

REESCREVENDO A IDENTIDADE NACIONAL: “O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO” E SUAS FACES PÓS-COLONIAIS

Dionísio da Silva Pimenta¹

Resumo: Neste artigo nós analisaremos o romance *O último voo do flamingo*, escrito por Mia Couto, através de uma leitura pós-colonial, demonstrando como a narrativa constrói uma crítica política à administração de Tizangara, metonímia de Moçambique. Neste sentido, observaremos alguns recursos estéticos que o romance utiliza, tais como a sátira, o insólito, a tradição e a partilha discursiva, que funcionam como mecanismos de expurgação de um governo político corrupto.

Palavras-Chave: Leitura pós-colonial. Literatura moçambicana. Crítica política.

REWRITING THE NATIONAL IDENTITY: “O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO” AND ITS POST-COLONIAL FACES

Abstract: In this article we will analyse the novel *O último voo do flamingo*, written by Mia Couto, through the post-colonial reading, showing how the narrative constructs a political criticism to the Tizangara administration, metonymy of Mozambique. In this way, we will demonstrate some aesthetic resources that the novel uses, such as the satire, the unusual, the tradition and the discursive sharing, that work as mechanisms of expurgation of a corruptible political government.

Keywords: Post-colonial reading. Mozambican literature. Political criticism.

¹ É mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos), São Carlos, São Paulo. Formado em Letras — Português/Inglês, desenvolve pesquisa de mestrado em seu segundo ano, sob a orientação do Professor Dr. Jorge Vicente Valentim, tendo como foco a ficção contemporânea moçambicana, especificamente o romance *O último voo do flamingo*, e a teoria pós-colonial. E-mail: toescrevendoprodionisio@yahoo.com.br.

O último voo do flamingo sob uma leitura pós-colonial

Pensar a literatura produzida em contextos pós-coloniais exige uma reflexão sobre a relação do sujeito com sua terra, sua língua, sua sociedade e sua cultura. No caso de Moçambique, país que passou por um profundo e complexo processo de colonização por Portugal e, logo após a independência, por uma guerra civil, contabilizando a morte de milhares de pessoas, notamos que o pós-independência marca uma nova relação do sujeito com a História, aproximando-se daquele fenômeno elucidado por Walter Benjamin (1994), posto que não se trata de uma história horizontal, um objeto circunscrito num tempo vazio e homogêneo, mas de um temposaturado de “agoras”. Trata-se, também, de uma (re)escrita da história que, ao assumir o discurso de nacionalidade, fará emergir *tensões* entre aqueles que outrora eram colonizados.

De acordo com o pesquisador Stuart Hall (2006b), não há uma relação linear entre o colonial e o pós-colonial, como se o último atestasse simplesmente o fim do colonialismo, assemelhando-se ao termo pós-independência. O crítico defende a ideia de que os novos estados, outrora colônias das nações europeias, proclamados após a década de 1970, são fracos do ponto de vista econômico, possuem altas taxas de subdesenvolvimento e vivem ainda sob o auspício de movimentos nacionalistas da independência e numa pobreza extremada. Ainda assim, muitas dessas nações estão inseridas em uma economia de mercado, um neoliberalismo desenfreado que acaba por acentuar as desigualdades tanto internas quanto externas à nação. Segundo o autor,

[...] o pós-colonial não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, ‘o pós-colonial’ marca a passagem de

uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra [...]. Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do 'alto' período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão resumidas em uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadas e colonizadoras. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global... (HALL, 2006b, p.54).

Dessa forma, o pós-colonialismo não pode ser compreendido simplesmente como uma sucessão cronológica em que os problemas coloniais foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos, mas como um disseminador de múltiplas temporalidades. Os problemas do colonialismo, tais como a exploração, a marginalização, a opressão e o subdesenvolvimento passam a persistir enquanto resquícios que, regidos e transformados por processos de continuidade e ruptura, acabam por configurar um cenário *neocolonial*.

O que notamos *a priori* com o termo é a sua dupla inscrição que assinala um movimento maior do que a marcação temporal do prefixo "pós": trata-se da transferência de um poder outrora Imperial para um outro sistema de economia global, em que o sistema desregulamentado de mercado livre, o livre fluxo capital e os interesses pelos modelos ocidentais operam uma desigualdade estrutural, tanto em nível macro (Moçambique, por exemplo, em relação a outros países) quanto micro (os conflitos entre nativos nas esferas política, étnica e de gênero).

Na mesma direção argumentativa, afirma Inocência Mata (2003) que, sendo trans-histórico, o pós-colonial agencia a sua existência após a descolonização e independência política, o que não quer dizer uma linearidade temporal, pois

a liberdade e a independência política não significaram o fim das amarras coloniais, muito pelo contrário, já que novas formas de poder foram criadas. Desse modo, o pós-colonial reflete sobre a própria condição periférica da nação, tanto em nível estrutural como conjuntural:

[...] se o pós-colonial remete, à partida, para o fim de um ciclo de dominação geopolítica, nem por isso aponta para a neutralização dos seus corolários, permitindo até a internalização de antigas relações de poder opressivas — e caberia, aqui, recuperar o substantivo plural 'pós-coloniais', proposto por Ella Shohat: 'pós-coloniais' que são agora as mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos dos sistemas políticos, enfim, os marginalizados do processo de globalização económica, geradora de periferias culturais. O que importa hoje estudar são os efeitos das relações de poder, seja entre entidades diferentes externas, seja entre entidades que participam do mesmo espaço interno. Isto é, a teoria pós-colonial tem de se deter na dinâmica das relações entre centro e periferia, mesmo se periferias internalizadas... (MATA, 2007, p.40).

