reuniram-se e com Salufo, que tinha autorização para lá entrar, decidiram fazê-las desaparecer. Para isso, a feiticeira cobriu o chão do armazém, com uma capulana, pôs um camaleão a passear em cima da veste e, quando este explodiu, ouviu-se um barulho ensurdecedor e surgiu uma visão inacreditável: «(...) ali, onde havia chão, era agora um buraco sem fundo, um vão no vazio, um oco dentro do nada.» (86) Nãozinha tinha feito o solo desaparecer e foi dentro desse vácuo que os instrumentos bélicos foram lançados. A simbologia deste episódio é notória. Os velhos surgem como protectores da humanidade, únicos seres capazes de impedir o mal e lançar o futuro, opondo-se às armas que representam um mundo cruel, o mundo em que o homem está subjogado ao poder e ao dinheiro e que terá de desaparecer. A mensagem de Mia Couto é bem clara. Os valores do passado não podem ser deixados de parte.

Quando o helicóptero voltou para buscar armamento e descobriram o que tinha acontecido, desconfiaram de Vasto e mataram-no, atirando o seu corpo para as rochas. Nãozinha termina o discurso e a cerimónia com um aviso. Os homens que mataram Vasto Excelêncio são os mesmos que, no dia seguinte, viriam assassinar o inspector. Perante esta afirmação, Izidine Naíta termina a sua investigação: tinha descoberto quem matara o director do asilo. Todavia também soubera, no mesmo momento, que o seu destino estava entrelaçado no do assassinado. Saiu do quarto da enfermeira, dirigiu-se ao seu e escreveu toda a noite, acompanhado da pistola e da caneta. O leitor nunca chega a saber o que ele escreveu. Mas, provavelmente, procurou a vida através das palavras, tentou deixar um testemunho da sua existência e da sua morte próxima, para ser recordado e vingado.

O último dia da vida de Izidine Naíta começa com uma visita da feiticeira que o besunta com óleo de baleia, para ele se tornar mais forte e escorregadio, de modo a não ser alcançado pela morte, e se transformar num ser das águas, que sonha, que ama e que não tem dúvidas em relação a nada. Este ritual de protecção encerra um dos momentos mais ricos de todo o romance porque, quando a feiticeira abandona o inspector, Ermelindo Mucanga nota que ela

---

(86) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.143.

parece culpada e vê-a deitar fora a lata com o óleo de baleia numa atitude de descrença. O que é que este acto poderá simbolizar? Em primeiro lugar que os tempos antigos devem começar a unir-se aos novos. No hibridismo é que está a chave para a identidade, sendo essa a característica dominante numa literatura pós-colonial; como salienta Helen Tiffin: «*Post-colonial cultures are inevitably hybridised, involving a dialectical relationship between European ontology and epistemology and the impulse to create or recreate independent local identity. Decolonisation is process, not arrival.*» (87) A aceitação dos rituais mágicos da parte do polícia demonstra a sua abertura em relação à tradição. Porém, mais importante, é a percepção da feiticeira de que o importante é acreditar ou incutir nos outros a crença. A substância que ela aplicou ao polícia podia não ter quaisquer poderes mas ele sentir-se-ia mais forte e poderoso com ela. Por isso é que era imprescindível que as tradições permanecessem e que se continuasse a acreditar: para a esperança permanecer.

O último capítulo de *A Varanda do Frangipani* denomina-se «O Último Sonho» e faz recordar o final de *Terra Sonâmbula* e o sonho simbólico de Kindzu. No entanto, nesta obra, o sonho é contado pelo narrador que opta por abandonar o corpo do inspector e se materializar. Então, tal como no início do romance, Ermelindo surge como uma entidade individual que, como um ser humano, pode sentir tudo: «*Toquei a árvore, colhi a flor, aspirei o perfume.*» (88) As suas divagações não demoram muito porque o helicóptero chega para levar e matar Izidine e o halakavuma decide ajudá-lo a salvar o inspector. Iria deflagrar uma tempestade gigantesca, enquanto que Ermelindo esconderia e salvaria o polícia. E assim se fez. Apesar da desconfiança inicial, o inspector acabou por seguir o xipoco para as rochas onde se esconderam, perseguidos pelo helicóptero. Escondido pelos penedos, Ermelindo teve tempo para rever a sua existência e compreender que sempre fugira da vida. Não lutara pela pátria e fora amado por uma sombra: «*Em vivo me ocultei da vida. Morto me escondi em corpo de vivo.*» (89) Aquele era o último momento em que podia fazer alguma coisa, em que podia ser um herói e salvar um homem que merecia respeito. Foi então que deflagrou a violenta tempestade e o helicóptero ardeu, caindo dentro da capela, no buraco onde se tinham lançado as armas. Ouviu-se uma explosão dentro da terra e do armazém soltaram-se milhares de andorinhas, as mesmas que, no sonho de Marta, tinham sido martirizadas pelos morcegos. O destino do Inspector tinha sido alterado e a

---

(87) Cf. Helen Tiffin, *Post-colonial Literatures and Counter-discourse in The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 95.

(88) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.147.

(89) *Id, Ibid*, p. 149.

esperança podia voltar a prevalecer. A nação ainda tinha futuro, porque os representantes do passado tinham transferido os seus saberes para a modernidade, figurada em Izidine e Marta e, segundo Bhabha, é dessa união que resulta o espírito de um país: «*A nation is a soul, a spiritual principle. Two things, which in truth are but one, constitute this soul or spiritual principle. One lies in the past, one in the present. One is the possession in common of a rich legacy of memories; the other is present-day consent, the desire to live together, the will to perpetuate the value of the heritage that one has received in an undivided form.*» (90)

Izidine e Ermelindo juntaram-se aos velhos e a Marta para observarem o estado do forte, em cima da plataforma, construída pelo carpinteiro em vida. E, à medida que se dirigem ao asilo, tudo o que estava destruído, volta a reerguer-se e à normalidade. O inspector chega a duvidar do que tinha sucedido. Porém havia uma prova da desordem e da morte: a árvore do frangipani queimada e morta. Esta visão faz com que o xipoco se lembre que tem de regressar. Não sabe é como, visto que o chão já não o aceitava e lembrou-se dos conselhos do pangolim: «*A árvore era o lugar do milagre.*» (91) Por isso desceu do corpo, tocou-lhe e a cada toque, ela renasceu e reconstituiu-se pétala a pétala, caule a raiz. Em seguida, cobriu-se com a cinza que queimou a árvore, tornou-se vegetal e ia embora quando Navaia pediu para ir com ele. Ermelindo deu-lhe a mão e, com todos os velhos, desceu para as profundezas do frangipani. Ainda ouviu Ernestina a embalar um menino e viu Izidine e Marta juntos no mundo dos viventes: «*Aos poucos, vou perdendo a língua dos homens, tomado pelo sotaque do chão. Na luminosa varanda deixo o meu último sonho, a árvore do frangipani. Vou ficando do som das pedras. Me deito mais antigo que a terra. Daqui em diante, vou dormir mais quieto que a morte.*» (92)

As observações finais do narrador concentram toda a ideologia da narrativa. *A Varanda do Frangipani* é, acima de tudo, um romance de esperança e de crença, simbolizado em Izidine, Marta e no próprio frangipani. O casal representa o futuro, pessoas simples, capazes de alterar a ordem errada das coisas, através da conciliação entre a memória cultural e o presente, enquanto que a árvore caracteriza o país, Moçambique, que poderá recuperar das crises anteriores e renascer, como o frangipani, se for tratado com respeito. Mas Ermelindo chama a atenção para outros elementos figurativos. Também Ernestina a embalar o filho, que nunca teve, demonstra a força do sonho e do mundo interior, capaz de tornar reais as irrealidades. E, sobretudo, a

---

(90) Cf. Homi K. Bhabha (ed.): *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1990, p.19.

(91) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.151.

(92) *Id, Ibid*, p. 152.

utilização de palavras com uma carga semântica elevada, também exploradas em *Terra Sonâmbula*, como língua, sonho e terra revela a força da estória. A língua é a base do país, é o chão que, quer através da oralidade, dos contos dos velhos, quer através da escrita de Mia Couto, permite a difusão dos valores e da cultura do povo. O sonho é a capacidade humana de se continuar a ter esperança, a viver, e a terra é o passado, é a força da Natureza que sustenta as raízes, que nos lança no mundo e aguarda o nosso regresso.

No final de *A Varanda do Frangipani*, os velhos retornam à terra e podem descansar. Isso significa que as memórias e as tradições continuarão no imaginário colectivo, já que foram elas que alteraram o presente de Izidine, alcançando novos defensores, e criaram um novo futuro. São os rituais ancestrais que poderão construir uma nova história para Moçambique, não perdendo de vista a modernidade, mas assentando no passado, na origem, nas lembranças e na Natureza.

Depreende-se, assim, que a principal mensagem da obra é a de esperança. Para Mia Couto, acima de tudo, deve-se acreditar no futuro da nação. Todavia, esse futuro tem de ser construído a partir de uma memória colectiva, que resulta da partilha de sofrimentos e alegrias, que aproximam o povo, contribuindo para a consciência de uma identidade nacional. São as palavras de Bhabha que melhor se adequam a esta mensagem de Mia Couto: «*More valuable by far than common customs posts and frontiers conforming to strategic ideas is the fact of sharing, in the past, a glorious heritage and regrets, and of having, in the future, (a shared) programme to put into effect, or the fact of having suffered, enjoyed and hoped together. These are the kinds of things that can be understood in spite of differences of race and language.*» (93) E acrescenta, associando a sua voz à de Mia Couto: «*The best way of being right in the future is, in certain periods, to know how to resign oneself to being out of fashion.*» (94)

---

(93) Cf. Homi K. Bhabha (ed.): *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1990, p.19.

(94) *Id, Ibid*, p. 21.

### *O Último Voo do Flamingo*

*O Último Voo do Flamingo* é a obra que completa a trilogia romanesca de Mia Couto, associando-se a *Terra Sonâmbula* e a *A Varanda do Frangipani*, e termina o percurso do escritor pela história recente do seu país. Este romance, tal como os outros, põe em evidência o discurso oral e privilegia a simplicidade do saber, criticando, por outro lado, a corrupção vigente em Moçambique, no período do pós-guerra.

A obra tem início com um texto de teor confessional que tem a função de aguçar a curiosidade do leitor, de localizar a acção no tempo: «*Estávamos nos primeiros anos do pós-guerra (...)*» (1), no espaço: «*(...) eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara (...)*» (2), de apresentar o narrador – um tradutor que assistiu a tudo e que sentiu necessidade de transcrever os factos para o papel – e de resumir a acção - a explosão dos soldados das Nações Unidas e o seu total desaparecimento. Assim, o que marca o principiar da estória é uma explicação do narrador em relação à escrita, através de uma estrutura diarística. E é, depois desta introdução, que a estória se vai desenvolvendo inserida em capítulos, todos iniciados por uma epígrafe, que não só assume a função de introdução em relação ao que é narrado, como também, apresenta as personagens, a partir de expressões proferidas por elas. Este processo é comum na literatura moçambicana, visto permitir o estabelecimento de relações entre autores e textos, como realça Ana Mafalda Leite: «*Este gesto (...) é um traço característico da poesia moçambicana, como já referimos, que tende a estabelecer redes de referências através de títulos, epígrafes, dedicatórias, citações de versos, criando deste modo um diálogo, em teia ressoante, malha de ecos que se respondem ou interrogam numa tessitura complexa.*» (3)

Se a acção do romance se desenvolve em redor da explosão de soldados das Nações Unidas, como é que poderemos explicar o título da obra? De que forma é que os flamingos assumem um lugar tão importante? Estas aves são mencionadas por duas personagens da estória, precisamente o pai e a mãe do tradutor. No entanto, enquanto que o pai vive episódios dolorosos da sua infância com os flamingos, sendo obrigado a caçá-los e a comê-los, eles pertencem ao imaginário da mãe que, no final da tarde, assistia ao voo destes pássaros, religiosamente, como se fosse um momento sagrado. O narrador recorda esses instantes e recorda, também, uma canção inventada e cantada diariamente pela progenitora para que os

---

(1) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.7.

(2) *Id, Ibid*, p. 7.

(3) Cf. Ana Mafalda Leite, *Percursos Pós-Coloniais da Poesia Moçambicana in Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.15.

flamingos voltassem no dia seguinte e a noite continuasse a aparecer a seguir ao dia.

De facto, a simbologia inerente aos flamingos é fundamental em toda a obra e assume particular realce no final. Eles incorporam um mito da origem da noite, explicado pela mãe do tradutor ao filho, num dos episódios mais belos do universo coutiano. Esta revivificação mítica é uma parte essencial na estruturação da identidade nacional individual e colectiva, como constata Said: «*With the new territoriality there comes a whole set of further assertions, recoveries, and identifications (...). The search for authenticity, for a more congenial national origin than that provided by colonial history, for a new pantheon of heroes, myths, and religions, these too are enabled by the land.*» (4) Iguualmente Ana Mafalda Leite assenta a construção da cultura moçambicana na memória mítica do país: «*Foi com o mito que a história humana sempre e em toda a parte começou; foi através do mito que os vocábulos, os símbolos originários tomaram a sua primeira forma – e cada era nova da história os redescobriu à sua maneira. Ora, como se sabe, o processo cultural de onde a literatura moçambicana emerge (aliás como a maioria das literaturas africanas) tem grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, vivificado no quotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem à terra e ao transcendente.*» (5) O mito dos flamingos incorpora, assim, o passado e a memória colectiva do povo como forma de construção da nação.

No capítulo décimo “*Os Primeiros Rebutamentos*”, o narrador, como uma criança assustada pelas explosões, pede à mãe para lhe recontar a estória do flamingo, sendo através da oralidade que o leitor conhece o mito. A lenda tinha acontecido num lugar onde não existia noite e era sempre dia, até ao momento em que o flamingo resolve fazer o seu último voo para fora daquele mundo. Ele queria dirigir-se às estrelas: «*Queria ir onde não há sombra, nem mapa. Lá onde tudo é luz. Mas nunca chega a ser dia.*» (6) O pássaro queria conhecer a noite e embelezou-se para estar à altura daquele derradeiro voo. Quando alcançou os céus, parecia a própria luz a voar e conseguiu espalhar as suas cores no horizonte. Transformou o azul em rosa, roxo e lilás: «*Nascia, assim, o primeiro poente.*» (7) Foi, deste modo, o flamingo o responsável

---

(4) Cf. Edward W. Said, *Yeats and Decolonization in Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p.79.

(5) Cf. Ana Mafalda Leite, *Oralidade, Vozes, Língua Vozes Anoitecidas Mia Couto* in *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.47.

(6) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.110.

(7) *Id, Ibid*, p. 110.

pelo aparecimento da noite e, segundo o mito que é «(...) *o nada que é tudo*.» (8), é este pássaro que voa ao final do dia para empurrar o Sol para outras paragens.

O conhecimento desta crença permite-nos tirar algumas ilações. Enquanto que n' *A Varanda do Frangipani* concluímos que a varanda metaforizava Moçambique, nesta obra, podemos intuir que o flamingo simboliza um novo começo, um novo dia, ou metaforiza o fim. Ana Mafalda Leite confirma a ideia de que é esta ave a única réstia de esperança do romance: «*Querendo ultrapassar os céus deste mundo para encontrar o outro, o flamingo pernalta ousa sonhar demasiado, infringe os limites. Cansado do mundo, este Ícaro fabular, que busca, na transcendência, fugir ou recomeçar, um último voo, é a visão perdida e encantada de um fim. Ou de um princípio.*» (9). Igualmente, Mia Couto explica essa expectativa que rodeia a simbologia da ave: «*Se calhar o título engana. Devia ter uma interrogação. No final do livro, sentados na margem do fim do mundo, eles esperam que o flamingo regressasse. O flamingo simboliza a esperança, a possibilidade de haver um país desejado. Na realidade, eles acreditam que o flamingo regressará.*» (10)

No final d' *O Último Voo do Flamingo*, Moçambique desaparece, é uma nação comida pela terra e lançada no abismo pelos antepassados que não viam solução para os seus males. A única opção do país era recomeçar, voltar ao passado e às origens e procurar as crenças ancestrais. Assim, a trilogia estudada nesta dissertação termina de uma forma pessimista. Às mensagens de esperança de *Terra Sonâmbula* e d' *A Varanda do Frangipani* segue-se uma visão negativa de Moçambique e dos moçambicanos e a ideia de um futuro doloroso e de um destino só alterável a partir de um novo começo assente na aceitação do passado e do presente. Torna-se imprescindível, deste modo, “um último voo do flamingo”, um acontecimento que permita à noite voltar a ser noite e ao dia voltar a ser dia, sendo os dois únicos sobreviventes do desaparecimento de Moçambique, Massimo Risi e o Tradutor, os responsáveis por aquela continuidade e pela espera. Aliás é o próprio italiano que refere que devem aguardar: «*-Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro.*» (11) Assim, a réstia de esperança, a voz dos antepassados, a sabedoria antiga, acabam por pertencer ao estrangeiro.

---

(8) Cf. Fernando Pessoa, *Mensagem e outros poemas afins*, Introdução, organização e biobibliografia de António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2ªed,s.d., p.100.

(9) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.66.

(10) Cf. *A Capital*, Lisboa, de 25 de Maio de 2002.

(11) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.205.

E como é que a Massimo Risi é conferido um papel tão importante? Toda a narrativa é um processo de aprendizagem do inspector da O.N.U. Ele, pouco a pouco, vai interiorizar o ser moçambicano e vai passar da incredulidade à aceitação. Vai associar a racionalidade europeia à riqueza do universo maravilhoso africano, sendo a união desses dois mundos a única forma de se alcançar a identidade.

A chegada de Massimo Risi a Tizangara acontece depois do acontecimento impulsionador da obra e depois da apresentação das diversas personagens fundamentais.

E esse acontecimento é o surgimento de um pénis decepado, na Estrada Nacional, juntamente com um boné azul em cima de uma árvore. Consequentemente, a população e o poder político entram em alvoroço, daí que o narrador seja chamado à sede da administração por Chupanga, homem corrompido pelo regime, submisso com os grandes e arrogante com os pequenos, tipificando o estado do país.

Na administração, o tradutor é recebido por Estêvão Jonas, o representante do poder em Tizangara, e começam a delinear-se as críticas que ganharão consistência ao longo do romance. Desde logo, a mudança do regime político e a confusão inerente são notáveis através do cumprimento do administrador: «-Entre meu camarada... isto é, meu amigo.» (12) A mudança do regime capitalista de Estado para o capitalismo liberal engloba a alteração do vocabulário mas não engloba a mudança de mentalidade, já que o povo não possui elementos culturais que lhe permitam diferenciar as duas ideologias e cria o hábito de sobrepor o individual ao colectivo. A perda de referências, sustentada por um novo sistema sócio-político, origina a colisão entre o mundo antigo e o novo e a consequente perda dos valores, como explica Patrick Chabal: «Indeed, another theme in Mia Couto's stories is the apparent separation between individuals and the socio-political world which is arbitrarily created around them. People try to adjust to a new reality which they do not really understand. Old and new worlds collide. Social responsibility and civic virtue change or are meant to change. Hardships corrode values and identities.» (13) Estêvão Jonas é disso exemplo. Abusava do poder, tinha desviado objectos do hospital e equipamentos públicos para uso próprio, defendendo que «Cabrito come onde está amarrado.» (14). Além disso, vivia do culto das aparências e por essa razão é que chamara o narrador. O

---

(12) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.15.

(13) Cf. Patrick Chabal, *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, London, Hurst & Company, 1996, p.80.

(14) Uma das características da narrativa moçambicana incide na utilização de provérbios, que está directamente relacionada com a cultura de tradição oral, com os saberes transmitidos pelos mais velhos e com o espaço da África profunda. As sentenças proverbiais são, assim, um modo de aprofundar a estória e de fazer reflectir sobre a cultura

caso do sexo decepado iria ser investigado por uma delegação oficial que estava prestes a chegar e ele necessitava de um tradutor oficial porque todos os grandes membros do governo tinham um.

Outra personagem é ainda apresentada neste momento da acção, D. Ermelinda, a esposa do administrador e que completava o retrato do marido, fazendo questão de ser tratada como “Primeira Dama” e vestindo vestes “tipicamente africanas” que o povo nunca tinha visto. Através do seu discurso é possível compreender que tem uma grande influência sobre o marido, afastando-se da imagem de outras personagens femininas coutianas como Carolinda e Ernestina. Ela não é uma representante do “inner” de Chatterjee, pelo contrário, o seu poder e autoridade ligam-na ao “outer” e à imagem masculina.

Aquando da chegada da comitiva da O.N.U., é traçada uma descrição irónica da sociedade moçambicana, perdida entre doutrinas políticas, questões culturais, interesses materiais e pessoais. Afiguravam cartazes com dizeres comunistas que foram recolhidos; os cartazes com frases actualizadas não tinham sido construídos devido ao roubo do material necessário e um cabrito do administrador surgiu na praça e acabou por ser atropelado pelo carro dos delegados da O.N.U., ficando a berrar para aumentar a confusão. O retrato traçado é, no mínimo, caricato, mas possui uma vertente simbólica acentuada. Em primeiro lugar, demonstra-se a confusão vigente no seio do povo que não vê diferenças entre regimes nem acompanha as mudanças políticas, preocupando-se com a sobrevivência, já que está privado dos bens essenciais. Deste modo, são normais o roubo, o saque e a pilhagem como formas de luta pela vida. Em segundo lugar, a figura do cabrito representa um duplo papel, o de símbolo da corrupção vigente, *“Cabrito come onde está amarrado”*, e o de reflexo de uma sociedade atrasada, rural e empobrecida. Deste modo, podemos considerar que esta narrativa, tal como *A Varanda do Frangipani*, é um romance de intervenção social. Mantém-se a descrição e a análise da sociedade, com o objectivo de consciencializar o povo em relação aos seus problemas. Jacques Stephen Alexis sintetiza as características deste tipo de texto: *«To have a clear*

---

e as acções das personagens: *«O provérbio parece ser uma das formas ideais para preencher o papel de iniciador, que assume o escritor africano, à maneira do contador de estórias, e ao mesmo tempo serve-lhe para caracterizar a mundividência dos mais-velhos, em especial do mundo rural. (...) O provérbio é ainda um género económico que permite reflectir e meditar sobre a maneira como as personagens se enquadram culturalmente.»* Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.54. O provérbio «Cabrito como onde está amarrado» permite caracterizar Estêvão Jonas como oportunista e aproveitador.

*consciousness of specific and concrete current problems and the real dramas which confront the masses, with the purpose of touching and cultivating more deeply, and of carrying the people with them in their struggles.»* (15)

O cortejo dos dirigentes vai para o local do acontecimento para ver o pénis decepado, seguido pelo povo e, depois de variadas observações, toma-se a resolução de chamar a prostituta da vila, Ana Deusqueira (16), para reconhecer o órgão. O administrador explica, orgulhoso, que ela é um símbolo da descentralização, é «(...) a promoção da iniciativa local.» (17)

A descrição da mulher espampanante, a criar desejo em todos os homens e ciúmes nas mulheres, revela o poder que ela tem na vila, poder esse que aumenta depois de observar o sexo na estrada. Ana Deusqueira revela que o pénis não é de ninguém daquela terra e lança o conflito e a desconfiança.

O ministro defende que o órgão é de um soldado das Nações Unidas que explodiu, tal como os cinco anteriores. Por seu lado, o delegado da O.N.U. não acredita em estórias nem lendas, é do estrangeiro, é de fora e quer explicações plausíveis, exige relatórios, previsões e contas, quer receber porque já tinham dado muito a Moçambique. E abandona o local, deixando Massimo Risi a tomar conta das ocorrências, a investigar as supostas explosões ocorridas sem vestígio de armamento e a contactar com aquele universo. O italiano tornar-se-á companheiro inseparável do narrador.

Este momento da narrativa, a apresentação dos antecedentes da estória, das personagens e do ambiente, assim como o aflorar da crítica principal do romance, termina com uma reflexão e um dito cómico, ambos proferidos pela mesma personagem: Ana Deusqueira. Esta aproxima-se do italiano e chama-lhe a atenção para o facto de terem morrido milhares de moçambicanos sem ninguém se ter preocupado e a morte de cinco estrangeiros parecer o fim do mundo aos olhos

---

(15) Cf. Jacques Stephen Alexis, *Of the Marvellous Realism of the Haitians* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 198.

(16) Os nomes atribuídos por Mia Couto às suas personagens são uma forma de envolvê-las numa estória própria e indiciar o papel delas na economia da diegese. Os nomes próprios, por si só, complexificam a figura e permitem antever o mundo que a envolve. É o caso de Ana Deusqueira que, através do nome, pode ser considerada aquilo a que Ana Mafalda Leite chama "personagem-narrativa": «*Os Nomes próprios das personagens são, em muitos casos, mas nem sempre, complexificadores, acrescentando aos actos da personagem, uma mais valia de sentidos, que ela preenche através do Nome, ao carregar em si a narração implícita e, por vezes, elíptica, que este proporciona.*» in *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.70.

(17) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.24.

do Ocidente, notando a diferença entre os mundos. O discurso da prostituta conflui na relação de poder estabelecida entre o Ocidente e o Oriente e, mais concretamente, na clara imposição e superioridade da cultura ocidental sobre o Terceiro Mundo. Aquilo que Said designa de Orientalismo: «(...) *Orientalism depends for its strategy on this flexible positional superiority, which puts the Western in a whole séries of possible relationships with the Orient without ever losing him the relative upper hand.*» (18) Ana Deusqueira revela consciência dessa complexa conexão mas, promete, ainda assim, ajudar o inspector da O.N.U. e faz-lhe uma grande revelação: «*Esse homem aí era do sexo masculino.*» (19)

O processo de aprendizagem de Massimo Risi começa logo no momento em que se instala no hotel. Aí lhe é explicado que as condições da pensão não podem ser referidas antes e que ele as compreenderia depois. Tinha de esperar porque não se podia antecipar ao próprio tempo. A ideia já veiculada em *A Varanda do Frangipani* de que o tempo é o agente impulsionador da acção reitera-se, nesta obra. As oposições entre os mundos centram-se num tempo de antes e num tempo de agora. E, segundo Ana Mafalda Leite, é o tradutor que faz a ligação entre os dois universos: «(...) *o tradutor é necessário também para (...) fazer a ligação entre o tempo de antes e de agora, entre o onirismo dos mortos e a derrota dos vivos, entre a terra abolida e um céu numinoso e derradeiro, como o é o primeiro-último poente do voo do flamingo.*» (20) O processo de aprendizagem de Massimo Risi conflui, assim, na própria vivência do tempo.

