

Os jogos de enunciado e enunciação no prefácio do romance *O último vôo do flamingo*, de Mia Couto

*Shirley Maria de Jesus**

RESUMO

Este estudo tem por objetivo analisar a estrutura narrativa do prefácio de *O último vôo do flamingo*, de Mia Couto, texto que usa os recursos da tragédia, da comédia, da ironia e do humor para fazer, entre outras reflexões, denúncias de caráter social. Trabalha também, para isso, com a questão da tradução que, no caso, aponta para a tensão entre uma cultura de tradição oral e a cultura do estrangeiro, fazendo do narrador o porta-voz de múltiplas vozes, entre elas a da sabedoria popular.

O presente trabalho pretende analisar o prefácio do mais recente romance de Mia Couto, *O último vôo do flamingo*,¹ com o intento de observar as diferentes possibilidades de entrada no texto e apontar os diversos e possíveis percursos de análise literária. Nessa obra, além de se perceberem as difíceis relações entre colonizados e colonizadores e a tensão entre oralidade e escrita, nota-se também um trabalho em torno da linguagem, em que se articulam intrincados jogos de enunciado e enunciação.

Um desses jogos se apresenta na própria estrutura do romance. Pequenas narrativas compõem uma narrativa mais ampla. Estas se encaixam umas nas outras, revelando a complexidade da construção narrativa e da própria tra-

* Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa – PUC Minas.

¹ Couto, 2000. Todas as referências a *O último vôo do flamingo* serão apontadas, de agora em diante, apenas pelo número da página.

ma. Podemos falar ainda na variedade de vozes que se articulam na obra. Essas vozes, ao se multiplicarem, revelam que o discurso de uma personagem se amplia a partir do discurso de outra e assim sucessivamente, seja na escrita, na fala ou na “tradução”. Trata-se de vozes que, descontextualizadas ou isoladas, não são capazes de garantir a significação da narrativa. O próprio narrador faz parte desse intrincado jogo, ao reduplicar sua voz como personagem e como “tradutor”.

O enunciad² da narrativa ganha expressão concreta na figura do narrador, que se apresenta como “o tradutor de Tizangara” – uma pequena vila situada no continente africano. O poder administrativo dessa vila verifica a necessidade de um tradutor para se comunicar com os da cidade e com o estrangeiro Massimo Risi, o italiano das Nações Unidas. A suposta “tarefa” desse tradutor ganha maiores dimensões quando tenta fazer a ponte entre o mundo do pai Sulpício e dos outros velhos da aldeia com o dos “forasteiros”, entre o tempo de antes e o de agora. Deixa entrever as mortes dos soldados como consequência da transgressão do “outro” e sugere uma possível busca de identidade dos sobreviventes da guerra – temática também abordada em *Terra sonâmbula* (Couto, 1995). Esse narrador introduz a narrativa da seguinte forma:

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. (...) 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. (p. 11)

Parece haver nesse trecho uma intensa elaboração de enunciado e enunciação do texto. O prefácio apresenta um narrador autodiegético que aparece como entidade colocada em um tempo posterior em relação à história que relata, entendida, assim, como conjunto de eventos concluídos e conhecidos. Já

² Usaremos o termo “enunciador” para caracterizar o narrador, já que Reis & Lopes propõem, no *Dicionário de narratologia*, que “se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa” (1994, p. 257).

na narrativa propriamente dita, ele vai aparecer como narrador homodiegético (Reis & Lopes, 1994, p. 257-267), adotando uma postura de subalternidade em relação ao personagem Massimo Risi. Ou seja,

aquilo que, para o narrador autodiegético, é confronto de imagens de um sujeito (ele próprio) em devir, pode complicar-se, no caso do narrador homodiegético; o que estará em causa, então, será um confronto de personalidades cujo devir é também o de uma relação interpessoal, com incidências mais ou menos profundas no campo ideológico. (Idem, p. 267)

Isso nos remete a uma distância temporal entre o passado da história e o presente da narração, distância que implica outras: ética, afetiva, moral, ideológica etc., pois o sujeito que no presente recorda não é o mesmo que viveu os fatos relatados. Podemos dizer que ocorre uma fratura entre o eu da história e o eu da narração (*experiencing self* e *narrating self*, segundo Stanzel (1971, p. 60-61, *apud* Reis & Lopes, p. 260) – fratura que aponta, segundo Ducrot, para a polifonia, ou seja, o sujeito que produz o enunciado, aquele que diz “eu” não é obrigatoriamente o mesmo, já que o acontecimento dos fatos e a escrita se dão em momentos distintos. Não se tem aqui o “desdobramento da personalidade”, tem-se o descentramento do sujeito.