Trazer essas reflexões acerca do termo pós-colonial ajuda, segundo Mata, a iluminar as fissuras do instrumental teórico tradicional da teoria literária, pois a passagem do objeto ético para o estético reside numa grande problemática nas literaturas africanas de língua portuguesa, que consistem, basicamente na língua e na cultura, materiais que formam a identidade do sujeito.

A autora, em tom mais interrogativo do que avaliativo, propõe enxergar as literaturas africanas de língua portuguesa sob a punção pós-colonial ao observar as atividades técnico-compositivas que a mesma lança mão com o intuito de deslegitimar um projeto monocolor de nação:

[...] as literaturas africanas de língua portuguesa encontraram-se na encruzilhada de uma dupla demanda: a catarse dos lugares coloniais, ainda não processada, uma vez que o colonial é ainda uma presença obsidiante, e não apenas em literatura, e a revitalização de uma nova utopia que os escritores buscam através de estratégias centrífugas (várias técnicas e estratégias de pluralização do corpo da nação), mas de efeito centrípeto (o 'repensamento' do projeto monolítico de nação e de identidade nacional, mas buscando construir uma nação) (MATA, 2003, p.49).

Opera-se não uma ruptura com o cânone ocidental e a tradição literária africana, mas um agenciamento de estratégias discursivas cuja função é colaborar com a constituição de um mosaico cultural. Ainda assim, o pós-colonial demanda uma (re)escrita e repaginação de identidades culturais, trabalhando as catarses dos lugares coloniais, bem como as tensões pós-coloniais: “[...] a atual escrita africana mobiliza estratégias contra-discursivas que visam à deslegitimação de um projeto de nação monocolor em todos os sentidos...” (Ibidem, p.57).

Posto isso, observaremos no romance *O último voo do Flamingo*, de Mia Couto, como a vila de Tizangara pode representar ficcional e metonimicamente a nação moçambicana durante a década de 1990 através das faces de um poder político corrupto e falido. Nesse sentido, nos apoiamos nos dizeres de Inocência Mata (2003), ao afirmar que o insólito, o absurdo e o fantástico como enfrentamento do real na obra de Mia Couto podem ser considerados características de uma punção pós-colonial que opera de modo catártico, por meio da ficção, uma transformação do *modus operandi* sob o qual se encontra a sociedade moçambicana. Além disso, acrescentamos também a veia satírica, a apropriação da tradição autóctone e a partilha discursiva como possíveis vetores de uma estética pós-colonial que juntos buscam promover uma (re)escrita da História e Identidade de Moçambique.

Desestabilizando o poder: a veia satírica

Buscando organizar o povo para receber a delegação que viria da capital, em meio àquela situação trágica (as explosões dos capacetes azuis) e cômica, por deixar os órgãos sexuais como vestígio, Estêvão Jonas, administrador corrupto de Tizangara, tenta arquitetar uma recepção que demonstre uma possível *ordem* vigente naquele lugar. Contudo, a chegada da delegação da capital com soldados nacionais e das Nações Unidas, do ministro e do responsável pela investigação, o italiano Massimo Risi, é tomada por uma *desordem* e uma *irreverência*, ambas provocadas por um cabrito malhado:

A ordem para evacuar dali o caprino veio tarde demais: as sirenes já invadiam a praça. Num segundo, as velozes viaturas encheram a praça de poeira e ruído. De súbito, a travagem aflita. E escutou-se um baquesurdo, o fragor de um carro embatendo num corpo. Era o cabrito. O bicho voou que nem uma garça felpuda e se estatelou num passeio próximo. Não morreu instantâneo. Antes, ficou por ali, manchado e desmanchado, amplificando seus berros pelo mundo (COUTO, 2008, p.24).

O episódio, tacitamente satírico², responde à falsa “normalidade” que EstêvãoJonas — ladrão de dinheiro e objetos públicos — estava forjando, desestabilizando o poder

² Carlos Ceia, em seu *E-Dicionário de termos literários*, ao distinguir termos como paródia, pastiche, plágio, paráfrase e sátira, afirma que esta última é uma censura de um texto pré-existente, promovendo a ridicularização dos fatos, a auto-reflexividade e a utilização da ironia como elemento retórico, constituindo, assim, uma atitude de protesto. Matthew Hodgart (1969) que, ao retratar os possíveis temas da sátira, aponta uma relação íntima da mesma com a política, podendo ser uma forma de atacar criticamente o governo ao sugerir uma reforma daquela condição.

político em Tizangara que mal consegue controlar um cabrito. O artifício estético de crítica do autor Mia Couto também pode ser lido em relação ao governo moçambicano pós-independente, aproximando-se da fala do crítico Néstor García Canclini, quando este pontua o papel de recursos estéticos como a sátira e a ironia nas representações artísticas contemporâneas da América Latina. De acordo com o crítico:

Quando não conseguimos mudar o governante, nós o satirizamos. Nas danças do Carnaval, no humor jornalístico, nos grafites. Ante a impossibilidade de construir uma ordem diferente, erigimos nos mitos, na literatura e nas histórias em quadrinhos desafios mascarados (CANCLINI, 2008, p. 349).

