

## AS VOZES DO PASSADO NA CONSTRUÇÃO DO FUTURO N'A VARANDA DO FRANGIPANI DE MIA COUTO

### THE VOICES OF THE PAST MAKING THE FUTURE IN MIA COUTO'S A VARANDA DO FRANGIPANI

**Marta Banasiak**

Doutoranda da Universidade de Lisboa

#### **RESUMO:**

No constante jogo entre oral e escrito, “moderno” e “tradicional”, Mia Couto tece as suas narrativas, que retratam as múltiplas realidades do seu país. Este jogo desenvolve-se tanto no nível da enunciação quanto no nível formal da escrita. O presente artigo visa analisar como, através das transformações da forma e do género literário, Mia Couto, no seu romance *A varanda do Frangipani*, constrói uma proposta/visão do futuro moçambicano no âmbito sociocultural depois da guerra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Moçambique, romance, guerra.

#### **ABSTRACT:**

*In the constant play between oral and written, “modern” and “traditional”, Mia Couto weaves his narratives, which portray multiple realities of his country. This game unfolds itself both at the level of enunciation and at the formal level. In this article, we aim at analyzing how Mia Couto builds, through the transformation of literary form and genre in the novel *A varanda do Frangipani*, a new proposal/vision of the Mozambican future after the war.*

**KEYWORDS:** Mozambique, novel, war.

*A chuva que agora cai não é chuva:  
é apenas lágrimas desses antigos  
rios sucumbidos à voragem dos estios.*

José Luís Tavares

*A varanda do frangipani*, romance de Mia Couto publicado em 1996, quatro anos depois do final da guerra civil que atormentara Moçambique durante longos dezasseis anos, é o primeiro romance do autor em que são vislumbrados os possíveis caminhos para um novo futuro da sociedade moçambicana. Esta busca decorre de várias inversões e desconstruções de género e de língua com alto valor simbólico. Aproveitando-se dos elementos do género do romance policial, o autor narra múltiplas histórias que se juntam numa narrativa complexa sobre um país violentado e traumatizado que necessita de romper o “ciclo de sangue” (COUTO, 2010, p.127), no qual se

encontra preso.

Os acontecimentos descritos no romance giram à volta do misterioso assassinato do diretor dum asilo de idosos instalado numa antiga fortaleza portuguesa. Para resolver o mistério e revelar o assassino, é chamado da capital um jovem inspetor de polícia, Izidine Naíta, cujo trabalho concentrar-se-á em recolher os depoimentos dos habitantes do asilo – os velhos internados e a enfermeira que os acompanha.

O romance desenvolve-se sobre dois eixos genéricos entrelaçados – o de romance policial e o de romance de crítica sócio-política. Entretanto, o autor transgride e inverte as fronteiras dos gêneros, visando enquadrar a escrita num campo identitário novo e autónomo. Pode-se dizer que o livro está dividido em duas narrativas principais. Uma, contada por um xipoco – espírito atormentado, perdido, em busca de uma eternidade harmônica – e a segunda, que contém os depoimentos dos habitantes do asilo, recolhidos e transcritos pelo jovem polícia.

O xipoco, Ermelindo Mucanga, surge como o narrador que podíamos chamar de “principal”, comentador dos acontecimentos ocorridos no asilo durante a estadia de Izidine na fortaleza. Pode-se dizer, também, que este narrador, parcialmente, cumpre o papel do antigo *griot*, deixando também, entretanto, espaço para outras vozes narrativas. Contudo, o papel griótico do xipoco na narrativa está a ser ultrapassado, pois ele é muito mais do que contador de histórias, revelando-se no final do romance como o agente principal dos acontecimentos. Mucanga, carpinteiro enquanto vivo, foi morto pouco antes da independência do país, enquanto trabalhava na fortaleza e fora enterrado sem as devidas cerimônias, o que o condenou ao destino de xipoco – espírito angustiado que vagueia entre os vivos. No momento inicial da narrativa, Mucanga chega a saber que vai ser desenterrado e convertido num herói nacional: “os governantes me queriam transformar num herói nacional. Me embrulhavam em glória. Já tinham posto que eu morrera em combate contra o ocupante colonial.” (COUTO, 2010, p.13-14)

Para evitar o tal falseamento da sua memória, decide voltar ao mundo

dos vivos e entrar no corpo de Izidine para com ele poder morrer e encontrar a paz. Do ponto de vista da narrativa, isto abre-lhe a possibilidade de “acompanhar” o polícia e comentar os acontecimentos. Desta forma, a narrativa inicia com a seguinte afirmação do narrador: “sou morto” (COUTO, 2010, p.11). Sean Rogers aponta que:

A afirmação reivindica uma subjetividade que, pela lógica racional é desafiada pela morte e que, então, se torna extremamente problemática. Abrindo com esta frase, Couto oferece ao leitor uma entrada tanto ao Moçambique do pós-guerra que deu errado – ou talvez um no qual haja a necessidade de que a linguagem e a lógica sejam retorcidas e invertidas para que o mesmo possa ser representado – e um mundo que está além das definições das noções ocidentais de uma verdade absoluta.<sup>1</sup> (2010, p.116)