Assim, um sujeito cindido (no caso, o narrador) pode centrar nessa fissura o interesse de um relato não raro dotado de ressonâncias autobiográficas, como precisamente se verifica no excerto: “Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade” (p. 11). Pode, ainda, revelar um jogo irônico através da polifonia que se estabelece no texto, já que as vozes que dialogam e polemizam “olham” de posições sociais e ideológicas diferentes. Esses vários discursos se constroem no cruzamento desses diversos pontos de vista e essa condição “especial” do narrador se deve ao fato de que o texto é uma dispersão de discursos diversos. Desse modo, o narrador, as personagens e o leitor (mais uma voz que vai ao encontro das demais vozes narrativas) se constroem à medida que se representam um diante do outro. Podemos dizer ainda que a subjetividade projetada nesse enunciado remete para o eu-personagem em ação e não para o eu-narrador. Por outro lado, pode-se inferir que, mais do que em qualquer outra circunstância, a focalização interna da personagem não deixa de carregar uma focalização externa sobre o que a rodeia. Ou seja,

trata-se de uma limitação natural, já que o campo de consciência do narrador restringe-se forçosamente: “Ele ou ela podem especular apenas do exterior a propósito de outras mentes, e assim tudo o que este narrador limitado refere acerca de outras personagens deve basear-se naquilo que ele pôde logicamente observar, conjecturar ou escutar”. (Cf. Lanser (1981, p. 161), *apud* Reis & Lopes, *Ibidem*, p. 261)

Ao falarmos em vozes, temos que tentar identificar algumas. Primeiramente, o próprio narrador nos alerta para o fato de existirem outras vozes no romance: “Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue (...)” (p. 11). Além do discurso bivocal do narrador, já que nele se encontram duas vozes (a do passado e a do presente, um “eu” que se constrói constituindo o “eu” do outro que é por ele constituído), temos a voz da memória (aquela que vai permear o discurso do narrador com fatos de um período histórico, político e social), a voz do poder político (que, certamente, é a que condena o ato de escrita desse enunciator), a voz da população de Tizangara, que parece estar camuflada ou solapada pela voz do narrador, mas que, mesmo assim, ainda pode ser percebida neste enunciado: “Estávamos nos primeiros anos do pós-guerra e tudo parecia correr bem, contrariando as gerais expectativas de que as violências não iriam nunca parar” (p. 11) e, finalmente, a voz do leitor que, a convite do autor textual, pode participar da narrativa. Aspecto que não será discutido aqui, pois requer um estudo mais detalhado do romance.

Algumas dessas vozes têm dominância de traços sociológicos – ao revelar como o poder político age, ou melhor, reage quando se sente ameaçado ou invadido pelo outro – e, outras, de traços individuais – ao revelar a parcialidade do narrador ao emitir opinião sobre a visão que tem dos soldados das Nações Unidas: “Chegaram com a insolência de qualquer militar” (p. 12). Isso nos faz perguntar por que o narrador parece generalizar uma característica negativa para os soldados militares: ele o faz a partir do fato de que todos os militares que encontrou portaram-se da mesma maneira ou por considerar Tizangara como cidade-mundo e tudo o que nela se encontra como uma totalidade, uma unicidade? Ainda podemos citar, como exemplo de traços individuais, o seguinte fragmento: “Eles, coitados, acreditavam ser donos de frontei-

ras, capazes de fabricar concórdias” (p. 12). Ao se referir aos soldados como “coitados”, o narrador não deixa de revelar certa ironia que nos permite perceber que esses soldados tinham um conhecimento muito limitado do que seria um processo de paz. O verbo utilizado pelo narrador – “fabricar” – também nos remete à ironia, pois deixa entrever certa ingenuidade daqueles que parecem pensar que o processo de paz é um ato mecânico, quando, na realidade, o nosso conhecimento de mundo e, de certo modo, o enunciado construído deixam entrever que essa situação é muito mais densa, complicada e demorada do que parece – muito mais conflitante do que esses soldados podiam imaginar.

Desse ponto de vista, podemos dizer que esse narrador duplo admite a dificuldade de narrar algo que necessita de palavras que ainda não conhecemos, procurando escolher termos supostamente adequados à situação. Parece surgir aí mais um artifício de construção textual, pois o narrador consegue articular as frases ideais, já que podemos ler essa narrativa. E ao nos falar em “português visível”, faz-nos suspeitar da existência de um jogo de velar/desvelar, uma vez que o que pode ser visível para um pode não o ser para o outro, ou melhor, o que pode ser entendido por um talvez não possa ser entendido por outro.

