

MEMÓRIA COLETIVA E IDENTIDADE CULTURAL EM O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO, DE MIA COUTO

Collective memory and cultural identity in O último voo do flamingo, by Mia Couto

KESCY JHONY ALVES GOMES

Mestrando em Estudos da Linguagem (UFMT), professor de língua portuguesa
da rede pública do Estado do Mato Grosso
E-mail: kescyjhony@gmail.com

Resumo: O presente artigo analisa o romance *O último voo do flamingo*, de Mia Couto (2005), com o objetivo de examinar a constituição identitária das personagens e sua vinculação à memória coletiva. Inserido em um contexto pós-guerra civil, o romance fabula uma vila fictícia como metonímia de Moçambique e propõe uma reflexão crítica sobre o governo local. A partir das explosões envolvendo soldados da ONU e do processo investigativo subsequente, os personagens, imersos nos conflitos, apresentam identidades deslocadas que apontam para um hibridismo cultural, especialmente no caso do Tradutor e de Massimo Risi. Os mistérios que permeiam o enredo são atravessados pelo insólito, explicado por meio dos mitos e das crenças locais, o que resgata a memória coletiva moçambicana. Nesse sentido, Couto opta por múltiplos narradores para compor um mosaico cultural do país. A metodologia adotada consistiu na leitura do corpus, na análise de teorias sobre identidade e memória, além de leituras complementares. Como referencial teórico, foram utilizados autores como Benjamin (1987; 1991), Ricoeur (2007), Fanon (2006), Bhabha (1998), Césaire (1978), Hall (2006), entre outros.

Palavras-chave: Literatura africana; Memória coletiva; Identidade cultural.

Abstract: This paper analyzes the novel *O último voo do flamingo* (2005), aiming to examine the identity formation of the characters and how it is linked to collective memory. Set in a post-civil war context, the novel presents a fictional village as a metonym for Mozambique and proposes a critical reflection on the local government. Through the explosions involving UN soldiers and the ensuing investigation, the characters—entangled in these conflicts—undergo identity displacement, revealing cultural hybridity, particularly in the cases of the Translator and Massimo Risi. The mysteries woven into the plot are permeated by the uncanny, explained through local myths and beliefs, which serve to recover Mo-

zambique's collective memory. In this context, Couto chooses multiple narrators to construct a cultural mosaic of the country. The methodology employed involved reading the corpus, analyzing identity and memory theories, and consulting complementary literature. Theoretical references include Benjamin (1987; 1991), Ricoeur (2007), Fanon (2006), Bhabha (1998), Césaire (1978), Hall (2006), among others.

Keywords: African literature; Collective memory; Cultural identity.

INTRODUÇÃO

Os amados fazem-se lembrar pela lágrima.
Os esquecidos fazem-se lembrar pelo sangue.
Dito de Tizangara
(Couto, 2005, p. 6)

Moçambique, país situado no Sudoeste do continente africano, passou por um longo processo de colonização promovido pela coroa portuguesa. Nesse percurso histórico, além da apropriação do território para fins de exploração capitalista, houve o sequestro de pessoas negras com a finalidade de escravizá-las em outros continentes, processos de escravização dentro do próprio país, políticas de segregação cultural, religiosa, linguística e, ainda, a implementação de uma política de “melhoramento” da raça. Esta última baseava-se na ideia de que a mestiçagem e a assimilação levariam a população nativa à ascensão dentro da colônia. Como se percebe, o colonialismo era uma organização administrativa de extrema violência para os nativos.

64

Nesse sentido, para Cesáire (1978) a colonização se faz pela violência e se sustenta por essa mesma violência, intrinsecamente ligada ao racismo, culminando no genocídio dessas populações. Ainda seguindo o pensamento do autor, o colono tratava o colonizado com tamanha brutalidade na tentativa de animalizá-lo. Esse era um dos grandes projetos coloniais: desumanizar o colonizado, justificando assim a escravização e deturpando todos os signos culturais, a fim de eliminar qualquer possibilidade vínculo identitário.

Ao articular o projeto de escravização com o de assimilação, percebe-se que o interesse de Portugal era formar uma extensão da Europa em Moçambique, como se houvesse um modo “correto” de se vestir, um padrão universal de se comunicar, de se

espiritualizar e até mesmo de se alimentar. O colonizado, em uma situação de opressão, deveria aprender a gostar dessa mudança, apagar sua história e sua constituição como sujeito. Sendo assim, “o colono faz a história e sabe que a faz. E, porque se refere constantemente à história da sua metrópole, indica claramente que ele é, aqui, o prolongamento dessa metrópole” (Fanon, 2006, p. 68).