Diante do mistério em relação à explosão dos boinas azuis, tem-se, no universo cotidiano, um crime a ser resolvido. No entanto, há de dizer que o enredo e as personagens não colaboram para um gênero romance policial, em que o caso é resolvido e explicado por meio de perícias e provas; pelo contrário, o romance formula uma desconstrução do gênero na medida em que utiliza o “insólito” como mecanismo de explicação.

De acordo com Carmen Tindó Secco, o fim das utopias libertárias e a emergência de um neoliberalismo transnacional nas economias periféricas de África assinalam uma transformação nas propostas romanescas das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, através do humor cínico e do “falso policial”, traços de romances históricos atuais:

Os “falsos romances policiais” contemporâneos se afastam dos textos de suspense e enigma, à Sherlock Holmes. Efetuam uma carnavalização do gênero, que visa, com irônico humor, a assinalar adispersão e a banalização de crimes e detetives em tempos neoliberais, onde, em muitos países, a corrupção é generalizada e instituída por poderes paralelos e, até mesmo, centrais (SECCO, 2008, p.146).

Ademais, um jogo de interesses políticos e econômicos é evidenciado na narrativa quando o delegado das Nações Unidas argumenta que o seu chefe em Nova Iorque requer uma explicação plausível sobre os acontecimentos, sem lendas nem folclore, pois já havia cinco soldados mortos e, pelo dinheiro que o governo de Tizangara estava recebendo, esse era o momento de retribuir: “—*Explodem? Como é que explodem sem minas, sem granadas, sem explosivos? Não me venha com conversa. Quero tudo gravado, aqui*” (COUTO, 2008, p.31).

De acordo com Carmen Tindó Secco, este momento pode ser lido também como aquele em que o romance realiza uma leitura crítica da própria nação moçambicana em tempos pós-coloniais de globalização econômica, erigindo “[...] uma caricatura cáustica e sarcástica dos problemas vivenciados por Moçambique entre o fim dos anos 90 e início dos 2000...” (SECCO, 2008, p.148).

(Re)escrevendo o mito e a tradição

Retomando Ana Mafalda Leite (2003), em seu estudo sobre as personagens na obra de Mia Couto, centramo-nos na figura da personagem Temporina e no seu papel dentro da narrativa que é o de ensinar o Italiano Massimo Risi a desvendar os meandros culturais por onde circula Tizangara. Para isso, a personagem perlabora um mundo narrativo e mediador, traduzindo uma experiência cultural ao investigador, uma vez que, tal como enseja o seu próprio nome, é um sujeito híbrido, capaz de transitar entre dois tempos, o presente, com corpo de moça, e o passado com rosto de velha:

— Tenho duas idades. Mas sou miúda. Nem vinte tenho.

— Madonna zingara! — suspirou Massimo, abanando a cabeça.

— Tenho cara de velha porque recebi castigo dos espíritos.

— Madonna zingara! — repetia o italiano.

— Castigaram-me porque se passaram os tempos sem que nenhum homem provasse da minha carne (COUTO, 2008, p.61-62).

O Italiano é tomado por um estranhamento o qual continua quando Temporina o leva ao casarão de sua falecida tia:

Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilharem da mesma casa. Como Hortênsia e seu sobrinho. E pensasse nisso quando procurasse os seus mortos.

— *Por isso eu lhe pergunto, Massimo: qual vila o senhor está visitando?*

— *Como assim qual vila?*

— *É porque aqui temos três vilas com seus respectivos nomes — Tizangara-terra, Tizangara-céu, Tizangara-água. Eu conheço as três. E só eu amo todas elas* (Ibidem, p.67).

Aos olhos de Massimo é evidenciado um mundo cultural gestado pela fusão entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, e didaticamente explicado por Temporina. Comprendemos que a personagem conduz o italiano a um rito de aprendizagem, buscando mostrar o espaço cultural de Tizangara, uma terra cujo olhar escapa de uma rotulação ocidental. Para tanto, Temporina, enquanto mediadora da cultura local, ensina Massimo Risi a caminhar e a entender os desígnios da terra:

— Andei olhando você. Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar.

— Como não sei andar?

— Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar.

[...]

— Falo sério: saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte. Venha, que eu lhe ensino (Ibidem, p.68).

