

Título: A mítica telúrica moçambicana em *A varanda do frangipani*, de Mia Couto: vertentes do real maravilhoso na literatura contra-hegemônica da África lusófona

Title: the Mozambican telluric mythic in Mia Couto's *A varanda do frangipani*: the real marvelous in the counter-hegemonic literature of lusofonic Africa

Flávio García

Doutor em Literatura Portuguesa pela PUC

Professor Adjunto da UERJ e da Unisuam

url: <http://www.flaviogarcia.pro.br/> flavgarc@gmail.com

RESUMO:

A despeito de certas tendências da tradição crítico-teórica restringirem a ocorrência do real maravilhoso – seja como gênero literário, numa visão mais tradicional, seja como modo discursivo, numa visão mais contemporânea – à produção literária latino-americana – ou, ainda mais restritivamente, hispano-americana – a leitura crítico-interpretativa que se propõe de *A varanda do frangipani*, do escritor moçambicano Mia Couto, tenta abordar essa narrativa como filiável aos gêneros – seja maravilhoso, fantástico, real maravilhoso, real mágico etc. – do insólito. Gêneros que se apóiam na manifestação de eventos inusitados frente às expectativas quotidianas, ancoradas no senso comum. Gêneros considerados como construtos de estratégias vinculáveis a posturas ficcionais contra-hegemônicas, a partir da emersão de marcas de uma mítica telúrica nacional, que dão suporte a discussões variadas em torno de traços identitários, confrontando os olhares de dentro – do *eu*/sujeito africano/moçambicano – com os de fora – do *outro*/objeto branco/europeu/português.

ABSTRACT:

Despite the critical theoretical tradition tendencies to reduce the Marvelous Real – as a literary genre and as a discursive manifestation – to the literary production of latin America, or, more restrictively, the hispanic American production – the critic interpretative readings from *A varanda de frangipani*, from Mia Couto, try to connect it to the genres of the uncommon (genres such as the Marvelous, the Fantastic, the Magic Realism, etc.). These are genres that rely on the manifestation of unusual events if compared to daily expectations based on common sense. Genres considered as constructs of fictional counter hegemonic standpoints that stream from hints of a national telluric mythic that yield debates on identity traces, confronting the internal I/subject, African/Mozambican to the external other/object, white/European/Portuguese.

PALAVRAS-CHAVE: gêneros do insólito, estudos da narrativa, literatura africana de língua portuguesa, ficção moçambicana, Mia Couto.

KEY-WORDS: genres of the uncommon, narrative studies, African literature in Portuguese, mocambican fiction, Mia Couto.

“o fantástico e o inusitado estão na realidade africana e fazem parte da nossa cultura” (Mia Couto, apud FONSECA e CURY, 2008, p. 9)

As proposições que aqui se fazem são, em variados aspectos, polêmicas. Todavia, refletir sobre a literatura em suas relações dinâmicas – sob perspectivas comparatistas que absorvam, igualmente, o plano do fazer ficcional e o das dimensões da crítica – com o imaginário cultural – privilegiando as relações entre a Literatura Comparada e os Estudos Culturais – leva, inevitavelmente, a questões nada pacíficas – provocadas por dissensões sejam teórico-metodológicas sejam crítico-interpretativas, em que interferem diferentes visões e conceitos.

Já no Século XXI, falar em África lusófona soa, para muitos, como anacronismo que parece reafirmar, extemporaneamente, as con(tra)dições históricas de um passado colonialista, em que, de um lado, houvera a colônia ocupada, explorada, subjugada e aculturada, e, de outro, a metrópole invasora, expropriadora, sufocadora, impositora: relações de força e poder, dominador e dominado, colonizador e colonizado, senhor e escravo. Assim, a despeito de diferentes aspectos histórico-culturais que poderiam vir em socorro da adjetivação que se impõe aos países africanos que foram colônia portuguesa, basta, neste momento, como suporte ao que ora se pretende, o fator linguístico, aproximando a expressão literária – cujo primeiro plano de significação é o do signo linguístico – em língua oficial portuguesa. Porém, para uma definição de literatura contra-hegemônica, muitos daqueles outros aspectos, por enquanto ainda não evocados, serão úteis e necessários, pois corroboram para a discussão acerca do gênero Real Maravilhoso não como expressão exclusiva da Latino-América – ou, mais especificamente, da Hispano-América – nem como viés da ficção fantástica ou fantasiosa – em oposição aos matizes realistas –, senão como possibilidade de se (re)verem manifestações culturais próprias em relação aos cânones europeu e/ou norte-americano.

