

## MEMÓRIAS DO POR-VIR EM PROL DUMA POSSÍVEL IDENTIDADE MOÇAMBICANA: *TERRA SONÂMBULA* E *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO* DE MIA COUTO

**Resumo:** Num estudo publicado sobre a literatura moçambicana, em 2007 no Brasil, afirmam Tania Macêdo e Vera Maquêa que, na obra de Mia Couto, a escrita e a elaboração intelectual discutem uma questão sob duas perspectivas que não estão separadas: uma de ordem política, outra de ordem literária, ambas assentando sobre a questão da memória enquanto “campo móvel de significação, de interpretação e de experiência social de Moçambique”. A primeira perspectiva diz respeito ao tema de que tratam estes romances, enraizados na problemática histórica moçambicana. A segunda tem a ver com a forma como os romances são construídos, inserção da escrita e da tradução como motivos formais que entram a fazer parte da trama, em procedimentos de imbricação de variadas formas. São estas formas, ligadas indefectivelmente às temáticas desenvolvidas por Mia Couto, que tentamos identificar e analisar, para mostrar como, nos dois romances estudados, partindo da realidade presente, recuperando o passado – histórico e mítico –, através da recuperação e da exploração da memória colectiva do povo moçambicano, o autor constrói um edifício poético que, desenvolvendo uma reflexão crítica sobre o presente, lança pontes para um possível reconhecimento duma identidade moçambicana.

**Palavras chaves:** Literatura moçambicana, identidade nacional, memória

**Title:** Future Memories for a Possible Mozambican Identity: *Terra Sonâmbula* and *O Último Voo do Flamingo* by Mia Couto

**Abstract:** In a studies about Mozambican literature, published in Brazil in 2007, say Tania Macêdo and Vera Maquêa that in Mia Couto’s works, the writing and the intellectual creation discuss one question under two perspectives which are not separated: one of political order, the other of literary order, both perspectives focus on the memory question as “a moving area of meaning, of interpretation and social experience from Mozambique”. The first perspective concerns the themes with which these novels deal, rooted in the Mozambican historical problem. The second one has to do with the way that the novels are built, writing insertion and the translation like formal motifs which become part of the plot, in imbracant procedures of several forms. These forms, linked to the themes developed by Mia Couto, are the ones that we try to identify and analyse, in order to show how, in the two novels studied, from the present reality, restoring the historical and mythical past, through the revival and exploitation of the Mozambican people’s collective memory, the author builds a poetical structure which, developing a critical reflection about the present, enhances a possible recognition of a Mozambican identity.

**Key words:** Mozambican literature, national identity, memory

Partindo da proposta de Tânia Macêdo e Vera Maquêa (2007: 55) que consideram indissociáveis as duas perspectivas pelas quais se podem abordar as obras de Mia Couto, desenvolvemos a nossa análise em três momentos que, apesar de se sucederem na nossa demonstração, não deixam de ser dependentes uns dos outros. Num primeiro momento intitulado “Memória do Presente” mostramos como o autor moçambicano evoca e descreve, de maneira realista e num discurso irónico, a realidade presente do seu país, marcada pelo passado recente. No segundo momento, intitulado “Memória ancestral”, vemos como a essa memória do presente, Mia Couto contrapõe a tradição oral e ancestral como constituinte imprescindível da cultura moçambicana. Num terceiro momento, tratamos de analisar como a escrita do autor, conjugando estas duas perspectivas e tecendo estruturalmente a multitemporalidade e a multiculturalidade do povo moçambicano, obra em prol duma possível construção identitária nacional.

## MEMÓRIA DO PRESENTE

*Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem,  
conforme esperas e sofrências (TS: 15)<sup>1</sup>*

O presente é evocado por numerosos filósofos como sendo indissociável do passado. Paul Ricoeur afirma: “le présent est à la fois ce que nous vivons et ce qui réalise les anticipations d’un passé remémoré” (1983: 68). Isto é: o presente não pode existir sem as marcas do passado. Para o filósofo que estudou as profundas relações que existem entre história e narrativa, “nous sommes affectés par l’histoire et nous nous affectons nous-mêmes par l’Histoire que nous faisons” (1983: 385). Ora, a experiência moderna da revisão da relação entre *res fictae* et *res factae*, estudada pelo filósofo francês, de um tempo especificamente histórico que constrange a ficção e os factos a esclarecerem-se mutuamente (Koselleck 2000: 251), ganha, na prosa de Mia Couto, uma dimensão muito peculiar: a realidade que o autor moçambicano nos dá a ver, nos seus três primeiros romances, é o tempo presente ainda marcado pelo passado recente.

Mia Couto, nascido em 1955, cresceu ao mesmo tempo que o combate ao colonialismo, acompanhou a luta pela independência, em que se empenhou, apoiando a acção da FRELIMO, viveu os tempos pós-independência e pós-guerra civil no seu país. Os seus romances, de facto, acompanham esta evolução. O tempo que se nos é apresentado é o das consequências do colonialismo, e das guerras que provocou: o fim da guerra civil em *Terra Sonâmbula* (1992) com a viagem iniciática de Muidinga e Kindzu à procura de um futuro melhor, *A Varanda do Frangipani* (1996), em que o tempo já não é o das grandes fracturas provocadas pela guerra, mas o de “procuras desencontradas” (Laban 1998: 1038), de busca de uma unidade que não se conseguiu ainda atingir. O caminho iniciado no primeiro romance é depois retomado sob os auspícios de uma paz que pode

<sup>1</sup> As referências às duas obras aparecem respectivamente com as iniciais TS e UVF.

não ser perfeita: *O Último Voo do Flamingo* (2000) reflecte sobre a perda de soberania de Moçambique, à medida que forças externas tomam lugar de comando a todos os níveis da sociedade, impondo modelos importados que, em vez de resolverem os problemas dos indivíduos, só os agravam e geram focos de tensão.