Buscando outros significados para o termo “visível”, verificamos, de acordo com Ferreira (1986), que ele implica algo que se pode ver (claro, aparente, perceptível, patente, manifesto, acessível) e tocar. Ao associarmos esses sinônimos à palavra a que se referem, ficamos intrigados com a expressão “português visível”, pelo fato de o africano ter, ao lado da sua língua nativa, a língua portuguesa. Essa recebe outros elementos de outras línguas, inclusive da africana – que também recebe elementos da anterior. Portanto, o termo “visível” deve ser relativizado a partir do momento em que consideramos, por exemplo, que a língua portuguesa, assim como a africana, não é uma língua pura; e se sofre essa(s) influência(s) do outro, o que o narrador considera visível talvez dependa muito do lugar de onde se fala e para quem se fala, o que nos remete ao fato de que essa visibilidade está cerceada por um contexto histórico-social.

Também podemos dizer que não só a língua sofre a influência do outro, mas também o próprio sujeito que, nesse caso, após passar por um processo de

colonização, já se torna um ser transcultural,³ um eu que já é outro. Além do mais, escrever na língua portuguesa parece ser uma concessão desse narrador para que o leitor dessa língua “entenda” sua narrativa, o que talvez não acontecesse se a tivesse escrito em sua língua nativa. É como se esse narrador/autor objetivasse um público-alvo. Ou, ainda, por não ter em sua língua palavras que possam significar o que ele deseja, vai procurar na língua do outro, elementos capazes de produzir entendimento daquilo que ele quer narrar. É o que pode ser percebido quando o enunciador afirma que o termo “prostituta”, utilizado para qualificar a personagem Ana Deusqueira, não existe em sua língua; é uma palavra sem similar [“Nem palavra havia na língua local para nomear tal criatura” (p. 30)], devido ao fato de que até recentemente não havia prostitutas em Tizangara. Desse modo, o uso da língua do outro também pode ser visto como necessidade de suprir as faltas da língua nativa.

Assim, a narrativa pode ser acessível desde que o leitor compreenda a língua, mas o texto construído não é tão perceptível assim, já que devemos ler nas entrelinhas e através da fratura entre o eu-personagem e o eu-narrador para tentarmos apreender os “verdadeiros” significados que os discursos procuram propagar em uma narrativa mesclada por culturas diferentes, assim como por discursos que denotam essas diferenças e que apontam para a díade real/irreal de acordo com a base simbólica (cultural) que cada enunciador carrega em si.

Sabemos que os discursos das demais personagens do romance são revelados pelo narrador, o que nos permite dizer que, em sua pluralidade, os discursos dessa narrativa são lidos e ouvidos sob a forma de um único discurso – o do narrador que o ordena –, perpassado por vários outros – o dos vários eus, o político, o ético, o econômico, o cultural, o racial, o excludente etc. –, o que neutraliza uma concepção de subjetividade marcada por essa dispersão dos discursos, dispersão que pode ser percebida através de algumas marcas textuais

³ Utilizo o termo “transcultural”, cf. Ortiz, *apud* Rama, p. 38. À luz de Fernando Ortiz, Angel Rama afirma que a visão daquele “é geométrica segundo três momentos”: “Implica en primer término una ‘parcial desculturación’ que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera”.

analisadas mais adiante. Ou, ainda, o narrador e o seu discurso não são dados *a priori*, mas constituídos no interior desse(s) discurso(s), observando-se o processo histórico-social em que estão inseridos. Isso nos leva a pensar que os sentidos desses discursos podem mudar de um para o outro. Daí a impossibilidade de se ver a narrativa como um texto escrito em “português visível”.

Não podemos nos esquecer de que o narrador se apresenta como um tradutor. Em um estudo sobre a tarefa da tradução, Ridd (1989, p. 127) vai apontar a dificuldade de se traduzir de uma língua para outra; segundo ele, o ideal é procurar traduzir de uma cultura para outra. Identificamos aí mais um jogo de enunciação na narrativa, já que se pode depreender que o narrador, como sujeito histórico-social, vai utilizar seus conhecimentos prévios sobre ambas as culturas para (re)criar um discurso, ou melhor, outros discursos a partir de um fato preexistente, segundo a narrativa – o que também pode ser considerado como uma estratégia do narrador, já que esse fato é construído discursivamente. Nesse sentido, não temos uma reprodução fiel dos discursos, mas uma (re)criação, pois toda vez que repetimos um discurso não o reproduzimos em sua originalidade. O discurso é atravessado por outros discursos, o que nos remete, mais uma vez, à polifonia nesse texto de Mia Couto. Assim, como nativo de Tizangara, o narrador vai articular um novo registro para os fatos que presenciou, ou seja, ao valer-se da memória para produzir seu relato sobre algo que já ocorreu, faz uma “re-a-presentação” dos vários discursos que irão compor a obra.