O inspector foi contactando com a nova realidade. Descobriu que só teria electricidade uma hora por dia, não havia água e estava acompanhado de insectos, aracnídeos e roedores. Mas descobriu, também, na pensão, uma figura estranha, uma velha com a cara encarquilhada, mas com um corpo de jovem liso e convidativo, que o olhava com encanto e paixão. O rececionista explicou que era Temporina, uma mulher que vivia no escuro dos corredores da hospedaria e que nunca saía. Aconselhou o inspector das Nações Unidas a ter cuidado com ela porque Temporina, quando andava, não deixava sombra. O italiano não entendeu e começou a perceber que não iria resolver aquele crime com facilidade, nem iria ser promovido como

---

(18) Cf. Edward W. Said, *Orientalism* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 90.

(19) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.29.

(20) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cónone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.66.

desejava: «(...) *Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui.*» (21) Serão o narrador e Temporina a ajudá-lo.

O narrador vai desfiando estórias e recordando o passado, passado esse que fica mais próximo com o regresso do pai, o velho Sulpício, à aldeia, depois de ter prometido nunca voltar. O tradutor lembra a mãe e o seu nascimento “por defeito”, deixando parte de si no útero da progenitora, aspecto que impossibilitou que ela o visse, até à hora da morte (aspecto maravilhoso da estória). Recordou a perseverança da mãe em querer vê-lo, os seus conselhos de silêncio e a sua crença de que o mundo era impossível de entender. O poder anulador do silêncio como forma de resistência é realçado, nesta obra, tal como já tinha acontecido em *A Varanda do Frangipani*.

O tradutor contou também ao italiano os problemas entre os pais, a infertilidade da progenitora, depois do seu nascimento, que fez com que o pai passasse a dormir com outras e se desresponsabilizasse de tudo. Lembrou os flamingos a cruzarem o céu no fim do dia, o silêncio da mãe e do filho naquele momento sagrado e o canto entoado para as aves voltarem no dia seguinte. Não esqueceu o compromisso estabelecido entre os dois: «(...) *que eu lhe iria visitar no momento em que ela se estivesse despedindo de viver. Pois, nesse intervalo de instante, ela acreditava poder, enfim, me ver de rosto e corpo.*» (22) e recordou a ida para a cidade estudar durante anos (23) e o regresso, já homem, para cumprir a sua parte no pacto estabelecido com a mãe. De facto, foi moribunda que ela o conseguiu ver e lançou ao filho uma dúvida em relação à paternidade, que só é desfeita no final do romance.

À medida que o narrador volta ao passado, o seu sofrimento também se torna mais evidente. Salienta-se a incompreensão da morte e a conjugação de dois pensamentos nele: o ocidental e racional: «*A morte, a morte mais sua inexplicável utilidade!*» (24) opondo-se ao africano e sensitivo: «*Minha mãe partira na curva da chuva, saindo a habitar a estrela de nenhuma pontas.*» (25), tendo este imperado, já que o ritual da morte foi cumprido à risca, para a mãe poder descansar em paz.

---

(21) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p. 38.

(22) *Id, Ibid*, p.45.

(23) O facto do tradutor ter estudado, ter aprendido a ler, a escrever e a utilizar as línguas, faz dele um aculturado e um mediador entre dois mundos: o mundo tradicional africano e o mundo ocidental. Ele é, tal como Mia Couto, um “contrabandista entre dois mundos” in *A Capital*, Lisboa, 25 de Maio de 2000.

(24) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.47.

(25) *Id, Ibid*, p. 47.

O tradutor partilha, então, outra memória com o inspector das Nações Unidas, a do pai. Lembra que o progenitor vivia da pesca e rodeado pelos pescadores, num barco que ele baptizara, o “barco-íris”. Tinha-se entregado àquela forma simples de vida, depois de ter tido problemas graves com a administração de Tizangara e depois de ter deixado de acreditar no trabalho como forma de futuro. O filho descreve-o como sendo muito original e contrário aos outros, andando de dia de pijama, só se calçando ao Domingo e dando chá a beber às pernas e acaba por confessar que era com o pai que se sentia em casa: «*Esses breves tempos foram, hoje eu sei, a minha única casa. No estuário onde meu velho deitara seu existir eu inventava minha nascente.*» (26) No entanto, a mãe acabou por os afastar, temendo a má influência de Sulpício, a sua irresponsabilidade, e o tradutor passou a estar com o pai só mais velho, quando ele começou a aparecer e a ficar uns dias em casa com eles. O narrador conta que, nessas alturas, era sempre conduzido pelo progenitor por um desmatado, para um enorme morro de muchém, onde paravam e o pai lhe indicava um caminho inexistente no meio das folhagens. As instruções dadas, naquele local, eram sempre as mesmas: «*-Quando chegar o fim do mundo você toma este carreirinho.*» (27) porque para o pai era certo que a humanidade ia acabar um dia.

Depois destas confissões que caracterizam o tradutor e o envolvem em duas culturas diferentes, a africana e a europeia (tal como Kindzu de *Terra Sonâmbula*), o narrador recordou a Massimo a última vez que esteve com o velho Sulpício, quando o procurou para lhe contar a morte da mãe e o encontrou na praia de Inhamudzi, a viver num farol antigo e a trabalhar como faroleiro num rio sem barcos a sair para o mar. Lembrou como o pai lhe pareceu louco, a aprender e a falar a língua dos pássaros, a não querer saber o que o filho lhe queria dizer, a não acreditar no fim da guerra e a insistir para que o filho não se esquecesse do caminho que tinha de utilizar quando o mundo acabasse. A atitude do velho Sulpício surge como uma defesa. Personagem sofrida, prefere esconder-se do mundo e dos homens, que considera responsáveis por todos os males. Assim, para ele, a guerra ainda existe, porque os problemas do país continuam a ser graves e ele socorre-se no meio de uma vida triste, sem responsabilidades e, conseqüentemente, sem problemas. É, também, por essa atitude de auto-defesa, que não quer ouvir o filho. Personagem fortemente intuitiva, provavelmente já sabe o que ele terá para lhe dizer e, por isso, prefere não o ouvir. Se não souber, se não ouvir, não sofrerá. Segundo Patrick Chabal, perante as adversidades, as personagens de Mia Couto desenvolvem comportamentos

---

(26) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.49.

(27) *Id, Ibid*, p. 49.

bizarros, porque não compreendem o novo espaço em que estão inseridas, refugiando-se no imaginário: «*Ordinary people, good people, hard-working people fail to comprehend what is happening to them and respond in ways which are strange or 'irrational, sometimes even to themselves. The folly of a history which transformed their lives so drastically induces a 'fantastic' response.*» (28) É o caso de Sulpício, abrigado no onírico e no sonho.

A aprendizagem de Massimo Risi acontece através da penetração no mundo moçambicano e, tal como já foi referido, através do contacto com o narrador e com Temporina. A convivência com ela torna-se mais profunda através de uma intersecção entre a realidade e a fantasia, dado que, durante a noite, ele sonhou com a presença dela, com o seu corpo nu e com os dois a fazerem amor e, quando acordou, viu a capulana dela no quarto e sentiu que alguém estivera lá. Para ficar ainda mais assustado, Temporina disse-lhe que estava grávida dele e o rececionista avisou-o de que a teria de levar embora dali, juntamente com o filho mulato de ambos. O desdém da personagem ao pronunciar a palavra “mulato” demonstra racismo sentido contra a mistura entre as raças negra e branca e revela, de acordo com Césaire, uma das heranças deixadas pelo colonialismo: «*(...) colonialist Europe has grafted modern abuse onto ancient injustice, hateful racism onto old inequality.*» (29). Como os moçambicanos visam encontrar a sua identidade, e julgam-na pura, desprezam o ser “amulado”, porque os envia para a miscigenação entre os dois povos: «*Mas o povo, em Tizangara, não se queria reconhecer amulado. Porque o ser negro – ter aquela raça – nos tinha sido passado como nossa única e última riqueza. E alguns de nós fabricavam sua identidade nesse ilusório espelho.*» (30) No entanto, a riqueza do povo encontra-se, precisamente, na capacidade que tem para conjugar conhecimentos e culturas e no facto de, para além de ter recebido influências, ter conseguido, também, influenciar.

Massimo Risi começa a desesperar no novo ambiente. É acusado de ter tido relações com uma mulher na realidade, quando para ele tudo não passou de um sonho e, como se não bastasse, ainda é culpado de ter morto um louva-a-deus, um insecto que transportava um antepassado numa visita aos vivos. No meio de tantas experiências novas, começa a parecer-lhe impossível resolver a investigação e acontece-lhe o inevitável: «*O confronto desta pessoa que vem como consultor para uma missão muito séria, com um mundo mágico, diferentes*

---

(28) Cf. Patrick Chabal, *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, London, Hurst & Company, 1996, p.80.

(29) Cf. Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism in Nations and Identities Classic Readings*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2001, p.260.

(30) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.57.

*percepções, crenças... Ele começa a imiscuir-se nesse mundo e a sentir-se perdido, sem as suas referências.»* (31) Só lhe resta pedir explicações e tentar entender e, para isso, o tradutor da língua e do mundo chamou Temporina para contar a sua estória, a sua origem, a sua identidade. Apesar do narrador desta estória surgir como um intermediário entre a língua falada em Moçambique e as línguas europeias, o seu papel mais relevante prende-se com a tradução de um mundo e não com a tradução de um idioma, isto porque «(...) *embora na mesma língua, a textualidade é culturalmente outra, translíngüística e transcultural; para isso, ouvir, ler, ao mesmo tempo que é traduzir, é também recriar, o que nos obriga à deslocação do lugar do mesmo, movendo-se para o espaço do(s) outro(s); obriga-nos ao esforço de movimentação dialéctica de lugares, e a encarar a língua, apropriada e localizada culturalmente numa outra complexa tessitura.»* (32) Há a necessidade de um tradutor para fazer compreender um mundo e um espaço outro.

A vida de Temporina está repleta de momentos maravilhosos, em que o “realismo animista” (33) serve de caracterizador. Ela confessou ter duas idades, ser uma miúda que nem tinha chegado aos vinte anos e ter ficado com cara de velha devido a um castigo divino, causado por ter deixado passar a idade de namorar sem se ter entregue a um homem. Para melhor ilustrar a sua estória, encaminhou o italiano e o narrador para casa da tia Hortênsia, já morta, e o tradutor explicou que a tia era a última neta dos fundadores da vila e que tinha sido naquela casa que os Soldados das Nações Unidas tinham ficado alojados. Contou que a senhora, em vida, ficava toda a tarde na varanda a olhar o tempo a passar, a fazer-se contemplável na esperança de que Deus a levasse e a aguardar a morte. Recordou que a tia Hortênsia vivia com dois sobrinhos: Temporina e um rapaz lento e tonto, a quem nunca ninguém dera nome, um jovem sem identidade, e que a senhora morrera sem nunca ter namorado e de mão dada com a sobrinha, passando-lhe a maldição de ficar só. Constava na vila de que era a tia que, mesmo depois de falecida, continuava a cuidar e a alimentar o sobrinho. Perante esta crença, o italiano sorriu, demonstrando já uma certa complacência e aceitação das tradições do povo. O processo de aprendizagem dele começa a ganhar sentido. E mais sentido ganhou quando Temporina

---

(31) Cf. *Visão*, Lisboa, de 01 de Junho de 2000.

(32) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.66.

(33) “Realismo animista” é uma expressão utilizada pelo escritor angolano, Pepetela, para descrever o universo mágico africano, cheio de imagens maravilhosas inseridas no contexto quotidiano. Esta representação coincide com a de Realismo Maravilhoso, já utilizada neste trabalho.

decidiu ensiná-lo a andar, porque aquela era uma questão de vida e de morte. De facto, a maneira como se pisava o chão era determinante em África. A terra estava cheia de minas e um passo em falso representava o fim: «*O italiano cedeu. Aproximaram-se e sustiveram-se mãos nas mãos. Parecia que dançavam, o italiano aliviando o seu peso à medida que o seu pé se afeiçoava ao chão. Temporina o ia encorajando: pise como quem ama, pise como se fosse sobre um peito de mulher. E o conduzia, de encosto e gesto.*» (34)

Tal como já foi referido, Massimo Risi conheceu o mundo africano com a ajuda do tradutor e com a ajuda de Temporina, que o ensinou a andar e também a amar. No entanto, a sua relação com ela continuava presa entre dois cosmos, para ela no da realidade e para ele no do sonho. Ele não se recordava de nada físico entre eles e os seus encontros não saíam da fantasia. Seria ele também uma vítima daquele mundo mágico?

Os primeiros cinco capítulos de *O Último Voo do Flamingo* constituem uma introdução à acção, explicitam a relação entre as personagens e começam-se a antever as críticas centrais do romance. A partir do capítulo sexto, os testemunhos e depoimentos dos envolvidos no caso dos soldados explodidos são o centro da estória. O administrador, Ana Deusqueira, Chupanga, o padre Muhando, o velho Sulpício, o feiticeiro Zeca Andorinho e o próprio tradutor revelam o que sabem sobre os crimes e direccionam o inspector da O.N.U. para a verdade. Com este tipo de estrutura, compreendemos que esta narrativa se assemelha a *A Varanda do Frangipani*, igualmente na medida em que se desenvolve segundo as características do romance policial (um inspector da O.N.U. é destacado em missão para o interior de Moçambique, para descobrir quem é o responsável pela explosão de soldados das Nações Unidas).

Os testemunhos são recolhidos de modo diverso e são eles mesmos um indicador da própria cultura. O administrador Estêvão Jonas depõe por escrito, revelando a força que a tradição ocidental tem sobre ele. Por outro lado, Ana Deusqueira não se importa que a sua voz seja gravada, demonstrando que ainda cultiva a oralidade mas que não se opõe à modernidade e que consegue lidar com o antigo e com o novo. O padre Muhando e o feiticeiro preservam a tradição e testemunham através de uma conversa com o tradutor e com o italiano. Mas, o caso mais interessante é o do velho Sulpício que pede ao filho para o gravar porque sente curiosidade de ouvir a sua voz: «*-Quero ver minha voz escrita aí.*» (35), mas no final do depoimento manda-o apagar tudo. Nota-se nele a curiosidade pelo novo, pelo desconhecido

---

(34) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.65.

(35) *Id, Ibid*, p. 173.

mas, ao mesmo tempo, nota-se a desconfiança resultante de um processo doloroso de colonização e descolonização: «*Dentro daquela caixa que destino teriam nossas vozes? Quem assegurava que aquilo não seria para fazer feitiços, lá na Europa? Feitiços contra nossa pobre terra, já tão martirizada?*» (36) E o que acaba por vencer é o passado e os valores ancestrais. Por isso critica o filho: «*-Antigamente queríamos ser civilizados. Agora queremos ser modernos. Continuávamos ao fim e ao cabo, prisioneiros da vontade de não sermos nós.*» (37) Sulpício revela consciência de que a cultura moçambicana foi deixada de parte quer no período colonial, quer depois dele, acusando a imitação do ocidente e a rejeição dos valores e da identidade africana. Vai ao encontro da ideia de Fanon de que os europeus convenceram os países colonizados da inferioridade da sua cultura: «*Every effort is made to bring the colonized person to admit the inferiority of his culture which has been transformed into instinctive patterns of behaviour, to recognize the unreality of his "nation", and, in the last extreme, the confused and imperfect character of his own biological structure.*» (38)

O primeiro depoimento registado é o de Ana Deusqueira, que é ouvido pelo tradutor, pelo ministro e por Massimo Risi. A mulher começou por constatar que a sua profissão era uma condenação eterna, mas, depois de muitos rodeios, explicou que os soldados explodiam realmente e que eram as mulheres os engenhos explosivos. A prostituta explicou que os membros do sexo feminino possuíam poderes, as forças da terra (39). Criticou os soldados que se exibiam e pareciam superiores e confessou que vira pós a serem deitados na bebida do último militar que explodira e que o acompanhara, apesar de já saber o destino dele. Concluiu o seu depoimento revelando que até se sentia orgulhosa daqueles crimes, porque eram uma prova dos ciúmes dos homens moçambicanos.

---

(36) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.173.

(37) *Id, Ibid*, p. 176.

(38) Cf. Frantz Fanon, *On National Culture in Nations and Identities Classic Readings*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2001, p.267.

(39) A ligação estreita da mulher com a terra é uma ideologia que remonta aos mitos da formação do mundo e que é abordada nas mais variadas formas de arte. Esta união prende-se com a capacidade da mulher para gerar um ser da mesma espécie, tal como a terra é capaz de conceber várias formas de vida. Outras analogias que podem ser estabelecidas têm a ver com características consideradas típicas nos membros do sexo feminino, como o apego à família, à casa e às raízes (marcas pós-coloniais), o "inner" de Chatterjee, e a posse de uma racionalidade mais efectiva do que a dos homens que, por esse facto, são relacionados com o elemento ar. Também a terra providencia o sustento e é a casa de muitos seres, a base e a fundação deles. Deste modo, é natural a aceção de que as mulheres possuam as forças e os poderes da terra, tal como sustenta Ana Deusqueira.

Depois de depoimento de Ana Deusqueira, o ministro despediu-se para voltar para a capital e demonstrou, antes de ir embora, os interesses fúteis que o dominavam, já que exigia o retrato presidencial pendurado na parede, a marcar o poder e a doutrina política.

Os testemunhos de Estêvão Jonas são por escrito. No entanto, a oralidade ainda está, apesar do seu processo de aculturação, muito enraizada: «*Escrevo, Excelência, quase por via oral.*» (40) A oralidade pertence à mundividência africana e é natural que se repercuta na escrita, através das construções sintáticas e lexicais, num processo de mestiçagem e de contaminação entre géneros, que confluem naquilo denominado por Ana Mafalda Leite de ritmo híbrido das “oralidades”: «*A enunciação do legado “oral” faz-se através do enunciado, que cumula e concentra, numa geologia estratificada que atinge a sintaxe, os ritmos híbridos das “oralidades”.*» (41) Nos depoimentos do administrador é notória a confusão, não só entre a cultura africana e a ocidental, como também entre os regimes políticos comunista e democrático e o receio do povo e do seu poder.

Igualmente, a constatação da corrupção e do jogo de interesses não faltam na carta do administrador. Ele explica que os refugiados não tinham regressado ao campo e encontravam-se na vila porque se devia mostrar a pobreza, a população com fome e doenças aos dirigentes, visto que a miséria rendia bem: «*Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos.*» (42) Este modo de agir opõe-se ao do regime político anterior, em que as indicações iam no sentido de se esconder a pobreza e os problemas, na altura das visitas oficiais. Sendo assim, notamos que Estêvão Jonas é extremamente ardiloso e versátil, conseguindo movimentar-se no meio de doutrinas diferentes e revelando total falta de carácter e de convicções. Para ele não interessam as ideologias em vigor, mas sim a sua permanência no poder e o lucro que daí poderá tirar.

O segundo depoimento do administrador realça as suas características negativas já verificadas e acrescenta outras: infiel e racista. Esta segunda carta é escrita depois de um novo soldado da O.N.U., um paquistanês, ter explodido, precisamente, na residência oficial de Estêvão Jonas, onde montava guarda. O administrador conta que, naquela tarde, se encontrava em casa, acompanhado de uma senhora, que não a mulher, quando ouviu a explosão e viu um órgão fállico a voar sobre ele e a colar-se na ventoinha. Revelou que o barulho lançou a confusão

---

(40) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.69.

(41) Cf. Ana Mafalda Leite, *Empréstimos da Oralidade na Produção e Crítica Literárias Africanas in Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.33.

(42) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.71.

total no pátio da casa onde estavam a ser preparados cabritos para o ministro levar para a capital: «*Parece que agora já não deixam embarcar cabrito no avião. Todavia para os dirigentes sempre se abre uma excepção, não é verdade?*» (43) e que a incredulidade aumentou quando se verificou que o morto não tinha deixado nenhum resto de si, a não ser o pénis decepado.

Contudo, o momento mais importante do depoimento surge quando Estêvão Jonas introduz uma nova personagem, o enteado Jonassane, filho do primeiro casamento de Ermelinda. O administrador revelou que suspeitava que tivesse sido ele a encomendar os feitiços contra os soldados e anunciou mais casos de corrupção. Confessou que tinha entregue ao enteado uma ambulância enviada por um projecto, para ele fazer entregas de droga e que depois a devolveu “confuso” entre a ideia de corrupção e de não-corrupção. Acrescentou que, naquele momento, estava em negociações com os sul-africanos para conseguir outra viatura, instigado pela mulher que gostava do poder, mas que se sentia em dúvida e tinha medo de estar a agir mal, chamada à consciência pelo padre Muhando e por Zeca Andorinho.

Esta segunda missiva é muito importante, visto que nela o administrador assume os seus crimes: «*A gente tem que chamar a moral para a nossa vida quando ela, a moral, não quer saber de nós para nada?*» (44) Declara que fez negócios que lhe trouxeram propriedades e que abriu os olhos para começar a receber mais do que o ordenado. Porém, anuncia que sente muitas dúvidas. Pensa, às vezes, que deveria cuidar melhor do povo porque foi o povo que lhe permitiu alcançar aquele posto e poderia ser o povo a castigá-lo. Tinha ouvido rumores de que a terra iria arder, dado que os governantes não respeitavam as tradições nem os antepassados, mas não os considerava credíveis porque provinham de pretos e essa não era a sua raça: «*Que posso fazer? São pretos, sim, como eu. Contudo, não são da minha raça. Desculpe, Excelência, pode ser que eu seja um racista étnico. Aceito. Mas esta gente não me comparece. Às vezes, até me pesam por vergonha que tenho neles.*» (45) Estêvão Jonas demonstra a distância a que se encontra do seu mundo e dos costumes da sua terra. Por essa razão é que nunca poderá servir os interesses da população. Não partilha com ela o fundamental: a fé, as crenças e a identidade. Mais grave do que isso, despreza aqueles a quem devia amar e proteger: «*Já nem sei como intitular-lhes: massas, povo, populações, comunidades locais. Uma grande maçada, essas maltas pobres, senão fossem elas até a nossa tarefa estaria facilitada.*» (46)

---

(43) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p. 88.

(44) *Id, Ibid*, p.90.

(45) *Id, Ibid*, p. 91.

(46) *Id, Ibid*, p. 91.

Não restam dúvidas de que o administrador de Tizangara tipifica a maioria dos membros da classe dirigente de Moçambique do pós-guerra, que deve desaparecer para o país triunfar. Outra personagem que simboliza a corrupção é Chupanga, o ajudante do administrador que não tem qualquer pejo em trair o patrão. Para lucrar é capaz de tudo e chega mesmo a dirigir-se a Massimo Risi, oferecendo-lhe informações em troca de dinheiro. Chupanga simboliza o moçambicano que deixa de defender a colectividade e que coloca a sua individualidade acima de tudo. Além disso, representa todos os que não olham a meios para atingirem fins, bajulando, invejando, sendo incapazes de serem fleis a alguém. O adjunto de Estêvão Jonas põe-se a si acima de tudo e sente prazer em humilhar aqueles que considera inferiores a si. Tal como o administrador, também ele será castigado no final, servindo de exemplo a não ser seguido e originando a catarse do leitor.

O universo das personagens de Mia Couto pode ser organizado segundo uma tipificação, visto as figuras puderem ser adequadas à realidade e simbolizarem elementos da sociedade, características físicas ou psíquicas e representações geográficas e sociais. Aproveitando dicotomias de Ana Mafalda Leite: «*Podemos organizá-las em duas séries, mais ou menos esquemáticas, mas que nos servem metodologicamente, e que explicitam dualidades de valores éticos e culturais extremados: mundo rural / interior / terra / velhos – tradição; mundo suburbano, urbano / litoral / mar / adultos e crianças – modernidade.*» (47) Estêvão Jonas e Chupanga são personagens tipo que representam a modernidade e o afastamento do mundo rural e da tradição, influenciados pelos efeitos mais funestos do colonialismo. A eles opõem-se personagens como o velho Sulpício, o padre Muhandó e o feiticeiro Zeca Andorinho.

Outro testemunho ouvido por Massimo Risi foi o do narrador, fundamental para o processo de aprendizagem do italiano. Perdido no meio de um mundo que não lhe pertencia, o inspector dependia das questões que colocava, sem se deixar conhecer. Por essa razão, o tradutor aconselha-o a deixar a carreira de lado, durante uns tempos, e a aprender a contar estórias, como todos os africanos: «*Até os mortos sabem. Contam estórias pela boca dos vivos.*» (48) E, posto isto, o narrador contou o que fez quando começaram os rebentamentos. Explicou que, quando ouviu as explosões, julgou que a guerra tinha recomeçado e fugiu para se esconder. Recordou que, abrigado no mato, teve tempo para meditar sobre os conceitos de

---

(47) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.69.