A descrição da realidade é portanto marcada nestes romances pelo tema da ruína que revela uma preocupação ontológica e uma consciência aguda da condição humana: exprime a degradação das coisas humanas, deplorando um tempo que escapa ao poder do homem e só deixa vestígios mutilados. Numa desestruturação do real e numa dinâmica da degradação, devidas às sucessivas guerras que assolaram o território moçambicano, os edifícios, os corpos e as ideologias sofrem da passagem do tempo. A fragmentação duma realidade enfraquecida, arruinada assim como as incertezas e as indagações ligadas a esta realidade e sujeitas a suas contradições, configuram a experiência da perda, perda da harmonia, perda da confiança num porvir totalizante, e perda duma utopia. As personagens de Mia Couto confrontam-se com uma crise que se manifesta dum ponto de vista biológico pelas difíceis condições de sobrevivência, e dum ponto de vista axiológico, pela perda dos valores que sustentaram a luta anti-colonialista e a resultante degradação do tecido sócio-político. O presente que nos é contado nos dois romances estudados é portanto o duma realidade marcada pelo colonialismo, pelas guerras sucessivas, pela subalternização a potências estrangeiras e finalmente pelo culto do dinheiro, por uma mudança de fachada em que apenas mudou o rosto de quem manda, mas não alterou as relações que alienam e destroem a dignidade humana. Apesar de passada, a guerra continua presente porque a destruição assolou material e psicologicamente as pessoas que a viveram. No fim da guerra civil, a terra parece morta, a estrada deixou de ter a movimentação para que ela foi feita, símbolo de liberdade e de desenvolvimento: “Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras” (TS: 9). Fora das estradas, nenhum homem, só animais símbolos de morte como as hienas. As personagens “Fogem a guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra” (TS: 9). O desenvolvimento prometido pela estrada ficou fora de alcance: “As cidades agora são muito longe, a guerra rasgou os cantos da terra” (TS: 170). Todas as vias de comunicação foram interrompidas: “Há quanto tempo os comboios tinham parado de espalhar seus fumos mágicos?” (TS: 147), pergunta pensativa e retoricamente Tuahir. Os poucos vivos estão isolados, perdidos, sem identidade, entre a vida e a morte: “Foi o que fez essa guerra: agora todos estamos sozinhos, mortos e vivos. Agora, já não há país” (TS: 165). Deixou de haver esperança num possível futuro melhor: “Fizeram esta guerra para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança” (TS: 215).

Mesmo depois de a guerra acabar, os seus vestígios perpetuam-se. Às vezes, são vestígios materiais que impedem o esquecimento, como o machimbombo de TS ou as marcas de balas nas paredes da Pensão Martelo Jonas em UVF (37). Mas os vestígios mais fortes, mais destruidores, são os que já não se vêem ou ouvem, são as marcas que a guerra deixa na alma das pessoas que a viveram. São, por exemplo, sons que se ouvem mesmo quando deixaram de se ouvir, e que acordam ecos assustadores: assim o Velho Sulplício que ouve tiros que já não há (UVF: 56). E quando acontecem os rebentamentos, uma personagem testemunha: “A primeira vez que escutei os rebentamentos acreditei que

a guerra regressava em suas tropas e tropéis” (*UVF*: 113). Ao transmitir a sua ordem, o ajudante do administrador bate as botas como um militar, barulho que, para o narrador, tem um eco inquietante: “Esse ruído, singelo que era, me soou como um aviso” (*UVF*: 19). Pois, explica Farida a Kindzu, “Dentro de nós esta guerra nunca mais vai terminar” (*TS*: 114).

Os velhos, Tuahir e Sulplício, sabem que a guerra não acaba com os acordos de paz. A sabedoria adquirida permite-lhes intuir os consequentes efeitos negativos, tanto a nível individual quanto a nível colectivo. Quando o narrador de *UVF* lembra ao pai que a guerra acabou, este responde-lhe: “– Você se acredita nisso?” (*UVF*: 56). O Velho Sulplício lembra-se do passado recente de colonização, dos maus tratos que lhe infligiram os brancos de quem ele agora desconfia: “Dizia conhecer os modos deles, dos brancos. Chegavam com falas doces. Com ele, porém, não valia a pena. Ficaria calado, aquele europeu não entraria em sua alma por via de palavras que ele proferisse” (*UVF*: 137-138).

Várias personagens de *TS* demonstram já a intuição do que se iria passar depois da guerra civil, dos comportamentos e reacções humanas que seriam mais tarde denunciadas em *UVF*. Nas suas conversas com Kindzu, Farida mostra-se particularmente pessimista:

Não vês que essa gente também é filha da guerra? Quando vencerem ficam iguais aos outros. Vão querer dividir as vantagens com os outros. (*TS*: 103)

Agora, em Moçambique, a guerra é como se fosse uma machamba. [...] cada um semeava uma guerra particular. Cada um punha as vidas dos outros a render. (*TS*: 140)

E de facto, o escritor moçambicano dá-nos a ver as piores consequências dos desequilíbrios provocados pelos anos de guerra, a começar pelo “salve-se quem puder” que acaba por se institucionalizar. Os piores efeitos já se anunciavam em *TS*: Assane é castigado por ter denunciado a corrupção dos administradores dos bens oferecidos pelas ONG’s. Desesperado, ele acaba por querer fazer o mesmo porque, diz ele, “Agora que a desordem era total, tudo estava autorizado” (*TS*: 114). E constata: “Afinal, em guerra se pode prosperar mais rápido que em normais tempos de paz” (*TS*: 212).

A descrição que o escritor faz de personagens como o administrador Estêvão Jonas (*UVF*: 19) é particularmente sarcástica. Apesar do sucesso da revolta anti-colonial, aliçada na ideologia marxista que defendia o fim da exploração do homem pelo homem, a relação dominante/dominado perdura no Moçambique independente: os revolucionários de ontem passaram a ser os administradores exploradores de hoje.

Antes de pertencer ao administrador Estêvão Jonas, a pensão onde se vai instalar o representante da ONU para fazer o seu inquérito, tinha o nome “Pensão Martelo Proletário”. Essa denominação aponta para “a causa do proletariado”, a bandeira pela qual trabalhava o administrador Jonas quando passou a morar em Tizangara, depois de ter participado, como revolucionário, na luta pela descolonização de Moçambique. Na actual placa, a palavra “proletariado” foi substituída pelo nome próprio “Jonas”. A mudança de nomes indicia a alteração dos interesses do administrador, seu objectivo actual sendo de reverter ao seu próprio interesse, os empreendimentos destinados ao povo:

...o administrador Estêvão 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 do poder. Jonas ria-se: ele não abusava; os outros é que não detinham poderes nenhuns. (UVF: 20)