A necessidade de aprendizagem da cultura, que passa a ser explicada por uma lógica do insólito³, significa também uma (re)inscrição da tradição cultural africana no corpo da escrita, na medida em que elementos culturais autóctones são recuperados. Para além da relação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, os provérbios, os ditos, as confissões, os extratos de diálogos, as crenças, os depoimentos, as palavras e as falas que aparecem no início de cada capítulo também funcionam como expressões de um universo cultural oral, cujo papel é semantizar a *letra* (escrita) através da voz (tradição oral).

Ainda assim, podemos perceber como o papel dos velhos contadores de histórias, os “griots”, detentores e transmissores de conhecimento e sabedoria nas culturas tradicionais ágrafas do continente africano é, então, recriado, enquanto elemento autóctone, dentro da narrativa de Mia Couto. De acordo com Laura Padilha,

Na festa do prazer coletivo da narração oral, entre os grupos iletrados africanos, é pela voz do contador, do *griot*, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria (PADILHA, 1995, p.15).

³ De acordo com Nogueira, o termo pode ser entendido como “[...] o que é desusado, incomum, infrequente, sobrenatural, incerto, raro, extraordinário, terrível, excepcional, inusitado, extravagante, excêntrico, não-habitual, esdrúxulo, etc., enfim, o que rompe com ou frustra as expectativas do senso comum vigente” (NOGUEIRA, 2007, p.69).

Sendo assim, Mia Couto (re)encena no texto literário o papel dos *griots* e (re)afirma a força da diferença, marginalizada pela cultura do colonizador, através da apropriação dos bens simbólicos da tradição, por meio de duas personagens: a mãe do Tradutor e seu pai, o velho Sulplício. Segundo Jorge Vicente Valentim “Sulplício e a Mãe do Tradutor impregnam a narrativa de tonalidade mítica, na medida em que trazem a metáfora do voo e do sonho, representada pela imagem do flamingo” (2005, p.89).

A mãe do personagem assume esta função na medida em que semantiza a narrativa com a história do flamingo contada ao Tradutor. Ave típica dos litorais moçambicanos, que servem muitas vezes de roteiro para os pescadores perdidos, os flamingos tem o papel de empurrar o sol para que o dia chegue ao outro lado do mundo:

Então, o flamingo se lançou, arco e flecha se crisparam em seu corpo. E ei-lo, eleito, elegante, se despidendo do peso. Assim, visto em voo, dir-se-ia que o céu se vertebrara e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que era a própria luz que voava. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu. Mais um beber de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava. Transitava de azul para tons escuros, roxos e liláceos. Tudo se passando como se um incêndio. Nascia, assim, o primeiro poente. Quando o flamingo se extinguiu, a noite se estreou naquela terra (COUTO, 2008, p.115).

O alegórico mito sobre o flamingo, “Ícaro fabular” que, cansado desse mundo quer fazer seu último voo, vencer as barreiras e os limites desse céu e encontrar outro é, como nos propõe o desfecho da narrativa, tanto uma metáfora ao fim da vila Tizangara pela força tradição, descontente com os rumos em que a nação se enveredou após a independência, quanto um sonho de uma nova situação sócio-política.

Dessa forma, a obra de Mia Couto, ao (re)criar um universo fabular autóctone no corpo da escrita, reivindica a força da tradição oral no espaço moçambicano, outrora apagada pelos rumos políticos que a terra tomou nas mãos de governos corruptos.

A partilha do discurso narrativo: vozes em dissenso

O enredo em *O último voo do flamingo* utiliza o recurso de partilhar o discurso narrativo com os personagens. De acordo com Ana Mafalda Leite, o tradutor de Tizangara vai organizando no corpo da narrativa os depoimentos das personagens da aldeia, tais como o feiticeiro Zeca Andorinho, o padre Muhando, a prostituta Ana Deusqueira, o administrador Estêvão Jonas e a velha-moça Temporina. Contudo, esses depoimentos escritos ao italiano Massimo Risi despistam o investigador na medida em que vão fragmentando o foco narrativo: “[...] 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 impossibilitam a escrita do relator das Nações Unidas, Massimo...” LEITE, 2000, p.254.

Dito isso, reportamo-nos ao relato da segunda explosão, explicado através de um relatório do administrador local que se encontrava nas intimidades com Ana Deusqueira, dentro da administração, durante o acontecido:

Foi quando vi voar em minha direcção um órgão de macho, mais veloz que fulminância de relampejo. Me berlindaram os olhos. Ainda hoje gaguejo: fica-me a língua à procura da goela quando tento descrever o sucedido. [...]. Pois o tal sexo voador, depois de rasar a minha pessoa, se foi pespregar na pá da ventoinha. E ficou rodopiando lá no tecto, como equilibrista nas alturas do circo (COUTO, 2008, p.92).

Este episódio, construído também sob o signo satírico, ao deixar como único vestígio da explosão o órgão fálico, representante por excelência de uma sociedade patriarcal, desautoriza o poder da autoridade da vila, Estêvão Jonas, questionando os seus atos ilícitos. O soldado explodira em um momento no qual se preparava alguns cabritos para o ministro levar para a capital. Ainda assim, pode-se dizer que o pênis também funciona como crítica ao mau uso do aparelho administrativo público já que Estêvão Jonas estava fazendo sexo com Ana Deusqueira dentro da administração.