Após a Segunda Guerra Mundial (1945) e, principalmente, com a criação da Organização das Nações Unidas (1955), motivado pelo sentimento nacionalista da independência das outras colônias africanas, Moçambique iniciou o movimento em prol da soberania, com a formação da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Após dez anos de guerra, o país finalmente conquistou a independência em 25 de junho de 1975. A FRELIMO assumiu o governo, instaurando uma administração socialista, unipartidária e autoritária. Além de lidars com as consequências dos anos de colonialismo e guerra, o partido tomou decisões que geraram insatisfação em comunidades locais. Em 1976, foi criada a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), oposição à FRELIMO, por divergências ideológicas. Em seguidas, o país foi assolado por uma guerra civil que durou de 1977 a 1992, deixando um saldo estimado de um milhão de mortos.

65

No pós-independência das colônias africanas – ou, como é mais recorrente, no pós-colonialismo –, observa-se não apenas um momento de independência política, um marco do tempo, mas, sobretudo, o surgimento de um movimento intelectual empenhado em refletir sobre os mecanismos coloniais, sobre como essas populações encaram os destroços da colonização e, principalmente, as artimanhas do *neocolonialismo*. Destacam-se aqui obras como *O discurso sobre o colonialismo* (1950), de Aimé Césaire, *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, e *Orientalismo* (1978), de Edward Said. Paralelamente a essa crítica teórica, emergiu uma geração de escritores engajados em refletir sobre a violência colonial, a Guerra Civil e também fabular uma identidade nacional – ou, ao menos, tentar resgatar as vozes ancestrais silenciadas pelo imperialismo europeu. Dentre as temáticas abordadas, destaca-se um ponto em comum dos autores pós-coloniais: o debate sobre identidade – identidades essas constituídas nesses espaços de conflito, ou “zonas de contato”, como definiu Pratt (1999) ao se referir a espaços onde culturas díspares se encontram, geralmente em posições de poder assimétricas.

Diante desse contexto, o *corpus* deste artigo é o romance *O último voo do flamingo*, de Mia Couto. O romancista nasceu em 1955, na cidade da Beira. Aos 14 anos já publicava contos na imprensa moçambicana. Em 1971, aos 16 anos, mudou-se para a

capital Lourenço de Marques com o objetivo de cursar medicina, mas não concluiu o curso. A partir de 1974, iniciou sua carreira na imprensa, atuando em diversos jornais moçambicanos. Em 1983, publicou seu primeiro livro de poesias, *Raízes de orvalho*. Em 1985, abandonou o jornalismo e ingressou no curso de biologia, área na qual especializou. Em 1992, publicou seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, que foi aclamado pela crítica e recebeu o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos. Atualmente, é um dos autores africanos mais traduzidos do mundo, tendo obras publicadas em mais de trinta países.

A produção literária de Mia Couto é amplamente apreciada pela crítica e estudada na academia, pois sua escrita se destaca tanto pelo trabalho com a linguagem quanto pelas tramas que retratam a história e a pluralidade cultural de Moçambique (Moreira, 2011). Segundo Secco (2006, p. 72), Mia Couto, em sua trajetória ficcional, utiliza mitos, ritos e sonhos para evocar a memória coletiva e resistir à violência cultural que marcou a história de seu povo.

O último voo do flamingo foi publicado em comemoração aos 25 anos de independência de Moçambique. A narrativa se passa numa pequena vila fictícia chamada Tizangara. Os conflitos da *diegese* têm início com misteriosas explosões que matam soldados das tropas de paz da ONU, deixando como únicos vestígios um boné azul e a genitália das vítimas. Tais eventos despertam preocupação internacional, e o delegado italiano Massimo Risi é enviado à Tizangara para apurar os fatos. Estevão Jonas, governante local, contrata um tradutor – que também é o narrador do romance –, para acompanhar Risi durante a investigação. A estada do delegado estrangeiro proporciona contato com a cultura local, os mitos, as crenças, personagens enigmáticos e mistérios que entrelaçam eventos históricos, lendas, receios e traumas da guerra. O narrador, que atua como tradutor, não traduz apenas a língua, mas funciona como uma ponte entre o estrangeiro e a cultura local rural, especialmente no que diz respeito ao envolvimento de Risi com Temporina e seus embates com Sulpício, pai do tradutor.

A partir da leitura do romance, propõe-se neste artigo uma análise à luz dos estudos de *identidade cultural*, desenvolvidos principalmente por Stuart Hall e Homi Bhabha e os debates sobre *memória coletiva* realizados por Walter Benjamin e Paul Ricoeur. O objetivo é observar como Mia Couto metaforiza a identidade cultural híbrida ao ficcionalizar o contato entre personagens nativos e estrangeiros, ao mesmo tempo em que recupera uma identidade ancestral por meio do insólito, dos mitos locais e de uma cosmovisão afrocentrada – inclusive em relação ao tempo.