O antigo revolucionário agora diz ser “socialista aldrabão”, “cheio de dúvidas”, que se tornou um “capitalista aldrabado”, corrupto, cheio de dívidas (UVF: 98). A imagem da placa “Pensão Martelo Jonas”, numa época de pós-guerra, remete, metonimicamente, tanto à história pessoal da personagem quanto ao quadro político estabelecido depois da guerra de independência de Moçambique. O país passou a ser palco de “maltas duvidosas que roubam e até inclinam para negócios de droga” (UVF: 97); e de governantes comprometidos politicamente com um tipo de negociação baseado no “tudo tu-cá-dá-lá”: o povo moçambicano “saltara da boca da quizumba para entrar na garganta do leão” (UVF: 113). Assim sendo, o pós-guerra corresponde a um tempo aprisionado em uma política de espoliação, cujos chefes, segundo o narrador, “pareciam pouco importados com a sorte dos outros” (UVF: 114). Os governantes “engordavam a espelhos vistos, roubavam terras aos camponeses, se embebedavam sem respeito” e “os novos-ricos passeavam em território de rapina, não tinham pátria”(UVF: 114).

Esta situação pós-guerra, desesperada e desesperante, é denunciada literariamente por diversos processos que vão da ironia à carnavalização, passando pelo desvio dos discursos ideológicos, pelo humor negro e a caricatura. Vejamos por exemplo a paródia dos discursos ideológicos. Depois do saque dum navio transportando bens alimentares oferecidos por organizações não governamentais estrangeiras, “As autoridades imediatamente desencadearam uma ofensiva de averiguações político-ideológicas tendo apurado a presença de inimigos da classe” (TS: 60). Sátira que corrói os discursos oficiais, ocios e cheios de uma retórica marxista já esvaziada de qualquer significado: “Era ainda pouca a madrugada e eu quase vislumbrava.[...] total escuridão generalizada” (TS: 60).

O relato do tradutor de UVF, também revela a confusão ideológica em que se encontra o povo moçambicano: o próprio administrador não sabe como há de chamar o narrador que convocou para traduzir as falas do italiano: “- Entre, meu camarada ... isto é, meu amigo” (UVF: 20). É apresentado de maneira caricatural, nomeadamente na altura da recepção do representante da ONU. Quando um cabrito vem a ser atropelado durante a cerimónia, o administrador culpa um inimigo político: “Sabotagem ideológica do inimigo, foi assim que mais tarde, o administrador classificou as interferências sonoras. Quem mais quereria atrapalhar o esplendor daquela solenidade?” (UVF: 27). O povo, por seu lado, que também “andava confuso com o tempo e a actualidade”, ergue letreiros de outros tempos que o administrador se apressa em mandar retirar: “Boas vindas aos camaradas soviéticos! Viva o internacionalismo proletário!” (UVF: 26). Finalmente, quando Massimo Risi se dirige para a pensão onde vai ser hospedado, explicam-lhe o estatuto do estabelecimento com a maior dificuldade:

- A pensão é privada, mas é do Partido. Isto é, do Estado.

E explicou: nacionalizaram, depois venderam, retiraram a licença, voltaram a vender. E outra vez anularam a propriedade e, naquele preciso momento, se o estrangeiro

assim o desejasse, o hoteleiro até podia facilitar as papeladas para nova aquisição. Falasse com o administrador Jonas, que tinha mandos no negócio. (UVF: 39)

No entanto, e paradoxalmente, a crítica severa do ascensão do materialismo valoriza a dimensão misteriosa e espiritual da cultura africana: “o marxismo seja louvado, mas há muita coisa escondida nestes silêncios africanos. Por baixo da base material do mundo devem de existir forças artesanais que não estão à mão de serem pensadas” (UVF: 76). Os processos irónicos e caricaturais têm por efeito mostrar que, frente a tal situação, o povo moçambicano só se pode salvar pela imaginação e pelo recurso à mitologia tradicional. A memória individual que sofre as consequências da guerra poderá salvar-se graças à memória primordial da tradição a partir da qual se construiu. O apelo a esta memória está presente tanto em *TS*, como em *UVF*:

Nós fazíamos as cerimónias chamando os nossos heróis do passado. Vieram o Tzunguine, o Madiduane e os outros que combateram os colonos. Sentámos com eles e lhes pedimos para colocar ordem no mundo nosso de hoje. Que expulsassem os novos colonos que tanto sofrimento provocavam na nossa gente. (UVF: 172)

## MEMÓRIA ANCESTRAL

*A cega misturava os tempos, fazia do passado, um tempo vigente. (TS: 143)*

Como acabamos de ver, os aspectos negativos do passado são lembrados e reelaborados pela ficção. Mas os espaços em branco do esquecimento permitem novas interpretações. Pois, segundo o pensamento de P. Ricœur, é na ficção que se articulam melhor as recordações no plural e a memória no singular. A memória, colectiva e individual, constrói-se a partir do jogo do tempo com a narrativa. A escrita da memória, explica o filósofo francês, não recupera os factos, recria-os. Assim a memória não se constituiria a partir dos factos passados, mas sim a partir do que pode ser dito pelo jogo da reidentificação e da refiguração: “A refiguração do tempo pela história e pela ficção concretiza-se através da interligação dos modos narrativos” (Ricœur 1983: 185). Ora, o papel da escrita da memória na construção de uma possível identidade nacional está patente em toda a literatura moçambicana contemporânea que se interroga sobre as diferentes versões dos episódios da história do país, tentando interpretar as desordens do tempo presente à luz do passado<sup>2</sup>.

Mia Couto, representante-mor desta literatura, faz intervir recorrentemente nos seus relatos, e de variadas formas, a tradição africana que, sobrepondo-se à memória histórica

<sup>2</sup> Não podemos deixar de citar aqui romances como *Ualalapi* de Ungulani Ba Ba Khosa (1987) ou *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane (1999), e ainda os contos de Suleiman Cassamo *O Regresso dos Mortos* (1989).

negativa do colonialismo e das guerras, domina a memória colectiva do seu povo. Nos seus romances, memória individual e memória colectiva são indissociáveis: a experiência que as personagens têm do passado recente, memória que chamaríamos aqui de histórica, constitui uma parte da memória colectiva, cuja segunda e maior vertente é constituída pela memória africana ancestral. A estratégia de Mia Couto é contrapor às situações desastrosas que viveu e vive o seu país, uma visão positiva que nasce da possível recuperação e reactivação da memória ancestral. Assim, a memória individual estritamente relacionada com o passado histórico das personagens é recorrentemente desqualificada nos dois romances, “desqualquerficada”, como diz o narrador de *UVF*.