Rosemary Arrojo (*apud* Ottoni, 1995) revela que o papel do tradutor é o de produtor e transformador de significados. Partindo desse pressuposto, podemos afirmar que o narrador, ao nos informar o “método” que utiliza (transcrição da língua oral para a língua escrita) para produzir o seu texto, a começar do primeiro enunciado do prefácio, tenta “enganar” o leitor, fazendo com que esse pense que o seu texto é relativamente claro, objetivo e fiel aos acontecimentos e às falas que irá transcrever. O narrador, na realidade, como disse Arrojo, é aquele que transforma os significados que narra de acordo com suas intenções e seu(s) ponto(s) de vista. Não deve ser considerado como tradutor, mas como produtor de uma narrativa, de um modo de contar. Podemos dizer ainda que, por conhecer ao menos duas línguas, já que foi contratado para ser

um “tradutor”,⁴ ele irá se valer de seus conhecimentos prévios para fazer a articulação entre ambas – o que aponta para o fato, já mencionado, de ser o texto atravessado por diversos discursos. O narrador, ao escolher a língua portuguesa para produzir o seu texto, chama a atenção para o fato de que essa escolha é muito significativa e, ao mesmo tempo, irônica, já que escrever na língua do colonizador implica “o outro”, implica também fazer denúncias – “Me condenaram”⁵ (p. 11) – e/ou apontar os responsáveis por alguns dos problemas que ocorreram no período de reestruturação da África após a guerra de independência.

Desse modo, de acordo com Ridd e Arrojo, podemos inferir que não temos tradução, mas (re)textualização de episódios nos quais o estrangeiro Massimo Risi procura as respostas para as várias perguntas que o atormentam – respostas que para ele significam uma promoção e para o narrador-tradutor e algumas personagens significam um modo de ser e de agir durante uma guerra que para muitos ainda não acabou – sem negar o estranhamento da cultura desse povo (cultura do outro, do colonizado), que ele considera absurda, por exemplo, pelo fato de os nativos acreditarem em feitiços (*xicumbos*)⁶ que podem ser lançados contra as pessoas. Isso parece revelar que cada cultura procura se contemplar no espelho da outra e aí encontrar o que pode perceber de si mesma: o estrangeiro que o nosso próprio é para o outro, ao lado do estrangeiro que busca no próprio do outro o seu próprio. Podemos dizer que a relação

⁴ A língua, nesse caso, não deve ser tomada apenas no seu sentido lingüístico, mas no de que esse narrador é dotado de uma capacidade discursiva que possibilita o seu acesso a outras comunidades discursivas. É o que pode ser percebido no excerto abaixo, extraído do primeiro capítulo da narrativa:

— Não é você que fala fluentemente as outras línguas? (Fala da personagem Chupanga, adjunto do Administrador de Tizangara)

— Falo umas línguas, sim. (Fala do tradutor)

— Línguas locais ou mundiais?

— Umas e outras. Umas, de estrada. Outras, de corta mato”. (p. 19)

⁵ Ao confessar sua condenação, o narrador abre espaço para o interdiscurso. Entende-se interdiscurso como a relação de um discurso com o outro ou, segundo Eni Orlandi, um “conjunto do dizível, histórica e lingüisticamente definido”, de certo modo, um já dito (Orlandi, 1993, p. 89). Ou seja, a unidade de sentido dessa enunciação é um efeito do modo de presença de posições do narrador no acontecimento narrativo.

⁶ Nesse caso específico, a palavra *xicumbo* significa feitiço, magia (p. 228).

estabelecida entre as culturas em tradução, no romance, é de mão dupla ou de descobrimento do mesmo no outro. O traduzir acaba sendo pego no vasto ciclo do se traduzir a si próprio.

Assim, recontextualizada, a tradução parece ser (ex)tradição, ou seja, o narrador se exila durante um período para narrar fatos passados (que parecem remeter a uma tradição perdida – violação da terra, por exemplo), ultrapassando uma fronteira simbólica entre o antes e o agora para propor uma tradução que revela a disseminação da diferença, a disseminação do mesmo, a disseminação da cultura e a disseminação da alteridade – o que implica dizer que a tradução também pode ser utilizada como um artifício crítico. Exilar-se não deve significar a fixação em um determinado lugar, mas uma migração entre fronteiras (entre a fronteira de um mundo e a fronteira do mundo do outro, entre a oralidade e a escrita, entre os valores da sua cultura e os valores da cultura do outro). É nesse entre-lugar que o narrador se exila, indo de um extremo a outro para produzir os discursos que compõem a narrativa.