(48) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.101.

guerra e paz: «*Para os mais velhos, porém, tudo estava decidido: os antepassados se sentaram, mortos e vivos, e tinham acordado um tempo de boa paz. Se os chefes, neste novo tempo, respeitassem a harmonia entre terra e espíritos, então cairiam as boas chuvas e os homens colheriam gerais felicidades.*» (49) O problema era que os governantes só se importavam com eles, não amavam os vivos, nem tinham respeito pelos mortos, engordavam, roubavam, criticavam e invejavam. O desânimo e a falta de esperança ocupavam o narrador. Para ele, o presente assemelhava-se ao passado, visto que quem governava não fazia nada por aquele país: «*Mas, na minha vila, havia agora tanta injustiça quanto no tempo colonial. Parecia de outro modo que esse tempo não terminara. Estava era sendo gerido por pessoas de outra raça.*» (50) Os problemas que deveriam ter desaparecido com o final do período colonial ainda persistem, causados por uma nova elite e novas divisões raciais, religiosas e linguísticas. A época pós-colonial não corresponde às aspirações do povo, sendo necessária a continuação da resistência, como salientam Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin: «*All post-colonial societies are still subject in one way or another to overt or subtle forms of neo-colonial domination, and independence has not solved this problem. The development of new elites within independent societies, often buttressed by neo-colonial institutions; the development of internal divisions based on racial, linguistic or religious discriminations; the continuing unequal treatment of indigenous peoples in settler / invader societies – all these testify to the fact that post-colonialism is a continuing process of resistance and reconstruction.*» (51)

No testemunho do narrador, encontramos uma mensagem de dor e de tristeza e ainda mais dois factos essenciais. O primeiro relaciona-se com ter espiado um grupo de homens, brancos e negros, a mexerem na terra, aspecto que, mais tarde, terá ligação com o desfecho da estória e com a minagem dos campos. O segundo prende-se com a crença no poder dos antepassados, já que o tradutor refere que a mãe surgiu do mundo dos mortos para o induzir a voltar para a vila e o proteger das minas. É então neste momento da narrativa que o companheiro do inspector da O.N.U. recorda o mito dos flamingos, tão querido da mãe e o dá a conhecer ao leitor, tornando-se explícita a razão do título desta obra de Mia Couto.

Depois de um encontro entre o narrador e o administrador, em que este recorda a mãe do tradutor com muito enlevo e os tempos em que chegou à vila como guerrilheiro, libertando a

---

(49) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p. 106.

(50) *Id, Ibid*, p. 106.

(51) Cf. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (ed.), *General Introduction in The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p.2.

pátria e o povo (52), a estória sofre uma reviravolta, dado que o pároco da vila, o padre Muhando, confessa ter feito explodir os soldados da O.N.U. e é preso.

O italiano e o narrador ouvem o seu testemunho no dia seguinte, de manhã. No entanto, o padre exprimiu-se através de simbolismos, lendas e crenças. Começou por criticar o inspector e o seu papel na vila, já que lhe desagradava alguém de fora a fazer perguntas e a meter-se em assuntos alheios. Depois confessou que, acompanhado do feiticeiro, tinha morto um zambiano porque este tinha os órgãos sexuais muito grandes e tinha depositado os seus restos muito longe, demonstrando, através desta narração, que estava a sofrer de momentos de loucura. Igualmente a relação próxima que diz ter com Deus e que permite insultá-Lo, quando pensa que a divindade não age correctamente, são uma marca dessa insanidade: «*Tinha razões para essa intimidade – ele e Deus eram colegas, sabedores de segredos mútuos. Quando ele bebia, Ele bebia também. Por isso ele não rezava a Deus. Antes, rezava com Deus.*» (53) O padre Muhando revela um pensamento estranho mas, de certa forma, coerente. Ele aproveita os privilégios da sua relação com a deidade para a criticar. Não aceita nem compreende determinados sofrimentos que vê o seu povo passar e, por isso, ataca e insulta Deus. Chega até a pô-Lo em causa. Se uma criança morre inocente e pura, os actos do Altíssimo tornam-se incompreensíveis e o padre deixa de seguir os rituais impostos e começa a dirigir-se ao Ente Superior como a um igual. Se Deus consegue ser tão injusto como um homem, deve ser também tratado como um homem...

O pároco continua a explicar a conexão com o Senhor, a partir da exploração de um mito da origem humana. Revela-se um exímio contador de estórias, um representante da tradição e da memória colectiva. Comenta que era à beira do rio que se encontrava com a divindade, já que aquele era um lugar sagrado; tinha sido ali que os rios, o Homem e a Mulher nasceram. Deus tinha lá ido para salvar o Diabo, sem o qual só seria metade, e bebeu água, que era salgada e o deixou doente. Para se curar, criou os rios a partir das veias e fê-los dirigirem-se ao mar. Então, matou a sede e, já melhor, olhou directamente para o sol, fechou os olhos por causa da luz e do seu rosto surgiu um Homem e da sua lágrima uma Mulher. Ali, naquele local, tinha acontecido a

---

(52) Igualmente o administrador de Matimati, marido de Carolinda, em *Terra Sonâmbula*, tinha sido um dos guerrilheiros a libertar Moçambique da presença do povo colonizador. E, tal como Estêvão Jonas, foi recompensado com o governo de uma das localidades, outrora pertencente aos portugueses. As duas personagens são muito semelhantes e têm um percurso análogo. Ambos se tinham corrompido, abusavam do poder e desprezavam quem já tinham protegido. Transformaram-se de salvadores em déspotas e corporizam diversas figuras reais do país.

(53) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.117.

criação e era lá que o padre Muhando conversava com o Criador e o acusava de ter esquecido Tizangara e de proteger os ricos, como o administrador e o enteado. O pároco terminou o seu discurso, referindo que sabia que Jonassane vendia drogas e que a mãe tinha expulsado muitos camponeses das terras e se tinha apoderado delas, tudo com o consentimento e a protecção de Deus. Por essa razão, a sua relação com o Poder Celestial estava muito distante e já nem se importava de ser transferido para a cidade. O Padre Muhando torna-se um desistente e um ser sem esperança. Cansou-se de lutar contra forças superiores e de perder batalhas. Parece conformado no final do depoimento. Esta desistência, segundo Mia Couto, é o resultado dos «(...) confrontos entre as expectativas deste país e a realidade que, infelizmente, fere, magoa e não corresponde ao sonho que foi criar uma nação próspera, capaz de lidar com o futuro.» (54)

A sucessão de testemunhos e a interiorização da realidade moçambicana começam a perturbar Massimo Risi, que se sensibiliza e se deixa influenciar pelo meio envolvente. Tal como os nativos, começa a receber mensagens através do sonho. Fantasia que todos os cadáveres dos soldados da O.N.U. diminuem de tamanho, cabendo em caixas de fósforos, e que, também ele, se transforma num anão. Esta perda de tamanho deve ser relacionada com o processo de perda de referências a que o italiano está a ser sujeito. Massimo vai compreendendo Tizangara e Moçambique e, conseqüentemente, vai-se afastando das suas ideologias e do seu mundo. Começa a aprender o valor do Tempo, da Natureza, da Morte, do Passado, da Ancestralidade, da Magia e do Sonho e começa, também, a sentir-se pequeno diante de tantos mistérios e incapaz de os solucionar. Parece estar pronto para conhecer o pai do Tradutor: o Velho Sulpício.

O narrador recordou rituais do pai enquanto se dirigia a casa. Lembrou que ele tirava os ossos para dormir, porque considerava que, quando o tempo acabasse para o corpo, só os ossos restariam e, por essa razão, deviam ser bem tratados.

Reencontrou-se com o pai no terreiro, com o rio à frente e a casa atrás (55), e o velho

---

(54) Cf. “Sou um contrabandista entre dois mundos” in *A Capital*, Lisboa, 25 de Maio de 2000.

(55) O rio metaforiza o tempo a passar, enquanto que a casa representa a pátria, a terra e o apego às raízes e aos lugares. Estes dois termos fazem recordar o título do último romance do escritor estudado, *Um Rio Chamado Tempo Uma Casa Chamada Terra*, e surgem associados ao pai do narrador precisamente por ele ser uma personagem presa às antigas convicções e tradições do país mas, igualmente, receptiva à prosperidade do futuro. A casa, por trás dele, simboliza o passado e os valores nacionais, enquanto que o rio, à sua frente, figura a abertura, a confluência no mar e em mundos outros. A esse propósito, pode ser consultado o ensaio de Ana Mafalda Leite, *Poéticas do Imaginário Elemental na Poesia Moçambicana entre Mar... e Céu* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.153.

começou a falar dos flamingos. Novamente estas aves surgem conotadas com a ideia de esperança, dado que Sulpício pensa nelas quando se sente perdido e as vê voar na direcção da casa, o que revela bons presságios. Também o pai do narrador glorifica os pássaros pernaltas cor-de-rosa, visto que eram eles que indicavam aos pescadores a direcção da terra, quando se sentiam perdidos. Eram chamados os “salva-vidas”.

A recepção não foi calorosa. O Velho Sulpício acusou o filho de estar a ajudar Estêvão Jonas, de ter abandonado a casa, de andar acompanhado de um branco e de servir aqueles que o tinham arruinado. Por fim, afirmou que só falaria com o italiano quando o rio parasse e o filho compreendeu-o: *«Eu olhava a teimosia do meu pai e me parecia ver nele uma raça inteira sentando o seu tempo contra o tempo dos outros. Pela primeira vez senti orgulho nele. Torci até para que não falasse.»* (56) No entanto, o pai falou. Analisou o regime colonial e criticou o facto de tentarem alterar os usos, as crenças e os costumes moçambicanos, para os moldarem à que consideravam ser a medida correcta, mas nunca terem sido verdadeiramente aceites: *«(...) durante séculos quiseram que fôssemos europeus, que aceitássemos o regime deles de viver. Houve uns que até imitaram os brancos, pretos desbotados. Mas ele, se houvesse de ser um deles, seria mesmo, completo dos pés aos cabelos. Iria para a Europa, pedia lugar lá no Portugal Central. Não o deixavam? Como é: ou se é português ou se não é? Então se convida um alguém para entrar em casa e se destina o fulano nas traseiras, lugar da bicharada doméstica? Mesma família, mesma casa. Ou é ou não?»* (57) Este discurso é fundamental na temática deste estudo porque revela a diferença e a separação entre os denominados Primeiro e Terceiro Mundo, assim como a relação de poder estabelecida entre o Ocidente e o Oriente, subjugando-se os interesses e a cultura dos povos considerados “subdesenvolvidos” aos povos imperialistas. Os estudos pós-coloniais rejeitam esta diferença e as classificações daí decorrentes, como acentuam Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, e Helen Tiffin: *«We use the term ‘post-colonial’ to represent the continuing process of imperial suppressions and exchanges throughout this diverse range of societies, in their institutions and their discursive practices. Because the imperial process works through as well as upon individuals and societies ‘post-colonial’ theory rejects the egregious classification of ‘First’ and ‘Third’ World and contests the lingering fallacy that the post-colonial is somehow synonymous with the economically ‘underdeveloped’.»* (58)

---

(56) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.126.

(57) *Id, Ibid*, p.127.

(58) Cf. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (ed.), *General Introduction in The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p.3.

O Velho Sulpício tinha sido fiscal de caça durante o período colonial. Detinha muito poder e tinha sido alvo de racismo. Por essa razão, nas guerras pela Independência, sofreu muito. Tinha lutado do lado dos coloniais e combatera o seu próprio país. O inimigo dele estava dentro dele e, conseqüentemente, a dor tinha sido maior. Além disso, a esposa nunca o perdoara por ter guerreado ao lado dos portugueses. Para ela, os guerrilheiros é que eram gloriosos: «*Como se dessa banda fossem todos puros.*» (59) Mas o Velho Sulpício sabia que tal não era verdade: «*Só mudamos de patrão.*» (60) E explicou que, uma vez, tinha apanhado o enteado de Estêvão Jonas a caçar elefantes sem licença e o prendeu. Quando chegou à administração, foi acusado de perseguição política e amarrado pelos pulsos, com laços demasiado apertados. Para aumentar a dor, Ermelinda deitou-lhe sal nas feridas. A marca das cicatrizes nunca saiu e os dedos tornaram-se mais lentos.

O Velho Sulpício é uma personagem fulcral no romance e um símbolo do pensamento e da resistência pós-colonial. Representante do povo, possuidor do saber da antiguidade e da memória cultural, percebe que o regime vigente em Moçambique não era diferente do colonial. Os pobres continuavam a obedecer e a ser explorados pelos poderosos, que, agora, eram da mesma raça e nacionalidade deles. Assim, a identidade moçambicana continuava a não ser respeitada, visto que os governantes imitavam os brancos e não respeitavam as próprias tradições e era essa a razão essencial para a estagnação do país. Uma nação só pode funcionar em pleno se se compreender e seguir os seus próprios ensinamentos, em harmonia com os valores da pós-modernidade.

Por ser uma personagem tão consciente é que Sulpício critica o filho. Estranha o facto dele estar a ajudar o administrador e a mulher, que são os que, verdadeiramente, traíram o povo. No entanto, por outro lado, confessa que até entende o seu cargo de tradutor, dado que os deuses sempre haviam falado pela boca dele. Em menino tinha sofrido graves doenças e sobrevivido: «*Nos saberes locais, aquela resistência era um sinal: eu traduzia palavras dos falecidos. Essa era a tradução que eu vinha fazendo desde que nascera. Tradutor era, assim, meu serviço congénito.*» (61)

Antes de se retirarem, o narrador e Massimo Risi ainda obtiveram outra importante informação da boca do antigo fiscal. Sulpício garantiu que havia outras explosões que matavam,

---

(59) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p. 128.

(60) *Id, Ibid*, p. 129.

(61) *Id, Ibid*, p. 130.

não soldados, mas moçambicanos, e que esses rebentamentos é que eram verdadeiros.

De facto, quando chegaram à pensão, Temporina chorava porque o irmão tinha morrido, vítima de uma mina e o mistério torna-se mais denso. Também o italiano entra em desespero, quando, dentro do quarto, vê todas as folhas e fotografias respeitantes à investigação, em branco. Tudo desaparecera. Massimo sente-se perdido. Além de não compreender o universo que o rodeia, ouvir depoimentos em que a verdade se alia à mentira e de viver um amor entre o onírico e o sensitivo, o inspector perde os documentos, a última ligação à escrita e ao ocidente: «*Os seus papéis desaparecem no fim da história, tal como o país, não há testemunho documental possível.*» (62).

Apesar disso, é a partir daquele momento da investigação, que Risi compreenderá tudo. Anteriormente, esteve a ser preparado para aceitar uma realidade mágica e só a partir deste momento da narrativa é que lhe será permitido alcançar a verdade. O inspector fica pronto para ouvir o feiticeiro Zeca Andorinho.

O feiticeiro explicou o mistério dos soldados explodidos ao italiano e ao narrador. Contou que tinha sido procurado para fazer um serviço: likaho de sapo. O feitiço tinha sido encomendado pelos homens da terra, que sentiam ciúmes dos soldados da O.N.U., e consistia em fazer o ser humano inchar, de tal forma, que acabava por rebentar. Era uma magia accionável através do namoro e que culminava no orgasmo. Zeca Andorinho explicou, ainda, a razão pela qual Massimo não tinha morrido, quando teve relações com Temporina: «*Foi uma mulher que encomendou o serviço de lhe vacinar.*» (63) E não revelou quem era essa mulher.

O depoimento do feiticeiro está cheio de críticas e de divagações. Ele chama a atenção para os desrespeitos pelo antigamente, para a ganância existente no país, em que nem a terra pertence ao povo, para as injustiças ocorridas e para a desconfiança geral. Vaticina um terrível destino para Jonassane e aconselha o italiano a olhar bem para o chão que pisa, indiciando, novamente, a presença de minas na terra. No final do testemunho, Zeca Andorinho recomenda ao italiano uma visita ao outro lado, manda-o procurar no mundo dos falecidos a verdade.

Além de críticas, no discurso do curandeiro, também abundam as referências ao realismo mágico africano e às temáticas fundamentais da obra coutiana. Surge o poder dos antepassados, a vida depois da morte, o valor do tempo e a sabedoria da espera. E surge a

---

(62) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.69.

(63) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.139.

influência do povo colonizador. O feiticeiro acredita que os moçambicanos só conseguirão restabelecer-se se negarem as influências nefastas do colonialismo: «*Falam muito de colonialismo. Mas isso foi coisa que eu duvido que houvesse. O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparem-nos a nós, acamparem no meio das nossas cabeças. Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há.*» (64) Assim, o depoimento de Zeca Andorinho é um dos mais importantes de toda a obra, porque vai, nitidamente, ao encontro do conceito de nacionalidade e à busca da identidade. A força motivadora do discurso é a de que o esforço e a capacidade de regeneração e mesmo de renascimento de Moçambique depende da vontade de cada um dos seus habitantes. Para ele, o futuro constrói-se a partir das lições do passado. Michael Dash defende uma ideia semelhante e realça que o importante não é resistir mas sim construir um novo tempo, através de uma literatura de renascença: «*It means fundamentally that in the same way he can circumvent the ironies of history so can he avoid the negativity of pure protest. What can indeed emerge is a literature of renascence – a literary aesthetic and reality based on the fragile emergence of the Third World personality from the privations of history.*» (65)

Não menos importantes na obra são a lembrança do narrador, que ocupa o capítulo décimo-quinto, e a última mensagem escrita do administrador, que engloba o capítulo décimo-sexto, porque os dois excertos permitem-nos caracterizar duas personagens antagónicas: o Velho Sulpício e Estêvão Jonas.

A lembrança do narrador ocorre debaixo da sombra de uma árvore do quintal da casa e relaciona-se com os maus momentos vividos pelo pai. O companheiro de Massimo rememorou que o progenitor, com a independência, fora deixado de lado porque ajudara os brancos e recordou a chegada de Estêvão Jonas a Tizangara, admirado por todos como um deus e pela mãe do narrador, em particular. Na altura, o futuro administrador era um homem altruísta, que colocava os outros acima de si, expulsara os colonos e trouxera o sonho e a esperança de um melhor tempo. É uma personagem similar ao administrador de Matimati e a Vasto Excelêncio.

Quando o narrador nasceu, as coisas já se tinham alterado. O pai já não era um fiscal de caça e Estêvão já não pensava nos outros. Assim, podemos notar a evolução antagónica das

---

(64) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, pp.145-146.

(65) Cf. Michael Dash, *Marvellous Realism The way out of Négritude in The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p.200.

duas personagens. Sulpício representa o passado, o antigamente, a identidade de Moçambique, enquanto que Jonas tipifica o presente, a corrupção e um tempo que deve desaparecer. Podemos mesmo dizer que o primeiro é um representante dos tempos coloniais, enquanto que o segundo encarna uma nova forma de colonização: «(...) o tradutor é necessário também para fazer a ponte entre o mundo do pai Sulpício, dos mais velhos da aldeia, com o dos outros homens, para fazer a ligação entre o tempo de antes e de agora, entre o onirismo dos mortos e a derrota dos vivos, entre a terra abolida e um céu numinoso e derradeiro, como o é o primeiro-último poente do voo do flamingo.» (66). É o tempo a força motivadora da evolução destas personagens: «Com Estêvão se passou o seguinte: a sua vida esqueceu-se da sua palavra. O hoje comeu o ontem. Com meu pai passou-se o oposto – ele queria viver em nenhum tempo.» (67) Aliás, tal como *A Varanda do Frangipani*, esta narrativa desenvolve-se em redor da oposição entre dois tempos: o tempo de agora, de corrupção e ganância, e o tempo de antes: «O romance relata o fim de um país e o fim de um tempo. Critica a ausência de valores éticos e morais, a perda da memória e da dignidade, a corrupção mais ou menos generalizada.» (68)

A dúvida de paternidade que vemos tomar forma na mente do tradutor, ao longo do romance, torna-se palpável neste momento de saudades e de memórias. O narrador lembra um brinquedo que o costumava acompanhar e que esquecera, em criança, nas raízes do tamarindo e o pai entrega-lho. É um flamingo de panos e arames, que lhe permite reconstruir a infância e ganhar coragem para perguntar ao Velho Sulpício se era realmente seu pai. A desconfiança de que poderá ser filho de Estêvão Jonas persiste e é essa a razão que faz o narrador balançar entre os dois mundos, o mundo do passado, das memórias, da ancestralidade com os seus rituais e crenças tradicionais e o do presente de corrupção e de interesses fúteis. Chegou a altura de optar por um deles. E optou pelo de Sulpício. O pai não deixou dúvidas no ar; garantiu-lhe que era seu filho e explicou-lhe que ele não tinha sido gerado de uma vez, tinha sido construído durante anos, porque fazer um filho podia durar uma vida: «*Está-me entender, filho? Você foi concebido em toda minha vida.*» (69) A dúvida do filho mantém-se apenas instantes, porque decide aceitar a estória do pai e perceber que o universo é feito de crenças. Compreende

---

(66) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.66.

(67) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.153.

(68) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.67.

(69) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.155.

que mesmo que não seja filho do Velho Sulpício, fora ele que o criara, modelara e o transformara naquilo que era. Ele tinha acompanhado o filho durante toda a vida e isso é que era ser pai. É, portanto, com um estado de espírito diferente que vai ler a última mensagem escrita do administrador, que também revela novos sentimentos: a consciência intranquila e o medo sentido por Estêvão Jonas, perdido no presente corrupto de governante.

O político confessou que a situação saiu do seu controlo e que temia sofrer represálias pelos actos cometidos. Demonstra não ser um homem racional e partilhar as crenças do povo. Sentia medo do padre e do feiticeiro e o mundo da fantasia assumiu nele a função de presságio e de indiciador de castigos divinos, já que o administrador declarou, no relatório, um sonho que o aterrorizou e que se confundiu com a realidade.

O sonho de Estêvão Jonas consistiu numa cerimónia de apelo aos heróis do passado para estes colocarem ordem no mundo e expulsarem os colonos, que provocavam sofrimento às populações. No entanto, quem foi expulso foi o próprio governante de Tizangara, assumindo-se que era ele o colono, o tirano e o opressor da localidade. Além disso, os libertadores nacionais ameaçaram Jonassane, durante o sono do administrador, e o rapaz desapareceu, efectivamente, roubando as economias do padrasto, na fuga.

Como é que se poderá explicar este elemento no imaginário de Estêvão Jonas? O sonho compreende dois factores importantes. O primeiro relaciona-se com a função de pressagiar os acontecimentos futuros e revelar a consciência que o administrador tem dos actos cometidos e do castigo que o espera. O segundo surge para enfatizar uma faceta da personagem: o facto dela própria acreditar no que rejeita. Como seguidor duma doutrina política assente na razão, no automatismo e no poder humano, o antigo guerrilheiro não deveria acreditar no espiritualismo e na magia ancestral. Mas acredita e teme essas idiossincrasias, tanto mais que começa a saber que a mulher assiste às cerimónias do povo e participa nelas, alterando a sua forma de ser: «*Em anexo, confesso: minha mulher, mesmo ela, já apresenta um comportamento um pouco-assim. Pois, uma dessas tardes ela foi assistir essas cerimónias das populações. (...) Chegou a casa era já adiantosamente noite, mostrando um cansaço muito lamentoso. Não disse nada, não comeu, não nada.*» (70)

Através do relatório do político, começamos a discernir o destino das personagens, estando os de Estêvão Jonas e de Jonassane condenados, ao contrário do de Ermelinda que vai deixando as crenças e os rituais africanos penetrarem no seu âmago e trazerem de volta as suas

---

(70) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.162.

raízes e a sua identidade moçambicana.

Igualmente o processo de aprendizagem de Massimo Risi parece estar a aproximar-se do fim, já que ele revela ser capaz de contar estórias, singularizando-se no mundo europeu e passando a valorizar a tradição oral, tal como compete a um verdadeiro africano. O seu caso é importante porque nos leva a assistir àquilo que podemos chamar de “colonização inversa”. É um italiano a sofrer influências culturais, intelectuais e espirituais de um povo considerado sudesenvolvido.

Risi incorpora, de tal forma, a modo de estar moçambicano que regressa às lembranças e às memórias precisamente num momento difícil, no momento em que decide abandonar o país, sem ter conseguido resolver o caso dos soldados explodidos. Conta ao tradutor a estória da sua origem. O facto de ter nascido de uma prostituta que se dedicara exclusivamente a um homem velho, “cujo prazo já passara”, e tinha acabado grávida dele e mãe de Massimo. Por essa razão, o italiano acreditava no destino e cria que tinha sido esse destino a conduzi-lo àquele país, a protegê-lo da morte por explosão e a indicar-lhe o amor verdadeiro de Temporina: «*Se ele ficara inexplodível era porque beneficiara de uma bondosa protecção. Sobrevivera graças a um amor.*» (71) E não só. Risi sobrevivera porque tinha penetrado no universo africano, tinha entendido as tradições e tinha aceiteado aquela verdade como a sua. Conseguiu não só a confiança do povo, como também a protecção dos antepassados. Em suma, era um homem bom, que tinha aprendido a caminhar naquele mundo.

Outro depoimento ouvido e gravado por Massimo Risi foi o de Ana Deusqueira, que comprova a simpatia que nutriam por ele. O italiano recolheu-o sozinho, sem a presença do companheiro, que nem sabia deste testemunho, o que revela que o narrador é não omnisciente e que vai conhecendo os elementos da estória, à medida que vai deparando com eles (72).

Ana Deusqueira inicia o seu discurso avisando o inspector para ter cuidado e desejando-lhe o melhor: «*Eu espero que a desgraça lhe passe nas suas costas, a si que me parece um*

---

(71) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.166.

(72) O facto do narrador ter uma visão restritiva do que o rodeia e ser não omnisciente contribui para aguçar a curiosidade do leitor em relação às mortes dos soldados e também contribuiu para se gerar a ilusão de vida, como explica Vítor Manuel de Aguiar e Silva. Segundo ele, com uma personagem inteligente e sensível (como o tradutor de *O Último Voo do Flamingo*), envolvida na história, mas não empenhada a fundo nela, que funciona como observador, como reflector dos acontecimentos e das outras personagens e cuja perspectiva o leitor desposa necessariamente «... *desaparece a omnisciência olímpica do narrador, substituída pela visão limitada e falível de uma personagem.*» in *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª Edição, 1996, p.778.

*homem bom.»* (73)

A prostituta recordou que tinha sido enviada para Tizangara, no âmbito da Operação Produção (74): «*Atafulharam camiões com putas, ladrões, gente honesta à mistura e mandaram para o mais longe possível.»* (75), e que naquela localidade não tinha sido mal recebida. No entanto, sentia-se sempre presa e resolveu fugir, um dia, pelos matos. Acabou por desfalecer de cansaço e recorda que tinha sido salva por alguém que não identificou, que a levou para casa e que depois a deixou na igreja. A lembrança desse momento extraordinário foi-se desvanecendo com o tempo e com a dureza das condições diárias e passou para o mundo do sonho: «*Às vezes me parece reencontrar essa voz que me salvou, essa casa que me abrigou.»* (76) Estas considerações de Ana Deusqueira explicitam os momentos difíceis atravessados e são uma mensagem de descrença. No entanto, a prostituta mostra que ainda acredita na recuperação do universo africano. Confessa ter sentido esperança com a chegada de Massimo Risi, dado que o considera um homem bom e saber que ainda existem, na Europa, homens bons é o suficiente para continuar a resistir. Vai por isso ajudá-lo.