- Eu sei o que se passou antigamente. Lembro-me de coisas...

- Você lembra-se, mas não sabe de nada (*UVF*: 140)

Desta vez eu vinha quase sem mim, parecia um desqualquerficado, Meus saberes de cidade serviam para quê? (*UVF*: 54)

Em *TS*, o velho Tuahir censura o menino que quer procurar os seus pais (*TS*: 12) e não permite que ele chore. Mais simbólica ainda é a história do irmão de Kindzu, chamado Vinticinco de Junho, dia da independência nacional: para escapar aos guerreiros, ele é fechado na capoeira e acaba metamorfoseado em galo. No final do romance, Kindzu comprova também que a história que os homens fazem sobrevive para além da sua matéria, saltando de dentro dos próprios cadernos, porque o que ele registou numa nova memória, sobreviverá de outra maneira: pela leitura por Muidinga dos seus cadernos. A personagem de Muidinga coloca logo a questão da recuperação da memória já que ele ficou amnésico na sequência duma doença de que foi salvo graças aos cuidados do velho Tuahir com quem ele fugiu do campo de refugiados. A leitura dos cadernos de Kindzu pela criança permite-lhe reconstituir uma memória que não é memória recente mas sim memória primordial. A incorporação do imaginário tradicional mergulha as personagens num passado anterior ao passado recente, um passado mítico de dimensão poética, filosófica e espiritual, que faz desta narrativa uma viagem iniciática em que, pouco a pouco, Muidinga vai redescobindo as suas raízes, reconstruindo uma identidade que poderia ser qualificada de ‘moçambicanidade’. O passado recuperado não só reconstrói a memória individual como, e sobretudo, reactiva a memória colectiva dos seus antepassados, de que ele poderá futuramente ser o transmissor. O passado institui-se então como uma referência insubstituível, à qual a comunidade vai buscar a inspiração para a sua conduta no presente, e um exemplo para a explicação dos fenómenos com que se depara. Todas as narrativas relatadas encerram um sentido alegórico e veiculam a aprendizagem deste relacionamento: do mundo dos mais velhos com o dos mais novos, dos mortos com os vivos, do sonho com o real, do mar com a terra, da tradição e dos mitos com a modernidade. As narrativas e as suas personagens, em diálogo, se esclarecem umas às outras numa construção literária, podendo ser interpretado como e alicerce possível duma identidade moçambicana.

A tradição africana exprime-se tematicamente nos romances de Mia Couto sob variadas formas: das personagens como os velhos detentores de sabedoria e feiticeiros, à representação duma mundividência cósmica, passando pela omnipresença dos mortos e dos

antepassados, vectores imprescindíveis da transmissão da tradição comunitária e mitológica da África oriental. Ana Mafalda Leite explica como 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” (1998: 47). Nesta cosmovisão, a árvore tem um valor primordial: é ela que permite manter o contacto com o mundo cósmico e com os antepassados. Ela é símbolo de um possível renovo, a ligação entre céu e terra, entre passado e futuro, entre a morte e a vida. A árvore aparece em *TS* como portadora de vida e esperança: o embondeiro mantém o equilíbrio do machimbombo onde as duas personagens encontram refúgio e possível sobrevivência: “A única árvore que permanecia em seu lugar era o embondeiro, suportando a testa do machimbombo” (*TS*: 37). No mesmo romance, a personagem de Siqueleto passa do estado humano ao estado mineral metamorfoseando-se em árvore. Único habitante de uma aldeia deserta, o velho Siqueleto prenuncia assim uma nova semente de regeneração: “Ele queria aquela árvore parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si” (*TS*: 75). A simbologia forte que carrega a imagem da árvore faz dela o lugar ideal para transmitir a tradição. Debaixo duma árvore, os velhos da aldeia vão dar conselhos a Kindzu para ele decidir do seu percurso de vida, e fala o Velho Sulplício ao seu filho: “Fui ao centro da aldeia, à grande sombra do canhoeiro. Lá estavam os mais velhos, de manhã até de noite. Eu queria ouvir suas antigas sabedorias” (*UVF*: 30).

A tradição é igualmente fortemente marcada pelos rituais ligados à morte, pois os ensinamentos vêm precisamente dos antepassados. Por isso, estes são regularmente homenageados antes de qualquer acto social: “As bebidas se iniciavam pela areia, em respeito pelos antepassados” (*TS*: 205). Morte e vida são portanto indissociáveis e, assim, encontramos nas narrativas de Mia Couto numerosos mortos-vivos ou vivos-mortos: é o caso da Hortênsia a quem Temporina pede autorização para entrar em casa por grande espanto do italiano (*UVF*: 65):

À entrada, Temporina gritou:

– Dá licença, Tia Hortênsia?

Silêncio. O italiano me pegou pelo ombro: Hortênsia não estava falecida? Pedia-se autorização a um morto? Pedi que respeitasse o silêncio. A um imperceptível sinal, Temporina recebeu resposta da antiga dona. Podíamos entrar. (*UVF*: 65)

Os mortos reaparecem sob forma de *xipocos* ou *xicuembo*, espíritos benfazejos se encontrarem a sua morada ancestral, ou malfazejos se não forem digna e regularmente homenageados pelos seus descendentes. Farida, que se diz “da família dos xipocos”, explica a Kindzu: “Nós somos sombras no teu mundo, tu jamais nos tinhas escutado. É porque vivemos do outro lado da terra, [...] Quando queremos que vocês, os da luz, venham até nós, espetamos uma semente no tecto do mundo” (*TS*: 91). Quando as regras tradicionais não são respeitadas, os antepassados reclamam dos vivos que não cumpriram a tradição. O pai de Kindzu, não concorda com a ideia de o filho querer tornar-se *naparama* (“guerreiro”): ele persegue-o nos seus sonhos apesar de o filho ter cumprido a tradição (*TS*: 44). Os espíritos dos mortos recolhem-se em todos os elementos da na-

tureza, inclusive os animais e as plantas. A hiena constitui a figura metafórica mais frequente da morte. Mas em *UVF*, o espírito de Hortênsia incorporou um louva-a-deus: “Expliquei a crença a Massimo: aquele bicho andava ali em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio” (*UVF*: 62).