Grandíssimo e reincidente equívoco teórico-conceitual acerca do Real Maravilhoso tem sido restringir a ocorrência do gênero à literatura da América Latina ou, mais especificamente, senão que muito exclusivamente, à literatura da América Hispânica. A literatura real maravilhosa tem sido vista, via de regra, como uma manifestação exclusiva do Novo Mundo ameríndio, consagrada internacionalmente pela

publicação e difusão, tanto na Europa quanto na América do Norte, de *Cem anos de solidão*, do escritor colombiano Gabriel García-Márquez, em 1967.

García-Márquez comungou de certa tendência então em voga, que valorizava os estratos mítico-lendários locais, amalgamando os realia histórico-ocidentais com os mirabilia autóctones. Harmoniosamente, conviviam, no plano ficcional, elementos advindos das matrizes realistas, que gozavam de maior prestígio na tradição crítica ocidental, com elementos emergentes do imaginário telúrico hispano-americano, só então apresentados ao Velho Mundo – e incluía-se aqui também o “Novo Mundo Norte-Americano” – pela literatura daquele momento, nas décadas próximas à metade do Século XX.

Para as reflexões que aqui se desenvolverão, não importa discorrer exaustivamente sobre as origens do termo designativo do gênero – Real Maravilhoso, Real Mágico, Real Fantástico etc. –, admitindo-se e adotando-se, sem ressalvas, a nomenclatura proposta pelo escritor cubano Alejo Carpentier, em seu prefácio a *O reino deste mundo*, em que defende a combinação de dois termos já fixados no universo da teoria e da crítica literárias: Real e Maravilhoso. Assim, “mirando” –, forma nominal do verbo mirar(e), cuja etimologia está irmanada àquela do gênero Maravilhoso, que tem os mirabilia na origem – a realidade – termo igualmente irmanado etimologicamente a Real, ainda que se admitam variantes significativas entre as suas significações nos campos tanto da Filosofia quanto da Ciência da Literatura – local com “lentes” alienígenas – porque estrangeiras, européias, norte-americanas –, a nova literatura produzida na América reunia a pretensa objetividade do olhar realista à experiencição subjetiva do indígena. Implicou, desse modo, um tratamento combinatório poético-estético que valorizava a matéria prima da terra sem abdicar das tradições ocidentais trazidas pelos colonizadores e difundidas pelos colonos.

Segundo Carpentier, “o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de ‘estado limite’. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé” (CARPENTIER, 1966).

A definição do “novo” gênero proposta pelo escritor cubano trazia consigo questões essenciais à compreensão desse outro modo discursivo. Apontava para a percepção de “uma inesperada alteração”, próxima de um “milagre”, que, de maneira “incomum” ou “singular”, revelava “riquezas da realidade”, ampliando suas “escalas e categorias”, “em virtude de uma exaltação do espírito”, cuja condição essencial era “ter fé”. Portanto, “tentado a aproximar aquela maravilhosa realidade recém-vivida à exaustiva pretensão de suscitar o maravilhoso” (CARPENTIER, 1966), ele dava contornos claros ao novo gênero: Real Maravilhoso.

Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury, em estudo sobre os espaços ficcionais de/em Mia Couto (2008), observaram que “uma das estratégias para a apreensão dos diferentes processos de negociação, de misturas, de hibridismos presentes nos romances de Mia Couto pode ser teoricamente iluminada pelas referências ao chamado realismo mágico, ao real maravilhoso”, implicando a “nomeação de espaços e de uma lógica que se contrapõem à racionalidade da visão de mundo europeia, instrumento de poder utilizado pela colonização (FONSECA e CURY, 2008, p. 121). Para as estudosas, “o conceito [do real maravilhoso] visa a configurar a união de elementos díspares que, procedentes de culturas heterogêneas, compõem uma nova realidade histórica que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Percebe-se, então, o real maravilhoso como sistema de signos capaz de nomear a diferença americana [ou africana, no caso de Mia Couto], que é vista pelo escritor como maravilhosa” (FONSECA e CURY, 2008, p. 122).

Jane Tutikian, em estudo sobre o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa (2006), também observou que “na obra de Mia Couto, seja nos contos, seja nos romances, a representação mítica gera a afirmação de uma identidade cultural que transgride uma identidade nacional, a europeia, imposta pelo colonialismo” (2006, p. 60). Assim, completa a autora, como resposta no plano literário à “sobreposição cultural imposta como processo colonizador *versus* o desconhecido, [tem-se, com] o fantástico, uma outra apreensão do real através do mágico” (2006, p. 66-67). Todavia, sensível às divergências acerca da abordagem da literatura africana sob matizes não realista, a pesquisadora ressalva, em nota de rodapé, que, “evidentemente, quando se fala em fantástico e em mágico, se está referindo a uma visada ocidental, uma vez que, na cultura africana, o sobrenatural é natural” (2006, p. 67).