Ana Deusqueira, para proteger e ajudar Massimo, aconselha-o a actuar como um sábio africano; falar pouco, ouvir muito e demorar a responder. E, por fim, conta-lhe as circunstâncias da morte do zambiano. Explicou-lhe que o homem rebentou ao alcançar o orgasmo e que não deixou nem um bocadinho de si no local: «*O homem explodira como um balão. Aquele vivente se tinha espatifado sem vestígio.»* (77)

Enquanto que o testemunho de Ana Deusqueira tinha sido recolhido só pelo inspector, o último depoimento foi ouvido unicamente pelo tradutor e pertenceu ao pai. Compreendemos que a obra está, assim, organizada de acordo com uma sucessão de narrações que, se por um lado, confundem a investigação, por outro permitem clarificar os crimes: «*O tradutor organiza a narrativa através dos depoimentos / narrações, dos personagens da aldeia – o feiticeiro Andorinho, o padre Muhando, a puta Ana Deusqueira, o administrador Chupanga, a velha-jovem amante Temporina – como uma narrativa percorrida de veios de muitas cores. Os motivos que levaram às explosões dos capacetes azuis efabulam-se em diferentes vozes, que desorientam e*

---

(73) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.167.

(74) Para uma clarificação da noção de Operação Produção, convém consultar a página 28 deste trabalho.

(75) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.167.

(76) *Id, Ibid*, p. 168.

(77) *Id, Ibid*, p. 170.

*impossibilitam a escrita do relator das Nações Unidas, Massimo.» (78)*

No testemunho do pai concentraram-se, mais uma vez, algumas ideias fundamentais: o poder da terra, o regresso ao antigamente e a simbologia dos flamingos. Sulpício, tal como as outras testemunhas, invoca antigas lembranças para ajudar à compreensão do presente e recorda os tempos de caça ao flamingo. Ele e o irmão eram levados pelo pai para caçarem, porque este acreditava que os tornava mais homens, com aquela crueldade. A forma de matar as aves pernaltas era terrível. Enquanto que um os enxotava no pântano, outro batia-lhes com um pau no momento em que levantavam voo e, depois, assentava-lhe a pancada final, enquanto o bicho se contorcia, magoado, no chão: «*Não mãos do meu irmão, o pau cumpria o mandato, o bicho se derradeirava. Aquele golpe se anichava em minha alma. O pássaro morria em mim.*» (79)

Sulpício era não só incapaz de cometer aquela desumanidade, como também de comer a carne do bicho, ao jantar. Por isso, era considerado pouco homem, pouco macho. Um dia, cansado de tanta pressão e chantagem emocional, acabou por amaldiçoar o pai e viu-o morrer no mesmo dia. No entanto, o pai do narrador lembrou que só conseguiu ter sossego quando conheceu a futura mulher, que lhe garantiu que ele era forte e que não precisava de provar nada a ninguém: «*Ela então inventou a estória do flamingo. Disse que era uma lenda, lá nas suas origens. Mas era mentira. Ela mesma inventara, só para acalmar maus fantasmas.*» (80) Através das palavras da personagem, podemos compreender dois factores: o facto de Sulpício ter escolhido a profissão de fiscal de caça, podendo, assim, proteger os animais que ama, e a relação entre os flamingos e a esperança. Com a criação deste mito, de facto, o pai do narrador, deixou de se considerar inferior e ganhou valor, porque protegeu seres sagrados.

Depois do depoimento do Velho Sulpício, os acontecimentos desenrolam-se rapidamente em direcção ao final trágico. A obra, que teve um início cómico, perde essa componente, adquirindo características dramáticas, como a própria realidade. Ana Mafalda Leite desenvolve esta asserção: «*O romance oscila entre duas vertentes, a comicidade e a tragédia – a estória dos capacetes azuis explodidos e suas peculiares sobras pendentes, bem como as explicações dadas para os acontecimentos, provocam o humor pela implicação transgressiva e anedótica do sexo, mas, através do riso, ao avançarmos no romance, desvenda-se*

---

(78) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp.66/67.

(79) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.175.

(80) *Id, Ibid*, p. 175.

*progressivamente a sua vertente trágica. Torna-se assim o desenlace, também potencialmente explosível e explosivo como o fim dos capacetes azuis.»* (81)

O clima trágico adensa-se quando o tradutor vai a casa do administrador e depara com Ana Deusqueira a ser insultada e espancada por Estêvão Jonas, que a acusa de ser responsável pelas mortes ocorridas. Em defesa, ela atribui-lhe a ele as culpas e afirma tê-lo visto a minar os campos. O administrador manda-a matar. Porém, a acção sofre uma reviravolta que está a ser indiciada desde o início da narrativa: a redenção de Ermelinda. Ela surge em socorro da prostituta, acarinhando-a e garantindo-lhe as melhoras. Ana Deusqueira reconhece a voz daquela que já uma vez tomara conta dela e sente-se segura, até porque a Primeira Dama ergue o seu poder e autoridade contra o marido. Expulsa-o de casa e manda-o ir ter com Jonassane, tirando-os a ambos da sua vida. A participação de Ermelinda nas cerimónias e nos rituais ancestrais fazem-na incorporar o passado e reencontrar o bem. Segundo Chatterjee, é esta luta da mulher por alcançar os fundamentos da cultura nacional, os valores espirituais, que a distingue do homem e lhe permite atingir a liberdade. O seu papel na sociedade é diferente: *«The home was the principal site for expressing the spiritual quality of the national culture, and women must take the main responsibility of protecting and nurturing this quality. No matter what the changes in the external conditions of life for women, they must not lose their essentially spiritual (i.e. feminine) virtues; they must not, in other words, become essentially westernized.»* (82)

Depois de assistir à discussão entre o administrador e a esposa, o narrador foi ter com Temporina, com Massimo e com o Padre Muhandu, que entretanto tinha sido solto, à beira do rio, e contou-lhes o sucedido: *«De imediato, Temporina tomou a decisão: foi à casa da administração. Ia apoiar Ana Deusqueira, juntar-se às outras mulheres. Elas, em si, compunham uma outra raça.»* (83) Como já foi referido, a mulher também sofre um processo de colonialismo. Ela é mandada pelos homens, em geral, e pelo marido e pelo pai, em particular. Todavia, em países ocidentais, esta subjugação já se torna menos evidente, porque os membros do sexo feminino lutam continuamente pela igualdade, tendo-a já alcançado na lei, mas precisando ainda de chegar ao cumprimento efectivo dessa paridade. Em países considerados menos

---

(81) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.67.

(82) Cf. Partha Chatterjee, *Nationalist Resolution of the Women's Question* in *Nations and Identities Classic Readings*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2001, pp.330/331.

(83) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.181.

desenvolvidos, a mulher sofre um processo duplo de colonialismo porque encontra-se num estatuto inferior ao do homem, sendo explorada e abusada por ele, como se fosse um país colonizado. Por isso, é importante que ela se manifeste e se revolte, para alcançar a liberdade. É o que acontece em *O Último Voo do Flamingo*. As mulheres adquirem a independência através do confronto com os carcereiros. Ana Deusqueira enfrenta Jonas, enquanto que Ermelinda o expulsa de casa, iniciando o seu processo de emancipação.

Através das palavras da prostituta, o padre percebe o acontecido e explica-o ao tradutor e a Risi. Em vez das minas serem retiradas, nas operações de desminagem, elas voltavam ao chão e, de vez em quando, alguém morria, como o irmão de Temporina, para a ameaça se tornar mais real. As receitas obtidas nos projectos de limpeza do terreno não acabavam e os governantes enriqueciam. Contudo, quando começaram a explodir os soldados da O.N.U., o plano ficou em risco: «*O feitiço dos estrondeados prejudicou a trapaça. Se atraíram atenções indevidas. A verdade das minas pedia provas de sangue. Mas sangue nacional. Nada de hemorragias transfronteiriças.*» (84) E o administrador entrou em pânico, porque deixou de controlar a situação.

No fim das revelações e depois de se terem desvendado os crimes, só restava castigar os culpados, mas a acção ainda sofre alguns percalços. Temporina surge com novas notícias e conta que Chupanga e Jonas tinham fugido para ir ter com Jonassane, mas que o ajudante do administrador iria voltar para rebentar a barragem e eliminar as provas dos crimes. Tal inundaria os campos e a localidade desapareceria.

Neste momento, juntam-se ao grupo do rio Sulpício, Zeca Andorinho e os outros velhos da vila, lembrando a acção de *A Varanda do Frangipani*, em que são os idosos os responsáveis pelo desfecho da estória.

O pai do narrador tomou conta das operações e mandou o filho ir, acompanhado de alguns populares, para a barragem, impedir Chupanga de encobrir o crime. Porém, não deixou Massimo fazer parte do grupo e nisso foi apoiado pelo feiticeiro: «*-Chega de pedirmos aos outros para resolver os nossos problemas.*» (85) Esta fala de Zeca Andorinho exprime, acima de tudo, um desejo do autor do romance e dos moçambicanos, em geral: o desejo de autonomia e de independência total. Para o povo, Moçambique tem de deixar de se manter à custa dos outros e precisa de começar a funcionar sozinho. Só assim, sem influências, encontrará a sua identidade

---

(84) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.182.

(85) *Id, Ibid*, p. 184.

e passará a funcionar como país.

Antes da saída do grupo responsável pela intersecção de Chupanga, aconteceram dois episódios dignos de destaque. O primeiro ocorre quando Sulpício entrega uma pistola ao filho, para ele matar o ajudante do administrador e o narrador recusa-se a cometer tal acto, salientando as semelhanças entre os dois. Ambos são homens de bom carácter, incapazes de tirar a vida quer a bichos quer a seres humanos. O Velho Sulpício notou tal facto: «*Agora, ainda sou mais seu pai.*» (86)

O segundo episódio compreende a relação de amor entre Temporina e Massimo e a aprendizagem deste último. Para se aproximar dela que vinha na sua direcção, Risi meteu por um carreiro no meio do mato e acabou dentro dum terreno minado, com Temporina à frente e os restantes companheiros atrás. E foi neste momento da narrativa que o inspector demonstrou o modo como já pertencia àquele universo. Crente no destino que o juntara à moça-velha, confiante no amor que os unia e nas lições que recebera, Massimo começou a caminhar como aprendera: «*E perante nosso assombro, Massimo Risi passou pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas.*» (87) O italiano permitia-se aprender com eles. Dá assim um passo gigante para o Novo Mundo. Aquele, e naquele dia em que, terminando a colonização se desloque o olhar, de forma a deixar cair os imperialismo hegemónicos e sagrados que o Primeiro Mundo não tem, Massimo não terá de recolher novos saberes, pois já os possui.

Chupanga foi apanhado antes de concretizar o projecto de explodir a barragem e foi expulso de Tizangara. Foi obrigado, ainda, a levar D. Ermelinda de volta para o marido, do outro lado da fronteira, como forma de castigo para os dois, visto que já não se suportavam.

Resolvidos os problemas locais, era necessário, naquele momento, tentar refazer o mundo através da base, a família. E Sulpício explicou esse aspecto ao filho. Recordou que quando estava longe desleixava-se, porque não tinha quem tratasse dele, nem a quem agradar, mas que, aqueles dias com o descendente, tinham-lhe dado vontade de viver. E comparou-se à pátria. Tal como ele, também ela estava muito maltratada, devido à indiferença e ao afastamento dos filhos e, conseqüentemente, já não aguentaria muito mais ter de se recompor sozinha, sem ajuda: «*Porque a nossa pátria não via em si o apreço de seus filhos. Eu já notara o destino de nossa terra? Fazia lembrar aquele homem que, de tanto ressuscitar, acabou morrendo.*» (88) Esta

---

(86) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.18.

(87) *Id, Ibid*, p. 186.

(88) *Id, Ibid*, p. 191.

constatação de Sulpício pressagia o final da narrativa: o desaparecimento da terra, cansada de renascer. No entanto, o pai do tradutor ainda ressalva outro aspecto essencial: «-É que os nossos antepassados nos olham como filhos estranhos.» (89), enfatizando o irreconhecimento no presente do passado e a necessidade dos jovens voltarem a respeitar as origens do país.

A declaração de Sulpício sobre “os estranhos filhos dos antepassados” penetrou no inconsciente do narrador e levou a que ele sonhasse com essa distância. Assim, tal como Kindzu em *Terra Sonâmbula*, igualmente nesta obra, a personagem principal constata a verdade através do surreal.

No sonho do tradutor, ele encontra-se no último lugar do mundo, um morro, rodeado de água por todos os lados, e donde apenas se avistavam copas de árvores. Tudo o resto estava inundado (90). Esta paisagem e esta localização indiciam o fim do mundo e o narrador aproveita este momento para recordar o início, o momento em que nasceu: «*O final da minha vida era, afinal, um regresso aos meus primórdios.*» (91) E é nesse regresso e no universo do sonho que ele percebe que não cumpriu as tradições, não cumpriu as obrigações de filho e está a ser castigado. O rio invadiu Tizangara e a água fez a terra desaparecer porque ele não obedeceu aos rituais ancestrais e não será reconhecido pelos antepassados. Simbolicamente, no sonho, é isso que se verifica. Sentado no morro, o narrador vê a mãe, o irmão de Temporina, a tia Hortênsia e outros falecidos a passarem numa espécie de jangada, sem o verem e a ignorarem os apelos dele: «*As palavras de meu pai me surgiram, com seu peso: os nossos antepassados nos olham como filhos estranhos. E quando nos olham já não nos reconhecem.*» (92)

---

(89) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.191.

(90) A descrição feita pelo narrador do ambiente que o cerca, no sonho, reenvia o leitor para as cheias ocorridas em Moçambique e permite constatar que o desaparecimento do país, com que *O Último Voo do Flamingo* encerra, está intimamente relacionado com o dilúvio que tantas perdas humanas e físicas causou no território. Também Mia Couto estabelece essa conexão, numa entrevista que deu ao jornal *A Capital* em 25 de Maio de 2000: «*Apesar destas cheias terem acontecido quando eu já tinha entregado o livro, houve uma coisa que me fez muito medo. Quando estava a acabar o livro ocorreu-me a ideia de um dilúvio, de um buraco imenso que se abria no qual o país desaparecia. E depois vieram as enxurradas e abriram-se, de facto, feridas enormes na cidade de Maputo. Havia quase um sentido premonitório. Não é que eu seja especial... mas em todos nós há uma fragilidade que diz que qualquer coisa que possa acontecer em Moçambique perturba o nosso caminho.*» Através das palavras do autor estudado e a partir do sonho do narrador, podemos subentender que as cheias ocorridas de forma real e o desaparecimento ficcional do país são encarados como um castigo, um entrave às tentativas da região arrancar e das expectativas de criação de uma nação próspera, capaz de lidar com o futuro, se concretizarem.

(91) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.192.

(92) *Id, Ibid*, p. 194.

Quais as conclusões que podem ser retiradas deste sonho? Acima de tudo, o autor da obra pretende passar a mensagem de que é necessário respeitar as raízes do país e continuar a venerar os velhos porque são eles os possuidores da cultura ancestral, aquela que só é transmitida pela experiência. Além disso, os rituais devidos aos falecidos não podem terminar, porque só através do conhecimento do passado, da noção de família, de tribo, e de amor é que o país se poderá reconstruir. A identificação e a identidade que estão no passado são o futuro, dado que, através da análise do presente concretizada na obra, foi notório que o abandono das tradições e a imitação de mundos outros trouxe corrupção, racismo, sofrimento, ganância, descrença e dor, entre outros efeitos nefastos.

O capítulo final de *O Último Voo do Flamingo* corrobora a mensagem expressa em toda a obra e termina a trilogia *Terra Sonâmbula*, *A Varanda do Frangipani* e *O Último Voo do Flamingo* com uma mensagem de descrença.

O desfecho da narrativa tem início com um momento maravilhoso, que permite explicitar denúncias e estabelecer diversas analogias. Depois do Velho Sulpício ter sido surpreendido pelo filho a retirar o esqueleto do interior do corpo, para dormir, o ancião explica a situação do país, relacionando-a com o hábito de se “desossar”, através de uma linguagem metafórica. Contou que, na noite anterior, enquanto dormia, os políticos dirigentes da vila tentaram roubar os ossos dele, transfigurados em hienas. Deste modo, como em *Terra Sonâmbula*, os homens transformaram-se em animais, já que as suas atitudes não eram humanas, mas instintivas. A figura da hiena é conotada, novamente, com a ganância, a ambição desmedida e o poder. Ana Mafalda Leite refere-se a estas transformações (de homem em animal ou de animal em homem, entre outras) como metamorfoses ou dualidades e explicita que elas têm o objectivo de complexificar as personagens e revesti-las de carácter moralizante: «*As transformações – Metamorfoses e Dualidades – jogam com a componente fabular e a presença do maravilhoso, característicos da transposição oral, e ajustam estas mutações físicas, psíquicas e culturais. Semelhante reconfiguração complexifica a personagem, a sua acção e comportamento, que se ambigüizam e são reveladores de sentidos simbólico-didácticos múltiplos.*» (93)

A crítica implícita neste discurso figurativo não engloba somente a corrupção nacional mas alarga-se à estrangeira: «*O que faziam comigo era vender minha carne aos leões vindos de fora. Elas, as hienas nacionais, contentar-se-iam com o esqueleto.*» (94) Assim, o Velho Sulpício

---

(93) Cf. Ana Mafalda Leite, *Configurações Textuais da Oralidade no Cânone Moçambicano* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.67.

(94) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.198.

denuncia a perda das riquezas do país transferidas para fora, pela acção de dirigentes sem escrúpulos e sem amor à pátria.

Na fantasia do pai do narrador, as hienas, metáfora dos governantes, desapareceram, tal como no sonho do filho, através de uma tempestade. Deste modo, a alteração do universo moçambicano parece só poder decorrer depois duma revolta dos elementos naturais. E é o que se verifica no final deste romance. Quando o narrador, o pai e o italiano acordam, deparam-se rodeados pelo nada. A terra não aguentou o desprezo dos filhos e desapareceu, lançando tudo no abismo.

A reacção das personagens, perante tal facto, é diferente. Massimo Risi demonstra incredulidade e preocupa-se com o desaparecimento de relatórios e com a explicação daquele fenómeno aos superiores, influenciado pela cultura ocidental. O narrador preocupou-se com o pai, que tinha ficado sem os ossos, demonstrando que o conceito de família e de respeito pelos antepassados estava muito enraizado e o Velho Sulpício encarou o facto com naturalidade e explicou-o aos companheiros.

Segundo Sulpício, o desaparecimento da terra era obra dos antepassados que, cansados de assistir à corrupção, à ganância e à ambição desmedida dos governantes e do povo, em geral, tinham decidido castigar a nação. Os mortos tinham-se cansado de ver homens que não respeitavam os outros homens e que maltratavam a terra e, por esse motivo, transportaram o país para o fundo do mundo e transformaram as criaturas em sombras que, um dia, voltariam a ser pessoas. O tempo, assim, seria de espera: «*Nesse lugar onde nunca nada fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera dum tempo favorável para regressar ao seu próprio chão. Aqueles territórios poderiam então ser nações, onde se espeta uma sonhada bandeira.*» (95)

Segundo Said, um país para ser considerado verdadeiramente descolonizado e constituir uma nação, deve satisfazer três requisitos fundamentais: «*(...) a coherent and vital national culture that sustains communal memory; the willingness to break down the barriers between cultures and interweave their productions; and the need to pull away from nationalism toward a more integrative view of human community.*» (96) É possível concluir, deste modo, que Mia Couto defende um processo de espera e de amadurecimento, até Moçambique terminar o seu processo de identificação e poder espetar a "sonhada bandeira".

---

(95) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.202.

(96) Cf. Edward Said, *Culture and Imperialism*, London, Chatto and Windus, 1993, pp.215/216.

O espanto pelo desaparecimento do país foi interrompido pela chegada de uma canoa, a navegar no nada, com os ossos de Sulpício no interior. Depois de os vestir e, obedecendo a uma vontade implícita, o pai do protagonista entrou no barco e preparou-se para ir embora. Ainda convidou o italiano para o acompanhar e conhecer o mundo mágico africano, o reino dos antepassados, que permitiria desvendar o caso dos soldados explodidos, mas Risi recusou. A canoa afastou-se em direcção a outra existência, assemelhando-se, cada vez mais, a um flamingo.

Representante do mundo antigo africano, Sulpício foi, finalmente, juntar-se ao reino dos antepassados, para esperar as cerimónias que lhe eram devidas. Além disso, foi também avaliar o estado do país e esperar pela recuperação da pátria. A missão que lhe tinha sido confiada estava cumprida e tinha deixado dois seguidores que fugiam aos valores da corrupção e ganância que dominavam. Era a partir deles que o novo Moçambique se podia formar e Massimo assumiu a responsabilidade.

O inspector da O.N.U. é uma personagem que sofre grandes mudanças ao longo da narrativa. O seu carácter mantém-se em todo o texto mas o meio em que se desloca influencia-o muito, dando-se no final a consolidação da aprendizagem. Sozinho com o tradutor, é ele que assume a liderança. Atira o último relatório a atestar o desaparecimento do país no abismo e opta por esperar: «-Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro.» (97), agindo como um verdadeiro detentor do saber e das tradições moçambicanas. Naquele momento, o narrador aceitou-o verdadeiramente, como um mais velho e como um irmão nascido na mesma terra.

O romance *O Último Voo de Flamingo* termina com os dois homens sentados na berma de um abismo à espera que as aves pernaltas cor-de-rosa empurrem o sol do outro lado do mundo, para fazerem nascer um novo dia.

Esta obra completa a trilogia romanesca de Mia Couto, com uma mensagem de descrença e de falta de esperança. O desânimo explica-se pela situação vivida em Moçambique no início do século XXI: o povo encontra-se nos limiares da pobreza, contrastando com os ricos que cada vez possuem maior poder. Sentimentos como a ganância e a inveja imperam e até os elementos naturais se revoltam contra o território, causando calamidades. Tudo parece estar prestes a desabar.

Desta forma, depois da esperança notável em *Terra Sonâmbula*, em que após uma guerra violenta se anseia e se acredita que, com a paz, a prosperidade surgirá, e a seguir *A*

---

(97) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.205.

*Varanda do Frangipani*, onde se expressa a crença de que as tradições e a identidade nacional são fundamentais para a criação de um novo futuro, *O Último Voo do Flamingo* transmite uma mensagem de desalento em relação à reestruturação do país e salienta que só um novo início poderá originar e possibilitar a pronúncia da palavra futuro.

As três obras permitem, através de uma teia de histórias que se interseccionam e encaixam, reconstruir a história recente do país e dar a entender a questão mais pertinente do Moçambique real: o confronto entre a cultura tradicional africana e a cultura ocidental. De facto, o poder dos antepassados, a vida dos mortos e a força da Natureza, ou seja, o lado onírico do mundo, opõem-se aos valores europeus. No entanto, a construção da identidade nacional moçambicana assenta na miscigenação cultural e não no confronto: «*Post-colonial cultures are inevitably hybridised, involving a dialectical relationship between European ontology and epistemology and the impulse to create or recreate independent local identity. Decolonization is process, not arrival; (...)*» (98) Kindzu, Izidine Naíta e o Tradutor corporizam esse hibridismo, essa amálgama entre os valores do passado e do presente, a tradição oral e a tradição escrita, o mundo maravilhoso e o mundo racional, a morte e a vida, o colonialismo e o pós-colonialismo. Os três personagens pertencem a duas culturas: a africana e a ocidental, podendo ser considerados, neste aspecto, semelhantes ao escritor que os criou. Mia Couto colocou neles um bocadinho de si. Apesar de dominarem a escrita, a sabedoria e a cosmovisão ocidental, as raízes dos protagonistas das obras estudadas estão assentes nas crenças naturais, na África interior e profunda, representando a união entre o passado e o presente, a única ligação que poderá encaminhar o território para um tempo de paz e prosperidade, assente numa identidade nacional enraizada. Os personagens de Mia Couto e o próprio direccionam, deste modo, Moçambique para a continuação das suas histórias e para a escrita da sua História.

---

(98) Cf. Helen Tiffin, *Post-colonial Literatures and Counter-discourse in The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p.95.

## A IDENTIDADE NA NATUREZA E NA LÍNGUA -COUTO E LUANDINO-

“Inteligência quieta, ele vê  
o florir da folha, no antes de ela  
ser. Sabença com tempo de raiz  
e tempo de semente. (...)” (1)

José Luandino Vieira

A presença de José Luandino Vieira na obra de Mia Couto é incontestável e facilmente captável. O escritor moçambicano revela a influência do escritor angolano em directrizes chave dos seus textos, como a força dos elementos naturais e a riqueza da escrita, e assume essa influência directamente: «(...) Depois foi, naturalmente, o Luandino, o primeiro escritor que me mostrou que, desarrumando a língua, estaremos fazendo uma coisa que é nossa, e é natural que Angola tivesse um processo muito parecido com o nosso. Eu fiquei logo cheio de inveja de Luandino. Depois li uma entrevista na qual ele citava Guimarães Rosa como alguém que tinha operado nele aquilo que ele tinha operado em mim.» (2) De facto, na obra de Mia Couto, sente-se o pulsar, menos na temática e mais na estética, de Luandino. Todos os textos reúnem em si textos outros, sendo, utilizando as palavras de Julia Kristeva e de Mikhail Bakhtine, “um mosaico de citações”, o cruzamento de diversos outros textos que dialogam entre si, constituindo uma rede dialógica. Este diálogo conduz inevitavelmente a uma entidade nova e individual, ainda que dependente, e, deste modo, quando levamos a cabo uma análise literária, devemos ter em consideração a abordagem intertextual, interpretando o texto à luz de outros que nele possam ter interferido, através de diversos pressupostos como a citação, a alusão, o estereótipo, ou tão só uma ressonância.