Vamos, agora, tentar entender o termo “transcrevi” que se encontra no primeiro enunciado do prefácio. Segundo o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (Ferreira, 1986), transcrição significa “expressão gráfica dos sons de uma língua, independentemente do sistema de escrita usado em sua literatura”; reprodução gráfica dos sons de uma língua em caracteres diferentes do sistema de escrita dessa língua; e transcritor é aquele que transcreve. Sabemos que esse narrador/tradutor vai contar-nos a estória na língua portuguesa – língua do colonizador e não do colonizado – porque sua língua é de tradição oral, ou melhor, está vinculada à oralidade, o que nos remete a mais um argumento para a definição da língua escolhida para fazer a narrativa. Como falamos em língua, vamos pensar no seguinte: temos duas culturas diferentes que carregam seus próprios significados no mesmo contexto histórico-social. O “tradutor” vai sair da sua esfera cultural para a esfera do outro – a do estrangeiro – ou vai trazer o outro para a sua? Essa questão é pertinente, pelo fato de esse narrador apontar a necessidade de criar novas palavras para fazer a narração, dada a impossibilidade do discurso oral. Se, de fato, essas palavras foram criadas, o processo se deu no interstício entre uma esfera e outra, o que possibilitou um discurso carregado das marcas de cada uma das esferas, apontando pa-

ra a polifonia da obra e revelando que a narrativa é jogo, é elaboração, no sentido de colocar em choque essas diferentes culturas e os diferentes olhares lançados sobre um mesmo ponto: as mortes dos soldados das Nações Unidas que vieram vigiar o processo de paz – termo que, ironicamente, espelha o seu reverso.

Sempre que se lê Mia Couto, tem-se a impressão de que seu texto diz muito mais do que aparentemente se percebe. Ou, então, que não está dizendo exatamente o que parece óbvio. Seu texto sugere, a cada leitura, um cruzamento de escrituras a serviço de (re)construções que procuram manter-se associadas ao fracionamento do país, à miséria, à despersonalização cultural, ao desvio de bens, à corrupção ou, ainda, à “idéia de que a identidade não existe, é uma procura infinita” (Couto, 23/8/1998, p. 5-6).

Ao entrarmos em contato com esses elementos em suas obras, sentimos a necessidade de analisar melhor a posição de cada enunciador na narrativa. Podemos dizer que esse suposto narrador do romance assume o seu *locus* de enunciação, pois se apresentará como testemunha do fato/acontecimento que viveu. Para fazê-lo, como já vimos, irá assumir diferentes posições na narrativa. Será um duplo narrador e um tradutor/produtor, condição que o faz assumir outra posição no texto, ou melhor, outra voz, já que ser tradutor implica trabalhar com o discurso do outro e com o seu próprio. A estratégia irá revelar as possibilidades de imbricamento e/ou de cruzamento de diversos discursos e de diferentes modos de articulação desses discursos, o que nos remete a distintos pontos de vista para um único enunciador, que parece querer ludibriar o leitor, como já dissemos, ao iniciar assim o seu prefácio: “Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem” (p. 11).

Através desse enunciado, o narrador realiza um ato de discurso ao nos dizer que é o responsável pela transcrição dos fatos que nos apresenta.⁷ Isso aponta para o fato de o “eu” tornar-se, assim, sujeito do dizer e do dito. Ou, ainda, que esse enunciador afirma-se afirmando, negociando sua própria emergência no discurso: “*Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É*

⁷ Do ponto de vista lingüístico, isso implica dizer que ocorre uma ação locucional e, também, uma ação ilocucional que indica o ato de linguagem realizado quando se enuncia – o de fazer a transição da língua oral para a língua escrita.

que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima” (p. 11; grifo nosso).

Quanto ao enunciado destacado, podemos inferir o seguinte: o narrador afirma que a vontade de narrar é dele. É o que nos diz, mas não devemos nos ater a essa expressão de uma vontade particular. Pode ser a vontade dele, mas se é um narrador/tradutor que lida com várias vozes, também pode estar propenso a lidar com outras intenções ou desejos que não apenas os seus – é o que pode ser percebido quando ele revela, por exemplo, que Risi deseja resolver o caso que veio investigar para poder ser promovido em seu trabalho. Assim, o narrador pode ser um “veículo” para transmitir essas “vontades”, ou melhor, um tradutor/produtor dessas vontades.

Ainda podemos dizer que, ao adequar as palavras para produzir seu discurso, o narrador deixa entrever um pouco do seu processo narrativo, ou seja, esse contar vai submeter-se a intenções particulares de quem produz um texto que se apresenta como um discurso que já não é o mesmo do acontecimento dos fatos, mas um outro discurso⁸ – um discurso híbrido no qual circulam diversas vozes e culturas. Tomar um discurso oral e transcrevê-lo significa imprimir um modo particular de quem o registra – uma entonação própria e sentido(s) próprio(s), porém esse registro pessoal pode implicar várias possibilidades de leitura e o leitor, com seus conhecimentos de mundo, está livre para circular entre elas e efetuar a sua escolha, o que parece revelar mais uma estratégia: ao produzir um texto aberto (no qual o leitor encontra várias vias de leitura), o narrador não encobre a sua intenção de comunicar/denunciar algo.