Fonseca e Cury ainda tensionam conceitos próximos, que dizem respeito a matizes de uma ficção que não se quer absolutamente devedora da referencialidade imediata à realidade quotidiana externa em correlação com o real ficcional interno à narrativa. Argumentam que, “para [o haitiano Jacques Stephen] Aléxis, o maravilhoso expressa uma tensão, no nível do discurso, entre realidade e fantasia, própria das produções da cultura popular. É no universo da oralidade que o estranho, o mágico explodem a racionalidade, envolvendo a realidade com as transgressões características do saber popular. O mundo é explicado pelas lendas e pelos mitos, rituais de conagração do homem com a natureza. É nesse contexto de expressão oral que o conceito de realismo maravilhoso é produzido” (FONSECA e CURY, 2008, p. 122).

Assim, diante de tal conceito que, à primeira vista, poderia parecer controverso frente a uma realidade tão perturbada por conflitos variados, elas (se) perguntam: “Que é, então, o maravilhoso?” (2008, p. 122). E respondem, recorrendo, novamente, ao haitiano: “seria o conjunto de imagens revelador da experiência e da concepção de mundo do povo: de sua fé, sua vivência e sua maneira de explicar forças antagônicas presentes na sociedade. Essa percepção de mundo se rege pela mistura de elementos e pelo deslocamento de significações imobilizadas, intensos no universo da oralidade” (2008, p. 122).

De qualquer maneira, elas não deixam de propor uma problematização tanto das proposições do haitiano quanto das do cubano, apontando que “o conceito de Aléxis tal como o de Carpentier sinaliza, todavia, uma contradição fundamental, nem sempre bem resolvida. Sendo um discurso que pretende dar conta de descrever a cultura americana [e, neste caso aqui, a africana,] postula, no entanto, uma percepção que se produz num outro lugar, de onde seja possível perceber a estranheza com que se revela a realidade. O outro, para quem, estando de fora, a realidade apresenta-se estranha, é o mesmo que nomeia tal realidade de maravilhosa. Tal realidade é nomeável, pois, somente pelo olhar alheio” (FONSECA e CURY, 2008, p. 123).

Mas são elas mesmas que identificam que “a literatura por ele [, Mia Couto,] produzida tem como horizonte de expectativa muito mais o leitor não-africano” (FONSECA e CURY, 2008, p. 23). A partir dessa observação, implícita ou subliminarmente, pode-se evocar aqui o conceito de leitor-modelo, definido e defendido por Umberto Eco (1994). E, em comentários crítico-interpretativos sobre *O último voo*

do flamingo, um dos já consagrados romances de Mia de Couto, as estudiosas sugerem que, “na verdade, traduzir para o outro as diferentes versões dos acontecimentos inusitados do cotidiano da terra moçambicana, açoitada por guerras e pobreza intensa, funciona como uma estratégia narrativa que faz com que o leitor seja também o destinatário dos saberes que o tradutor vai manipulando” (FONSECA e CURY, 2008, p. 24). A percepção que elas têm dessa estratégia narrativa empregada pelo autor permite, facilmente, ilustrar a dinâmica de construção/constituição de leitor-modelo, conforme proposta por Eco (1994).

Jane Tutikian comenta que “a presença do mítico é também uma constante na obra de Mia Couto, de fato, (...) o autor amplia a própria concepção de realismo ao entender que a realidade – na arte – abrange todas as interações em que o homem pode ser envolvido, o que nos permite ler que, numa cultura mítica, a capacidade de experimentar e compreender expressa uma outra realidade, mas ainda realidade” (2006, p. 69). Sendo assim, portanto, como apontam Fonseca e Cury, “os elementos telúricos são marcados nos romances [de Mia Couto]. De um lado, são reveladores da importância que adquire na cultura africana tudo o que se refere à natureza; de outro, revestem-se de ‘cultura’, isto é, são produzidos no texto como presença e trabalho do homem na sua relação com o espaço” (2008, p. 99). Assim, “História e ficções, relatos e mitos se misturam para construir processos de negociação de sentido para a nação. Por isso, essa literatura errante, sem pouso e construtora de espaços múltiplos, simultaneamente locais e universais” (FONSECA e CURY, 2008, p. 104).