Pelo que foi referido, podemos concluir que a hermenêutica nos obriga a passar pela intertextualidade, a pensar o texto nas suas dimensões inter e transtextuais, já que ele incorpora e absorve outros, chegando a “roubar-lhe” elementos, e esta entidade só é possível se tivermos em conta as pontes que são estabelecidas entre os textos. Deste modo, este estudo sobre Mia Couto necessita de um acréscimo intertextual, para estar completo.

E quais terão sido as influências de Mia Couto? O próprio escritor as revela: José

---

(1) Cf. José Luandino Vieira, *No Antigamente Na Vida*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.109.

(2) Cf. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, de 18 de Novembro de 1998.

Luandino Vieira, Guimarães Rosa, José Craveirinha, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros, Clarice Lispector, Jorge Amado, Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros. Assim, compreende-se que as leituras que maior impacto tiveram sobre Mia Couto estavam escritas em língua portuguesa e consagravam à Natureza e aos elementos naturais o papel principal.

Porém, é através da comparação entre os textos de Luandino Vieira e os de Mia Couto que as semelhanças se materializam. A nível temático, os dois escritores encaram o Tempo e a Natureza da mesma forma. Os ciclos, os rios, o mar, a chuva, o céu, o vento, os pássaros, as árvores, as flores, os animais, o sol, as estrelas, a lua são referências recorrentes e constantes que metaforizam a identidade africana, num sentido geral, e permitem, num sentido particular, conferir musicalidade, ritmo e poesia ao texto.

## I – O Tempo

Há um elemento que se revela essencial nas obras dos dois autores: o tempo. De facto, a ordem dos dias e das noites, dos meses, das estações opõe-se a um outro tempo, o tempo que permite a configuração de um universo próprio, em que se ressalva o poder da memória colectiva e da aprendizagem. Este tempo estabelece a dualidade entre o antes e o depois, o passado, em detrimento do presente e do futuro. As lembranças da Vavó Xixi, personagem de Luandino, servem de exemplo: *«Mas essas ideias, aparecidas durante o sono, não querem lhe deixar, agarram na cabeça velha, não aceitam ir embora, e a lembrança dos tempos de antigamente não foge: nada que faltava lá em casa, comida era montes, roupa era montes, dinheiro nem se fala... Continua ali a morder-lhe, mesmo agora, não sendo mais Dona Cecília Bastos Ferreira. E vavó não resiste, não luta; para quê? Deixa esses farrapos das coisas antigas brincarem na cabeça, porem pena, tristeza; (...).»* (3) Esta aceitação do destino e da passagem do tempo, por parte da personagem da antologia *Luuanda*, encontra eco em *A Varanda do Frangipani*, através da voz dos Velhos que partilham as suas memórias e o seu passado com o Inspector, como é o caso do Velho Português: *«Quando vim para África, deixei de sentir o Outono. Era como se o tempo não andasse, como se fosse sempre a mesma estação. Só o frangipani me devolvia esse sentimento do passar do tempo. Não que eu hoje precise de sentir nenhuma passagem dos dias. Mas o perfume desta varanda me cura nostalgias dos tempos que*

---

(3) Cf. José Luandino Vieira, *Luuanda*, Lisboa, Edições 70, 2000, p.27.

*vivi em Moçambique. E que tempos foram esses!*» (4) Nas palavras dos dois Velhos percebemos um teor saudosista, uma vontade de regresso ao que foram, que se opõe à ciclicidade que traduz a ordem temporal. O ritmo que acompanha o movimento do Sol, da Lua, das marés, da terra em que o Homem habita não é o mesmo ritmo das personagens coutianas e luandinas. Estas vivem num outro tempo, um tempo de prosperidade, de riqueza e de amor, que já foi e parece impossível de recuperar. Elas vivem, tal como os seus criadores, em busca da identidade nacional, latente nos tempos antes dos tempos, e só alcançável através dos elementos naturais.

## II – A Água

Desde sempre relacionada com a origem do mundo e com a mitologia, através de figuras como o Titã Oceano, Tétis, Neptuno ou Iemanjá, a água adquire um estatuto, se não privilegiado, pelo menos prioritário, em relação aos outros elementos naturais. Já nos primeiros versículos do Gênesis se verifica que, enquanto a terra não adquiria as suas características, eram as águas que transportavam a Divindade: «*A terra, porém, estava informe e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre as águas.*» (5) Sendo assim, a água representa a matriz, a base fundamental de cada criatura, o essencial para a sua existência.

Em Moçambique, a relação existente entre o Homem e a Água é muito mais intensa do que na Europa. Sendo um país pobre, em que os períodos de seca são muito grandes, a água é desejada e vista como um bem essencial de grande valor, capaz de alterar o modo de vida da população. A capacidade da água para gerar vida, para se unir à terra e ao sol com o objectivo de gerar frutos, tornam-na um dos elementos mais simbólicos das obras de Mia Couto (6) e de Luandino Vieira.

---

(4) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.48.

(5) Cf. Honório Dalbosco (ed.), *Bíblia Sagrada*, São Paulo, Edições Paulinas, 1984, p.25.

(6) Neste sentido, lembre-se em *Terra Sonâmbula* a denominação atribuída à povoação de Matimati, Terra da Água, por parecer estar deitada no "abraço da água".

## Rios

O que é um rio? Segundo Mia Couto é «(...) *caligrafia da água. Do alto, parece um sulco de metal transfluente. Limpo e solene. Mais perto se vê que, nas margens, se empoleira, contagiando-se de terra. O rio ora beija, ora morde a margem.*» (7) De facto, a imagem dos rios surge, praticamente, em todas as obras de Mia Couto, ora de uma forma mais marcante ora menos. Porém, há uma personagem por ele criada que se torna inesquecível: o Fazedor de Rios de *Terra Sonâmbula*. Este homem, Nhamataca, cavava a terra incessantemente, para concluir o leito de um rio que iria limpar o país de toda a guerra. A esperança e a fantasia, traduzidas por este sonhador, englobam o rio e a água na sua vertente de pureza, de limpeza e de purificação. Infelizmente, o Fazedor de Rios acaba por morrer vitimizado pelo seu projecto. Durante chuvas torrenciais é arrastado por águas, no leito que sulcara. Os rios assumem, então, toda a sua força e o seu poder. São capazes de dar vida e de provocar a morte, tal como o mar.

Outro episódio na obra de Mia Couto que se revela marcante está inserido em *O Último Voo do Flamingo* e concerne uma lenda contada pelo Padre Muhandu, precisamente, sobre a invenção dos rios por Deus. Segundo ele: «*Deus enfraquecia que dava pena. Foi então, já cansado, que ele inventou os rios. Criou os rios com água vinda das suas mais longínquas forças, as veias da sua alma. Mas ele estava debilitado, incapaz de imensidões. Por isso os rios não são tão infinitos como o mar.*» (8)

Esta obsessão pelos rios, demonstrada pelo escritor moçambicano em todas as obras, completa-se depois da leitura de *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*. Neste romance, o protagonista confidencia: «*Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas.*» (9)

De acordo com estas citações, podemos verificar que o rio assume duas simbologias diversas na obra de Mia Couto. Por um lado, o curso da água representa a força capaz de reestruturar uma nação perdida, de tornar verdes os campos e dar de comer ao povo, chegando

---

(7) Cf. Mia Couto, *Cronicando*, Lisboa, Caminho, 2001, 6ªed., p.77.

(8) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.118.

(9) Cf. Mia Couto, *Um Rio Chamado Tempo Uma Casa Chamada Terra*, Lisboa, Caminho, 2002, p.18.

a assumir características de divindade. Por outro lado, o rio é conotado com a ideia de separação, de afastamento, e, conseqüentemente, de factor responsável por divergências culturais e mesmo espirituais.

E a qual das duas simbologias se adaptará a concepção de rio de José Luandino Vieira? Para responder a esta questão, o texto mais indicado parecer ser *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. Nesta obra, a imagem da água corrente é omnipresente, quer na barragem, onde trabalha o protagonista, quer no pensamento das diversas personagens, chegando a acompanhá-las no momento da morte. O rio, no geral, e o Kuanza, particularmente, surgem, então, associados à continuação e à luta pela resistência da nação angolana. Mais importante ainda, o rio surge como o mensageiro da vida: «*Domingos Xavier não ia trair essa vida. Pensou ainda, se sentindo muito longe, boiando nas águas verdes do rio que lhe vira nascer e que corria levando-lhe no mar. As pernas boiavam partidas, os braços caíam livremente e a água corria dos seus olhos, rio abaixo.*» (10) A esta metáfora de vida, de força e de luta, presente na ideia do rio, não deixa de estar subjacente outra: a relação entre o flúmen e o tempo, tão cara aos escritores epicuristas da Antiguidade Clássica e que se tornou um símbolo mundial. O rio, tal como o Homem, nasce, cresce e morre. Vive com o objectivo último de alcançar o mar mas, durante a sua viagem, cria, fertiliza, faz crescer e renova o mundo. Tem, assim, um papel fulcral no cosmos que não diminui pelo facto de se encontrar num estado de perpétua passagem. O mesmo facto sucede com Domingos Xavier, que é um homem no meio de tantos e, mesmo assim, alcança a singularidade. Torna-se um ícone, precisamente, por morrer injustamente, no meio de muito sofrimento e de uma resistência feliz, por não ter traído a pátria. Podemos até acrescentar que Domingos Xavier é ele próprio um rio, visto que sente a existência a esvaír-se, o seu tempo a terminar, mas é dominado pela alegria de ter conseguido resistir, como um rio que termina a sua passagem, quando alcança o mar.

## Mar

A epígrafe de *A Varanda do Frangipani*, escrita por Eduardo Lourenço, remete-nos, após a sua leitura, para a dependência que Moçambique sente em relação ao mar: «*Moçambique, essa imensa varanda sobre o Índico.*» (11) De facto, a obsessão pelo mar, pelas ondas, pelas

---

(10) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.76.

(11) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.7.

marés, pelo infinito, é natural no Homem. Os mitos criados em função deste elemento natural remontam à criação do mundo (12) e abrangem as mais diversas formas. Também os poetas lhe consagram vários momentos de inspiração, ao longo dos séculos, e formam combinações de palavras de rara beleza, em sua homenagem: «*De todos os cantos do mundo / Amo com um amor mais forte e mais profundo / Aquela praia extasiada e nua, / Onde me uni ao mar, ao vento e à lua.*» (13)

Mia Couto não fica alheio a este fascínio do Homem pelo mar e transmite-o através das palavras e das atitudes de diversas personagens. O Velho Português, Domingos Mourão ou Xidimingo, é uma dessas figuras. Residente em África, depois de ter abandonado Portugal, em busca de um melhor destino, o antigo colonizador viveu sempre perto do mar e revela o desejo de não o abandonar, mesmo depois de morto: «*O português disse que ouvira falar de uma terra longínqua em que os velhos se sentavam, de noite, ao longo da praia. Ficavam assim, em silêncio. O mar vinha e escolhia quem ia levar.*» (14) Situação análoga é vivida pela mulher de Surendra que, em *Terra Sonâmbula*, passava horas a contemplar as águas salgadas, desejando atravessá-las para poder regressar ao país natal, a Índia.

Os efeitos do poder do mar não são só verificáveis nos imigrantes. Também e, principalmente, são os moçambicanos a demonstrá-los, como destaca Ana Mafalda Leite: «*Ser moçambicano, pela simbolização elemental que encontramos no registo poético de vários autores, equivale a partilhar culturas e origens diversificadas, que confluem no Índico, e em terra moçambicana se entroncam, renascidas, bantuizadas, travejadas de uma memória, que a viagem, e a história, refundem, em iniciático baptismo, na nova nação.*» (15) A actividade de pescador desempenhada por figuras tão relevantes como o pai de Kindzu em *Terra Sonâmbula* ou o Velho Sulplício em *O Último Voo do Flamingo*, que une a subsistência do povo ao elemento da Natureza, são disso exemplo.

No entanto, o momento da obra coutiana em que mais se reflecte a força do mar é a morte de Tuahir, dentro de uma canoa e arrastado pelas ondas até ao nada que é tudo: «*Tuahir está deitado, olhando a água a chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai*

---

(12) A esse propósito pode ser analisada a obra, cuja coordenação pertenceu a Manuel Hermínio Monteiro, *Rosa do Mundo 2001 Poemas para o Futuro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

(13) Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.18.

(14) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.46.

(15) Cf. Ana Mafalda Leite, *Poéticas do Imaginário Elemental na Poesia Moçambicana entre Mar... e Céu* in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.155.

*tornando leve como mulher ao sabor de carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável. Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo.»* (16) Segundo Ana Mafalda Leite, o mar constitui um outro percurso, livre da morte: «*O mar, evocação de 'pátria líquida', constitui um caminho alternativo ao terrestre, minado pela morte, em Terra Sonâmbula. O mar une os povos que de lá vieram, propondo-se, nas suas raízes líquidas, como uma quase nação oceânica, integradora das diferenças étnicas e culturais.»* (17)

Esta ideia de mar como infinito, portador de mistérios e de contradições, encontra correspondência, tal como o rio, no romance de Luandino *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*: «*O mar vinha de longe, murmurante, se roçar nos pés da areia. Trazia o bom cheiro da costa angolana...*» (18)

O mar, quer para Mia Couto, quer para Luandino, é uma parte essencial do país e da identidade nacional. É um elemento que pertence ao povo e que se capta através de todos os sentidos: pode-se cheirar, tocar, ver, ouvir e provar. Por isso, preenche a mente e a memória dos que convivem com ele, obrigando ao retorno e à eterna contemplação dos seus mistérios. Mais intuitivos do que os europeus, os africanos percebem essa realidade mais facilmente e conotam o mar com a ideia de origem e de fim, como se dele viéssemos e como se a ele devéssemos voltar.

## Chuva

Essencial à vida, ao florescimento, à Natureza e ao homem, a chuva possui a capacidade de inundar, de destruir, de matar. Obedecendo a rituais cíclicos, ela volta sempre, seja com maior ou menor intensidade, seja com maior ou menor regularidade, mas sempre com uma forte influência na vida humana. É por essa razão que o homem lhe dedica ritos e magias, desde a ancestralidade. Mia Couto refere-se a essas tradições, em Moçambique: «*Enterraram a menina no pequeno bosque sagrado onde dormem as crianças falecidas. Meteram-lhe numa panela de barro quebrada. Foi semeada sem quase nenhuma terra lhe cobrir. Destinaram-lhe um*

---

(16) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.209.

(17) Cf. Ana Mafalda Leite, *Poéticas do Imaginário Elemental na Poesia Moçambicana entre Mar... e Céu in Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.155.

(18) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.76.

*lugar perto do rio, onde o chão nunca seca. Assim as nuvens lembrar-se-iam sempre da obrigação de molhar a terra.» (19)*

«Não tardarão as chuvas, dizem, e poderíamos responder que sempre as chuvas têm sido mais propícias aos olhos amarelos das aves de rapina do que às bagas do loureiro, quase de vidro (...)» (20) A ligação estabelecida por Eugénio de Andrade, na passagem anterior, entre a chuva e as aves de rapina, permite conotar a água que é libertada das nuvens com um sentido pejorativo. Tal como as aves de rapina, ela é destruidora e usurpadora, desligando-se da ideia de protecção e de delicadeza. E é esta uma das noções de chuva que é corroborada, quer pelos escritos de Mia Couto, quer pelos escritos de Luandino Vieira. Em relação ao escritor moçambicano, uma das estórias que mais evidencia o carácter destrutivo da água é o conto *Rosita*, inserido na colectânea *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*. Esta narrativa foi elaborada com base em depoimentos recolhidos durante as cheias do rio Limpopo, em Março de 2000, e menciona o nascimento de uma menina, em cima de uma árvore, local onde a mãe se tinha refugiado durante as inundações. As palavras de Mia Couto são únicas e mágicas: «Foi há cinco dias. Me vieram dizer: você saia daqui, isto tudo ficará coberto pelas águas. Disseram que o rio ia enlouquecer. Que eu não sabia mas este rio ligava com outro e esse outro, por sua vez, se ligara à parte do céu onde os deuses guardam toda a chuva. (...) E, logo, vieram as chuvas, cascadeando a terra. Águas imensas, demoradas, cada gota grávida e ávida. Em todo o lado nasciam veias, todo o recanto se convertia em afluente. E o rio inchou, transbordou até cobrir a imensidão. Na primeira madrugada, a chuva já tinha desossado a estrada, engolido a ponte, mastigado os campos. Deus perdera mão nas águas. A tristeza sorriu, dentro: sempre eu quis ver o mar. Agora, o mar me veio ver a mim.» (21)

Também Luandino Vieira descreve em *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* inundações ocorridas em Luanda, provocadas por chuvas torrenciais, exprimindo palavras e sentimentos, que puderam ter influenciado Mia Couto: «A chuva em grandes pingos rápidos começou cair cortinas grossas e nada que se distinguiu, mesmo a um metro. Num de repente ruas asfaltadas viraram caudalosos rios e pouco tempo que passou as águas começavam virar vermelhas, sinal que a areia solta nos musseques vinha por aí abaixo nas enxurradas. (...) Chuva, raios que brilhavam toda a tarde cinzenta, trovões estremecendo vidros e os corações do

---

(19) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.77.

(20) Cf. Eugénio de Andrade, *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000, p.289.

(21) Cf. Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*, Lisboa, Caminho, 2001, 2ªed., p.179.

*povo lá em cima, metido em suas casas de barro e canas, cobertas a zinco, assistindo a barro a se desfazer, a água caía a jarros das chapas levantadas, as paredes ameaçavam cair em cima dos moradores encolhidos de medo, molhados, nos cantos.» (22)*

Nestes dois excertos, a descrição das chuvas torrenciais e as conseqüentes cheias aproximam a literatura moçambicana e angolana, de uma forma inequívoca. Porém não são somente as enumerações que nos permitem falar de intertextualidade. A mensagem decorrente das narrações também é a mesma. Os dois escritores transmitem a ideia de recomeço e de esperança, como resultado natural da desgraça. Mia Couto simboliza no nascimento de Rosita o reinício e o despertar de uma nova vida, enquanto que Luandino invoca a amizade e a solidariedade entre os habitantes dos musseques, para explicar a força e a persistência do povo.

Apesar de as comparações serem estabelecidas com maior rigor em relação à chuva como força da natureza avassaladora, são constantes, nas obras dos dois autores, um louvor a este elemento, já que ele é fundamental à vida. Mia Couto chega mesmo a dedicar-lhe uma obra: *Chuva Pasmada*. Sendo assim, ambos os escritores relacionam a chuva com a mesma ideia. Para eles, tal como a chuva continuará, teimosamente, a cair, a fertilizar e a destruir, igualmente, o povo continuará a resistir.

### III - O AR

Relacionado com os conceitos de elevação, de leveza e de suspensão, o ar, juntamente com a água, é um elemento essencial para o ser vivo. Através de movimentos breves e quase imperceptíveis, os pulmões aspiram-no e lançam-no para o exterior, num universo de trocas sem fim, indispensável à existência. Mia Couto revela consciência desse paradigma num dos raros poemas que escreveu: «(...) *respiro-me até à exaustão (...)*» (23) No entanto, o ar é fundamental noutros aspectos. Tendo sido o último elemento a ser conquistado pelo homem, o ar representa o inatingível, a leveza, o idealismo, a liberdade. Pairar no nada, como um pássaro, poder deixar de sentir o corpo e o peso, para encontrar a elevação e o Alto, são aspirações humanas que se unem ao mundo da fantasia e do sonho. O homem é um animal terrestre, as suas bases estão assentes no chão e a gravidade não o deixa fugir. Por essa razão é que ele deseja o que não consegue alcançar: voar com a liberdade de um pássaro, pairar no ar como uma pena, ondular

---

(22) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.61.

(23) Cf. Mia Couto, *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho, 2001, 3ª ed., p.15.

como uma pluma. Como essas aspirações não serão, em princípio, atingíveis, ao homem resta-lhe continuar a sonhar e ao ar permanecer como um elemento provocador de impulsos desejanter, presente no imaginário de todos nós.

## Céu

Outro elemento da Natureza que permite fazer a ligação entre a obra de Luandino Vieira e a de Mia Couto e que permite considerar que os textos do primeiro serviram de intertexto ao segundo é o céu.

Na obra do escritor angolano, as referências a essa entidade são inúmeras, sendo possível estabelecer a relação entre o elemento natural e o estado de espírito das personagens. Por exemplo, em *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, o céu escurece e prepara-se uma tempestade, enquanto Maria aguarda, com apreensão, notícias do marido: «*Sentados no banco (...) adivinhando a chuvada que corria nas nuvens negras malucas no céu.*» (24) Essa relação é ainda mais notória em *No Antigamente Na Vida*, quando o narrador autodiegético estrutura jogos de palavras entre os vocábulos "céu" e "eu": «*E o céu se dobrou, livro da vida que se fecha – expulso eu das gravuras de lá (...) Tiras de luz no escurecido verde das sombras, xaxualho, pétalas tombando, arco-íris no atravessar das pontes entre céu e eu.*» (25)

Em Mia Couto, mais precisamente na narrativa *O Último Voo do Flamingo*, uma mensagem bastante semelhante transparece, envolta na linguagem simbólica a que o escritor já nos habituou. Os flamingos, personificando as emoções dos verdadeiros moçambicanos, revelam cansaço pela dureza do mundo e resolvem atravessar a fronteira do céu, em direcção a um espaço onde pudessem repousar eternamente: «*O pernalta, enfim, chegou e explicou que havia dois céus, um de cá, voável, e um outro, o céu das estrelas, inviável para voo. Ele queria passar essa fronteira.*» (26) Descontentes com o que os rodeia, os flamingos encabeçam um movimento de ruptura e de mudança. Abandonam o céu que os cobre e procuram o que está escondido atrás das estrelas, um tempo de descanso e de paz: «*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 crispavam em seu corpo. E ei-lo, eleito,*

---

(24) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.60.

(25) Cf. José Luandino Vieira, *No Antigamente Na Vida*, Lisboa, Edições 70, 1987, pp.126/127.

(26) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.109.

*elegante, se despindo do peso. Assim, visto em voo, dir-se-ia que o céu se vertebrara e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que era a própria luz que voava. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu.» (27)*

Outro exemplo, bastante importante, do relevo atribuído ao étimo “céu” na obra de Mia Couto está presente em *Terra Sonâmbula*, a partir do epíteto atribuído à personagem Farida, Filha do Céu: «*Farida era filha do Céu, estava condenada a não poder nunca olhar o arco-íris.*» (28)

Notoriamente responsável pelo nosso estado de espírito, o céu, de facto, é um elemento que nos capta pelo mistério que o envolve. Ele representa a aspiração humana mais alta, o desejo de rumar ao desconhecido, de ultrapassar fronteiras e penetrar num outro universo. Alcançando o céu, o homem alcança o mundo fantástico da ilusão e perde as suas referências. Interpretando as palavras de Ana Mafalda Leite, em relação à poesia, compreendemos que: «*A simbolização das nuvens propõe um movimento fraterno e pacífico, evidenciando a aspiração e projecção do sonho, numa espécie de pátria possível entre mar e céu, lugar em que homens e culturas convivem harmoniosamente. Lugar ainda, em que a escrita recria o ser, enquanto sujeito livre de qualquer sujeição telúrica, e o expande em dádiva iluminada, num ilimitado território, nação poética, pátria em voo e navegação.*» (29) Mia Couto demonstra ter consciência desse ideal a partir do poema *Trajecto*: «*Atravesso o reverso do céu / e num instante / eleva-se o meu coração sem peso / Como a desamparada pluma / subo ao reino da inconstância / para alojar a palavra inquieta...*» (30)

## Vento

O vento, tal como a chuva, deve ser considerado a partir de dois pontos de vista antagónicos: o vento fertilizante e o vento destruidor. Em Mia Couto, as referências a este elemento natural são escassas, porém, em *Terra Sonâmbula*, encontramos quer um vento gerador de vida, quer um vento causador de desgraças. O primeiro vai adubar, não sementes, nem plantas, mas sim os escritos de Kindzu: «*E o menino estremece como se nascesse por uma*

---

(27) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.110.

(28) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.77.

(29) Cf. Ana Mafalda Leite, *Poéticas do Imaginário Elemental na Poesia Moçambicana entre Mar... e Céu in Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp.159/160.

(30) Cf. Mia Couto, *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho, 2001, 3ª ed., p.14.

*segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidos por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra.»* (31) O segundo, por outro lado, surge como um impedimento à viagem de Kindzu pelo mar, para cumprir o seu destino e dar descanso à alma do pai: *«Mas não imaginava o tanto que me faltava vencer. Porque mais me nortava e mais estranhas sucedências me ocorriam. Nem lembro os quantos momentos que o vento rasgou as velas (...).»* (32) Deste modo, o vento que poderá ter pouca importância, a nível referencial, adquire um estatuto superior, a nível simbólico. Como espalha as palavras de Kindzu na terra e impede-o de se aproximar do passado ancestral, torna-se uma metáfora do nascimento da escrita e da difusão de um novo tempo.

Outro episódio onde o vento é predominante envolve Salufo Tuco e pertence a *A Varanda do Frangipani*. Quando esta personagem sabe que vai morrer, faz o estranho pedido de ser pendurado nas pás do catavento para sentir o céu e o vento, e, apesar de há dias este não se fazer sentir, naquele momento, o clima alterou-se: *«Fosse magia, fosse coincidência mas, naquele exacto momento, sopraram os ventos e as hélices do moinho começaram a rodar. O velho rodava com elas, feito ponteiro de relógio. (...) De súbito, o vento parou. Salufo estava imóvel, como uma bandeira.»* (33) Esta passagem é fortemente simbólica porque percebe-se que, ante a morte, Salufo Tuco quer sentir a liberdade e essa emoção passa por sentir o vento.