HIBRIDISMO E MEMÓRIA COLETIVA EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO*

Wolfgang Iser, em *O Fictício e o imaginário*, ao discorrer sobre o processo de interação entre o leitor e a obra, procura compreender como a ficção e a imaginação estão intrinsecamente ligadas ao consumo da literatura e, conseqüentemente, ao pacto estabelecido com o leitor. A partir disso, para melhor entender essa relação, o crítico propõe os *atos de fingir*. Dentre esses, o ato de **seleção** “cria um espaço de jogo, pois faz incursões nos campos de referência extratextuais, transgredindo-os ao incorporar elementos dos mesmos ao texto, elementos esses que são dispostos numa desordem significativa.” (Iser, 1996, p. 68.). Esse conceito é especialmente importante para compreender o processo criativo de Mia Couto em *O último voo do flamingo*. No romance, o autor se vale do contexto de Moçambique pós Guerra Civil e das autoridades corruptas do país para circunscrever eventos numa vila fictícia intitulada Tizangara. Assim, o escritor cria esse *jogo* entre um contexto real e um produto de sua criação que, embora seja fruto da elaboração ficcional, estabelece uma conexão quase imediata com o universo extratextual de Moçambique. A vila, no romance, funciona como uma metonímia do país.

67

O autor elege um narrador testemunha para descrever os acontecimentos que se sucedem na vila, adotando um tom de depoimento – como se ele precisasse relatar o que presenciou, ainda que muitos pudessem duvidar. Esse narrador em primeira pessoa confere uma relação mais íntima com os fatos apresentados, como se estivéssemos diante de um morador que, sem alternativa, resolve registrar no romance as atrocidades que presenciou. A escolha de Couto pelo narrador-personagem produz o efeito de experiência contada e transmitida, tal como discute Benjamin (1991 p. 107) sobre a narração, portanto os acontecimentos são integrados à vida do narrador, de modo que em tudo aquilo que é escrito há vestígios desse ser.

“Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. É o preço de ter presenciado tais sucedências. (Couto, 2005, p. 6). Nesse excerto, por meio da linguagem figurada, a voz narradora revela que o que será lido adiante está tão marcado na memória que se encontra inscrito num lugar que transcende a cognição: está impresso no corpo, naquilo que o constitui fisicamente. Dessa forma, o narrador estabelece com o leitor uma relação

de veracidade – como se o que será contado fosse, senão a mais pura verdade, uma memória imune à falha.

O tom adotado no prólogo do romance antecipa a atmosfera policial que permeará o desenrolar dos acontecimentos::

Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima. (Couto, 2005, p. 4).

O narrador, que é nomeado de Tradutor, antecipa ao leitor o julgamento que sofreu ao relatar os acontecimentos ocorridos na vila e, em seguida, explicita sua função enquanto tradutor – um sujeito híbrido, que transita entre a cultura rural moçambicana e o mundo ocidental. Em sua perspectiva, essa posição liminar o torna a pessoa ideal para documentar os crimes, pois é ele quem domina “as palavras que ainda não nasceram” (Couto, 2005, p. 9). Nessa analogia, a escrita se configura como uma necessidade vital, quase visceral. No romance, o Tradutor é a personagem nativa que melhor exemplifica o conceito de identidade formada no *entrelugar*, tal como proposto por Homi Bhabha (1998), isto é, uma identidade que emerge no espaço de interseção e negociação entre culturas, marcada por tensões, deslocamentos e reinvenções simbólicas.

É na emergência dos interstícios - a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença - que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação (*nationess*), o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se formam sujeitos nos “entre-lugares” nos excedentes da soma das “partes” da diferença. (Bhabha, 1998, p. 20).

O conceito de *entre-lugar*, formulado por Homi Bhabha (1998), é o que norteará a análise da identidade cultural neste artigo, uma vez que elucida o contato dos personagens no espaço conflituoso de Tizangara. Tal concepção é fundamental para compreender o papel do Tradutor, que, enquanto figura com voz narrativa predominante, é o personagem que melhor consegue transitar entre os domínios da diferença – entre o mundo ocidental e a cultura moçambicana. Ele escreve um depoimento numa língua “traduzida”, composta pelos excedentes da soma das partes da diferença entre a cosmogonia africana e a cosmovisão do homem ocidentalizado. Ainda que se posicio-

ne como um personagem híbrido, sua função de tradutor e falante de várias línguas não se configura como assimilação; no universo diegético, essa habilidade faz parte da própria cultura local. A gênese dessa habilidade é explicitada ao leitor quando o pai do Tradutor, Sulpício, explica que, desde os primeiros anos de vida, percebera que os deuses falavam por intermédio da boca de seu filho. Essa percepção se intensificou diante das inúmeras enfermidades que acometeram o Tradutor durante sua infância e da maneira como ele mostrou resiliência. Para a cosmogonia local, esses sinais indicavam que aquela criança tinha o dom de traduzir as palavras dos falecidos.