A força da tradição oral é ilustrada pela história do velho Sulpício. O filho lembra que o pai tinha desagradado aos novos governantes mas acredita na salvação dele porque “o povo encontrava-lhe respeito, razão dos antepassados que ele dispunha na eternidade” (*UVF*: 107). Pouco interessam as circunstâncias presentes, o que importa é o valor eterno que ele ganhará com a morte próxima. Valor exemplificado pela lição de teor poético-filosófico do pai para o filho: “Lembra o carreirinho por trás da nossa casa? Pois, não se esqueça: se o mundo terminar, de repente, você sai por esse caminho” (*UVF*: 56). O mito africano possui um “carácter fundador”, “doador de sentido às realidades quotidianas”, e é feito para que quem o ouça tire a lição devida. Através dele “o espírito transcende um cosmos condicionado fragmentado e limitado para encontrar a unidade de antes da criação” (Almeida 1984: 376): “No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente” (*TS*: 216).

A cosmogonia africana perpassa toda a obra de Mia Couto com a intervenção dos quatro elementos, mais particularmente a terra, a água, e o ar, como indica o comentário de Temporina sobre o nome de Tizangara: “[...] aqui temos três vilas com os respectivos nomes: Tizangara-terra, Tizangara-céu, Tizangara-água. Eu conheço as três” (*UVF*: 69)<sup>3</sup>. A imagem dos rios, por exemplo, aparece recorrentemente em todas as obras do escritor simbolizando a possibilidade de purificação. Em *TS*, ela é explicitamente evocada pela personagem do Fazedor de Rios. O Homem chamado Nhamataca (cap. 5) cava a terra incessantemente, para concluir o leito de um rio que iria limpar o país de toda a guerra e que permitiria alimentar os homens:

Sim, por aquele leito fundo haveria de cursar um rio, fluviando até ao infinito mar. As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Por ali viajaríamos esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas. (*TS*: 94)

No entanto, o Fazedor de Rios morre ao realizar o seu projecto, arrastado por chuvas torrenciais. Os rios são filhos da terra, mostram a sua força e seu poder perante a fraqueza do Homem: tal como o mar, são capazes de dar a vida e de provocar a morte. O seu caudal leva consigo elementos das duas margens – a vida e a morte / o ocidental e o africano / o passado e o presente – e corre para um mar onde estes elementos se misturam, se homogeneizam para renascerem unidos e fecundos num novo ciclo vital num tempo outro. “Ser moçambicano – afirma Leite – [...] equivale à partilhar culturas e origens diversificadas, que confluem no Índico, e em terra moçambicana se entroncam, renas-

<sup>3</sup> Esta cosmovisão não é exclusiva da prosa de Mia Couto: referindo-se à poesia moçambicana, Leite explica que esta “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” (2003: 153).

cidas, bantuizadas, travejadas de uma memória, que a viagem, e a história, refundem, em iniciático baptismo, na nova nação” (2003: 155). Uma epígrafe de *TS* atribuída a Platão diz o seguinte: “Há três espécies de homens: os vivos, os mortos e os que andam no mar”. O mar, nos dois romances, assume um significado hierático, sendo um novo Hades em que os antepassados se mantêm vivos: “E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, novos antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras” (*TS*: 26). O mar constitui assim um outro percurso, livre da morte. “O mar, explica ainda Leite, evocação de «pátria líquida», constitui um caminho alternativo ao terrestre, minado pela morte. 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” (1998: 72). Por isso o Velho Sulplício instalou a sua vida na confluência do rio com o mar, onde espera perpetuar o ciclo da vida através da educação do seu filho: “No estuário onde meu velho deitara seu existir eu inventava minha nascente” (*UVF*: 53). O curso da água e a regeneração pelo mar representam a força capaz de reestruturar uma nação perdida, de tornar verdes os campos e dar de comer ao povo, chegando a assumir características de divindade. O rio é símbolo da perpetuação da vida, do infinito. A água vem purificar a terra do mal possível: “nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes” diz uma personagem de *Mia Couto* (*TS*: 96).

A lenda dos flamingos que serve de alicerce ao terceiro romance de Mia Couto também constitui um mito primordial. Este mito (tradição oral ou criação do autor?) é contado e reinterpretado de várias maneiras. O flamingo tem uma relação privilegiada com o mundo cósmico. Reúne em si os quatro elementos: a terra e o ar como qualquer ave, mas também a água, fonte do seu alimento, e fogo pela sua cor. A estória do flamingo constitui um mito da criação do primeiro poente e da noite: “Nascia assim, o primeiro poente” (*UVF*: 119), “empurrando o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo” (*UVF*: 49).

## MEMÓRIA DO POR-VIR

*Virginha que trocasse passado por futuro,  
sonhasse não com o fim da vida mas com as  
nascenças que lhe faltavam* (*TS*: 171)

A reformulação dos mitos primordiais e a consequente reactivação literária dos ciclos vitais na obra de Mia Couto, apontam de facto para a possibilidade de um renovo, num movimento do passado para o futuro, atravessando um presente do qual se devem tirar ensinamentos para a construção duma comunidade / nação moçambicana. Segundo Leite, “A articulação da criação com a antropologia (quase com o aspecto de uma arqueologia) transforma as obras literárias num dispositivo poético de mistura da Memória, situada entre Mito e História, que tem por horizonte a fundação de uma comunidade” (2009).