Luandino Vieira atribui um papel muito relevante ao vento, nos seus romances e contos, sendo possível, mais uma vez, aproximar os dois autores. Tal como em Mia Couto, este factor aparece como um impulsionador da mudança e mesmo da revolução. É um cúmplice na apologia à luta, unindo o seu canto ao dos verdadeiros angolanos. O vento é, então, uma força do chão, um amigo da terra, da nação e da verdadeira origem: *«E o coro que se seguiu saltou nas paredes da cadeia e, veloz como o vento fresco da madrugada, encheu toda a noite branca do musseque. E nem todos os chicotes de todos os cipaios metidos na prisão conseguiram de calar os presos antes de nascer o dia.»* (34) E estas associações continuam: *«Domingos António Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano... E nem o vento*

---

(31) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.218.

(32) *Id, Ibid*, p. 42.

(33) *Id, Ibid*, p. 115.

(34) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.78.

*se atrevia a xuaxalhar as folhas das mulembas quando Mussumba alfaiate falava assim (...)» (35)*

Poderoso como a chuva e a terra, a quem se une para gerar vida, o vento pertence ao povo e ao local onde sopra. É, portanto, tal como todas as forças da Natureza, um símbolo da identidade.

## Pássaros

A figura dos pássaros a cruzaram os céus está presente em todo o universo coutiano. Imbuídos de um forte poder mítico, as aves alcançam aquilo que o homem nunca atingirá: os céus, o voo, a elevação, a leveza e a suspensão, pertencendo, por isso, ao imaginário de todos nós. Utilizando as palavras de Ana Mafalda Leite: *«As aves, consideradas a personificação do ar, têm a leveza de todas as imagens aéreas que simbolizam, essencialmente, a desmaterialização e a libertação da alma, o sonho e o espírito, transcendência da condição humana, viagem onírica do voo. Enquanto mediadoras entre terra e céu, as aves e o simbolismo das suas asas, que se aliam ao levantar do voo, permitem, também, pela vertigem em ascensão, a experiência do sublime.» (36)*

E será esse poder que atrai o escritor? Provavelmente. A liberdade que as aves atingem magnetiza o povo moçambicano, que aspira à independência e à autonomia, que só os pássaros alcançam. Por essa razão se entende a multiplicidade de lendas e de histórias relacionadas com as aves, que os moçambicanos conhecem e contam, fomentando a oralidade e a tradição. Um desses contos é o que concerne o amor sentido por um boi em relação a uma garça, relatado por um pastor em *Terra Sonâmbula*: *«Foi então reparou que o bicho se prendia na visão de uma dada e considerada garça. A ave peralteava-se, se juntava às nuvens, suas gémeas: sempre e sempre a atenção do boi nela se centrava. O ruminante se imobilizava, impedido. O pastor chambocava o bovino a ver se ele manadeava. O varapau, vuum-n-táá, estalava nos costados. Nem valia a pena. Pois ele sacudia os lentos cornos e seguia, de impossível, impassível.» (37)* A relação que parecera impossível acabou por se ir concretizando em noites de lua cheia, visto que o boi se metamorfoseava em ave nesses momentos, obedecendo a um ritual maravilhoso.

---

(35) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.92.

(36) Cf. Ana Mafalda Leite, *Poéticas do Imaginário Elemental na Poesia Moçambicana entre Mar... e Céu in Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp.159/160.

(37) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., pp.189/190.

Porém, o final da estória transporta o desalento. O boi acabou por morrer de amor, quando a lua deixou de aparecer dias sucessivos, e ele foi incapaz de cruzar os céus como um pássaro.

Também em *A Varanda do Frangipani*, as aves surgem com um elevado valor simbólico, ora se relacionando com o bem ora com o mal. Elas estão associadas ao armazém e ao comércio de armas. Os corvos pretos, metáforas de morte, dor e sofrimento, contrastam com as andorinhas que, no final do romance, voam, anunciando novos tempos e esperança. Enquanto que os primeiros ferem: «*Izidine Naíta desdenhou os conselhos do velho. Com um tiro estilhaçou a fechadura da porta principal. Cautelosamente, espreitou o interior, antes de entrar. Estava escuro e respirava-se uma humidade e um cheiro estranhos. De repente, um bater de asas chicoteou o silêncio e ecoou pelos fundos. Mais asas se juntaram e o rosto de Izidine foi severamente golpeado. Caiu quase sem nenhuns sentidos.*» (38), as segundas simbolizam a calma e a beleza da Primavera, incutindo fé: «*Quando já tudo clareava sucedeu que, daquele depósito sem fundo, se soltaram andorinhas, aos milhares, enchendo o firmamento de súbitas cintilações. As aves relampejavam sobre as nossas cabeças e se dispersaram, voando sobre as colinas azuis do mar. Num instante, o céu ganhava asas e esvoava para longe do mundo.*» (39)

Finalmente, em *O Último Voo do Flamingo*, os pássaros estão presentes a partir do próprio título e o seu valor conotativo é que permite ao leitor captar a mensagem da narrativa. Tal como já foi referido, no final da obra, o tradutor e Massimo Risi aguardam pela chegada do último voo do flamingo. Depois de terem apreendido a dureza da realidade moçambicana, só lhes resta esperar por um novo tempo, por um recomeço e por um novo dia, trazido pela ave pernalta cor-de-rosa.

De acordo com o anteriormente exposto, podemos notar que as menções aos pássaros são inúmeras na obra de Mia Couto, revelando o intenso fascínio do escritor pelas aves, pelas asas, pelo voo e pelo poder de alcançar o céu. O mesmo aspecto é verificável na obra de Luandino Vieira, revelando-se mais uma vez a influência deste autor na mundividência coutiana. Nas narrativas *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, *Luuanda*, *No Antigamente Na Vida* e *João Vêncio: os Seus Amores*, as referências aos pássaros, quer verdadeiros, quer de papel são constantes: «*Lá fora cantavam os pássaros nos ramos das árvores da cerca (...)*» (40); «*O pássaro cantava, rematava dois assobios seguidos, de cambular as pequenas, mas sempre com*

---

(38) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., pp.79/80.

(39) *Id, Ibid*, p. 149.

(40) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.46.

*os olhos amarelos bem no mulato, para esquivar as pedrinhas ele estava lhe arrumar.»* (41); «*Viúva-catembo eu nunca na vida que podia mais matar, quijila, meu igual: vestido de óbito: grojeando quizombas tão alegres, passarinho contrário de sua plumagem, era sol de meu acordar. E o Xôa queria eu traísse a beleza.»* (42); «*(...) e eu queria a minha namorada assim feliz mas tinha vergonha de caçar os pássaros, criaturas do senhor dos paraísos.»* (43)

Apesar das anteriores referências às aves parecerem díspares, elas transmitem mensagens muito semelhantes (excepcionando a do conto *Do Ladrão e do Papagaio*, compilado em *Luuanda*). Quer Luandino Vieira quer Mia Couto relacionam os pássaros com o futuro e com dias melhores. Esta simbologia ganha ênfase através da estreita convivência, que se nota nos textos, entre estes animais e as crianças. Os dois elementos conjugam-se para organizar um novo tempo: um tempo oposto ao presente, um tempo de liberdade, um tempo de voo em que nem o céu será o limite.

#### IV - A TERRA

«*(...) agora, / ouço em mim / o sotaque da terra // e choro / com as pedras / a demora de subirem ao sol»* (44) diz Mia Couto no poema *Sotaque da Terra*. Opondo-se ao céu, a terra é o elemento natural que mais atrai o escritor moçambicano. Enquanto que, para ele, o céu reenvia para um tempo futuro, aspecto ressaltado na simbologia das aves, a terra representa a base, o chão, a estrutura que nos prende ao passado, às raízes, àquilo que o país foi e deve ser preservado. Já Hegel defendia que a ideia central de nação residia na componente histórica e universal *telus*, no território, na terra. No entanto, em Mia Couto, a mensagem é clara: a Terra, representante do ideal pós-colonial, não deve nunca ser separada do céu, porque os dois elementos complementam-se de modo inequívoco. Sem passado, o que será do futuro?

Este valor preponderante do elemento é corroborado através das referências presentes nos textos, que ultrapassam bastante as menções ao céu, e só são comparáveis às da água. Para exemplificar, bastaria ler o título *Terra Sonâmbula* ou passar um olhar pelo romance. Encontrar-se-iam passagens esclarecedoras: «*Roubaram-vos tanto que nem sequer os sonhos*

---

(41) Cf. José Luandino Vieira, *Luuanda*, Lisboa, Edições 70, 2000, p.77.

(42) Cf. José Luandino Vieira, *No Antigamente Na Vida*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.114.

(43) Cf. José Luandino Vieira, *João Vêncio: os Seus Amores*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.32.

(44) Cf. Mia Couto, *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho, 2001, 3ª ed., p.63.

*são vossos, nada de vossa terra vos pertence, e até o céu e o mar serão propriedade de estranhos. (...) As mulheres mastigarão areia e serão tantas e tão esfaimadas que um buraco imenso tornará a terra oca e desventrada.»* (45) E o cenário de horror continua, através das palavras do feiticeiro. Todavia, a mensagem final da narrativa não é de dor e de sofrimento, mas sim de esperança e, mais uma vez, a presença da terra é fundamental: *«Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra.»* (46)

Apesar de ser em *Terra Sonâmbula* que o elemento estudado assume características mais marcantes, ele evidencia-se em qualquer texto de Mia Couto. Em *A Varanda do Frangipani*, também é ele que assume o protagonismo, no final, quando os velhos decidem acompanhar o espírito de Ermelindo Mucanga, para as raízes do frangipani, e abandonar o mundo dos vivos: *«Aos poucos, vou perdendo a língua dos homens, tomado pelo sotaque do chão. Na luminosa varanda deixo meu último sonho, a árvore do frangipani. Vou ficando do som das pedras. Me deito mais antigo que a terra. Daqui em diante, vou dormir mais quieto que a morte.»* (47)

A ideia de que a terra é a base do homem, o seu porto seguro e a sua mãe é enfatizada através da leitura de *O Último Voo do Flamingo* e de *Um Rio Chamado Tempo Uma Casa Chamada Terra*. Nestes textos, o elemento é, repetidas vezes, associado à casa: *«É uma certeza em Tizangara: a termiteira é o umbigo da terra. E nós habitáramos sempre junto de um enorme morro de muchém. (...) A areia do morro era uma âncora de terra espetada em nossa terra. Nossa casa era um barco amarrado em nosso destino.»* (48); *«(...) Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida.»* (49) Se a nossa vida passa pelo ideal de constância e de retorno às origens, o desaparecimento da casa e da terra originam uma grave perda de referências e de identidade, só recuperável a partir do reinício. E foi, precisamente, o que sucedeu em *O Último Voo do Flamingo*: a terra foi engolida pela terra e às personagens só lhes restou esperar por um novo tempo.

Na obra de Luandino Vieira, o elemento natural Terra também aparece com um forte

---

(45) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.215.

(46) *Id, Ibid*, p. 218.

(47) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.152.

(48) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, pp.192/193.

(49) Cf. Mia Couto, *Um Rio Chamado Tempo Uma Casa Chamada Terra*, Lisboa, Caminho, 2002, p.258.

pendor nacionalista, que visa mostrar a riqueza do que é autóctone, puro e original de Angola. Analisem-se os seguintes exemplos: «*Era o céu azul e a lua da sua terra que olhavam...*» (50); «*Domingos Xavier dormia para os seus irmãos, feliz em sua morte, de madrugada, com a luz da lua da sua terra a sair embora para contar depois, todas as noites, a história de Domingos Xavier.*» (51) A utilização do determinante possessivo “sua” torna a relação do africano com a terra intrínseca e permite que a comparação à literatura de Mia Couto não deixe dúvidas. Ambos os escritores transmitem a noção de que a terra lhes pertence e de que não necessitam de outros povos para governá-la, revelando o doloroso processo colonial atravessado pelos respectivos países. Enfatizam que o elemento natural estudado é a origem, o ponto de chegada e de partida, uma essencialidade. Ensinam aos do dito Primeiro Mundo, assim eles queiram aprender, que o homem não passa de um “bicho da terra muito pequeno” e de que o chão tem de ser preservado, cuidado e amado, para o ser humano continuar a existir.

## Árvores

«*Até já lhe digo: vá já escolhendo bem a árvore, sua mais imortal companheira.*» (52) Estas palavras, atribuídas ao velho Sulpício, em *O Último Voo do Flamingo*, permitem antever o motivo que leva Mia Couto a consagrar às árvores um papel superior na sua ficção. Com as raízes entranhadas no chão, o tronco no ar e os ramos folhosos ao vento, a árvore une em si a ligação à terra, o sonho e a passagem dos dias: «*cego / de ser raiz / imóvel / de me ascender caule / múltiplo / de ser folha / aprendo / a ser árvore / enquanto / iludo a morte / na folha tombada do tempo.*» (53) Nestes versos, compreendemos que a árvore encarna o fundamental da existência e que, por essa razão, se torna essencial um processo de aprendizagem que aproxime o homem dela e, conseqüentemente, do sonho.

Em *Terra Sonâmbula*, o episódio relacionado com as árvores que assume maior preponderância é o do funeral do pai de Kindzu, sepultado em ondas, que desapareceram de um dia para o outro e deram lugar a uma planície coberta de palmeiras e de frutos, prestes a serem arrancados: «*Então se escutou uma voz (...). Ele pedia que os homens ponderassem: aqueles eram frutos muito sagrados. Sua voz se ajoelhava clamando para que se poupassem as árvores:*

---

(50) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.27.

(51) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.77.

(52) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.199.

(53) Cf. Mia Couto, *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho, 2001, 3ª ed., p.59.

*o destino do nosso mundo se sustentava em delicados fios. Bastava que um desses fios fosse cortado para que tudo entrasse em desordens e desgraças se sucedessem em desfile. O primeiro homem, então, perguntou à árvore: por que és tão desumana? Só respondeu o silêncio. Nem mais se escutou nenhuma voz. De novo, a multidão se derramou sobre as palmeiras. Mas quando o primeiro fruto foi cortado, do golpe espirrou a imensa água e, em cataratas, o mar se encheu de novo, afundando tudo e todos.»* (54) Neste episódio, a mensagem é evidente. As árvores são um elemento fundamental da Natureza, preconizam o sagrado e o divino e qualquer atentado contra elas poderá conduzir ao desequilíbrio do mundo. As árvores são irmãs do homem e, por essa razão, devem ser respeitadas.

É também esta a mensagem veiculada em *A Varanda do Frangipani*. Do início ao final do romance, a árvore acompanha as atitudes, os sentimentos e o destino das personagens. Mais importante até, ela ajuda os habitantes do forte a encontrarem o sonho: *«Os defuntos só sonham em noites de chuva. No resto, eles são sonhados. Eu que nunca tive quem me deitasse lembrança, eu sou sonhado por quem? Pela árvore. Só o frangipani me dedica nocturnos pensamentos.»* (55) Este frangipani é um símbolo da esperança do povo. Destruído por uma tempestade, no final da narrativa: *«Era a árvore do frangipani. Dela restava um tosco esqueleto, dedos de carvão abraçando o nada. Tronco, folhas, flores: tudo se vertera em cinzas.»* (56), volta a desabrochar, revelando que o povo tem sempre a capacidade para reiniciar, começar outra vez e voltar a sonhar: *«A árvore era o lugar do milagre. Então, desci do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do meu corpo e a seiva refluiu, como sémen da terra. A cada gesto meu o frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza em que a planta se desintactara.»* (57)

Em *O Último Voo do Flamingo*, as referências à árvore também transmitem a mensagem de que ela é a maior companheira do homem, já que o ajuda a sonhar. No entanto, como o romance termina com uma mensagem de desencença, as árvores desaparecem: *«Árvore, nem sobra, nem sombra.»* (58), não deixando lugar para o sonho.

Com Luandino Vieira igualmente se percebe o fascínio sentido pelas árvores que poderá ter influenciado e inspirado Mia Couto. Os dois habitantes de África referem a palmeira nos

---

(54) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.21.

(55) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.13.

(56) *Id, Ibid*, p. 150.

(57) *Id, Ibid*, p. 151.

(58) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.200.

textos, um em *Terra Sonâmbula* e outro em *João Vêncio: os Seus Amores*: «*Eu ia-me esconder, deixar ir o doutoro malino, sair embora, para acampar no meu oásis, na fresca sombra das minhas duas palmeiras frodisíacas,...*» (59) Então, se para um não deve ser nunca arrancada e para o outro oferece a sombra, a frescura e um mundo de prazeres, para os dois ela é sagrada e divina. Mas encontramos, ainda, outro elemento em comum na simbologia da árvore. Já constatamos que ela pode ser conotada com a ideia de esperança e de sonho em Mia Couto. Igual representação surge em Luandino Vieira. Quando Domingos Xavier se dirigia para a morte, ouviu o som das árvores: «*Árvores lavadas faziam chegar seu xaxualho até lá dentro dos muros altos,...*» (60) Elas transportam uma mensagem de força e de resistência. Elas apoiam o homem e acompanham-no, crescendo e morrendo com ele, dando-lhe ar para respirar e sombra para se recompor. Como Sulpício salienta, ela é a imortal companheira do ser humano e, segundo Mia Couto, é ela que faz sonhar.

## Animais

As referências a animais nos textos coutianos são inúmeras. Porém, há três que adquirem um valor superior: o cabrito, a hiena e o halakavuma.

Em *Terra Sonâmbula*, o cabrito é mencionado porque faz companhia a Muidinga e a Tuahir, trazendo com ele o sentimento de família, perdido há bastante tempo. Também Kindzu, nos escritos, revela simpatia pelos bichos e recorda momentos da infância ao lado deles. Todavia, o cabrito relaciona-se, principalmente, com uma carga pejorativa, no universo coutiano. Ele representa o homem corrupto e corruptível: «*Cabrito come onde está amarrado.*». A expressão anterior explica essa ligação. Aqueles que alcançam cargos de maior poder tornam-se gananciosos e começam a roubar o povo, em proveito próprio. Esquecem-se das funções que desempenham e dos compromissos estabelecidos para obterem regalias, privilégios e riqueza. Estêvão Jonas, personagem de *O Último Voo do Flamingo*, é um desses "cabritos". Aproveita-se do posto de administrador de Tizangara, que ocupa, para "engordar": «*(...) o administrador Jonas tinha desviado o gerador do hospital para seus mais privados serviços. Dona Ermelinda, sua esposa, tinha vazado os equipamentos públicos das enfermarias: geleiras, fogão, camas. Até saíra num jornal da capital que aquilo era abuso de poder. Jonas ria-se: ele não abusava; os*

---

(59) Cf. José Luandino Vieira, *João Vêncio: os Seus Amores*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.68.

(60) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp.72/73.

*outros é que não detinham poderes nenhuns. E repetia o ditado: cabrito come onde está amarrado.»* (61)

A simbologia inerente à hiena é muito semelhante. Em Moçambique, este bicho é considerado de mau agouro e, por essa razão, Muidinga e Tuahir temem o contacto com ele: *«Que vinha ali fazer aquele bicho sem aprumo, despromovido das traseiras? Trazer má sorte ao destino dos viventes, só podia ser esse o serviço desse animal.»* (62) Porém a metaforização da hiena vai além de prenúncios negativos. Tal como o cabrito, ela é relacionada com o homem e com o roubo. Habitada a comer ossos e restos, este animal é conotado com os dirigentes de Moçambique que vendem a riqueza do país aos estrangeiros e se contentam com as sobras: *«Vendo a gente grande focinhando entre as ossadas ele ainda se perguntou: Como é que engordaram tanto se já não há vivos para caçarem, se já só resta pobreza? Uma das hienas lhe respondeu assim: ' É que nós roubamos e rroubamos. Roubamos o Estado, roubamos o país até sobraem só os ossos!' (...) O que faziam comigo era vender a minha carne aos leões vindos de fora. Elas, as hienas nacionais, contentar-se-iam com o esqueleto.»* (63)

O halakavuma é outro animal nomeado por Mia Couto diversas vezes. Porém, este é um bicho que assume características positivas na obra. Está associado aos antepassados, às verdadeiras raízes do país e, segundo as crenças moçambicanas, aparece, com a chuva, para trazer novidades ao mundo. Em *A Varanda do Frangipani*, as escamas deste ser acompanham o percurso de Izidine Naíta, como se fossem indícios do caminho a seguir. E, no final, são elas que lhe mostram a verdade: *«Nos dias de hoje, porém, o bicho já não sabe falar a língua dos homens. Nãozinha se lamentava: quem nos mandou afastar das tradições? Agora, perdemos os laços com os celestiais mensageiros. Restavam as escamas que o halakavuma deixara escapar da última vez que tombara. Nãozinha as tinha apanhado junto do morro de muchém. Aquelas eram as últimas réstias do pangolim, os derradeiros artifícios dos aléns. Em cada noite, uma dessas escamas tinha trabalhado a alma do inspector. Agora ele era chamado a prostrar-se no chão, bem ali ao dispor de mãos feiticeiras. Nãozinha espalhou nele as cascas de pangolim: sobre os olhos, a boca, ao lado dos ouvidos, nas mãos. Izidine ficou imóvel, escutando as revelações que se seguiram.»* (64)

Tendo em conta a excepção do pangolim, pode-se considerar que o animal, na

---

(61) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, pp.15/16.

(62) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.74.

(63) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.198.

(64) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.140.

mundividência coutiana, assume simbologias bastante disfóricas, visto que é associado, em múltiplas ocasiões, ao homem. Com um percurso marcado pelo conflito armado, luta pela sobrevivência e ausência de afectos, o ser humano atinge o estatuto de animal e passa a agir de uma forma instintiva. Esta ideia é bem vincada nos textos de Mia Couto, em geral, e em *Terra Sonâmbula*, em particular: «(...) e, um por um, todos foram perdendo as humanas dimensões. Penugens e escamas, garras e bicos, caudas e cristas se espalharam pelos corpos e todo aquele plenário de gente se transfigurou em bicharada. A fala foi a última coisa a ser convertida e, durante em tempo, se escutaram espantos e gritos humanos proferidos pelas mais irracionais bestas. Aos poucos, porém, também o verbo se perdeu e a bicharada, em desordem, se espalhou pelos matos.» (65)

Em Luandino Vieira, os animais não têm o carácter metafórico e disfórico que Mia Couto lhes atribui. Eles surgem de uma forma simples e autêntica, como representantes da Natureza e cercados de carinho e ternura. É o que se verifica no conto *Memória Narrativa ao Sol de Kinaxixi*, pertencente à obra *No Antigamente Na Vida*: «(...) na minha mão o bichinho de veludo. Uma gota de sangue aveludado, sangue de inocência sem ferrugem de crime, o catato saído da chuva se torcia na palma branca. E o corpo adoçado no sol macio, pura cor.» (66) Na estória *Da Galinha e do Ovo*, compilada em *Luuanda*, o respeito pelos animais continua: «Ficou, então, olhar Beto e Xico, meninos amigos de todos os bichos e conhecedores das vozes e verdades deles.» (67), até porque todo o conto se desenrola em redor de uma galinha e da posse de um ovo.

Deste modo, sendo através da criação de um mundo metafórico em que, pelos animais, conhecemos os homens, ou a partir do carinho pelos bichos, evidenciado por acções ou pela invenção de mitos, Mia Couto e José Luandino Vieira atribuem a estes seres um papel activo e afectivo no seu cosmos, aproximando, conseqüentemente, a sua literatura.

---

(65) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.216.

(66) Cf. José Luandino Vieira, *No Antigamente Na Vida*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.97.

(67) Cf. José Luandino Vieira, *Luuanda*, Lisboa, Edições 70, 2000, pp.130/131.

## V – O FOGO

O Fogo é o elemento natural que apareceu mais tarde na vida do homem e que lhe permitiu, não só, desenvolver o espírito de cooperação e de grupo, como também, desafiar as forças da Natureza. Imbuído de um forte poder destruidor e capaz de exercer atracções violentas, o fogo reenviou Prometeu para o sofrimento eterno, passando a representar a luta do homem para alcançar o poder dos deuses. Mas é no campo da sensualidade que este elemento atinge o esplendor. Segundo a antropologia, a ligação entre o acto sexual e a flama resulta da técnica de obtenção do mesmo, assente na fricção de paus ou de pedras. E daí a relação metafórica que se estabelece entre vocábulos pertencentes ao campo semântico do fogo, como ardor ou calor, e o acto em si. Na prática, esta conexão também é desencadeada no universo de Couto e de Luandino. Vejamos *Terra Sonâmbula* e a aproximação ocorrida entre Kindzu e Farida: «*Eu, para mim, me garantia: não chegava uma vida inteira para contemplar aqueles olhos. Cinzas, se nos olhos dela dormitavam, em brasas se acenderam. Um dedo foi entrando no canto da sua boca. Toquei primeiro em seus dentes, depois senti sua saliva. Era uma saliva quente, parecia que não era apenas um dedo mas todo eu inteiro que penetrava numa caverna aquecida.*» (68) Aos tropos "cinzas", "brasas" e "quente", juntam-se vocábulos de Luandino, como "fogo" ou "luz", para descrever a beleza da nudez feminina e da relação entre os dois sexos: «*Se levantou: sua estrela de fogo por sob a nuvem púbica queimou nosso silêncio, ar era pouco para tanto sopro de luz se libertando no corpo dela, avançando.*» (69) Deste modo, a ideologia simbólica do fogo é outro factor que aproxima os escritores em análise. Ambos metaforizam na chama ardente e, através de vocabulário sugestivo, a união entre dois seres de sexo oposto. Não pensamos, no entanto, que a flama e os agentes com ela relacionados, como o sol, a lua e as estrelas, sejam dominantes na obra. Ainda assim, merecem uma atenção particular.

## Sol

O sol é a estrela que confere vida ao homem. No entanto, apesar do elemento ser fulcral, assim como os restantes estudados, Mia Couto não lhe dedica muito tempo na sua escrita. As referências à bola de fogo são diminutas e podemos interrogar-nos acerca da razão

---

(68) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.106.