Segundo o crítico Jorge Valentim, a figura do pênis dentro do romance representa uma espécie de carnavalização do momento político, metaforizando a impotência do patriarcado, a ineficiência e a vulnerabilidade da ordem imposta. Desse modo,

[...] há toda uma ironia, uma sátira aos podres poderes vigentes, que, na tentativa de centralização e monopólio, não conseguem sedirecionar, antes perderam o rumo e, como o pênis decepado, preso à ventoinha fálica, apontam para todas as direções sem sequer definir-se por uma, desnorreados como estão na própria artimanha do discurso...(VALENTIM, 2005, p.81).

Para o administrador, o caso dos explodidos poderia ser feitiço encomendado por causa do enteado Jonassane que estava envolvido com malta de roubo e de drogas. Estêvão tinha desviado uma ambulância de saúde para o moço fazer uns negócios de transporte. Comprometido em esquemas de corrupção, Estêvão subestima o povo:

O povo fala sem nenhuma licença, zunzundo sobre as explosões. E dizem que a terra está para arder, por causa e culpa dos governantes que não respeitam as tradições, não cerimoniam os antepassados. Eles falam assim, citado e recitado. Que posso fazer? São pretos, sim, como eu. Contudo, não são da minha ra-

ça. Desculpe, Excelência, pode ser eu seja um racista étnico. Aceito. Mas esta gente não me comparece. Às vezes, até me pesam por vergonha que tenho deles. Trabalhar com as massas é difícil. Já nem sei como intitular-lhes: massa, povo, populações, comunidades locais. Uma grande maçada, essas maltas pobres, se não fossem elas até a nossa tarefa estaria facilitada (COUTO, 2008, p.95).

Ora, por estes episódios, retomamos a argumentação do pós-colonial articulado pela pesquisadora Ella Shohat para compreensão das relações de poder na narrativa de Mia Couto. Com isso, podemos afirmar que o comportamento de Estêvão Jonas, alguém que lutou pela independência política do povo e, logo após, começou a tirar proveito do cargo, por meio de desvios e roubos, (re)encena um outro contexto histórico, agora marcado não só pelos conflitos entre nações, mas também por lutas internas pelo poder, por periferias internas, pela exploração de minorias étnicas e pela corrupção mais ou menos generalizada. Stuart Hall, discutindo o termo pós-colonial segundo as afirmações de Ella Shohat, diz ainda que:

Segundo Shohat, o pós-colonial é politicamente ambivalente porque obscurece as distinções nítidas entre colonizadores e colonizados até aqui associadas aos paradigmas do 'colonialismo', do 'neocolonialismo' e do 'terceiro mundismo' que ele pretende suplantir. Dissolve a política de resistência, uma vez que 'não propõe uma dominação clara, nem tampouco demanda uma clara oposição'(HALL, 2006b, p.96).

De acordo com a pesquisadora, o termo é capaz de promover uma negociação entre identidade e diferença, ruptura e continuidade, não sinalizando o fim das relações de poder. Pelo contrário, há um redimensionamento de atores sociais e papéis para uma nova era, capaz de travestir formas de colonialismo tanto internas quanto externas à nação, marcando a (des)territorialização das culturas e, consequen-

temente, das identidades dos povos. Segundo a autora, é preciso entender o termo

[...] como um movimento que vai além de um binarismo relativo, fixo e estável, mapeando as relações de poder entre 'colonizador/colonizado' e 'centro e periferia'. Tais rearticulações sugerem um discurso mais matizado, que leva em conta o movimento, a mobilidade e a fluidez... (SHOHAT, 1996, p.329)⁴.

Mesmo coletando depoimentos por meio de gravador e k-7s, ao longo da narrativa, o italiano se vê mais perdido ainda, como demonstra o depoimento do Pe. Muhandó que, chegando escoltado por policiais na porta da administração, afirma ter sido ele o autor das explosões. A explicação do padre sobre o porquê ter explodido os soldados retoma, mais vez, a veia satírica:

[...] o soldado que explodiu era um homem feio. Tinha os tomates maiores que os do boi-cavalo. Até a andar-se se ouviam, os badalões dele. [...]. É que já voavam abutres de rapina sobre a copa da grande árvore. Seria chamar desgraça se se deixassem aqueles assim, à disposição dos bichos. Nunca mais haveria sossego, caso os pássaros engolissem os mbolos do estrangeiro... (COUTO, 2008, p.123).

Nesse sentido, a enunciação do Pe. Muhandó, já não tão quite com as devotas obrigações sacerdotais, dessacraliza o discurso religioso, tanto pelo ato que diz ter feito (ter explodido alguém), quanto pelo acordo com quem faz (um feiticeiro), sem mencionar, é claro, o modo como ele retrata o órgão fálico.

⁴ A citação traduzida é de minha autoria. Segue aqui a referência em inglês: "[...] as a movement beyond a relatively binaristic, fixed and stable mapping of power relations between 'colonizer/colonized' and 'center/periphery.' Such rearticulations suggest a more nuanced discourse, which allows for movement, mobility and fluidity..." (SHOHAT, 1996, p.329).