É nesse sentido, como propôs Tutikian, que “a cultura africana se impõe sobre a racional, dentro do projeto de Mia Couto de resgatar e afirmar suas tradições culturais e, ao mesmo tempo, recontar a história moçambicana, como povo, portanto mais do que território, cuja história própria foi reprimida, permitindo sua releitura sob um novo prisma, que não o ocidental, mas através de uma forma ocidental, seja pela reapropriação subversiva da língua (com grande incidência sobre o prefixo negador ‘des’) e dos provérbios europeus. Assim, Mia Couto desconstrói a realidade colonial linguisticamente, denunciando-a tematicamente” (2006, p. 84-85). Trata-se, pois, da “existência de realidades, de experiências que somente a literatura poderia propiciar, divisa[ndo] valores, ‘propostas’ particulares de leitura do discurso literário que, no seu

movimento em direção a uma percepção diferenciada da realidade, apresentam uma experiência com a linguagem” (FONSECA e CURY, 2008, p. 105).

Enfim, a atitude narrativa adotada por Carpentier e demais escritores latino-americanos que se engajaram na mesma jornada configurou-se como contra-ação direta às tradições hegemônicas da literatura europeia e mesmo norte-americana, em que metamorfoses do Fantástico – herdeiro do Gótico medieval – e apropriações do Maravilhoso clássico ou medievo – sob a égide do Sobrenatural – erigiram-se, reavivando as raízes históricas desses gêneros já tradicionais. O Real Maravilhoso respondeu, então, às necessidades de afirmação nacionais dos povos ameríndios frente às velhas metrópoles europeias, que tinham imposto seus valores aos naturais do Novo Mundo. É inquestionável, portanto e conclusivamente, que, por amplificação à expressão literária africana e, neste caso particular, à ficção de Mia Couto, os conceitos de Aléxis ou Carpentier mostram “uma fertilidade reflexiva para apreensão de espaços também da margem como os africanos” (FONSECA e CURY, 2008, p. 123).

Tem-se, enfim, o “aflorar do maravilhoso (...) como estratégia de reflexão sobre a convivência de duas realidades” (FONSECA e CURY, 2008, p. 125), uma “convivência num presente escritural que se deixa contaminar pelo maravilhoso e pelo insólito” (FONSECA e CURY, 2008, p. 125). E, nesse cenário, a “identidade de uma nação [, pode-se dizer a moçambicana, por exemplo,] passa a relacionar-se a uma série de elementos que vão da língua à tradição, passando pelos mitos, folclore, sistema de governo, sistema econômico, crença, arte, literatura, etc.” (TUTIKIAN, 2006, p. 11-12), acabando por serem “relações entre a cultura que olha e a cultura que é olhada não se estabelece[ndo] de uma única forma” (TUTIKIAN, 2006, p. 13).

Se, para o Maravilhoso medieval, as culturas celta ou cristã serviram ao homem europeu para que tentasse, nelas apoiado, explicar sua realidade, em que o deífico, de ordem vária, intervinha como complicador ou solucionador, as diferentes culturas indígenas da América serviram, no Século XX, no período pós-colonial, ao homem americano, oferecendo-lhe uma gama diversificada de estratos também deíficos, que lhe permitiram complicar ou solucionar os nós de sua nova realidade, outra e própria em relação à europeia. Similarmente, “Mia Couto desenvolve o seu projeto de moçambicanidade, dentro da perspectiva de resgate e reafirmação da cultura tradicional, mas também com o reconhecimento da presença do *Outro* no processo identitário”

(TUTIKIAN, 2006, p. 29), e o faz com “a procura da identidade através da reunião dos elementos dispersos na memória coletiva” (TUTIKIAN, 2006, p. 27). Assim, segundo Homi Bhabha, “o autor empreende a busca da própria identidade nacional, com seus espaços míticos, mas sem perder de vista o caráter universal da sua criação” (Apud TUTIKIAN, 2006, p. 58-59).

É fato inconteste que o gênero Real Maravilhoso despontou na América Latina, ganhando viço e alcançando expressão internacional com o sucesso de *Cem anos de solidão*, mas não se pode incorrer em erro e circunscrever um modo discursivo de dizer, seja a realidade referencial ou a realidade imaginária, à literatura de um Continente. O novo gênero correspondeu a um outro modo de representar, referenciar, ficcionalizar, imaginar, mimetizar, escrever, historiar, narrar as realidades – no plural, porque amalgamando realia e mirabilia – do Novo Mundo ameríndio. Logo, como possibilidade discursiva, o Real Maravilhoso era igualmente ao Realismo ou ao Maravilhoso, bem como ao Fantástico, universal.

O Maravilhoso pressupunha, para sua consecução narrativa, a crença absoluta do leitor nas forças sobrenaturais, sobre-humanas, extraordinárias que intervinham na diegese. Em se falando apenas da ocorrência medievista do gênero, no universo das personagens, o mundo celta emprestou às histórias, druidas e druidesas, magos e bruxas, duendes e fadas; o mundo cristão, Deus e santos. Do imaginário celta, também vieram caldeirões, chapéus, varinhas; do cristão, o Santo Graal é o elemento mais representativo; espadas – Excalibur é o paradigma delas –, dragões, mulas-sem-cabeça transitaram indistintamente entre os universos celta e cristão. Nos dois polos, houve milagres. O essencial, contudo, era que o leitor não duvidasse das ocorrências, admitindo-as como comuns à sua realidade. Tratava-se de um mundo subordinado a forças déficas, míticas, lendárias, folclóricas, telúricas, vinculadas às crenças vigentes.