A escolha de um narrador-personagem subverte a ideia da narrativa construída sob o viés das culturas imperialistas, uma vez que o Tradutor – figura enraizada na cultura local – é que detém o domínio sobre os acontecimentos e é ele quem permanece para contar essa história ao mundo. Desse modo, essa perspectiva dialoga diretamente com Ricoeur (2007, p. 455):

Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou lisonja. Está aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos.

69

O romance, então, torna-se uma ferramenta que, de certa forma, antagoniza as narrativas canônicas, uma vez que ele é narrado pela figura do Tradutor, um moçambicano. Pode-se compreender, assim, que a criação de Couto lança luz sobre vozes que foram subalternizadas e silenciadas ao longo da história. Além de promover o protagonismo na narração do próprio espaço, é somente a partir dessa perspectiva que se pode conceber uma obra capaz de trazer à tona a memória coletiva, os ritos e os mitos que evocam um sentimento de pertença – pois qualquer outra tentativa corre o risco de incorrer na estereotipação.

A obra se constitui como uma narrativa polifônica, reunindo diversas vozes narrativas que, embora não predominem, surgem como testemunhos que imprimem as experiências vividas diante dos acontecimentos inusitados – ou que marcam um espaço de subjetividade, ao exporem fragmentos de suas vidas. Essas vozes, ainda que

não estejam diretamente ligadas à investigação principal, compõem o mosaico do universo narrativo. Essas incursões de outros narradores se dão por meio de capítulos específicos, como o capítulo quatorze, *A fala do feiticeiro Andorinho*, inteiramente narrado por essa personagem, que busca apresentar seus pontos de vista sobre a terra, sobre as explosões e, sobretudo, explicar a cultura local:

Estou quase terminando. Só adianto um aviso: quando caminhar olhe bem onde pisa. Eu lhe fiz o likaho de cágado para lhe proteger. Mas você nunca, mas nunca, pise qualquer maneira. A terra tem seus caminhos secretos. Está-me dar entendimento? O senhor lê o livro, eu leio o chão” (Couto, 2005, p. 102).

Essa multiplicidade de vozes confere ao romance o efeito de resgate de diferentes pontos de vista acerca dos eventos míticos de Tizangara. A partir dessas perspectivas, a memória coletiva vai sendo desenhada por meio de dezenas de histórias insólitas sobre o povo e as atitudes que cada personagem toma em relação aos conflitos – como no fragmento já citado –, em que Andorinho explica o feitiço que fez para proteger Massimo Risi.

É por meio do narrador principal, o Tradutor, que somos apresentados ao mote do romance. O contexto dos acontecimentos narrados tem início nos primeiros anos do pós-guerra civil. Nas palavras do Tradutor, embora tudo parecesse caminhar bem, havia uma descrença de que os conflitos realmente cessariam. Para acompanhar esse processo de pacificação, a ONU se fez presente – porém, sob a perspectiva do nativo, “com a insolência de qualquer militar” (Couto, 2005, p. 9), como se desejassem controlar o território. No entanto, contrariando essa postura de domínio, os soldados começaram, inexplicavelmente, a explodir, um por um, dia após dia, até o total de cinco vítimas.

A dúvida, persistente era: como explodiram? Como descrever esse acontecimento tão fora de lógica? O narrador responde: “Diz-se, em falta de verbo” (Couto, 2005, p. 04). A ausência de uma palavra que possa nomear esse fenômeno revela um dos grandes impasses do romance: a linguagem portuguesa não é suficiente para traduzir a totalidade do universo insólito moçambicano. Mía Couto, portanto, escolhe conscientemente situar os eventos a partir de elementos próprios da realidade – como a guerra civil, a presença das Nações Unidas e a falta de expectativa de paz – para, em seguida, subverter essa realidade com o fantástico. Assim, constrói-se uma perspectiva alter-

nativa sobre os fatos, em que o real e o imaginário se amalgamam: o real maravilhoso moçambicano se combina com a cultura rural local e os fragmentos de imaginação do leitor, que é instigado a preencher as lacunas deixadas pelo enredo.

Dessa forma, como afirma Benjamin (1985, p. 205):

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto houve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo mais profundamente esse grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado dom narrativo.