Após a morte do irmão de Temporina, morto depois de pisar numa mina, Massimo Risi e o Tradutor são surpreendidos por um novo fato insólito ao chegarem à pensão: o desaparecimento das letras e das imagens das provas em papel que o Italiano estava reunindo para os seus chefes.

Depois disso, encontram o Zeca Andorinho na entrada do edifício que os leva até sua casa e confessa que os soldados da ONU morriam porque estavam sendo enfeitiçados por *likaho* de sapo:

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

Zeca ainda tece uma crítica aos governantes corruptos, ao afirmar que “Nem a terra, que é propriedade exclusiva dos deuses, nem a terra é poupada das ganâncias. Nada é nosso nos dias de agora. Chega um desses estrangeiros, nacional ou de fora, e nos arranca tudo de vez” (Ibidem, p.152). O feiticeiro reconhece assim a existência de uma relação neocolonial quando nomeia de estrangeiro alguém da própria nação e acrescenta que tais atos estão levando Tizangara “para onde não há lugar nem data”(Ibidem, p.152):

O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparam-nos a nós, acamparam no meio das nossas cabeças. Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há. Esse sol só pode nascer dentro de nós (Ibidem, p.154).

Este trecho demonstra que Estêvão Jonas, ao assumir o poder, depois da luta pela libertação do seu país, passa a deslocar a sua identidade, aproximando-se, então, da identi-

dade do colonizador, na medida em que seu comportamento vai revelando vestígios coloniais e gestando relações neocoloniais.

Boaventura de Sousa Santos também argumenta que, se o discurso colonial criou os pólos de Próspero (colonizador/ Portugal) e Caliban (colonizado/Moçambique), o discurso pós-colonial aponta para a ambivalência e a hibridéz entre Próspero e Caliban, resultando em imagens identitárias de *Próspero-Calibanizado* e de *Caliban-Prosperizado*, que também passam por jogos de poder (re)encenados dentro da própriação.

Todo o discurso da personagem é carregado de um forte teor crítico, que não poupa o comportamento do administrador Estêvão Jonas, quando este lhe pede para parar com os arrebitamentos: “Agora, eu recebo ordem de um Jonas? Aqui, emTizangara? Ele é estrangeiro, tal igual ao senhor. Minhas obediências são a outros poderes” (COUTO, 2008, p.152).

Depois disso, é a vez do velho Sulplício dar o seu depoimento. Estando fora de modernidades e criticando o gravador de vozes (“Quem assegurava que aquilo não seria para fazer feitiços, lá na Europa? Feitiços contra nossa pobre terra, já tão martirizada” Ibidem, p.185), Sulplício resolve dar o seu depoimento, como voz da tradição que emerge e busca o seu lugar num tempo marcado pela modernidade da escrita:

Para si, meu filho, para si que estudou em escola, o chão é um papel, tudo se escreve nele. Para nós, a terra é uma boca, a alma de um búzio. O tempo é o caracol que enrola essa concha. Encostamos o ouvido nesse búzio e ouvimos o princípio, quando tudo era antigamente (Ibidem, p.186).

O velho faz uso do gravador, aparelho simbólico da modernidade para criticar os resquícios coloniais arraigados nas estruturas políticas da sua terra, bem como os represen-

tantes da ONU, ao afirmar que a eles competia manter vigente uma ordem em que eles seriam os padrões. A resistência do velho Sulplício em relação à modernidade europeia levamos a pensar justamente nas contradições armadas entre modernização e modernismo, em que temos, de modo similar ao que pontua Néstor Canclini (2008) ao contexto latino-americano, uma rearticulação entre o tradicional e o moderno a partir de movimentos de hibridação.

Sendo assim, podemos afirmar que as enunciações dessas personagens apontam para os interstícios culturais de Moçambique, desconstruindo a ideia de uma nação horizontal e homogênea por meio de conflituosas cosmovisões, alegorizadas pela força da tradição (Sulplício e a Mãe do Tradutor), pelas periferias internas (a prostituta Ana Deusqueira), pela religião (Pe. Muhando e Zeca Andorinho) e pela corrupção generalizada (Estêvão Jonas). De acordo com Ana Mafalda Leite,

Cada personagem, sua estória e invenção introduz uma cor no arco irizado e mágico do romance. Massimo vai de confusão em atordoamento, na impossibilidade de entender as falas narrativas, mesmo com um tradutor. Porque a língua que os moçambicanos estoriam diz outros sentidos, além das palavras; alegoriza-se e inventa-se continuamente percorrida pela lógica anímica da mundividência dos seus falantes (LEITE, 2000, p.254).

As personagens deslocam e (re)escrevem no corpo da língua portuguesa a nação enquanto uma comunidade imaginada⁵, costurando-a e lapidando-a a partir de suaspróprias

⁵ De acordo com Benedict Anderson (2009), a nação é algo imaginado porque os seus membros jamais se conhecerão, encontrarão ou ouvirão falar de si mesmos de forma empírica, embora seja possível todos carregarem consigo uma imagem viva de comunhão. Logo, não há nenhuma relação mecânica e fidedigna entre nação e sujeitos e, 358 | Configurações da crítica cultural

cosmovisões, num instigante jogo de hibridizações⁶ entre o passado e o presente, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, a escrita e a oralidade, a tradição e a modernidade.