Paralelamente, conforme identifica Tutikian, “em Mia Couto, o presente retoma a consciência mítica, buscando recuperar certos valores autóctones de raízes específicas, capazes de clarificar a consciência ou identidade nacional. Aí, mito e realidade formam um todo coerente e denunciador, opondo-se ao discurso do poder” (2006, p. 59). Mas ela destaca que é “importante observar que a sobrevivência do mito está ligada: às massas num estado primitivo, capazes de inventar mitos, como os antepassados, revestindo as personagens de traços lendários; às apoteoses religiosas,

com forte significação teológica ou alegórica para o homem culto, que para o povo conservam-se como as religiões contemporâneas herdaram das precedentes; às lendas, às superstições populares, como fragmentos de um passado remoto e fragmentado porque numa sociedade em que as forças de direção consciente, individual e científica vão preponderando” (2006, p. 59-60).

Nessa perspectiva, a ficção de Mia Couto estaria atualizando, espacial e temporalmente, o gênero Real Maravilhoso à África moçambicana. Não importam, sobremaneira, as diferenças: “se há uma aposta constante nos discursos simbólicos, míticos, carregados da exemplaridade própria da tradição, tais discursos, pela contaminação que apresentam, pela tematização do desmanche e da ruptura entre tempos e espaços da nação, não se erigem mais como redutores ou fundadores no sentido estrito do termo” (FONSECA e CURY, 2008, p. 104). Portanto, “é este, então, um dos papéis da atual literatura pós-colonial” (FONSECA e CURY, 2008, p. 104), em que “a mediação inescapável da linguagem (...) faz da tradição sempre uma outra, sempre uma invenção de uma origem ressignificada, deslocada. O espaço literário apresenta-se, assim, constitutivamente, como avesso ao essencialismo e à busca de uma origem fixada para sempre” (FONSECA e CURY, 2008, p. 17).

Conforme constatou Tutikian, “a busca da identidade, nesse fim/início de século, passa, necessariamente, pela recuperação de certos valores autóctones de raízes específicas, mas para o estabelecimento de novas articulações ou novas negociações: seja para tentar resgatar a tradição, seja para tentar construir uma nova tradição, buscando, através da derrubada ou do resgate de mitos, uma ideia mais próxima daquilo o que é o homem, a nação e a identidade nacional ou cultural e política contemporaneamente, isto é, diante das movimentações espaço-culturais da História recente” (2006, p. 16). Trata-se de “temas de resistência (...), [que] além de serem unicamente de reação ao imperialismo, voltam-se, também, para a terra, deslocando-se para busca e preservação das formas da cultura popular e raízes nacionais autênticas” (TUTIKIAN, 2006, p. 19).

Na ficção de Mia Couto, “a superstição e a magia incidem sobre determinados seres e objetos que materializam a noção de divindade e a força do espírito é uma constante de energia, tal qual a própria ritualização da vida. A morte é uma morte provisória, iniciática, abrindo caminho para a revivificação, para um novo nascimento e

um novo contato com os espíritos. É quando, também, a forma de pensamento mitológico transforma toda a realidade em metáfora, sem qualquer possibilidade de análise lógica porque criada pelo pensamento mitológico e o pensamento mitológico é, por princípio, metafórico” (TUTIKIAN, 2006, p. 76). Como mesmo destacam Fonseca e Cury, “os romances de Mia Couto apresentam espaços formados por imagens de morte e destruição” (2008, p. 58).

Reunidamente, muitas dessas categorias de gênero vinculáveis ao universo do insólito ficcional, dessas marcas discursivas próprias de um modo de dizer fantástico – em sentido lato – aparecem em *A varanda do frangipani* (2007). Fonseca e Cury sinalizam que “a estrutura narrativa de *Terra sonâmbula* [, outro romance já canônico de Mia Couto,] pode ser pensada na sua organização como o modelo de *caixinhas chinesas*, isto é, numa estrutura em que a série de narrativas orais – lendas, fábulas, mitos, etc. – se encaixam ao fio narrativo principal – a errância de Muidinga e Tuahir – como estórias dentro de estórias” (2008, p. 30). De modo semelhante se desenrola o enredo em *A varanda do frangipani*, em que Navaia, Domingos Mourão, Nãozinha, Ernestina – por meio da carta – e Marta, para apenas seguir um percurso básico denunciado pelo próprio autor através do índice de capítulos produzido, ao confessarem o mesmo crime ao inspetor, acabam, na verdade, contando um pouco de suas histórias, imiscuídas no fio central da narrativa.