Nesse prefácio, podemos perceber a presença do outro através das estratégias que o narrador utiliza para captar a atenção do leitor. É como se o enunciador tentasse aprisionar seu “co-enunciador” (Cf. termo de A. Culioli, *apud* Maingueneau, 1996, p. 19). Vejamos como isso ocorre, observando o enunciado: “Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas” (p. 12).

⁸ Um exemplo disso é o fato de o narrador não datar o seu texto, mas trazê-lo para o presente ao nos dizer: “Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo”. Ou: “Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade” (p. 11).

Maingueneau (1996), em *Pragmática para o discurso literário*, explica muito bem esse recurso ao nos dizer que,

para que o ato de linguagem seja bem-sucedido, é preciso que o enunciador consiga fazer o destinatário reconhecer sua intenção de realizar um certo ato, exatamente aquele que mostra enunciando. Um enunciado só é plenamente um enunciado quando se apresenta exprimindo uma intenção desse tipo com relação ao destinatário, e o sentido do enunciado é essa própria intenção. (p. 15-16)

Como o narrador/tradutor já nos disse que a vontade de narrar é dele, ao depararmos com essas posições aparentemente conflitivas é que percebemos o jogo que o narrador estabelece com o narratário⁹ ao “provocá-lo” a participar, de certo modo, da narrativa. Isso é o mesmo que dizer que seu ato declarativo acaba por instaurar o estado provocado por sua enunciação: o de incitar o leitor a buscar respostas e, ao lhe dar a oportunidade de participar da narrativa, demonstra que ela também se faz à medida que as vozes internas (das personagens) e externas [do(s) narratário(s)] se entrelaçam. Ou, ainda, a história torna-se pretexto e a enunciação passa, assim, para o primeiro plano, onde o essencial é exatamente a relação que se tece entre narrador e narratário.

Retornemos ao primeiro parágrafo do texto para verificarmos alguns tópicos. O narrador, ao afirmar ser o responsável pela transcrição das falas que ouviu no passado, aponta a causa da sua escrita: mais do que carregar na memória os fatos, sente-os em toda a extensão de seu ser, o que aponta para a profundidade do que vai ser narrado – pode ser algo relevante apenas para o narrador, já que aqui temos, aparentemente, apenas o ponto de vista dele – e para o fato de ser uma escrita consciente. A seguir, ele diz que foi acusado de “mentir”, de “falsear as provas de assassinato” (p. 11). Como resultado das acusações, afirma que foi condenado. Abrem-se aqui lacunas: condenado por quem?

⁹ De acordo com o *Dicionário de narratologia* de Reis & Lopes, o termo “narratário” corresponde a “uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro ‘ser de papel’, o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita” (1994, p. 259). Esse narratário é uma entidade mais propensa a entender os dramas sociais que se vão esboçando na narrativa, ao contrário do leitor, que talvez não seja um conhecedor razoável dos contornos da cultura africana, por exemplo.

Ele cumpriu alguma pena? São questões que não se esclarecem na narrativa, mas que apontam para a polifonia, conforme podemos perceber:

Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência (1). *Fui* acusado de mentir, falsear as provas de assassinato (2). *Me* condenaram (3). Que eu tenha mentido, isso não aceito (4). *Mas*¹⁰ o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram (5). Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade (6). É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima (7). (p. 11; destaque nosso)

O primeiro termo destacado remete ao fato de que pelo menos uma pessoa acusa o narrador/tradutor; o segundo ao de que uma ou mais pessoas o condenaram. Essas marcas textuais apontam, portanto, para a polifonia que se estabelece no texto e aludem a uma condenação por prática de ato ilegal: produzir uma escrita que revela fatos que deveriam, de acordo com o poder político local, ser calados. É interessante observar, ainda, o terceiro termo destacado em relação aos outros, já que pode ser visto como um elemento que vem justificar as ações desse narrador e/ou um dos aspectos do jogo polifônico. Já com relação aos enunciados 3 e 4, podemos dizer que o autor textual não se contrapõe à condenação, mas ao fato de ter sido acusado de mentir. Aqui, de certo modo, acaba hierarquizando seus discursos e, ao mesmo tempo, seus próprios valores, ou seja, ser considerado um “mentiroso” é mais relevante do que ser condenado – o que implica uma condição ética aparente desse narrador e, sobretudo, uma postura ideológica. Entretanto, não podemos deixar de perceber o jogo narrativo que aqui se estabelece, pois, com essa articulação, ele tenta mostrar ao leitor a verossimilhança do que vai contar e, mais do que tudo, tenta demonstrar que é um narrador confiável.