O último voo do flamingo e a expurgação do poder corrupto

Já no seu término, a narrativa ainda demonstra como o governo de Tizangara estava abusando do poder político ao utilizá-lo em benefício próprio. Sendo assim, é pela força da tradição, seja ela a estória do flamingo, efabulada pela mãe do Tradutor, o espaço insólito pelo qual percorre a narrativa, e as diversas enunciações das personagens, que as entranhas do poder vão sendo desnudadas e as vísceras do sistema corrupto colocadas para fora.

Dessa maneira, ainda pontuamos a tradição (re)escrevendo um presente de corrupção e oportunismos. Reportamo-nos ao sonho de Estêvão Jonas, em que se celebra a memória de Tzunguine e Madiduane, heróis do passado que haviam combatido contra os colonos:

Sentámos com eles e lhes pedimos para colocar ordem no mundo nosso de hoje. Que expulsassem os novos colonos que tanto sofrimento provocavam na nossa gente. Nessa mesma noite acordei com Tzunguine e o Madiduane me sacudindo e me ordenando que me levantasse.

— Que estão fazendo meus heróis?

— Você não pediu que expulsássemos os opressores?

dessa forma, podemos dizer que o nacionalismo inventa simbolicamente uma nação.

⁶ Entendido aqui segundo o crítico Néstor Canclini como os "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2008, p.XIX).

- Sim, pedi.
- A mim!?
- A si e as outros que abusam do Poder (COUTO, 2008, p. 168-189).

O trecho demonstra um passado evocado enquanto catarse, capaz de expurgar e varrer dos centros políticos, num sentido metafórico, as escórias que sob a chancela do poder vem guiando politicamente a nação. Os heróis nacionais representam um passado enérgico, colérico o qual simbolicamente retira o poder de Estêvão Jonas e do ministro. O administrador, relatando o sonho ao ministro, diz que ambos levaram pontapés dos heróis nacionais que também ameaçaram o enteado de Estêvão Jonas, Jonassane, obrigando-o a devolver as terras ocupadas, caso contrário, o faria desaparecer, *"E não é que, no dia seguinte, já fora do sonho, em plena vida real, meu enteado não dava aparecimento? Parece, afinal, que o moço fugiu para o país vizinho"* (Ibidem, p. 169).

Segundo Carmen Tindó Secco (2008), o romance alegoriza a sociedade moçambicana numa era pós-colonial de globalização econômica e, dessa maneira, o comportamento corrupto de Estêvão Jonas e a sua manipulação em relação ao povo da aldeia demonstra como

A ideia de que esses são lugares 'fechados' — etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade — é uma fantasia ocidental sobre a 'alteridade': uma 'fantasia colonial' sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como 'puros' e de seus lugares exóticos apenas como 'intocados'. Entretanto, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a 'periferia' também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual (HALL, 2006a, p.79-80).

Nas cenas finais do romance, começa-se a evidenciar a situação complexa sob a qual estava mergulhada Tizangara. O tradutor, ao voltar para a administração, deflagra-se com Estêvão Jonas agredindo Ana Deusqueira. O administrador grita várias vezes com ela, chamando-a de puta e diz que poderia prendê-la como culpada pelas mortes. No entanto, a prostituta revida, dizendo:

- Você é um merda! Vou te denunciar!
- (...)
- Tu é que mandas colocar as minas! Tu é que matas os nossos irmãos.
- Não escute, ela é doida — disse ele para mim.
- Eu vi-te a semear as minas, eu vi... (COUTO, 2008, p. 193-194).

Não obstante, Dona Ermelinda, a administratriz que sempre apoiou o marido, presta solidariedade à prostituta ordenando a Estêvão que pare de batê-la: “— *Não tocanessa mulher! / (...) — Você vai ficar boa minha irmã!*” (Ibidem, p.194).

Nessa cena, temos a posição marginal de Ana Deusqueira, aquela que opera uma ruptura com a ordem masculina por ser “puta legítima” e perita em assuntos pendentes, reivindicada e apoiada por uma força feminina. Por seus predicados, Ana Deusqueira, cujo próprio nome é já uma ironia à ordem e à religião, acaba tendo papel legitimador na contra-ordem instaurada pela carnavalização do momento político. Ademais, a união dessas mulheres aponta para uma possível metamorfose dessa velha e corrupta sociedade patriarcal, pois, de acordo com Jorge Valentim:

Através da união das mulheres-irmãs opera-se uma metamorfose na ordem masculina. Agora, não mais os órgãos são decepados, mas o homem de corpo inteiro é despojado de seu poder e do espaço que domina: a casa. Esta, agora, não mais lhe pertence. O seu discurso se desmantela diante da voz imperativa

da mulher. São elas as vozes anoitecidas que amanehem nas páginas do céu romanesco (VALENTIM, 2005, p.89).