Ainda Fonseca e Cury, comentando algumas relações temático-estruturais de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, outro dos romances de Mia Couto, dizem que a “fronteira mal definida entre vida e morte presente nesse romance, muito ligada à concepção africana da morte como entrada na comunidade dos ancestrais, pode ser considerada uma constante na ficção” do autor (2008, p. 32). De fato, essa constante pode ser verificada, por exemplo, em *A varanda do frangipani*, em que, de pronto, Ermelindo Mucunga, depois de falecido, por não ter recebido os cerimoniais necessários aos mortos de sua gente, retorna à vida, “exercendo-se como um xipoco”, no corpo do inspetor Izidine Naíta, ou, ainda, através do percurso da “personagem Navaia Caetano [, que] luta contra a morte, assumindo o contar histórias como forma de manter-se vivo, misturando palavra e vida, afirmando ainda uma vez a importância dos velhos para a transmissão dos conhecimentos e experiências da tradição” (FONSECA e CURY, 2008,

p. 81). Isso sem que se adentre na questão central da intriga narrativa, que é a morte de Vasto Excelêncio, igualmente envolta por enigmas apoiados na dualidade vida/morte.

Referindo-se às questões telúricas, de fundo mágico ou mítico, sustentáculos da nacionalidade moçambicana ancestral, Fonseca e Cury identificam que “Nãozinha, personagem de *A varanda do frangipani*, é a que conhece os segredos da terra: das plantas, dos rituais de exorcização. Embora todos os velhos do livro representem a tradição asilada e exilada, é ela a feiticeira, que dá vida a essa tradição. Seu contato com os ancestrais e a revitalização dos rituais da tradição que promove facultam a recuperação da memória do inspetor, já contaminado por outra lógica” (2008, p. 109-110). Ainda segundo elas, “a personagem Nãozinha é a feiticeira que conhece o poder das plantas e a quem é facultada a ligação com os espíritos. Tal faculdade faz com que exerça função mediadora, de colocar ‘em ação’ os rituais. Mais uma vez, é dela o papel de não permitir a morte das tradições” (2008, p. 78). Com essa observação, as estudiosas desnudam ainda outras questões que tangenciam os topoi do insólito – seja Fantástico ou Maravilhoso –, despertando para os rituais de exorcização e as práticas de feitiçaria em que se envolve a personagem.

Ainda desse último comentário desenvolvido pelas autoras, pode-se desenrolar mais um fio efabulativo, que diz respeito à “recuperação da memória do inspetor, já contaminado por outra lógica”. Izidine Naíta é, ainda que provisoriamente, um retornado à sua terra e, portanto, à sua origem identitária. Essas mesmas estudiosas apontam isso ao dizerem que “os romances de Mia Couto esboçam (...) identidades em crise, constituição sempre cambiante na história, que faz pulsar, contrapontística e sucessivamente, reproduzindo seu singular desenho melódico. Personagens ‘retornados’, pelos quais se revelam identidades insuspeitadas ou recalçadas da nação, têm recorrência significativa em seus textos” (FONSECA e CURY, 2008, p. 86). Elas afirmam peremptoriamente que “o inspetor Izidine Naíta (...) é um ‘retornado’. Saído de Moçambique para estudar fora, perdeu o contato com a cultura local, com as pequenas comunidades de sua terra” (2008, p. 86). E concluem que, contudo, “será ele o que ouvirá as histórias dos velhos, ficando cada vez mais integrado à tradição, a ponto de duvidar de sua própria identidade” (2008, p. 87).

Em estudo desta mesma narrativa de Mia Couto, Flavio García (2008) já registrara que “o inspetor Izidine, ainda que moçambicano, ‘estudara na Europa,

regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo' (COUTO, 2007, p. 41-42). Enfim, 'aquele não era o seu mundo' (COUTO, 2007, p. 40.), como bem observaram Marta – 'Eles, todos eles, lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala a língua deles' (COUTO, 2007, p. 73) – e Nãozinha – 'você mesmo, sendo preto, é lá da cidade. Não sabe nem respeita.' (COUTO, 2007, p. 77)". Mas, conforme salientam Fonseca e Cury, "o inspetor (...) termina(...) por se render à existência dessa 'outra lógica', responsável por um também diferente apreensão do mundo (2008, p. 103).