Por conseguinte, ao evocar diferentes vozes narrativas e tecer um mosaico histórico e cultural de Moçambique, a partir das diversas experiências dos personagens, Couto reconta histórias próprias da nação e possibilita que a memória coletiva seja revivida, revigorada e lançada para um novo público leitor. Esse público, por sua vez, não terá acesso aos eventos históricos apenas a partir de uma perspectiva ocidentalizada dos fatos, centrada no poder hegemônico, mas será confrontado com uma cosmovisão enraizada nos modos de ler o mundo das personagens – sujeitos que, como cidadãos de qualquer nação, interpretam, sentem e interferem no curso dos acontecimentos. A narrativa, portanto, como boa ficção, extrapola as expectativas de seu contexto ao ficcionalizar o contato de culturas em condições de força assimétricas (Pratt, 1999), mas que, nesse processo, passam a interagir não exatamente em igualdade, mas em espaço onde a voz do subalterno é potencializada – justamente porque os eventos transcendem a lógica racional ocidental.

71

A memória do período colonial aparece diversas vezes ao longo da obra: ora sob o viés do trauma, ora revisitada criticamente, mas, muitas vezes, também superada ou deslocada para fora da tradição moçambicana. Essa superação simbólica pode ser observada, por exemplo, no momento em que o protagonista é chamado à sede da administração local, onde se encontra Estevão Jonas¹: “Foi assim que, momentos depois, desemboquei direito e direto na sede da administração. Era o mesmo edifício dos tempos coloniais, já depurado de espíritos. O casarão tinha sido tratado pelos fei-

1 Estevão Jonas é o administrador local, provavelmente um prefeito. Há diversas críticas a ele ao longo do romance, como o fato de ser corrupto.

ticeiros, consoante as crenças.” (Couto, 2005, p. 9-10). No excerto, nota-se a tentativa de purificação espiritual do espaço colonial – uma espécie de reconversão simbólica do território. No entanto, a permanência da sede do governo naquele edifício revela também certa ironia: apesar da independência, os sistemas de poder não se alteraram radicalmente e a paz esperada não foi plenamente alcançada. A menção constante ao período colonial na obra é uma estratégia literária que impede o esquecimento – e, mais do que isso, reforça o alerta sobre os efeitos duradouros da colonização na formação identitária, no desenvolvimento econômico desigual, na desvalorização dos signos culturais africanos, no epistemicídio e no racismo estrutural. Conforme Ricoeur (2007, p. 424), “a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento”.

O romance é permeado de situações conflituosas entre nativos e estrangeiros. Esses conflitos, por vezes, reproduzem o binarismo colonial, mas no microcosmo de Tizangara, os saberes locais frequentemente se sobrepõem à racionalidade ocidental. Um exemplo disso é apresentado logo nas primeiras páginas da obra, com mais uma explosão misteriosa. A população, curiosa, se aglomera no local onde havia caído um falo. Estevão Jonas, o administrador local, comparece à cena acompanhado de um ministro da ONU. Diante da dúvida sobre a origem do órgão, Estevão sugere que Ana Deusqueira – uma profissional do sexo bastante conhecida na vila – seja responsável pela análise. Ana confirma: trata-se, de fato, da genitália de mais um soldado. Contudo, o delegado das Nações Unidas contesta o diagnóstico e exige que os procedimentos sigam o protocolo internacional: elaboração de relatórios, coleta de provas, gravação de depoimentos. Ele declara estar “cansado de folclore”, o que revela sua visão depreciativa sobre a cosmo percepção local. Esse momento evidencia o conflito entre dois modos de compreender o mundo: de um lado, o saber tradicional da comunidade; de outro, a lógica burocrática e cética do Ocidente. Apesar de se tratar de um cenário pós-independência, a postura do delegado demonstra como o colonialismo persiste sob a forma de etnocentrismo. A negação do saber local reflete o que Bhabha (1998, p. 111) define como um dos principais objetivos do colonialismo: “[...] apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (Bhabha, 1998, p. 111).

Mesmo diantedesse tipo de pensamento, o romance de Mia Couto ultrapassa as fronteiras da diferença cultural e se afirma como um projeto literário que enaltece a

memória coletiva – especialmente ao mostrar que a racionalidade ocidental é incapaz de explicar os eventos fantásticos de Tizangara, como as misteriosas explosões. Essa limitação é representada, sobretudo, na figura de Massimo Risi, o oficial da ONU incumbido de investigar os casos. Acompanhado pelo Tradutor, Risi inicialmente visa apenas concluir a missão e garantir uma promoção. Contudo, à medida que convive com a população local, sua identidade passa a sofrer deslocamentos. Em suas palavras: “– Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui.” (Couto, 2005, p. 26). Esse estranhamento está em consonância com a teoria de Stuart Hall (2006, p. 09), segundo a qual a identidade cultural não é fixa, mas atravessada por rupturas e deslocamentos. A crise da identidade ocorre justamente no contato com o outro, em que os sujeitos se veem atravessados por diferentes referências culturais e passam a ser constituídos por múltiplas identidades. O resultado é uma forma de subjetividade híbrida, fragmentária, em constante transformação.