(69) Cf. José Luandino Vieira, *No Antigamente Na Vida*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.47.

para tal escassez. Talvez o facto do sol ser a única força da Natureza com a qual o homem não contacta intimamente ajude a explicar o verificado. Quer com a água, quer com o ar, ele estabelece um conjunto de trocas, das quais depende a vida. Também a terra o acompanha sempre e representa a base em que se sustém. Porém, o sol está longe, é inalcançável e intocável. Só a luz que dele imana o torna omnipresente. Em *Terra Sonâmbula*, encontramos um episódio extremamente doce e que concerne, precisamente, a cor e o poder do sol. Tem a ver com a descoberta da escrita, por Muidinga: «*Mais uma vez contempla a palavra escrita na estrada. Ao lado volta a escrevinhar. Lhe vem uma outra palavra, sem cuidar na escolha: "Luz". Dá um passo atrás e examina a obra. Então, pensa: "a cor azul tem o nome certo. Porque tem as iguais letras da palavra "luz"; fosse o seu feminino às avessas.*» (70) O anterior e inocente jogo de palavras releva a pureza da criança, que estabelece uma simples relação entre a luz e o céu. É através do sol que vemos o azul do céu e conhecemos a beleza do cosmos e Muidinga tem disso consciência.

Todavia, é a força do sol que, diariamente, seca o país e o leva à ruína. E é, igualmente, a luz do sol que faculta a visão da calamidade: «*Quando saí da casinhota doeu-me a luz. Tanto sol, para quê? Preferia que sobre o campo se estendesse a mesma penumbra do armazém. Talvez assim não fossem tão visíveis aqueles braços mendigos que, por toda a parte, se estendiam: estou pedir, estou pedir!*» (71) Deste modo, compreende-se a rejeição sentida por Mia Couto em relação ao sol: é ele o causador de muitas desgraças e também é ele que as permite visualizar.

Na obra de Luandino Vieira não se nota o decréscimo de referências ao sol, como acontece com Mia Couto. Nos seus textos, as menções aos elementos naturais estudados estão em maior equilíbrio, o que não impede que a mensagem veiculada seja muito semelhante. Por exemplo, em *João Vêncio: os Seus Amores*, o sol começa por surgir relacionado com a beleza do país: «*Tudo era ouro com o mel do sol mergulhando.*» (72) mas, mais tarde, nesta obra e como em *Terra Sonâmbula*, encontramos um jogo de palavras com o tropo "azul", análogo ao de Muidinga: «*(...) azula, azul, a gente podia-lhe ver subir no céu, (...)*» (73), o que aproxima as duas narrativas e os seus autores. Outra grande similitude acontece na obra *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, quando a descrição do nascer do sol contrasta com a miséria da paisagem:

---

(70) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.38.

(71) *Id, Ibid*, p. 202.

(72) Cf. José Luandino Vieira, *João Vêncio: os Seus Amores*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.70.

(73) *Id, Ibid*, p. 71.

«O sol apareceu muito cedinho, amarelo e quente, atrás do musseque Lixeira, lá em cima, no morro da fábrica de cimento.» (74) Também nesta passagem, há a consciência de que o sol traz a visão da cruel realidade, o que marca mais um aspecto em comum entre Luandino e Couto.

Pelo exposto, torna-se evidente que os dois escritores relacionam o Sol com a beleza da paisagem e do país. Contudo, ambos compreendem que é necessário alterar diversos ângulos dessa mesma realidade, ângulos esses que são realçados pela luz do sol. Assim, se o Sol traz a vida, também deve indicar os problemas e impedir a degradação. O sol dever-se-á reunir à água e à terra e permitir o florescimento e a frutificação, ou seja, permitir o necessário reinício.

## Lua

«A cabeça dele tem que ser transferida. (...) E apontou para cima, para as celestiais alturas. Os outros devolveram a estranheza. Que queria o velho dizer?

- Lá, na lua.

*E foi assim que, por estreia, um homem passou a andar com a cabeça na lua. Nesse dia nasceu o primeiro poeta.»* (75)

A Lua, opondo-se ao sol, representa a noite e o mundo de mistério que é inerente à escuridão. É de noite que os poetas se inspiram e é de noite que os amantes consagram o amor. A lua observa e participa, visto que é cúmplice dos seres da noite que a acompanham na solidão. Ela pertence a outro cosmos e arrasta com ela aqueles que se soltam da força da terra e querem pertencer ao mundo da fantasia. O texto retirado de *Contos do Nascer da Terra*, e que deu início a este subcapítulo, comprova esta ideia, assim como algumas passagens da obra coutiana. Farida e Kindzu consomem o amor sentido, numa noite de luar, abandonando o mundo material e entregando-se ao enigma das trevas: «Antes, ela me pedira que eu aguardasse pelas noites de luar.» (76) De igual modo, é a lua que apadrinha a relação entre o boi e a garça, narrada em *Terra Sonâmbula*, transformando o bicho terrestre num pássaro: «O pastor se garantiu que assim acontecia todas as noites de luar cheio. No roçar da aurora, o boi regressava à condição de tristonho quadrípedestre.» (77)

Na obra de Luandino Vieira, também é a lua que acompanha as crianças pelo mundo da

---

(74) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.63.

(75) Cf. Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa, Caminho, 1999, 3ªed., p.182.

(76) Cf. Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1999, 5ªed., p.107.

(77) *Id, Ibid*, p. 190.

fantasia. Ela surge como companheira nos desafios e nas maiores aventuras dos meninos: «*Hoje é dia de todos os possíveis – (...) E nas palavras dele vimos plena lua cheia, brancaflor dependurada no pó da quarta esfera.*» (78) No entanto, é em *João Vêncio: os Seus Amores* que a representatividade do elemento atinge um maior fulgor. É debaixo da luz da lua que o narrador se entrega ao amor sentido por Mimi e assume a sua sexualidade: «*E era a lua, grande, em cima do muxixeiro, azula, azul, a gente podia-lhe ver subir no céu, ria o seu homem – monangamba. (...) Fizemos. Eu e ele. Ele e eu. Sem vergonha, nossas amorizadas.*» (79)

Apesar de, tal como o fogo e o sol, a lua não adquirir uma grande notoriedade, seja em Couto, seja em Luandino, ela é assumida pelos dois com a mesma conotação, mantendo o seu sentido universal. A lua é a cúmplice dos amantes, iluminando-os na escuridão e permitindo-lhes refugiar-se do mundo. Por isso nunca perderá a simbologia do mistério nem da fantasia.

## Estrelas

Pequenos astros a resplandecer no céu, as estrelas guiam o homem no mundo, quer num sentido real, quer num sentido figurado. São elas que nos indicam o caminho a seguir, que nos dão o norte, mas também são elas que nos dão inspiração e nos auxiliam nas decisões a tomar: «*Vamos perguntar às estrelas...*» é uma afirmação comum de cariz popular e que está no inconsciente de todos. Marta Gimo, personagem de *A Varanda do Frangipani*, também indica o rumo que o inspector deve seguir, a partir das estrelas: «*-Os velhos já não estão lá, na praia. / - Não. Agora estão lá. Marta apontou, no céu, as estrelas. O polícia se perdeu nos astros luzinhando no alto, imaginando serem archotes em mãos de velhos.*» (80) De acordo com Marta, eram os mais idosos que poderiam ajudar Izidine a descobrir o verdadeiro crime. Era a antiguidade, a ancestralidade, que podia salvar a nação e, devido a esses factores, era pelos velhos que o inspector se devia guiar. Unindo-os às estrelas, ela estava a mostrar o verdadeiro caminho ao polícia.

No entanto, os astros cintilantes da noite não são somente relacionados com o rumo a seguir. Eles são igualmente conectados com a ideia de amor. Atentemos na seguinte passagem de *O Último Voo do Flamingo*: «*Massimo Risi regressou a casa apenas ao fim do dia seguinte*

---

(78) Cf. José Luandino Vieira, *No Antigamente Na Vida*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.28.

(79) Cf. José Luandino Vieira, *João Vêncio: os Seus Amores*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.71.

(80) Cf. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1998, 3ªed., p.102.

*quando já escurecia. O tempo que passara com Temporina lhe acendera estrelas nos olhos. Eram estrelas, sim, mas em céu de tristeza.»* (81) Neste caso, o brilho das estrelas é um indicativo ou de alegria ou de tristeza. A cintilação que o homem tem capacidade de transmitir pelo olhar é comparada à dos astros e é um denunciativo dos sentimentos mais puros. E, neste aspecto, encontramos outra semelhança entre Luandino e Mia Couto.

Nas narrativas do escritor angolano, *No Antigamente Na Vida* e *João Vêncio: os Seus Amores*, as referências às estrelas são inúmeras e prendem-se, principalmente, com as ideias de mulher e de amor. Deste modo, elas são símbolos de sentimentos inocentes e verdadeiros. Vejamos o seguinte exemplo: *«E as estrelas da manhã, dádivas da menina Ura, caíram no chão de capim como quando as acácias lançam de si suas flores verdes, sacudidas por vento cazumbil.»* (82) A queda das pequenas estrelas representa o fim do amor puro, sentido pela criança. Confrontado com a traição de Ura, o menino obriga-se a esquecer o sentimento inocente que nutria por ela. A estrela é, então, uma metáfora da paixão. Porém, é em *João Vêncio: os Seus Amores* que as referências às estrelas são mais abundantes: *«Esclavagidão? Eu é que sou o escravo dos meus amores – a estrela de três pontas com seu centro dela, a Florinha que não era minha. A Maristrêla e o Mimi, meu só amigo; a menina Tila, asila, doutora, o seu perfume torrado em baixo do céu de veludo, no quente das pernas.»* (83) De acordo com estas palavras, notamos que a estrela volta a ser um símbolo do amor. João Vêncio reúne nelas todas as mulheres (e não só) da sua vida. Cada uma das suas paixões ocupa uma das pontas do astro e Florinha (amiga de infância) ocupa o centro. As posições das pessoas dentro da estrela vão-se alterando, mas o núcleo permanece o mesmo: *«Giro minha estrela: o centro é uno, fixo, as pontas três, uma só mas nunca que está igual. A Florinha ainda.»* (84) Assim, o verdadeiro amor está no interior, enquanto que as outras paixões ocupam outros planos.

Compreendemos, então, depois da leitura dos dois escritores, as semelhanças que os unem em relação à estética, aos diversos elementos naturais, em geral, e às estrelas, em particular, o que me permitiu marcar elos intertextuais inequívocos. No caso das estrelas, a conexão encontra-se, precisamente, na relação entre o amor e o astro, entre a mulher e as estrelas. No entanto, é na utilização da língua que a aproximação é intrínseca.

---

(81) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.197.

(82) Cf. José Luandino Vieira, *No Antigamente Na Vida*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.126.

(83) Cf. José Luandino Vieira, *João Vêncio: os Seus Amores*, Lisboa, Edições 70, 1987, pp.66/67.

(84) *Id, Ibid*, p. 76.

## VI – A MUSICALIDADE DA PALAVRA

De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva (85), as marcas distintivas entre o texto lírico e o texto narrativo incidem no verso e no código métrico. Segundo ele, na poesia, encontramos complexos processos de semiotização, como o ritmo, o verso, a ocorrência periódica de figuras fónicas, das quais a rima é um exemplo, e a disposição gráfica. Outra marca distintiva reside no facto do poeta lírico não estabelecer relações com a sociedade e com o meio, através das suas composições: «*Contrariamente ao que acontece com o romancista, o discurso dos “outros”, o discurso na diversidade das suas conexões com micromundos sociais, ideológicos, profissionais e etários e com comunidades regionais, é essencialmente estranho ao poeta lírico (...)»* (86)

Tendo em conta o mesmo autor, apercebemo-nos que certas marcas da narrativa se opõem às da lírica: «*O texto narrativo literário caracteriza-se fundamentalmente pelo seu “radical de apresentação” – um narrador, explicitamente individuado ou reduzido ao “grau zero” de individuação, funciona em todos os textos narrativos como a instância enunciadora que conta uma “história” – e por relatar uma sequência de eventos ficcionais, originados ou sofridos por agentes ficcionais, antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, situando-se tais eventos e tais agentes no espaço de um mundo possível.»* (87) E acrescenta: «*Manifesta-se, assim, no texto narrativo, uma necessária polaridade entre o autor textual e o mundo narrado, profundamente alheia ao texto lírico.»* (88) A estes aspectos, associam-se mais dois componentes necessários: o tempo e o espaço: «*O texto narrativo, caracterizando-se por representar uma sequência de eventos, comporta como elemento estrutural relevante da sua forma de conteúdo a representação do tempo (...). Por outro lado, a sequência de eventos e os agentes do texto narrativo situam-se necessariamente num espaço, num espaço físico e social, com os seus condicionalismos, as suas leis, as suas convenções e os seus valores (...).»* (89)

Quer em Luandino Vieira quer em Mia Couto, autores de textos narrativos, as marcas distintivas, apontadas por Aguiar e Silva, não constituem elementos de demarcação. Muito pelo contrário. Nas prosas dos dois encontramos processos de semiotização, como ritmo, rima,

---

(85) Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva: *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª ed., 1996, pp.590-596.

(86) *Id, Ibid*, p. 595.

(87) *Id, Ibid*, p. 599.

(88) *Id, Ibid*, p. 601.

(89) *Id, Ibid*, p. 603.

figuras fónicas, sentido metafórico e simbólico, poesia e musicalidade. São estes aspectos que tornam estes autores únicos e fazem deles não escritores de poesia da narrativa mas narradores poetas (90). Ambos, de uma forma muito semelhante, penetram na aventura da língua, ondeiam as palavras e as imagens e transportam o leitor para o mundo do maravilhoso e do sonho: «*Através do encantamento da prosa de Mia Couto, uma prosa que é mais poesia que prosa, temos a visão de um filho de europeus sobre a África. (...) É uma forma tão sonhadora de ver a realidade que eu não consigo deixar de sonhar quando a leio.*» (91)

Atentemos, em primeiro lugar, à obra de Luandino Vieira. Apesar de textos como *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* ou *Luuanda* visarem, acima de tudo, uma mensagem social e pertencerem a uma literatura de luta, encontramos marcas poéticas e momentos emotivos na mensagem: «*Fechava os olhos e o Kuanza corria ao luar, rugindo furioso ou manso e quieto, grande mar sem ondas. (...) Deitado, se deixou boiar no seu rio de criança, do planalto, que lhe tinha visto nascer.*» (92); «*(...) só um quente novo, um fresco bom, melhor que o vento que soprava xaxualhando as pequeninas folhas verdes das acácias, empurrando as flores, algumas deixavam cair as suas folhas vermelhas e amarelas, parecia era mesmo uma chuva de papel de seda em cima deles.*» (93) Mas é em narrativas como *No Antigamente Na Vida* e *João Vêncio: os Seus Amores* que a musicalidade e a poesia das palavras assumem um carácter marcante: «*Se levantou: sua estrela de fogo por sob a nuvem pública queimou nosso silêncio, ar era pouco para tanto sopro de luz se libertando no corpo dela, avançando. Nós, as trevas brutas parecíamos éramos. (...) Cantávamos. Tarde não era mais, música de tempo. A gente se esvaziava do que nem sabíamos ainda, queríamos só sol no peito, coração sangrante para a Moça adiantar ver – aí berrávamos já o nunca dito, o que nunca se sabe o que é antes de ser e na hora não era a*

---

(90) Vítor Manuel de Aguiar e Silva refere esta conjugação entre as características dos dois modos: «*As marcas distintivas com que caracterizámos o texto lírico, atinentes sobretudo aos planos semântico e pragmático, correlacionam-se indissoluvelmente com outras marcas distintivas do texto lírico atinentes ao plano da forma da expressão. Embora o modo lírico se possa manifestar em textos em prosa – como acontece com textos integráveis em subgéneros híbridos como o poema em prosa, o romance lírico, a chamada narrativa poética e o drama lírico -, ele manifesta-se predominantemente, quer sob o ponto de vista estatístico, quer sob o ponto de vista de uma axiologia estética, em textos em poesia, entendendo-se o termo “poesia” stricto sensu.*» in *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª ed., 1996, p.590.

(91) Cf. *Moçambique*, Lisboa, Portugal, de Abril de 2001.

(92) Cf. José Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.28.

(93) Cf. José Luandino Vieira, *Luuanda*, Lisboa, Edições 70, 2000, p.42.

*mesma coisa que não era no antes, nunca.»* (94) Esta passagem é plena de ritmo, harmonia e amor. Abundam as metáforas, a função emotiva da linguagem, a descontinuidade do discurso, a transmutação do sentido, a subjectividade e a criação de um mundo que engloba o “eu” e o “não eu”. A poesia e a narrativa interseccionam-se para descrever uma realidade de pureza e inocência, só captável através dos olhos de crianças ou do Poeta.

É imprescindível, ainda, a análise de outras passagens: *«Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. (...) Por isso pergunto depoimento do muadié: vida de pessoa não é assim a missanga sem seu fio dela, misturada na quindinha dos dias?»* (95); *«Este muadié tem cada pergunta!...: missangas separadas no fio, a vida do homem? Da de maria-segunda, de cada cor, cores? Kana, ngana!... Cada coisa que ele faz é ele todo – cada cor é o arco-íris.»* (96) Nestes momentos do texto surgem imagens belíssimas que se relacionam com a vida e com colares de missangas. Para João Vêncio, a amizade é metaforizada na união entre o fio e as pedras que constituem a peça de ornamento. Mas a simbologia do colar não se fica unicamente no sentimento fraternal. Ele referencia ainda o dia-a-dia, o percurso do homem pela vida e pelas mulheres. Com estes sentidos, as missangas misturam-se e revelam os conflitos e as confusões do mundo. No entanto, no final da estória, a simbologia do colar altera-se. Interpelado pelo muadié, João Vêncio muda o discurso. Apercebe-se, quando termina a narrativa, que a sua existência foi maravilhosa e relaciona-a, não mais a um fio com bolas coloridas, mas sim ao arco-íris, terminando a estória numa outra dimensão do maravilhoso.

Em Mia Couto, a presença de Luandino Vieira aparece com maior força, precisamente a partir da simbologia do colar de missangas (97), no conto “O Fio e as Missangas”, que deu nome a um livro de 2004. A situação narrada é semelhante à de *João Vêncio: os Seus Amores*. Encontramos um homem a contar as aventuras vividas com mulheres a um confidente que mal conhece. E, a comparação estabelecida entre a vida e as mulheres, é a mesma: *«- A vida é um colar. Eu dou o fio, as mulheres dão as missangas. São sempre tantas, as missangas...»* (98)

---

(94) Cf. José Luandino Vieira, *No Antigamente Na Vida*, Lisboa, Edições 70, 1987, pp.48/49.

(95) Cf. José Luandino Vieira, *João Vêncio: os Seus Amores*, Lisboa, Edições 70, 1987, pp.13/14.

(96) *Id, Ibid*, p. 89.

(97) A propósito da simbologia do colar de missangas, na literatura angolana, lembre-se o belíssimo poema de Aires de Almeida Santos *O Colar de Missangas*.

(98) Cf. Mia Couto, *O Fio das Missangas*, Lisboa, Caminho, 2004, p.68.

A beleza e a poesia encontrada nas obras dos dois autores não se limitam a algumas imagens. Elas ocupam todo o universo narrativo. Em todos os textos sentimos ritmo, musicalidade e a expressão dos mais puros sentimentos através de palavras inocentes. Atentemos na riqueza da linguagem coutiana, por exemplo numa estória escrita para a filha: «*É assim que ainda hoje se vê, lá na prata da lua, a pupila estrelinhada do passarinho sonhador. E nenhuma criatura, a não ser a noite, escuta o canto da avezinha enluarada. Sobre as primeiras folhas da madrugada, tombam gotas de cacimbo. São lagriminhas do pássaro que sonhou pousar na lua.*» (99) A transformação das lágrimas em nevoeiro transmuda o sentido para a imensidão da ternura da estória infantil.

Porém, é em narrativas como *Mar Me Quer* e *Chuva Pasmada* que o lirismo é assumido em esplendor e ressoa como uma melodia: «*Mar me quer, bem me quer... Este era o cantochão de Luarmina, o infindo ramerajar dela. Todos fins de tarde a mulata fica sentada, num degrau da varanda, e vai desfolhando infinitas flores. Ao fim de um tempo, todo o pátio está forrado a pétalas, o chão espantado a mil cores.*» (100) Desde o nome da personagem que reenvia o leitor para a lua, até à lengalenga proferida até à exaustão, não esquecendo a personificação, a imagem e a hipérbole, tudo contribui para a interpenetração do modo poético na prosa. Igualmente em *Chuva Pasmada*, obra de 2004, a musicalidade coutiana se faz sentir. Julgo até que é, nesta obra, que ela mais se evidencia, marcando uma tendência do escritor para agudizar esta sua característica. Atentemos no seguinte exemplo: «*Como ele sempre dissera: o rio e o coração, o que os une? O rio nunca está feito, como não está o coração. Ambos são sempre nascentes, sempre nascendo. Ou como eu hoje escrevo: milagre é o rio não findar mais. Milagre é o coração começar sempre no peito de outra vida.*» (101) As marcas da lírica são variadas: a subjectividade, a emotividade, a linguagem polivalente e metafórica, o ritmo, a descontinuidade do pensamento e a conexão estreita entre os significantes e os significados. Todavia, há um aspecto que se sobrepõe à fusão entre os modos e que é comum aos dois escritores estudados: a beleza dos textos, conseguida a partir da miscigenação. Através da conjugação dos caracteres da lírica e da narrativa, Luandino e Couto conseguem obter um ritmo, uma harmonia e uma musicalidade únicas. Só eles são capazes de criar palavras e frases inesquecíveis: «*Eu já sabia: a única história com final feliz é aquela que não tem fim.*» (102)

---

(99) Cf. Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa, Caminho, 1999, 3ªed., p.69.

(100) Cf. Mia Couto, *Mar me quer*, Lisboa, Caminho, 2001, 5ªed, p.16.

(101) Cf. Mia Couto, *A Chuva Pasmada*, Lisboa, Caminho, 2004, p.74.

(102) *Id, Ibid*, p. 37.

## A Criação de Novas Palavras

A literatura coutiana pode ser considerada uma oralidade habitando a escrita, aspecto corroborado pelos estudiosos de literatura moçambicana, como Patrick Chabal: *«He (Mia Couto) is in fact a most gifted artisan of the written Word. Nevertheless, his writing is rooted in a tradition of orality, as is (and for good reasons) much contemporary African literature. Both the structure and rhythm of the novel are profoundly oral. This is true of the story-telling – and the novel is in effect a succession of stories being told – as it is of the text which is substantially dialogue.»* (103) Esta oralidade tem origem em factores históricos, materiais e na própria tradição. As estórias, passadas de boca em boca, através de figuras como as do “griot”, são as responsáveis pela ligação intrínseca entre a oralidade e a escrita, nas literaturas africanas. Ana Mafalda Leite salienta que: *«Esta ideia de herança oral, radicada nos “Mestres” africanos, os “griots”, vai levar a criar uma noção de “continuidade” entre a tradição oral e a literatura. Criadores e críticos inferem essa relação como uma procura dos traços reveladores da passagem da oralidade para a escrita. E, entre outros, um dos instrumentos da procura radicou e radica nos temas, e nas especificidades dos géneros orais, existentes na sociedade pré-colonial e ainda actualmente nas áreas rurais, menos alteradas pelas inevitáveis mudanças pós-coloniais.»* (104)

Mia Couto e José Luandino Vieira servem de intermediários entre a oralidade e a escrita. Ambos conhecedores profundos do sistema linguístico português e da oralidade africana, contactam com o povo e recriam, com muita liberdade, o discurso popular. Segundo Ana Mafalda Leite: *«(...) a relação com as tradições orais e com a oratura começam por manifestar-se exactamente pelas diferentes “falas” com que os escritores africanos se assenhorearam da “língua”. A “pilhagem” ou “roubo” da língua portuguesa pelo colonizado mostra que a “africanização”, perversamente, se institui e processa no interior do instrumento comunicativo, num processo transformativo e nativizante.»* (105) Esta recriação da língua só é possível devido à abertura dos sistemas linguísticos e ao facto deles serem potencialmente infinitos. Os dois escritores estão disso conscientes, sabem que o que cabe no sistema é possível, e, a partir de um sistema modelizante primário, criaram um outro que pode não obedecer aos códigos mas entra nele e constitui-se como Língua.

---

(103) Cf. Patrick Chabal, *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, London, Hurst & Company, 1996, p.83.

(104) Cf. Ana Mafalda Leite, *Empréstimos da Oralidade na Produção e Crítica Literárias Africanas* in *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.14.

(105) *Id, Ibid*, p. 33.

A conjugação do novo com o antigo e da escrita com a oralidade conflui numa harmonia híbrida e é determinante para o período pós-colonial e pós-moderno, dado que contribui para a consolidação da identidade nacional. Esta intertextualização da realidade, a partir da oralidade, passa necessariamente pela língua. Quer Mia Couto, quer Luandino Vieira, criam novas palavras, às quais não podemos chamar de neologismos, dado que (salvo algumas possíveis exceções) não passarão, em princípio, a pertencer ao português normativo, enriquecendo embora a Língua Portuguesa.

A forma como a língua é utilizada, pelos autores estudados, cabe dentro das preocupações das teorias dos pós-coloniais. A oralidade faz parte da mundividência dos africanos e reenvia o leitor para a autoctoneidade da população: as palavras são ditas como o povo as compreende. Assim, esses jogos de léxico, a interconexão entre dois vocábulos e a pronúncia não normativa dos fonemas denunciam a ténue ligação entre o povo e a língua deixada pelo colonizador (106).

Não podemos esquecer, todavia, que os novos vocábulos revelam uma enorme riqueza a nível linguístico porque se, por um lado, a captação e a transmissão léxicas de Mia Couto e de Luandino parecem naturais, por outro lado, elas são o resultado de um processo complexo, passível de ser executado apenas por determinadas sensibilidades. Esta forma de escrita evidencia o árduo labor sobre a palavra. Só um cultor da Língua Portuguesa poderá transformá-la, como realça Ana Margarida Belém Nunes, em relação a Mia Couto: «*Mostrando-se um profundo conhecedor das regras da Língua Portuguesa, Mia Couto brinca com a Língua e cria novas palavras dentro de um sistema já existente.*» (107)

Começamos por analisar as novas palavras criadas por Luandino. Em *Luuanda* surge uma que chama, particularmente, a atenção: “ganjésteres” (108). Pertencente mais ao campo do estrangeirismo do que o do neologismo, denuncia a influência americana e a capacidade coloquial do povo angolano. Mas os exemplos sucedem-se, noutras obras: “boquiabrindo”, “medrúsico”, “matacânico”, “desconfusão”, “inutilitária”, “aroxigénio”, “desclaços”, “pensaturo”, “roncanhar”, “ultimúnicos”, “sestemunhas”, “poesista”, “tidiano”, “irivir”, “zinimigos”... Se

---

(106) Apesar das tentativas de assimilação e de indiscutíveis aculturações, em Moçambique e em Angola permaneceram as matrizes das línguas naturais dos povos.