Em posição quiasmática à de Izidine Naíta, encontra-se o "português, Domingos Mourão, nome de nascença" (COUTO, 2007, p. 45), que, numa espécie de rebatismo por afeto, como a própria personagem reconhece (Cf. COUTO, 2007, p. 45), "assimilado" às avessas, ganhou naquela ilha o nome nativo de Xidimingo. Ele se opõe explicitamente a Izidine, pois sua "vida se embebebeu do perfume (...) [das] flores brancas, de coração amarelo [do frangipani]. Agora não cheira a nada, agora não é tempo das flores. O senhor é negro, inspetor. Não pode entender como sempre amei essas árvores. É que aqui, na vossa terra, não há outras árvores que fiquem sem folhas. Só esta fica despida, faz conta está para chegar um Inverno. Quando vim para África, deixei de sentir o Outono. (...) Só o frangipani me devolveia esse sentimento do passar do tempo" (COUTO, 2007, p. 45). Mais adiante, Xidimingo admite: "Me entreguei a este país como quem se converte a uma religião" (COUTO, 2007, p. 47), contudo, diz ao inspetor "com tristeza: o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará" (COUTO, 2007, p. 47).

Izidine Naíta, moçambicano de nascença, portanto de origem identiária africana, não compreende sua terra, seu povo, suas crenças e, às vezes, nem mesmo a fala de suas gentes, porque se deixou assimilar pela cultura europeia do branco. Em contrapartida, Domingos Mourão, rebatizado, por afeto, Xidimingo, em Moçambique, chega confidenciar que "até o velho Nhonhoso se entristece do como eu me desaportuguesei" (COUTO, 2007, p. 46). Nhonhoso lhe disse, um dia: "Você, Xidimingo, pertence a Moçambique, este país lhe pertence. Isso nem é duvidável" (COUTO, 2007, p. 46).

Xidimingo vê o que Izidine, metafórica e metonimicamente, em recorte sinedóquico edipiano, não consegue ver: “Você é preto, como eles. Mas lhes pergunte a eles o que vêem em si. Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça” (COUTO, 2007, p. 52). Assim, conforme já observara García (2008), “é por isso que Izidine duvida dos estranhos eventos que lhe parecem insólitos, pois ele não entende o que está acontecendo à sua volta, sente-se perdido, desalojado e acaba sempre questionando: ‘Quem sabe Marta tinha razão?’ (COUTO, 2007, p. 41); ‘Navaia tirava a estória de sua imaginação? (...) A história da jangada era, afinal, verdadeira? Seria aquele um resto material dessa frustrada fuga? (...) De repente, acreditou ouvir reais vozes junto à praia.’ (COUTO, 2007, p. 42-43); ‘A manhã estava húmida, tinha chovido durante a noite. As nuvens se abriram enquanto escutara a feiticeira. Simples coincidência?’ (COUTO, 2007, p. 93).”

Portanto, somente “aos poucos, o inspetor se vai reencontrando com o ser moçambicano que guardava em suas profundezas, que habitava seu passado, numa escalada em direção ao ‘milagre’ final, até atingir aquele tipo de ‘estado limite’ de que falará Carpentier, quando, então, recobra a fé nas crenças da terra. O percurso se inicia quando ele demonstra não ter esquecido totalmente as tradições de seu povo” (GARCÍA, 2008) e se completa quando, por fim, decifra o que era o pangolim, o halakavuma, dizendo à Marta: “já sei. Esse que desce das nuvens para anunciar notícias do futuro” (COUTO, 2007, p. 97).

Fonseca e Cury resumem bem o sentido dessa narrativa de Mia Couto ao concluírem que “em *A varanda do frangipani*, (...) o asilo é abrigo dos velhos e de suas tradições. O edifício deixa-se penetrar, contudo, por visões de fora. Tais visões não ocorrem, no entanto, em discordância com o que se passa no interior da casa, uma vez que são constantemente contaminadas pelas estranhezas desse espaço. (...) O inspetor Naíta vai sofrer, transitando nesse espaço estranhado, um processo de reaprendizagem das tradições, processo que lhe confere a condição de ser de fronteira, de elemento mediador entre os dois espaços: branco e estudado, tem o corpo habitado por um espírito e só no final consegue entender o que lhe foi narrado pelos velhos. Chegou ao asilo com a função de investigar um assassinato, mas, de saída, depara-se com a necessidade de reaprender a ouvir. Se o seu plano inicial era inquirir, bem cedo se apercebe da inevitabilidade de reversão de seu método, reeducando-se para a escuta, isto

é, para a escuta das histórias, enformadas por visões de mundo legitimadas por uma outra lógica, atualizada pelos velhos, mas guardando ligações estreitas com o ‘antigamente’. (...) Tal fala reitera, em eco, a mesma ideia de um tempo passado e, porque mítico, circularmente adentrando o presente e dando a esse um sentido explicador” (2008, p. 101-102).