Essa hibridez é metaforizada na relação entre Massimo Risi e Temporina, uma cidadã de Tizangara. A personagem afirma ter sido enfeitiçada pelos espíritos: possui o rosto de idosa e corpo de jovem, pois já havia ultrapassado do tempo permitido para se relacionar sexualmente. O aspecto mítico da personagem entrelaça-se à trajetória de Massimo, com quem desenvolve uma relação amorosa ao longo da narrativa. Assim, Temporina – como representação da cultura local, de seus mistérios e espiritualidades – influencia diretamente a identidade do estrangeiro, reforçando o deslocamento do sujeito europeu e a ascensão simbólica do saber moçambicano:

- Andei olhando você. Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar.
 - Como não sei andar?
 - Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar.
- Ele riu, acreditando ser brincadeira. Porém, ela, grave, advertiu:
- Falo sério: saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte. Venha, que eu lhe ensino.
- O italiano cedeu. Aproximaram-se e sustiveram-se mãos nas mãos. Parecia que dançavam, o italiano aliviando o 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. (Couto, 2005, p. 44)

À primeira vista, o episódio pode parecer apenas um confronto cultural seguido por uma trégua do estrangeiro; no entanto, ao longo da narrativa, Mia Couto, com

maestria, reconfigura esse momento como um verdadeiro processo de aprendizagem e deslocamento identitário. Isso se torna ainda mais evidente na cena final do romance, quando Massimo Risi, para reencontrar Temporina, precisa atravessar um campo minado. Diante do risco iminente de morte, é a personagem moçambicana quem o recorda de um ensinamento anterior: a forma correta de caminhar por Tizangara. Confiando em Temporina, Massimo avança – e consegue atravessar o campo sem acionar nenhuma mina. Saber caminhar pelas terras de Tizangara, nesse contexto, literalmente lhe salva a vida.

Essa travessia simbólica do campo minado representa, de forma metafórica, o próprio processo de aproximação entre culturas – a passagem tensa, mas possível, entre o universo do estrangeiro e a cultura local. Ao confiar em Temporina e na sabedoria que ela representa, Risi não apenas sobrevive, mas consome a sua transformação subjetiva. O italiano já não é o mesmo: ele passa a ser um homem deslocado de sua origem, com a identidade fragmentada entre a racionalidade investigativa e a cosmovisão moçambicana. Ao final do romance, o pensamento hegemônico ocidental cede espaço à escuta da voz local – e, nesse movimento, o saber do subalternizado torna-se o conhecimento que realmente importa para a sobrevivência.

74

Assim, Couto fabula a fronteira cultural: o ponto de encontro (e confronto) entre o saber colonizador e os saberes tradicionalmente silenciados. No universo de Tizangara, é o conhecimento ancestral e mítico que oferece sentido e orientação. O caminho de Massimo não é apenas um percurso físico, mas a metáfora de uma jornada identitária: ao atravessar o campo minado, ele atravessa também o espaço do desconhecido e da diferença. Em outras palavras, ele completa a travessia que o transforma – e, com isso, desloca o centro da narrativa da autoridade externa para a sabedoria local.

Além de problematizar a noção de identidade e realocar seus personagens em identificações híbridas e dinâmicas, a obra de Mia Couto resgata uma série de elementos que constroem a memória coletiva de Moçambique. Mitos, lendas e narrativas que buscam explicar os mistérios – como as explosões dos soldados – funcionam como dispositivos que moldam uma cosmovisão afrocentrada. Tais dispositivos, embora fabulares, operam como mecanismos de resistência cultural, memória e afirmação identitária frente à herança colonial e à racionalidade ocidental.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da Terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nenhum escândalo nem um impedimento. (Benjamin, 1987, p. 215).

Portanto, de acordo com o pensamento do autor, entende-se que essa seja a principal tarefa de Mia Couto: trazer ao texto diferentes vozes que exprimem experiências individuais, mas que se entrelaçam em um tecido coletivo que constitui a memória de uma nação. A narração de Couto, nesse sentido, configura-se como uma importante ferramenta de manutenção e celebração da cultura local. Contudo, como se pôde observar até aqui, essa narrativa não se propõe a reviver um passado remoto de forma nostálgica, mas a representar esse passado em diálogo com o presente. É exatamente nessa operação que se inscreve o tom real maravilhoso de sua obra: ele entrecruza cosmovisões distintas – a ocidental e a africana – sem que uma anule a outra. Pelo contrário, elas coexistem na diegese como forças que se tensionam e se complementam.