Pe. Muhando diz a Massimo que já sabia do esquema há muito tempo, porém os dirigentes tinham lhe preparado uma cilada, alimentando o seu vício de beber até o mesmo se converter num desacreditado. Segundo ele, parte das minas que eram retiradas voltavam ao chão, tratando-se de uma mistura entre a guerra de negócios e os negócios de guerra:

No final da guerra restavam minas, sim. Umas tantas. Todavia, não era coisa que fizesse prolongar tanto os projectos de desminagem. O dinheiro desviado desses projectos era uma fonte de receita que os senhores locais não podiam dispensar. Foi o enteado do administrador quem urdiu a ideia: e se aldrabassem os números, inventassem infundáveis ameaças? Valia a pena. Plantavam-se e desplantavam-se minas. Umas mortes à mistura até calhavam, para dar mais crédito ao plano (COUTO, 2008, p. 196).

Todavia, o caso dos pênis decepados desmonta o esquema de corrupção proposto pelo enteado de Estêvão Jonas ao envolver os soldados estrangeiros enviados pela ONU. As minas necessitavam de sangue nacional, não estrangeiro, dessa forma, Estêvão chama o feiticeiro Zeca Andorinho para dar um jeito no feitiço dos estrondos. Nenhum soldado da ONU poderia desaparecer, pois aquilo chamaria atenção indevida. Zeca mente ao administrador, dizendo que aquilo era feitiço de forças de fora, fenômenos extralocais, comandado por forças maiores.

É a força da tradição que finaliza o enredo, fazendo uso mais uma vez do insólito e do satírico. Reportamo-nos à cena em que o Tradutor encontra o seu pai desossado estirado no chão e, logo em seguida, ambos se deparam com hienas que tinham as cabeças dos chefes da vila, um verdadeiro desfile de políticos em corpos de besta. Sulplício pergunta por que

estavam gordas se já não havia mais vivos para caçarem, e elas respondem: "*—É que nós roubamos e reroubamos. Roubamos o Estado, roubamos o país até sobrarem só os ossos. / — Depois de roermos tudo, regurgitamos e voltamos a comer — disse outra hiena*" (Ibidem, p.212).

Massimo, então, procurando buscar a verdade, encontra o Tradutor e seu pai na beira do rio Madzima. Sulpício diz que o próprio lugar daria as respostas ao Italiano.

Dessa maneira, depois de dormirem, os três são acometidos por um fenômeno insólito: a terra é engolida, desaparece do mapa, ficando eles na margem de um infinito buraco:

Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas, pensando apenas em engordar rápido. Contra esses desgovernantes se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos, sangue de cabrito, fumos de presságio. Beijaram-se as pedras, rezou-se aos santos. Tudo fora em vão: não havia melhora para aqueles países. Faltava gente que amasse a terra. Faltavam homens que pusessem respeito nos outros homens (Ibidem, p. 216).

Utilizando o recurso do insólito, o espaço de Tizangara é destruído, sugerindo o fim de um tempo de corrupção e desmandos políticos. Sendo assim, o barco que vem com os ossos de Sulpício e que ao longe se deixa sumir no horizonte ressignifica o mito do último voo do flamingo, sendo o próprio pai do Tradutor um flamingo que, cansado deste mundo, faz o seu último voo para que tudo se escureça, para que o sol seja levado para o outro lado do mundo, para que um novo amanhecer possa se fazer, sugerindo, assim, o surgimento de uma outra nação, não mais guiada pelos filhos estranhos que se comportam como hienas famintas.

Por fim, finalizamos o trabalho acreditando que a sátira, o recurso do insólito, o mito e a partilha discursiva, sendo elaborações estéticas, são mobilizados enquanto resolução imaginária da corrupção do poder político pós-independente em Moçambique, demonstrando que o dado externo funciona dentro da obra literária como um dado estético, mobilizando e organizando a composição estrutural da narrativa.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa & Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2008.

CEIA, Carlos. "Paródia". In: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em:
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2. Acessado em 15/05/13.

COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COUTO, Mia. *Pensatempos—textos de opinião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005
HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A, 2006a.

COUTO, Mia. *Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Trad.: Adelaide la Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2006b.

HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A, 1969.

LEITE, Ana Mafalda. "O último voo do flamingo". In: *Metamorfoses* 1. Lisboa: Cosmos, 2000, p-253-255.

MATA, Inocência. "A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns". In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2003, p. 43-72.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Luanda: Nzila, 2007.

NOGUEIRA, Thalita Martins. "A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva" In: *A banalização do insólito: questões de gênero literário — mecanismos de construção narrativa*. / Flavio García (org.) — Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 197.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra. O lugar da ancestralidade na ficção angolana doséculo XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro, Quartet, 2008.

SHOHAT, Ella. "Notes on the 'Post-Colonial'". In: MONGIA, Padmini (Ed.). *Contemporary Postcolonial Theory — a Reader*. New York: Arnold, 1996, p. 321-334.

VALENTIM, Jorge Vicente. "Entre o satírico e o lírico: o vôo poético de Mia Couto". In: *Revista do CESP* v.25, n.34. Rio de Janeiro, 2005, p. 71-96.