No Realismo Mágico que caracteriza a prosa deste autor, o conceito de realidade é amplificado pela presença de mundos ficcionais animistas, múltiplos e permeáveis, que tem um impacto ideológico e um carácter subversivo, uma vez que implica o desmantelamento de toda e qualquer estrutura política, cultural ou social de carácter monolítico e unívoco. Ana Soares Ferreira lembra a este propósito que o Realismo Mágico “Tem sido por isso um meio privilegiado de desconstrução dos programas coloniais e neo-coloniais, gerando um contradiscurso que permite o distanciamento e a análise crítica do passado e do presente” (2007: 117). Leite acrescenta: “ao instituir um imaginário cultural adequado à sociedade moçambicana, [Mia Couto] está simultaneamente a reinvestir a memória da tradição oral de um estatuto literário, e a exercer um acto reflexivo sobre a importância dessa memória” (2003: 58). Os vestígios do passado assim se convertem na chave de um saber resultante da exegese alegórica da escrita. “O reinvestir da memória da tradição oral de um estatuto literário” passa então pela confrontação de temporalidades divergentes, pelo relacionamento de mundos opostos entre os quais deixa de haver fronteira, ou melhor dizendo, se houver fronteira é uma fronteira que une e que não separa, como explica o próprio Mia Couto. Perón Rios argumenta no mesmo sentido dizendo que *Terra Sonâmbula* é uma metáfora do alargamento de fronteiras: “ousadia, experimento dos possíveis, da quebra da estaticidade, onde o que pode haver de mais sólido – o chão – também está, lento, em movimento” (2007: 91). Em outros termos, a prosa de Mia Couto reveste um carácter híbrido que configura a multiculturalidade de que ele próprio é fruto, e a sua revalorização, pela qual ele obra em prol duma possível identidade nacional. Ao organizar um movimento de alteridade no qual interagem voz e letra, o livro aponta para um processo que Ana Ferreira qualifica de “transculturização”: “A reflexão sobre a problemática nacional faz-se já não por oposição pura e simples em relação à hegemonia cultural, económica e política do centro colonizador, mas pela afirmação de um multiculturalismo em que “a herança tradicional se funde com a matriz ocidental de que o escritor não se desvinculou por completo, num desejo entre periferia e centro que enriquece o seu discurso” (2007: 40).

Ao desenvolvimento interpretativo dos temas, acrescentam-se os processos estruturais graças ao quais o autor transmite a sua mensagem, processos ligados em grande parte à tradição oral, recuperada textualmente pelo escritor. A marca mais evidente dos processos de hibridismo encontra-se na criatividade lexical do escritor moçambicano. Em Moçambique, a língua europeia foi sofrendo pouco a pouco a influência das línguas locais e hibridizou-se naturalmente, aspecto que Mia Couto esclarece explicando que as variantes da língua portuguesa usadas na sua obra são devidas, tanto à sua própria capacidade de criação literária e linguística quanto à impregnação das práticas linguísticas locais. Explica ele a Patrick Chabal que os escritores moçambicanos não podem “construir uma literatura de costas viradas para a vida”:

As pessoas todas já estão falando outro português, há toda uma corrente de imagens, lindas, que as pessoas já estão fazendo, na rua. Como é que a gente pode pôr os nossos personagens, das nossas histórias, falando um português que não existe, que ninguém fala aqui? Então é um pouco a tentativa de reproduzir aquela magia. E o processo de contar as histórias é tão importante como a própria história. (1994: 290)

Na introdução à edição italiana de *Vozes Anoitecidas*, José Luís Cabaço escreve: “Com inteligência e grande sensibilidade, Mia Couto colheu e identificou a estrutura do discurso popular tanto na maneira como as palavras são reconstruídas, como na ironia subtil do comentário, na cadência suave da fala, na própria forma de organizar a frase. O autor recusou tentar copiar a maneira como fala o povo. Ele decidiu, e justamente, recriar literariamente uma linguagem de sabor popular nos limites das regras que tão bem domina, preservando lirismo e a profundidade que distinguem a sua poesia” (1990: 46). Confessou o próprio escritor a Michel Laban ter sofrido nisso a influência de João Cabral de Melo Neto (1998: 1000) e de Carlos Drummond de Andrade (Chabal 1994: 287).

Vejam os rapidamente alguns exemplos, deixando aqui de lado as palavras de origem indígena, que geralmente servem para designar realidades que não têm representação semiótica na língua europeia, para nos interessarmos às palavras e expressões criadas, recriadas ou reutilizadas por Mia Couto, por constituírem, pela sua própria formação ou derivação, uma forma de mestiçagem claramente reivindicada pelo escritor.

	advérbio => substantivo	substantivo => verbo	verbo => substantivo	Adjectivo => verbo	Substantivo => adjectivo
Neologismos por derivação do português	<i>o antigamente, todo o tempo anterior à doença lhe estava impedido</i> (TS: 135).	<i>era mesmo melhor que nenhuma pessoa estradeasse por ali</i> (TS: 69).	<i>A noite toda se vai enluarando</i> (TS: 14).	<i>ele começou a minguar, pequenando-se de taurino para bezerro,</i> (TS: 190).	
Neologismos por derivação duma língua indígena		<i>Fui pela estrada, tchovando Quintino</i> (TS: 152).			<i>O italiano ainda estava zuezuado</i> (UVF: 107).
		<i>É que a minha esposa dorme quinzumbando, sempre à espreita</i> (UVF: 75).			
		<i>As outras acompanhavam xiculunguelando, palmando</i> (TS: 111).			

**Quadro 1:** Constituição de formas híbridas

Além do aspecto puramente lexical, a ideia de mestiçagem e de possível reencontro do povo consigo próprio aparece claramente na tipificação das personagens. Leite (2009: 10) classifica por dualidades as personagens duplas do universo de Mia Couto. Teríamos assim a dualidade espiritual Morto-Vivo / O Vivo-Morto como é o caso de Farida ou Hortênsia: a primeira reivindica-se como “xipoco”, e à segunda, é preciso pedir autorização para entrar na casa dela. Também aparecem personagens construídas na base

Palavras ou expressões que alteram significados ou categorias habituais e nos remetem para outras realidades	Palavras ou expressão que resultam da formação inovadora a partir de elementos conhecidos que juntos dão significados compostos e inexistentes até então	Palavras ou expressões que substituem outras palavras em expressões de sentido comum para lhes alargarem ou mudarem o sentido
<i>O escuro se aproveita para entrar dentro do refúgio dos dois <b>esperantes</b> (TS: 40).</i>	<i>O menino cada vez mais se dificultava em falar <b>atarantonto</b> (TS: 56).</i>	<i>Ali ficou, <b>estagnado</b> o resto da manhã (TS: 53).</i>
<i>Enquanto a guerra não terminasse era mesmo melhor que nenhuma pessoa <b>estradeasse por ali</b> (TS: 69).</i>	<i>Muidinga pousou os cadernos, <b>pensageiro</b> (TS: 93).</i>	<i>O Velho <b>impávido</b>, já se deitou a repousar. De olhos fechados, <b>espreguiça</b> a voz (TS: 11).</i>
<i>Falando de Chupanga Como todo o <b>agradista</b>: submisso com os grandes, arrogante com os pequenos (UVF: 18).</i>	<i>Estêvão Jonas pigarreou, <b>atrapalhaço</b> (UVF: 29).</i>	<i>A preocupação <b>pingava-lhe</b> no rosto (UVF: 19-20).</i>
<i>É que no meu rosto senti o quente bafo das <b>infernezas</b> (UVF: 219).</i>	<i>[...] ele notou a capulana mal presa em redor da <b>cancromida</b> vizinha (UVF: 41).</i>	<i>O administrador até <b>enrugava</b> a voz (UVF: 20).</i>