A interação entre passado e presente está entranhada em todos os eventos do romance. Diversos personagens, em diferentes momentos, fazem menção ao fato de que o tempo em Moçambique não segue a linearidade da cultura ocidental. Isso porque, ali, o passado é continuamente presentificado, sobretudo por meio da presença dos espíritos. A morte, nesse contexto, não representa o fim da existência, mas sim uma nova etapa do ser. Essa cosmovisão é expressa de maneira clara pelo feiticeiro Andorinho: “Pergunte à vida, senhor. Mas não a este lado da vida. Porque a vida não acaba do lado dos vivos. Vai para além, para o lado dos falecidos. Procura desse outro lado da vida, senhor.” (Couto, 2005, p. 102).

Sulpício, pai do Tradutor, é outro personagem que representa fortemente essa cultura local. Ele integra o mosaico de Tizangara como uma figura de resistência, sendo também um contraponto a Estevão Jonas, atual governante da vila. Embora tenha servido aos portugueses durante o período colonial – o que lança certo estigma sobre sua figura –, Sulpício é, paradoxalmente, uma das vozes que mais defendem a preservação das crenças ancestrais. É por meio de seus gestos, ritos e palavras que a memória coletiva é retomada e resignificada.:

Nas poucas noites que partilháramos, tudo se repetia: jantávamos em silêncio, conforme sua interdição. Dava mau azar alguém falar durante a refeição. Se escutavam apenas os dedos emagrecendo a farinha, molhando e remolhando a ufa no caril de peixe seco. E ouviam-se os mastigares, em flagrante de maxilas. Depois do jantar, ele se erguia e proclamava a sua intenção de se desossar. Entrava no escuro e só regressava de manhã, recomposto como orvalho em folha da madrugada. Nunca testemunhei com medo de que notasse meus desconfos. (Couto, 2005, p. 85).

É possível pensar esse trecho a partir do que Benjamin (1991, p. 107) discorre sobre a memória e os cultos. Para o autor,

onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas [...] produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória.

Assim, a experiência de Sulplício, recontada pelo narrador, funciona como um passado individual que remonta a uma gama de passados coletivos. Esses, dentro do universo insólito do romance, recuperam uma noção de espiritualidade não ocidentalizada, e que certamente dialoga com a memória coletiva.

76

Outras figuras do romance também oferecem episódios que permitem ao narrador explorar a cultura local, como é o caso de Temporina. Além de ser amaldiçoada, ela protagoniza diversas passagens em que o insólito é apresentado como parte da ordem simbólica. Em determinado momento, por exemplo, o narrador relata que, ao chegar à pensão, encontrou Temporina chorando, debruçada sobre o lavatório. Durante o choro, ele percebe que ela toma cuidado para que as lágrimas não caiam no chão, pois, segundo a crença local, a lágrima de uma mulher enfeitiçada poderia fazer surgir coisas estranhas do solo.

Essa atitude da personagem evoca uma mitologia local, em que as lágrimas possuem um poder ancestral e sobrenatural. A forma como o episódio é narrado não apresenta tal comportamento como simples superstição, mas como parte de um sistema de crenças coerente e validado socialmente. E, dadas as circunstâncias do enredo, em nenhum momento essa crença é ridicularizada ou questionada pelas demais personagens. O que Couto faz, em seu processo criativo, é deslocar a concepção ocidental de racionalidade e, por meio do real maravilhoso, conferir verossimilhança aos ritos

locais, não como meras superstições, mas como práticas oriundas da experiência e do saber tradicional.

Nos capítulos finais do romance, quando a vila inteira desaparece em um grande abismo, a cosmovisão moçambicana é mais uma vez evidenciada. Na interpretação dos personagens, o desaparecimento da vila é consequência direta da corrupção do governo, representada principalmente por Estevão Jonas. Aos pés da imensa cratera, Sulpício declara:

- Isso é obra dos antepassados...
 - Não. Outra vez os antepassados!?
 - Respeito, senhor Massimo. Isto é assunto nosso.
- Meu velhote prosseguiu: que a ele já tinham chegado os rumores. A gente recebe a opinião dos espíritos e até Zeca Andorinho lhe já tinha dito a mesmíssima coisa – os antepassados não estavam satisfeitos com os andamentos do país. Esse era o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos. (Couto, 2005, p. 141).

A fala de Sulpício sintetiza a cosmovisão presente ao longo de todo o romance: a vida dos vivos está intrinsecamente ligada à presença e ao julgamento dos mortos. A espiritualidade moçambicana aparece como um elo entre gerações, e os antepassados têm papel ativo na condução e no destino da comunidade. O abismo, símbolo físico e metafórico do colapso da vila, não é apenas uma punição narrativa, mas um sinal de desequilíbrio entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos — uma ruptura com a tradição, com a ancestralidade, com a ética coletiva.