Agora, vamos tentar compreender o seguinte enunciado: “Diz-se, em falta de verbo” (p. 12). Vejamos: o narrador apresenta-se, digamos assim, como um narrador-personagem, ou melhor, como um contador de fatos que presenciou e de histórias que carrega em sua bagagem cultural – contadas, por exemplo, por seu pai Sulpício e pelo feitiçeiro Andorinho. É um contador, de certo

¹⁰ Do ponto de vista lingüístico, esse conectivo implica uma função fática, ao manter contato com o “co-enunciador” (leitor) e, ao mesmo tempo, uma função argumentativa.

modo, de viva voz, pois, como já dissemos, faz parte de uma cultura “oralizada”, sobre a qual irá contar. Assim, mesmo observando as normas cultas da língua escrita, não deixa de incluir, em sua narrativa, discursos que revelam a presença da oralidade: “É o preço de ter presenciado tais *sucedências*” (p. 11; grifo nosso). E aqui, voltamos a outro enunciado: “É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima” (p. 11). As lembranças são associadas ao corpo, o que remete ao fato de que as palavras também podem ser associadas ao corpo, ou melhor, metaforizadas como um corpo e sua complexa estrutura. Desse modo, lembremos a carga corporal da palavra falada, o que implica dizer que, na narrativa oral, a palavra pode ser também corpo – modulada pela voz humana e, portanto, carregada de valor significante.

Isso nos faz perguntar: o que é a voz humana? Qual a melhor maneira de transcrevê-la? A voz é um sopro que atravessa os intrincados órgãos da fala, carregando as marcas de um corpo humano. A palavra oral é a ligação de signo e corpo, guardando uma inequívoca dimensão sensorial e, como corpo, pode valer-se de todos os sentidos para configurar-se. A voz, para ser transcrita, deve ser (de)codificada e carregar todas as suas marcas textuais-corporais para fazer-se compreender. Talvez seja por isso que o narrador faz a relação vozes-sangue-corpo – a primeira está contida na segunda, e ambas na terceira [“Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo” (p. 11)]. Essa interdependência pode ser percebida tanto na estrutura corporal, quanto na estrutura discursiva.

Para tentarmos compreender melhor a relação entre palavra e corpo, vamos usar outros enunciados, tais como: “No princípio era a Ação”, diz o Fausto de Goethe e “No princípio era o Verbo”, diz o discípulo João;¹¹ nosso narrador, em busca de uma resposta, afirma: “Diz-se, em falta de verbo” (p. 12). O verbo será, portanto, a essência? O apóstolo nos responde em seu texto: “E o Verbo se fez carne”. Analisando os três discursos, podemos dizer que a ação e a fala competem ao homem, portanto o verbo é parte constituinte da natureza humana, já que a palavra pode ser considerada corpo.

¹¹ “No princípio era o Verbo. E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós e vimos a sua glória” (João, 1-14).

Acreditamos que, agora, fique mais claro o seguinte enunciado: “É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima” (p. 11). Esse trecho nos faz deparar com o paradoxo de uma intenção abertamente disfarçada: o enunciador não se livra das lembranças ao lançá-las no papel, pelo contrário, ele as (re)atualiza. Ele pode livrar-se de um corpo físico, mas será mais difícil livrar-se das lembranças porque elas são a sua memória; fazem parte, ou melhor, constituem o seu ser e a sua história; estão entranhadas no seu próprio corpo – o que remete à importância da memória no continente africano.

O excerto acima também parece colocar em um mesmo plano narrador e assassino, para que um possa se pôr no lugar do outro, no lugar do desajustado social que procura livrar-se de algo que o possa incriminar – no caso do nosso enunciador, as recordações de um passado “interdito”. O tradutor de Tizangara alude ao fato de que não é aconselhável ter certas lembranças em um período de pós-guerra. Como assinala, as pessoas estão sujeitas a algum tipo de condenação por isso. De certo modo, temos um contexto literário que formata um contexto histórico, ou seja, uma forma significativa que vai reiterar esse processo através da enunciação.

O estudo do prefácio de *O último vôo do flamingo*, de Mia Couto, revela-nos uma intrincada trama narrativa, cujas articulações podem se apresentar como artifícios de denúncias de caráter social – o que define o autor como um estudioso que se preocupa com as questões históricas e socioculturais.