### Quadro 2: Enriquecimento lexical na base da língua portuguesa

de uma dualidade temporal como *O Velho-Criança*: assim a Temporina “falou com a sua voz de menina: «– Tenho duas idades. Mas sou miúda. Nem vinte não tenho»” (UVF: 63). Outra dualidade aparece com o “Alfabetizado Oral” (TS) e o “Escritor Iltrado” (UVF). O primeiro é configurado na personagem de Tuahir que, na falta dos cadernos, pede a Muidinga para lhe contar as histórias de Kindzu antes de adormecer: “Fala devagarinho para eu compreender. Se adormecer, não pára. Eu lhe ouço mesmo dormindo” (TS: 99). “Escritor Iltrado” é o pai Sulplício que pede ao filho para escrever as suas palavras gravando-as: “Quero ver minha voz escrita aí. E Sulplício falou. [...] E falou para mim as inesquecíveis palavras. O que ele disse, ficou registado. Superando os receios de maldosos aproveitamentos” (UVF: 190). As personagens, explica ainda a mesma estudiosa, “complexificam-se não pela psicologia, mas por transformações, que mostram uma sociedade em evolução e mutação”. Por outro lado, os nomes próprios são, em muitos casos, complexificadores, acrescentando aos actos da personagem uma mais valia de sentidos. Carregam em si a narração implícita e, por vezes elíptica: é o caso dos nomes em UVF, Ana Deusqueira a prostituta, o Velho Sulplício vítima do colonialismo, Chupanga, o adjunto «lambre-botas» do administrador, Temporina que atravessa as fronteiras temporais. Além disso, a caracterização das personagens responde a uma lógica que Leite qualifica de “geo-etnográfica e sócio-cultural” (2009: 9): o universo humano de Mia Couto organiza-se à volta de personagens-tipos, independentemente das variantes de nome próprio, características físicas ou psíquicas,

<sup>4</sup> Classificação proposta por Fernanda Cavacas (2002: 122).

que são fundamentalmente agrupadas por categorias de idade – velhos, homens, mulheres, adultos, crianças e adolescentes – e por categorias étnicas: o branco, o negro, o mestiço e o indiano. Vemos como a soma destes tipos pode representar o leque da sociedade moçambicana em suas variadas componentes. Mas, particularmente interessante é a personagem do narrador-tradutor de *UVF*. As personagens mestiças, de raça ou de cultura, figuram recorrentemente nas obras de Mia Couto porque configuram a nação moçambicana na sua diversidade. Um tradutor é necessário, não para traduzir linguisticamente porque o italiano compreende o português, mas para estabelecer uma ponte entre o mundo de uns e o mundo dos outros, os da cidade e da aldeia, para fazer a ligação entre o tempo de antes e o tempo de agora. Trata-se portanto duma tradução de teor cultural, marcada por uma relação de contiguidade, em que a identidade, para ser alcançada, deve paradoxalmente passar pela alteridade. Mestiço de raça e cultura, o tradutor é mediador entre cosmovisões diferentes, capaz de compreender ao mesmo tempo uns e outros. Simbolicamente, este narrador não tem nome como se ainda não tivesse identidade própria mas permite-nos inscrever a questão da identidade com base na lógica do hibridismo.

A esta tipificação das personagens junta-se uma polifonia e uma pluridiscursividade que acrescentam à ideia de riqueza do tecido social e da imaginação do povo moçambicano. Estes aspectos inscrevem-se no conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtine. Segundo o estudioso russo, a polifonia caracteriza-se, no plano da composição literária, pela presença de “relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca”, estando eles contrapontisticamente em oposição. Efectivamente, em *TS* e *UVF*, a existência das diferentes vozes produz um tecido polifónico, cuja urdidura é produto da ambiguidade das personagens, da presença de géneros intercalados e da multiplicidade dos seus discursos que revelam diferentes visões do mundo condicionando a interpretação da realidade, mas que, abrangidos no seu conjunto, constroem uma totalidade de comportamentos e mentalidades que, respeitando a individualidade de cada um, poderá estar na base de uma representação da nação moçambicana.

A própria estrutura das narrativas realça a ideia de união, de reencontro possível entre vozes separadas. Em *TS*, os dois relatos principais cruzam-se, respondem-se um ao outro e recebem histórias encaixadas que multiplicam as definições possíveis do “ser” moçambicano. De outra maneira, também é polifónico e pluridiscursivo de *UVF*, que encadeia os relatos testemunhos que Massimo Risi ficou encarregue de registar para resolver a questão das explosões misteriosas dos soldados da ONU para depois apresentar o seu relatório às autoridades, tarefa impossível, já que a realidade moçambicana descrita por Mia Couto é múltipla e impossível de reduzir a factos concretos e materiais.

Este processo não é exclusivo das obras em estudo, pois os outros romances do mesmo autor estruturam-se de maneira parecida, nomeadamente *A Varanda do Frangipani* que, como *UVF*, é uma compilação de testemunhos sobre um assassinato. Também não é exclusiva de Mia Couto que se inscreve neste caso nas tendências desconstrutivistas e polifónicas da literatura pós-moderna. No entanto, este procedimento estrutural reforça a nossa hipótese segundo a qual, os seus romances, apesar do tom bastante pessimista, deixam uma janela aberta para uma possível discussão sobre o devir da nação moçambicana e sobre um esperado reencontro dos moçambicanos.

Quanto a isso, as macro-estruturas dos dois romances, com as suas belas alegorias finais, não deixam qualquer dúvida. Em *TS*, as personagens-crianças, Muindinga, Kindzu e Gaspar, depois de terem caminhado separadamente, encontram-se no fim da narrativa simbolizando a possibilidade de uma reunião de percursos divergentes:

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 por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. (*TS*: 217)

Daí em diante, os cadernos que Kindzu deixou escritos constituem, para usar a metáfora de um livro de contos do mesmo escritor<sup>5</sup>, um fio reunindo suas missangas, narrativas concisas, pontuais, que se fazem necessárias para que significados estéticos e religiosos venham fecundar a esterilidade do fio.