Nesse espaço, é necessário que as atitudes sejam pensadas em consonância com o passado, uma vez que a terra preserva os mortos, e a morte não representa, de fato, o fim da existência. O fim da vila, nesse sentido, configura-se como uma metáfora da necessidade de reconfiguração política — como se fosse preciso reiniciar a trajetória da nação para que novos tempos possam emergir. A esperança que resta aos sobreviventes está personificada no flamingo, figura mítica local que, segundo a crença, traz o dia e poderá, também, trazer de volta a vila:

- Esperar por outro barco – e, após uma pausa, se corrigiu:
- Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro” (Couto, 2005, p. 144).

Mais uma vez, observa-se a evocação da memória coletiva, agora por meio da mitologia e da fauna local, como elementos centrais da construção literária que funde o contexto real de Moçambique a uma dimensão fictícia e simbólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste artigo foi analisar o romance *O último voo do flamingo* à luz das teorias de identidade cultural e memória coletiva, compreendendo que ambas são categorias interdependentes e amplamente mobilizadas pelas literaturas africanas. Essas literaturas enfrentam o impasse de reconhecer que a identidade cultural passou por uma crise — já que a noção de identidade fixa se mostra insustentável — e, ao mesmo tempo, buscam resgatar a memória coletiva, pois é por meio dela que se preservam os conhecimentos ancestrais, fundamentos do sentimento de pertença que resiste à violência do colonialismo.

Ao compor um universo diegético que mescla realidade e fantasia, Mia Couto elabora uma narrativa que tensiona e discute a noção de identidade, especialmente a partir das personagens do Tradutor e de Massimo Risi. Ambos encarnam identidades híbridas, constituídas no entre-lugar descrito por Bhabha, e suas relações não estão mais baseadas no binarismo colonial, uma vez que o estrangeiro (Massimo) é profundamente transformado pela convivência com a cultura local. Quanto mais tempo permanece em Tizangara, mais sua identidade é deslocada, num processo que exemplifica a “celebração móvel” conceituada por Stuart Hall.

A escolha de Couto por uma estrutura narrativa polifônica permite que o romance se configure como um mosaico da cultura moçambicana. Cada personagem que adquire voz narrativa exprime subjetividades singulares e, simultaneamente, aspectos da coletividade. De modo criativo, o autor resgata a memória coletiva não apenas como elemento de ambientação, mas como chave para compreender os acontecimentos insólitos que atravessam a narrativa. Esses eventos adquirem tamanha força que, mesmo para os estrangeiros, deixam de ser questionáveis ou reduzíveis à superstição. Assim, o que é narrado não é apresentado sob o viés estereotipado, como ocorreu na lógica da colonização, mas sob uma perspectiva de reconhecimento e valorização.

A fabulação de Mia Couto pode ser compreendida à luz do que Paul Ricoeur (2007, p. 131) afirma sobre as experiências coletivas:

Do papel do testemunho dos outros na recordação da lembrança passa-se assim gradativamente aos papéis das lembranças que temos enquanto membros de um grupo; elas exigem de nós um deslocamento de ponto de vista do qual somos eminentemente capazes. Temos, assim, acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros que não nós. Portanto, é por seu lugar num conjunto que os outros se definem.

Nesse sentido, o testemunho de diferentes personagens, a articulação entre crenças, mitos e uma cosmovisão africana conferem ao romance o papel de atualizar as lembranças de uma nação ancestral que, ao mesmo tempo, convive com os desafios contemporâneos. Apesar do que possa parecer um paradoxo, é fundamental reconhecer que, ao longo do enredo, se evidencia uma concepção de tempo distinta da lógica capitalista — pois, ali, passado e presente coexistem.

A ficção de Mia Couto, portanto, é uma poderosa ferramenta de reconstrução da memória e de reafirmação identitária.

REFERÊNCIAS

79

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 – 221. v. 1.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Jose Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CÉSAIRE, Aimé. *O Discurso Sobre o Colonialismo*. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Prefácio de Jean-Paul Sartre e tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopez Louro. 11 Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução Hei-drun K. Olinto e Luiz C. Lima. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955 – 985.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres. Palavra e identidade em Mia Couto. *Revista África e Africanidades*-Ano IV-n, v. 14, p. 1-7, 2011.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Revisão técnica de Maria Helena Machado e Carlos Valero. Bauru: Editora EDUSC, 1999.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et.al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos*. *Via Atlântica*, São Paulo, n.9, p. 71-84, jun 2006.