Logo, “A *varanda do frangipani* relata, pois, os tempos modernos em que o lugar dos velhos é desmantelado (...) por intensas convulsões sociais. (...) Na verdade, (...) a convivência de visões de mundo só existe como ‘desmanche’, como desconstrução da fixidez dos lugares: tanto o lugar do investigador e de suas certezas, como o dos velhos e suas lembranças, ora sem lugar e sem o caráter de exemplaridade que lhes conferia a tradição. Essa lógica ‘diferente’ pela qual é regido o africano e a que o ‘de fora’ tem de se habituar” (FONSECA e CURY, 2008, p. 102).

A mítica telúrica moçambicana emerge em *A varanda do frangipani* num universo ficcional que se pode nomear de real maravilhoso, configurando-se como produção discursiva contra-hegemônica. Nessa narrativa de Mia Couto, como em quase toda a sua obra já publicada, “o nacionalismo está presente e de forma pulsante, pela própria condição histórica, (...) com abordagens estéticas absolutamente criativas, voltadas para a desalienação e a conscientização da necessidade de resistência de certos valores nacionais (...), tanto mais quando o contexto é tomado como categoria essencial e determinante da existência do texto” (TUTIKIAN, 2006, p. 26). Pode-se concluir que, “em *A varanda do frangipani*, fica expressa a crítica aos novos tempos que calam a voz dos sábios anciãos, cujas histórias não interessam a ninguém” (FONSECA e CURY, 2008, p. 80). E “a terra também ressurgue como alegoria do espaço nacional (...), lamento da perda das tradições, com o abandono dos velhos, seus guardiões” (FONSECA e CURY, 2008, p. 57). Enfim, “*A varanda do frangipani* constrói-se a partir desse lugar da tradição, mas também assume as intensas convulsões advindas dos tempos modernos” (FONSECA e CURY, 2008, p. 80). A narrativa “representa resistência ao processo colonizador, contribuindo na introdução do insólito como acontecimento natural e cotidiano na obra e numa cultura cuja tradição está calcada no mito” (TUTIKIAN, 2006, p. 59).

Tanto em *Terra sonâmbula* quanto em *A varanda do frangipani*, as narrativas, imiscuindo histórico e ficcional, tratam “de uma terra que caminha, a cada momento

exibindo feições insólitas, inusitadas, próprias a um espaço atravessado pelo maravilhoso (FONSECA e CURY, 2008, p. 124). Igualmente, tanto em *Venenos de Deus, remédios do Diabo* quanto em *A varanda do frangipani*, “também se tematiza o trânsito entre vida e morte, entre o factual e o fantástico, tingindo todo o enredo com cores do maravilhoso” (FONSECA e CURY, 2008, p. 125). São “visões, ao mesmo tempo purgadoras e utópicas, [que] conferem um sentido político à escrita de Mia Couto, marcando o empenho de sua literatura em demarcar o espaço da nação. (FONSECA e CURY, 2008, p. 89-90). Em sua obra, “a identidade (...) [da] nação passa a relacionar-se a uma série de elementos que vão da língua à tradição, passando pelos mitos, folclore, sistema de governo, sistema econômico, crença, arte, literatura, etc. (TUTIKIAN, 2006, p. 11-12).

Tudo isso se dá num jogo produção/recepção em que “as relações entre a cultura que olha e a cultura que é olhada não se estabelecem de uma única forma” (TUTIKIAN, 2006, p. 13). Conforme Tutikian, “é aí também que o dialogismo torna-se a marca da literatura contemporânea” (2006, p. 16), e os “temas de resistência (...), além de serem unicamente de reação ao imperialismo, voltam-se, também, para a terra, deslocando-se para busca e preservação das formas da cultura popular e raízes nacionais autênticas” (TUTIKIAN, 2006, p. 19) em atitude contra-hegemônica.

A varanda do frangipani, de Mia Couto, pode ser lida como uma vertente do real maravilhoso na literatura contra-hegemônica da África lusófona, que se constrói com base na manifestação de elementos insólitos, vistos assim pelo olhar do *outro*, em que emergem variados traços próprios de uma mítica telúrica moçambicana ancestral.

Referências Bibliográficas:

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONSECA, Maria Nazareth Soares e CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GARCÍA, Flavio. “Tensões entre “sólito” e “insólito” na narrativa de Mia Couto: *A Varanda do frangipani* como paradigma da questão.” In: SECCO, C. L. T. R. et al.

(org.). *Anais do III Encontro de Professores de Literaturas Africanas – Pensando África*. Rio de Janeiro/ Niterói: UFRJ/ UFF/ FBN, 2008. Edição em CD Rom.

TUTIKIAN, J. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.