(107) Cf. Ana Margarida Belém Nunes, *A Linguagem Mia Coutiana de Mar me quer a Na Berma de Nenhuma Estrada: Um estudo de Morfologia e Semântica*, Aveiro, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Dissertação de Mestrado, 2002, p.1.

(108) Cf. José Luandino Vieira, *Luuanda*, Lisboa, Edições 70, 2000, p.147.

considerarmos os vocábulos com rigor, notamos que os seus processos de formação variam, assentando no sistema linguístico português, em chamadas “palavras-base”. A partir daí, desde a junção de um prefixo ou de um sufixo, como sucedeu com “confusão” ao qual foi associado o prefixo de negação “des-”, à troca das letras dentro das sílabas, o que verificamos em “desclaços”, até à aglutinação ou à amálgama, como acontece em “boquiabrindo” ou “aroxigénio”, tudo parece possível para retratar a fala dos angolanos. Ana Mafalda Leite distingue os recursos utilizados por Luandino para recuperar a tradição oral: *«He introduces in his stories the repetitions, the discursive redundancies and the opening and closing devices employed by oral literature. He uses or invents expressions and concepts derived from the influence of African languages and cultures on the Portuguese language.»* (109)

Há ainda outro aspecto relacionado com a criação de novos lexemas que aproxima Luandino de Couto. É a capacidade que os dois possuem para estabelecerem raros jogos de palavras. Podemos citar: *«Tudo só deus-dará, deusdá, deusdaréu...»* (110) e *«Fruto exflorando flor em folha floritura...»* (111) Esta aptidão revela, novamente, a riqueza da língua na oralidade. Quer os angolanos, quer os moçambicanos demonstram grande facilidade em estabelecer conexões fónicas e rítmicas entre os vocábulos. E, desta forma, o português vai continuando a enriquecer-se.

Mia Couto reconhece o “desvio da língua” padrão que se verifica nos seus textos: *«O desvio linguístico com relação à norma portuguesa faz parte deste país, da oralidade, onde eu bebo, onde eu vivo... e como eu tenho um pé em cada mundo, me apercebo destes desvios como qualquer coisa que pode introduzir beleza, que pode funcionar do ponto de vista estético ou, mais importante, pode funcionar como qualquer coisa que interroge aquilo que é familiar. Outra função é mostrar o que está a operar neste nível real, onde pessoas estão expressando, e uma história é relatada numa língua, que não é a língua própria das pessoas. Esta fractura tem que ser descoberta, tem que ser revelada, e os desvios linguísticos são sinais que podem mostrar isto. Fico muito triste quando fazem a interpretação só em nível estético do desvio linguístico, quando eu gostaria que se evidenciasse este retrato de dois mundos. (...) [Esta linguagem “despedaçada” espelha] a dificuldade que as pessoas têm, no português padrão, “sem desvio”, de encontrar a expressão para traduzir aquilo que é o seu mundo. Elas estão*

---

(109) Cf. Ana Mafalda Leite, *Angola in The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, London, Hurst & Company, 1996, p.133.

(110) Cf. José Luandino Vieira, *No Antigamente Na Vida*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.22.

(111) *Id, Ibid*, p. 29.

*lidando com uma língua que é de outro mundo, com outra lógica, e elas têm que despedaçá-la para que a língua possa ser sua.» (112)*

De acordo com o autor estudado, a fragmentação do português padrão ocorrido nos seus textos, não se limita a um recurso para conceber beleza estética, mas é um reflexo do mundo moçambicano. A língua portuguesa, associada ao universo europeu, não possui vocábulos adequados e adaptados à mundividência africana, pelo que tem de sofrer alterações e tornar-se compatível com os seus falantes. E é essa a operação efectuada por Mia Couto. Bastaria olharmos para os títulos de alguns livros como *Estórias Abensonhadas*, *Mar-me-quer* ou *Vinte e Zinco* para começarmos a antever a adaptação. No entanto, a língua “despedaçada” e adequada a outro mundo está presente em toda a obra coutiana. Os vocábulos são incontáveis: “luavezinha”, “descamponês”, “fintabolista”, “miudádivas”, “pensatempos”, “siamensal”, “subvivente”, “espantalhada”, “repetepete”, “pressentimentalista”, “aguarda-factos”, “almarrotada”, “despedideira”, “esferográvida”, “rimeira”, “esbracejos”, “dezanovinha”, “distraíçoeiros”, “remastigava”... Os processos de formação destas palavras são semelhantes aos já estudados em Luandino. Acontecem através da junção de afixos, da troca de letras ou da amálgama e, de facto, ajudam a caracterizar uma realidade diversa da portuguesa. Se não, vejamos: a nível semântico, “subvivente” (113) designará alguém que vive em condições abaixo das mínimas, em miséria total. Não é uma pessoa que sobrevive, mas, pelo contrário, é um ser que nem vive e, num país do chamado “Terceiro Mundo”, os “subviventes” não deverão ser poucos. Outro vocábulo que parece marcadamente africano é “pressentimentalista” (114), visto que, ao contrário da realidade europeia dominada pelo racionalismo, a moçambicana vive de crenças, fantasias, pressentimentos e sentimentos que, facilmente, se poderão conectar.

O mundo detentor de uma lógica diversa da portuguesa, transportado até nós por Mia Couto, serve-se, tal como faz Luandino, de jogos de palavras esteticamente surpreendentes. Atenemos nos seguintes exemplos: «*Mudam-se os tempos, desmudam-se as vontades.*» (115); «*Antes ao Sol que mal acompanhado!*» (116) e «*Pai nosso, cristais no Céu, santo e ficado seja o vosso nome.*» (117) Um verso de Camões, um provérbio popular e uma oração cristã são

---

(112) Cf. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, 18 de Novembro de 1998.

(113) Cf. Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, Lisboa, Caminho, 2001, 6ª ed., p.43.

(117) *Id, Ibid*, p. 83.

(115) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.33.

(116) Cf. Mia Couto, *A Chuva Pasmada*, Lisboa, Caminho, 2004, p.12.

(117) *Id, Ibid*, p. 12.

adaptados ao cosmos moçambicano. As palavras não escritas, passadas de boca em boca, são “corrompidas” com mais facilidade e levam ao aparecimento de novas ideias, estando a verificar-se o surgimento de variáveis do Português.

Assim, com Luandino e com Mia Couto, o português ganha diferentes contornos. Através da criação de novos vocábulos e dos constantes jogos de palavras, da intersecção do sistema linguístico português com outros sistemas de línguas autóctones, a língua evolui e flexibiliza-se para acompanhar um universo diferente, transportando a realidade e o mundo africano para o seio do Ocidente (118) e servindo, igualmente, para a consolidação da identidade nacional. Como Pecora salienta, o desejo de expressar uma identidade colonial independente, contra os horrores do domínio estrangeiro, implica a utilização de uma língua indígena, ou a alteração da língua colonial, através dum processo de adaptação ao universo local. De uma forma ou de outra, a língua constitui o elemento fundamental da nação e é o melhor meio de unificação de um estado: «(...) *language tends to define identity in ways that are as profound as any political allegiance, attachment to the land, or religious belief.*» (119)

Depois de termos pensado o texto nas suas dimensões inter e transtextuais, verificamos que Mia Couto construiu uma rede dialógica que o une a Luandino Vieira. Porém, julgamos que conseguiu ultrapassar claramente o mestre que o inspirou, dado que, para além de conseguir expandir a cultura moçambicana internacionalmente e atingir a admiração e o reconhecimento das comunidades literárias, ainda criou uma ponte entre a África profunda e o Ocidente. Provou que, na actualidade, são a simplicidade e o maravilhoso que cativam as sensibilidades. Demonstrou que o ser humano, se calhar, está sedento de qualquer coisa menos abstracta e mais natural, que o aproxime da sua própria humanidade.

Mia Couto revelou o mundo de sonho que habita em todos os povos de todas as nações, aliando a sua mensagem à de Luandino Vieira, que não deixa de ser, noutra tempo histórico e noutra situação, igualmente, genial. De facto, há um cruzamento entre as obras dos dois autores, no âmbito da estética e do manejo da palavra. O enraizamento e a procura da identidade através da memória colectiva, assim como o hino constante aos elementos da Natureza, são os fios condutores de duas cosmovisões assentes na consciencialização profunda da necessidade de

---

(118) As semelhanças entre os dois autores, no campo linguístico, são evidentes e as relações intertextuais que se podem estabelecer incontáveis, pelo que se pretende, nesta dissertação, apenas mencionar a influência e citar alguns exemplos. A presença de Luandino Vieira na obra de Mia Couto mereceria, só por si, um estudo.

(119) Cf. Vincent P. Pecora, *Nations and Identities Classic Readings*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2001, p.21.

ressurreição das culturas ao serviço da construção do futuro.

Pelo exposto, a presença de Luandino Vieira na obra de Mia Couto parece ser uma inevitabilidade. Os dois partilham ideais, visões, sonhos, língua e esperanças. Mas, partilham mais do que tudo o amor que sentem pelas suas pátrias e pelos povos: «*Agora eu rimembro!: o camarada companheiro é do mar, é da terra, é do ar, barco, pés e pássaros!*» (120); «*-É porque aqui temos três vilas com seus respectivos nomes: Tizangara-terra, Tizangara-céu, Tizangara-água. Eu conheço as três. E só eu amo todas elas.*» (121)

---

(120) Cf. José Luandino Vieira, *João Vêncio: os Seus Amores*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.75.

(121) Cf. Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.64.

## CONCLUSÃO

“(…) funciono como um contrabandista entre dois mundos: o mais profundo, de África, ao qual não pertença, ou melhor, pertença em certos momentos da minha vida, e o ocidental.” (1)

Mia Couto

De várias formas, Mia Couto assume o estatuto de intermediário entre dois mundos: o interior africano e o Ocidente, pressupondo-se que, na conjugação entre eles, é que está o verdadeiro caminho para encontrar a identidade.

Apesar de Moçambique ser, na actualidade, uma nação independente, são inegáveis os anos da presença ocidental e das influências daí decorrentes, pelo que a procura da autenticidade não é suficiente para a consolidação da identidade nacional. A chave está na associação entre o antigo e o novo e, através deste estudo, fomos verificando que Mia Couto tem consciência disso.

Iniciou-se esta dissertação com uma explicação simples das temáticas consagradas nos estudos pós-coloniais e procedeu-se à exemplificação textual desses pressupostos nos escritos coutianos. Conflitos decorrentes de preconceitos xenófobos, enfatizados pelas convicções nacionalistas; a condição da mulher duplamente colonizada e obrigada a assistir à degradação moral e à corrupção do homem, sem direito a uma voz activa, e o imperialismo que continua a dominar, ainda que de forma velada, são elementos abordados nas obras coutianas e mereceram destaque neste estudo. Também a revivificação da memória cultural e do passado, associada ao culto das tradições e à recuperação de um mundo maravilhoso, como forma de reestruturar a realidade moçambicana constituíram elementos de análise.

Por outro lado, compreenderam-se e desenvolveram-se as problemáticas do sonho, do tempo e do silêncio, como forma de encarar, lutar e resistir a uma realidade marcada pelo sofrimento. Igualmente se constatou que Mia Couto não defende extremismos, nas suas obras. Pelo contrário, em romances como *Terra Sonâmbula*, *A Varanda do Frangipani* e *O Último Voo do Flamingo* reconhece-se que o caminho para o encontro da verdadeira identidade está no hibridismo cultural. O essencial, a riqueza do interior africano, repleto de magia e carga simbólica, deve entrar em simbiose com os benefícios da era global e tecnológica, de modo a proporcionar um novo tempo. Utilizando as palavras de Costa Andrade: «Quando a humanidade

---

(1) Cf. “Escrita Desarrumada” in *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, Brasil, 18 de Novembro de 1998.

*puder dispor aberta e universalmente do enorme repositório cultural conservado na consciência e na memória de todos os povos, puder desenvolvê-lo livremente, o diálogo será de paz e de felicidade.» (2)*

Neste trabalho, salientou-se que a demanda da identidade e as asserções pós-coloniais patentes nas narrativas coutianas confluem em outros elementos fundamentais como é o caso da Natureza. As presenças constantes da água, através dos rios e do mar, do ar, através do vento e dos pássaros, da terra, através das árvores e dos animais e do fogo, através do Sol e da Lua, criam um universo mítico-simbólico que envolve o país num processo dialogante e numa atitude expansiva e receptiva em relação ao Outro. Por fim, o presente estudo considerou o papel conferido à língua, como parte dinâmica na construção dessa identidade. Constatou-se que Mia Couto não só reconstrói o sistema linguístico português, a partir da criação de novas palavras, adequadas à realidade e à oralidade moçambicanas, como também difunde, na linguagem, a cultura oral do seu povo, sendo, nestes aspectos, um continuador de José Luandino Vieira.

Em suma, este trabalho assentou, fundamentalmente, na análise da obra coutiana à luz do criticismo pós-colonial, pelo que o suporte bibliográfico da dissertação (3) tenha valorizado os textos dos mentores dos estudos culturais. Mas o que seria da literatura e da linguagem sem a cultura? Muito pouco, já que é à cultura que a literatura vai buscar alimento para se nutrir e é através da acção da literatura que nos conhecemos melhor e percebemos o nosso lugar no mundo, numa rede de interconexões mútuas. De acordo com Ngugi Wa Thiong'O: «*Language as communication and as culture are than products of each other. Communication creates culture: culture is a means of communication. Language carries culture and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world.*» (4)

Constatamos, assim, que a análise efectuada neste estudo de uma escrita cheia de

---

(2) Cf. Costa Andrade, *Línguas Nacionais e Identidade Nacional* in *Literatura Angolana (opiniões)*, Lisboa, Edições 70, 1980, p.134.

(3) As referências bibliográficas deste trabalho encontram-se agrupadas em dois subgrupos: a Bibliografia Activa e a Bibliografia Passiva. A Bibliografia Activa incide no corpus textual que foi objecto de análise, enquanto que a Bibliografia Passiva incorpora todos os livros citados, referenciados e consultados, durante o estudo. Optou-se por esta diferenciação, de modo a simplificar a consulta.

(4) Cf. Ngugi Wa Thiong'O, *The Language of African Literature* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 290.

riqueza e marcas culturais inicia um caminho longo a percorrer. O facto do autor se encontrar ainda em actividade e a construir a sua obra torna este trabalho inacabado. Haverá sempre um novo livro a analisar e novas ideias a problematizar. A demanda da identidade nacional continua e, como o próprio autor explica, «... é uma procura infinita.» (5)

---

(5) Cf. "Escrita Desarrumada" in *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, Brasil, 18 de Novembro de 1998.

**BIBLIOGRAFIA ACTIVA (edições utilizadas)**

- Vieira, José Luandino: *Luuanda*, Lisboa, Edições 70, 2000 (1ª edição, 1964).
- Vieira, José Luandino: *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa, Edições 70, 1988 (1ª edição, 1974).
- Vieira, José Luandino: *No Antigamente Na Vida*, Lisboa, Edições 70, 1987 (1ª edição, 1974).
- Vieira, José Luandino: *Macandumba*, Lisboa, Edições 70, 1997 (1ª edição, 1978).
- Vieira, José Luandino: *João Vêncio: os Seus Amores*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- Couto, Mia: *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 6ª ed., 2001 (1ª edição, 1987).
- Couto, Mia: *Cada Homem É Uma Raça*, Lisboa, Caminho, 8ª ed., 2002 (1ª edição, 1990).
- Couto, Mia: *Cronicando*, Lisboa, Caminho, 6ª ed., 2001 (1ª edição, 1991).
- Couto, Mia: *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 5ª ed., 1999 (1ª edição, 1992).
- Couto, Mia: *Estórias Abensonhadas*, Lisboa, Caminho, 6ª ed., 2001 (1ª edição, 1994).
- Couto, Mia: *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 3ª ed., 1998 (1ª edição, 1996).
- Couto, Mia: *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa, Caminho, 3ª ed., 1999 (1ª edição, 1997).
- Couto, Mia: *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho, 3ª ed., 2001 (1ª edição, 1999).
- Couto, Mia: *Vinte e Zinco*, Lisboa, Caminho, 1ª ed., 1999.
- Couto, Mia: *Mar me quer*, Lisboa, Caminho, 5ª ed., 2001 (1ª edição, 2000).
- Couto, Mia: *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001 (1ª edição, 2000).
- Couto, Mia: *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 2001.
- Couto, Mia: *O Gato e o Escuro*, Lisboa, Caminho, 1ª ed., 2001.
- Couto, Mia: *Um Rio Chamado Tempo Uma Casa Chamada Terra*, Lisboa, Caminho, 1ª ed., 2002.
- Couto, Mia: *O Fio das Missangas*, Lisboa, Caminho, 1ª ed., 2004.
- Couto, Mia: *A Chuva Pasmada*, Lisboa, Caminho, 1ª ed., 2004.

## BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- Andrade, Costa: *Literatura Angolana (Opiniões)*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- Andrade, Mário de: *Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1958.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (ed.): *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995.
- Barthes, Roland: "Morte do Autor" in *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- Bhabha, Homi K. (ed.): *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1990.
- Buescu, Helena Carvalhão, Sanches, Manuela Ribeiro (ed.): *Literatura e Viagens Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2002.
- Chabal, Patrick (ed.): *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, London, Hurst & Company, 1996.
- Collett, Anne; Jensen, Lars; Rutherford, Anna: *Teaching Post-Colonialism and Post-Colonial Literatures*, Oxford, Aarhus University Press, 1997.
- Eagleton, Terry; Jameson, Fredric; Said, Edward W.: *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- Ferreira, Manuel (ed.): *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Lisboa, 1953.
- Foucault, Michel: *O Que é um Autor?*, Lisboa, Vega, 1992.
- Gandhi, Leela: *Postcolonial Theory A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998.
- Gilbert, Bart Moore: *Postcolonial Theory Contexts, Practices, Politics*, London, Verso, 1997.
- Hamilton, Russel G.: *Literatura Africana Literatura Necessária II Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, S. Tomé e Príncipe*, Lisboa, Edições 70, 1984.
- Laban, Michel (ed.): *Luandino José Luandino Vieira e a Sua Obra (Estudos, Testemunhos, Entrevistas)*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- Laranjeira, Pires: *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995.
- Laranjeira, Pires: *De Letra em Riste Identidade, Autonomia e outras questões nas Literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Edições Afrontamento, 1992.
- Leite, Ana Mafalda Leite: *A Poética de José Craveirinha*, Lisboa, Veja, 1991.

Leite, Ana Mafalda Leite: *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003.

Leite, Ana Mafalda: *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998.

Lepecki, Maria Lúcia: *Sobreimpressões Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Caminho, 1988.

Lisboa, Eugénio: *Crónica dos Anos da Peste*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996.

Maley, Willy: *Salvaging Spenser Colonialism, Culture and Identity*, Great Britain, Antony Rowe Ltd., Chippenham, Wiltshire, 2000.

Malrieu, Joel: *Le Fantastique*, Paris, Hachette Livre, 1992.

Margarido, Alfredo: *Negritude e Humanismo*, Lisboa, Edição da Casa dos Estudantes do Império, 1964.

Mata, Inocência: *Pelos Trilhos da Literatura Africana em Língua Portuguesa*, Braga, Cadernos do Povo / Ensaio, 1992.

Mills, Sara: *Discourses of Difference An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, London, Routledge, 1991.

Monteiro, Manuel Hermínio (ed.): *Rosa do Mundo 2001 Poemas Para o Futuro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 3ª ed., 2001.

Monteiro, Maria Rosa da Rocha Valente Sil: *C.E.I. Celeiro do Sonho Geração da «Mensagem»*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2001.

Nunes, Ana Margarida Belém: *A Linguagem Mia Coutiana de Mar me quer a Na Berma de Nenhuma Estrada: Um estudo de Morfologia e Semântica*, Aveiro, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Dissertação de Mestrado, 2002.

Pecora, Vincent P. (ed.): *Nations and Identities Classic Readings*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2001.

Peres, Phyllis: *Transculturation and Resistance in Lusophone African Narrative*, Florida, University Press of Florida, 1997.

Roas, David (ed.): *Teorías de lo Fantástico*, Madrid, Arco / Libros, 2001.

Rocha, Ilídio: «Um Exemplo de Resistência Cultural – Os Chope de Moçambique» in *Moçambique Cultura e História de um País, Actas da V Semana de Cultura Africana*, Instituto de Antropologia, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1988.

Said, Edward: *Culture and Imperialism*, London, Chatto and Windus, 1993.

Saúte, Nelson: *As Mãos dos Pretos Antologia do Conto Moçambicano*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000.

Seixo, Maria Alzira: *Outros Erros Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001.

Senghor, Léopold Sédar: *Anthologie de La Nouvelle Poésie Nègre et Malgache de Langue Française* – precede de «Orphée Noir» par Jean-Paul Sartre, Paris, P.U.F., 4ªed., 1977.

Silva, Rosania da: *Percursos da Narrativa Literária Moçambicana: Entre a História e a Ficção*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Dissertação de Doutoramento, 2000.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e: *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª ed., 1996.

Sousa, Carlos Mendes de: *O Nascimento da Música: A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge, Massachusetts / London, England, Harvard University Press, 1999.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *In Other Worlds Essays in Cultural Politics*, New York and London, Routledge, 1988.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *Outside in the Teaching Machine*, New York and London, Routledge, 1993.

Tavares, Jorge Campos: *Deuses, Mitos e Lendas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1992.

Todorov, Tzvetan: *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Todorov, Tzvetan (ed.): *Teoria da Literatura I*, Lisboa, Edições 70, 1987.

Vail, Leroy; White, Landeg: *Capitalism and Colonialism in Mozambique A Study of Quelimane District*, London, Heinemann, 1980.

#### Obras Citadas e / ou Referenciadas

Andrade, Eugénio de: *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000.

Andresen, Sophia de Mello Breyner: *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 5ª ed., 1995.

Antunes, António Lobo: *Os Cus de Judas*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1979.

Antunes, António Lobo: *As Naus*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1988.

Borges, Jorge Luís: *Aleph*, Lisboa, Editorial Teorema, 1998.

Camões, Luís de: *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1997.

Carneiro, Mário de Sá: *Poesias*, Lisboa, Editora Ulisseia, 2000.

Cervantes, Miguel de: *D. Quixote de la Mancha*, Lisboa, Editora Planeta deAgostini, 2003.

Craveirinha, José: *Hamina e Outros Contos*, Lisboa, Caminho, 1997.

Dalbosco, Honório (ed.): *Bíblia Sagrada*, São Paulo, Edições Paulinas, 1984.

Khosa, Ungulani Ba Ka Khosa: *Ualalapi*, Lisboa, Caminho, 2ªed., 1998.

Pessoa, Fernando: *Mensagem e Outros Poemas Afins*, Introdução, Organização e Biobibliografia de António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2ª ed., s.d.

Tenreiro, Francisco José; Andrade, Mário Pinto de: *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, CEI, Lisboa, 1953, ed. fac-similada, Linda-a-Velha, ALAC, 1982.

### Dicionários e Enciclopédias

Barreto, António; Mónica, Maria Filomena (ed.): *Dicionário da História de Portugal*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1999.

*Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, uma Realização da Academia das Ciências de Lisboa e da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Verbo, 2001.

*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Instituto António Houaiss de Lexicografia, Lisboa, Temas e Debates, 2003.

Machado, José Pedro (dir.): *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, uma realização da Sociedade de Língua Portuguesa, Lisboa, Amigos do Livro Editores, 1981.

Oliveira, Leonel de (ed.): *Nova Enciclopédia Larousse*, s.l., Círculo de Leitores e Larousse, 1999.

### Publicações Periódicas

“Da Clandestinidade para a Academia de Letras” in *Público*, 28 de Agosto de 1998.

“Moçambique é uma Ilha” in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Brasil, 29 de Agosto de 1998.

“Escrita Desarrumada” in *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, Brasil, 18 de Novembro de 1998.

“Sou um contrabandista entre dois mundos” in *A Capital*, Lisboa, 25 de Maio de 2000.

“O Último Voo de Mia” in *Visão*, Lisboa, 1 de Junho de 2000.

“Contador de ‘estórias abensonhadas” in *Lusitano*, Lisboa, 10 de Junho de 2000.

“O meu segredo é transportar a meninice” in *A Capital*, Lisboa, 8 de Dezembro de 2000.

“Histórias com pessoas e ar dentro” in *Diário de Notícias*, 15 de Dezembro de 2000.

“Mar me quer numa reedição de luxo” in *Moçambique*, Lisboa, Portugal, Abril de 2001.

“Brincar com a língua” in *Jornal de Notícias*, Porto, 8 de Junho de 2001.

“Os pescadores e as penas” in *Diário de Notícias*, Lisboa, 13 de Junho de 2001.

“Lília Momplé e Mia Couto ganham prémio Caine para África” in *Notícias*, Maputo, 4 de Julho de 2001.

“Mia Couto e pai cúmplices na escrita” in *Domingo*, Maputo, 1 de Setembro de 2001.

“Mia Couto Inventar a Pátria” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Portugal, 18 de Setembro de 2002.

*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Portugal, 19 de Fevereiro de 2003.

“A Vida é um Percurso de Água” in *Os Meus Livros*, Fevereiro de 2005.

## Pesquisas na Internet

[www.google.pt](http://www.google.pt)

[www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)

[www.cenalusofona.pt](http://www.cenalusofona.pt)

[www.publico.pt](http://www.publico.pt)

[www.jornaldeletras.com.br/](http://www.jornaldeletras.com.br/)

<http://africa.sapo.pt/16/366640.html>

[http://.terravista.pt/bilene/4049/biografia.htm.](http://.terravista.pt/bilene/4049/biografia.htm)