No segundo romance, a lenda dos flamingos, eixo central da narrativa, perpassa os capítulos em vários momentos como um *leit motiv* com forte carga simbólica, como frisámos anteriormente. Interessa, neste momento, lembrar a simbologia do renovo que carrega este mito. O flamingo, que quis voar da terra para tocar as estrelas, criou a ordem cósmica, o dia e a noite: “Quería ir onde não há sombra, nem mapa. Lá onde tudo é luz. Mas nunca chega a ser dia” (*UVF*: 118). 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. A ave, imagem frequente da arte africana, porque voa em direcção à luz, simboliza a força da vida e o desejo de sublimação, de harmonia interior e de resolução dos conflitos. Os flamingos são “salva-vidas” para os pescadores (*UVF*: 136). Para o velho Sulpício, os flamingos também são mensageiros celestes que têm o poder de o orientar. Esta estória recitada como uma reza pela mãe do narrador, que o filho decorava, convida ao reencontro com o tempo sagrado das origens, pois a lenda dos flamingos tem uma dimensão sagrada: “Tudo nesse momento, era sagrado” (*UVF*: 49). Aliás, não deixa de ser significativo o facto de a criança reinterpretar o mito construindo um animal voador com material reciclado (*UVF*: 166) que, quando é atirado aos ares, “demora uma eternidade a tombar”. A lenda, lembra Maria Fernanda Afonso (2010), na senda de Mircea Eliade, “retoma o esplendor dos códigos dos relatos míticos africanos que convocam os tempos fabulosos dos começos”. E, acrescentamos nós, constitui uma das mais poéticas manifestações do que propomos chamar “as memórias do por-vir”. Existe aliás uma similitude entre os *excipit* dos dois romances. Lembrando a imagem das letras que voam dos cadernos de Kindzu no fim do romance (*TS*: 217), o italiano rabisca numa folha de papel “o último relatório” (*UVF*: 223), o relato do “desaparecimento total de um país em estranhas e pouco explicáveis circunstâncias”. Dobra a folha de papel em forma de pássaro e lança-o para o abismo dizendo que fica à espera de outro voo do flamingo.

<sup>5</sup> *O Fio das Missangas*, Lisboa, Caminho, 2004.

*Terra Sonâmbula*

Movidas 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. (TS: 217)

*O Último Voo do Flamingo*

Ele puxou da folha do relatório que acabara de redigir para as Nações Unidas. Fazia o quê? Dobrava e cruzava as dobras. Fazia um pássaro de papel. Esmerou no acabamento, e depois, levantou-se e o lançou sobre o abismo. O papel rodopiou no ar e planou, pairando quase fluvialmente sobre a ausência de chão. Foi descendo lento, como se temesse o destino das profundezas. (UVF: 224)

Embora a segunda versão seja mais pessimista, uma janela fica aberta pela permanência, à beira do abismo, do narrador que poderá perpetuar a tradição oral: quando o Velho Sulpício parte na canoa, pede ao filho para ficar “Para contar aos outros o que aconteceu com nosso mundo” (UVF: 223). Facto que o filho confirma no preâmbulo do relato: “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” (UVF: 11). A “mise en abîme” desmultiplica-se num duplo movimento entre materialização e desmaterialização: materialização da memória pela escrita ao mesmo tempo que metamorfose da matéria da escrita em grãos de areia ou em pássaro.

Os dois romances, cuja construção metafórica evoca o conceito de eterno retorno, apontam para a existência duma via possível, por mais ténue que seja a esperança cada vez mais decepcionada pela realidade presente, para que os Moçambicanos encontrem no seu passado as lições que lhes permitam construir um por-vir diferente à medida da sua tradição e da sua própria alma.

*Vá, que um outro tempo nos há-de visitar*  
Dito de Ana Deusqueira (UVF: 185)

## BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Maria Fernanda (2010) “O último voo do flamingo: une poétique de la réinvention chez Mia Couto”. *Plural Pluriel* (Universidade de Nanterre-Paris X, Paris).
- ALMEIDA, Palmira MORAIS R. (1984) “Análise semiológica de um conto popular africano: «O homem-da-grande-catana»”. En: *Actas do I Congresso de Professores Universitários de Literatura de Expressão Portuguesa*, Lisboa.
- CABAÇO José Luís (1990) “Introdução à edição italiana de *Vozes Anotecidas*”. *Tempo. Gazeta de Artes e Letras*. 14 – 21 Outubro: 46.
- CAVACAS, Fernanda Maria Correia Lisboa de Almeida (2002) *Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em português*. Tese de doutoramento Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Universidade Nova de Lisboa.

- CHABAL, Patrick (1994) *Literatura e identidade nacional, Vozes moçambicanas*. Lisboa, Vega.
- (2000) *Mia Couto, um encontro promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian em Junho 2000*.
- COUTO, Mia (1996) *Terra Sonâmbula*. Lisboa, Caminho.
- (2000) *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa, Editorial Caminho.
- FERREIRA, Ana Maria Teixeira Santos (2007) *Traduzindo mundos, Os mortos nas narrativas de Mia Couto*. Tese Doutoramento. Universidade de Aveiro, Depart<sup>o</sup> Línguas e Culturas.
- KOSELLECK Reinhart (2000) *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris, Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- LABAN, Michel (1998) *Moçambique – Encontro com escritores*. Vol. III. Porto, Fundação Eng. A. de Almeida.
- LEITE, Ana Mafalda (1998) “Oralidades, Vozes, Língua, Vozes Anoitecidas Mia Couto”. Em: *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa, Colibri.
- (2003) *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa, Edições Colibri.
- (2009) “A narrativa como invenção da personagem”. *Navegações*, 2(1): 7-11.
- MATUSSE, Gilberto (1998) *A construção da imagem de moçambicanidade em José Cravarrinha, Mia Couto e Ungulani Ba-Ka-Khossa*. Maputo, Livraria Universitária, Universidade Eduardo Mondlane.
- MACÊDO, Tania e MAQUÊA, Vera, (2007) *Literaturas de Língua Portuguesa, Moçambique, Marcos e Marcas*. São Paulo, Editora Arte & Ciência.
- RICŒUR, Paul (1983) *Temps et Récit –III*. Paris, Editions du Seuil, Col. Points Essais.
- RIOS, Perón (2007) *A Viagem Infinita, Estudos sobre Terra sonâmbula de Mia Couto*. Recife, Editora Universitária, UFPE.