Nesse romance de Mia Couto, a estrutura narrativa e a linguagem são instrumentos que o autor utiliza para promover, digamos assim, a (des)construção de uma consciência coletiva, sem perder o estatuto de elaboração, de jogo, de arte. Uma arte que supostamente se vale da tradução, ou melhor, da (re)textualização para apontar, por exemplo, os processos de busca de identidade cultural num confronto entre dois mundos (o tradicional e o urbano),¹² entre os valores culturais desses universos singulares e o posiciona-

¹² De acordo com Bronckart (1999, p. 34), devemos pensar também que esses dois mundos constituem um mundo objetivo (através do qual somos capazes de apontar representações pertinentes sobre os parâmetros do ambiente), um mundo social (que revela os conhecimentos coletivos acumulados) e um mundo subjetivo (que destaca as características próprias de cada um dos indivíduos que compõem o mundo social).

mento de seus representantes frente aos acontecimentos bélicos e entre a desordem que se estabelece, conforme deixa entrever o narrador ao tentar explicitar os diversos modos de olhar as questões desse pequeno espaço denominado Tizangara – um reflexo de outros lugares, como Matimati (Couto, 1995) e São Nicolau (Couto, 1996) – espaços que o autor utiliza para criticar, por exemplo, o desrespeito aos valores morais e éticos pelos novos poderes administrativos que se instalam nessas pequenas vilas. Assim, podemos dizer que sua obra, de modo geral, tenta demonstrar que “o mundo não é o que existe, mas o que acontece” – dito de Tizangara (p. 16).

ABSTRACT

This study has the goal to analyze the narrative structure of preface of *O último vôo do flamingo*, by Mia Couto, text which uses resources of tragedy, comedy, irony and humor in order to disclose denounces of social character. Also it works for the issue of translation of the tension between oral tradition culture and foreigner culture making the narrator the bearer of multiple voices, among them the popular knowledge.

Referências bibliográficas

- ARROJO, Rosemary. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. In: TORRES, Marie-Hélène *et al.* (Org.). *CADERNOS DE TRADUÇÃO*, n. 1. Santa Catarina: UFSC, 1996, p. 53-69.
- BARBI, Silvia H. C. Texto, discurso, enunciado e enunciação. In: *Discurso e ensino*. Belo Horizonte, Autêntica, 1999, p. 35-48.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1999 (Ensaio de Cultura, 7).
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Análise do discurso: algumas balizas históricas. In: *Subjetividade, argumentação, polifonia. A propaganda da Petrobrás*. São Paulo: Unesp, p. 19-25.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.
- BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo*. Trad. Anna Rachel Machado, Pérciles Cunha. São Paulo: Educ, 1999.

- CHARAUDEAU, Patrick. Análise do discurso: controvérsias e perspectivas. In: MARI, H. *et al.* (Org.). **Fundamentos e dimensões da análise do discurso**. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 1999, p. 27-43.
- COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- COUTO, Mia. Escrita desarrumada. São Paulo: **Folha de S. Paulo**, 23 ago. 1998, p. 5-6. Entrevista concedida a Omar Ribeiro Thomaz e Rita Chaves.
- COUTO, Mia. **O último vôo do flamingo**. Lisboa: Caminho, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda e J. E. M. M. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GUIMARÃES, Eduardo. **Os limites do sentido**. Campinas, São Paulo: Pontes, 1995.
- LOPES, Edson. Coerência textual, conhecimento do mundo e intertextualidade: implicações na interpretação simultânea. In: **Cadernos de tradução**. Florianópolis: UFSC, v. III, 1998, p. 391-417.
- MAGALHÃES, Célia. Tradução e transculturação: a teoria monstruosa de Haroldo de Campos. In: **Cadernos de tradução**. Florianópolis: UFSC, v. III, 1998, p. 139-156.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. Oral, escrito, impresso. In: **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 80-93.
- ORLANDI, Eni P. **Texto e discurso**. São Paulo: Unicamp, Departamento de Linguística, 1993.
- ORTIZ, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 86. *Apud* RAMA, Angel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevideo: Arca Editorial, p. 38.
- OTTONI, Paulo Roberto. A tradução entre a psicanálise e a desconstrução. In: **Instituto de Estudos da Linguagem – Trabalhos em Lingüística Aplicada**. Campinas, n. 25, jan./jun. 1995, p. 121-124.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1994, p. 257-267.
- RIDD, Mark D. Judas e Penélope na teoria e na prática da tradução. In: **Humanidades**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, v. 6, n. 21, 1989, p. 125-129.
- SÁ, Luiz Fernando Ferreira. Por uma topologia da tradução: viradas tipológicas em direção ao outro. In: **Letras e Letras – Revista do Depto. de Ciências da Linguagem e do Depto. de Línguas Estrangeiras Modernas da UFU**. Minas Gerais: Edufu – Ed. da Univ. Federal de Uberlândia, v. 15, n. 2, jul./dez., 1999, p. 53-72.
- VIEIRA, Josalba Ramalho. Duas leituras sobre “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin. In: **Cadernos de tradução**. Florianópolis: UFSC, v. I, 1996, p. 107-113.