A história começa, porque Ermelindo se recusa a aceitar que a mentira seja transformada em verdade:

Nunca fui homem de ideias, mas também não sou morto de enrolar a língua. Eu tinha que desfazer aquele engano. Caso senão eu nunca mais teria sossego. Só faleci foi para ficar sombra sozinha. Não era para festas, arrombas e tambores. (COUTO, 2010, p.14)

Deste modo, é logo destacado o papel ativo do “narrador morto” na diegese. Não só a sua iniciativa abre a narrativa, como também, no final, é ele quem decide sobre o fechamento dos acontecimentos. Nota-se claramente que o seu papel na trama ultrapassa a participação de simples observador/contador.

Walter Benjamin na sua famosa interpretação do quadro do Klee escreve:

Há um quadro de Klee chamado Angelus Novus. Representa um anjo que parece estar a afastar-se de alguma coisa que contempla fixamente. Os olhos estão arregalados, tem a boca aberta e as asas estendidas. É este, seguramente, o aspecto do anjo da história. Ele tem a face voltada para o passado. Onde vemos perante nós uma cadeia de acontecimentos, vê ele uma catástrofe sem fim que incessantemente amontoa ruínas sobre ruínas e lhas vai arremessando aos pés. Ele bem gostaria de ficar, de acordar os mortos e de voltar a unir o que foi destruído. Mas do paraíso sopra uma tempestade que lhe enfuna as asas e é tão forte que o anjo já não é capaz de as fechar. Esta tempestade arrasta-o irresistivelmente para o futuro, para o qual tem as costas viradas, enquanto o montão

de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Esta tempestade é aquilo a que chamamos progresso. (BENJAMIN. In: SANTOS, 2010, p.53)

Boaventura de Sousa Santos, por sua vez, comentando a análise do filósofo alemão, destaca a passividade do anjo da história e acrescenta:

O anjo da história contempla, impotente, a acumulação de ruínas e de sofrimento a seus pés. Gostaria de ficar, de criar raízes na catástrofe para, a partir dela, acordar os mortos e reunir os vencidos, mas sua vontade foi expropriada pela força que o obriga a optar pelo futuro para o qual está de costas. O seu excesso de lucidez combina-se com uma défice de eficácia. Aquilo que conhece bem e que podia transformar torna-se-lhe estranho e, pelo contrário, entrega-se sem condições àquilo que desconhece. As raízes não o sustentam e as opções são cegas. Assim, o passado é um relato e nunca um recurso, uma força capaz de irromper num momento de perigo em socorro dos vencidos.” (SANTOS, 2010, p.53)

Acreditamos que, na proposta de Mia Couto, o xipoco Ermelindo Mucanca não só retoma o passado, mas ultrapassa a função de anjo da história. A analogia entre o anjo e o xipoco, uma espécie de morto vivo, surge quase automaticamente. Entretanto, ao aproveitar-se de certas características próprias do xipoco, o autor faz com que este conceito seja invertido. Pertencendo ao mesmo tempo ao passado/tradição, ele consegue interferir no presente – entrando no corpo de Izidine – e, por isso, influenciar o futuro: abandonando o Izidine e deixando-o viver. Enquanto o *Angelus Novus* de Benjamin e de Santos, virado de costas para o futuro, é arrastado para ele sem poder agir, o xipoco, conhecendo o passado por inteiro, com todos os seus erros, violências e traumas, toma decisões cuidadosas, gerindo o presente e, conscientemente, influenciando o futuro:

E pensei-me: toda a minha vida tinha sido falsidades. Eu me coroara de cobardias. Quando houve tempo de lutar pelo país eu me recusara. Preguei tábuas quando uns estavam construindo a nação. Fui amado por uma sombra quando outros se multiplicavam em corpos. Em vivo me ocultei da vida. Morto me escondi em corpo de vivo. Minha vida, quando autêntica, foi de mentira. A morte me chegou com tanta verdade que nem acreditei. Agora era o último momento em que podia mexer no tempo. E fazer nascer um mundo em que um homem, só de viver, fosse respeitado. Afinal, não é o pangolim que diz que todo o ser é tão antigo quanto a vida? (COUTO, 2010, p.148-149)

Desta maneira, a metáfora do xipoco contraposta à do anjo da história surge como uma proposta alternativa de futuro, em que a tempestade do progresso está a ser controlada pela consciência do passado e a sabedoria da tradição, tornando-os os principais atores do renascimento.

A segunda narrativa, construída pelos depoimentos dos velhos moradores da antiga fortaleza, desenvolve-se à volta da inversão da noção de verdade ou, então, do seu desdobramento. Várias vozes narrativas juntam-se numa só, oscilando sempre entre registros da língua escrita e da “oralidade fingida” (TINE, 1985, p.102). As vozes orais captadas pela escrita e as testemunhas escritas “per se” cruzam-se constantemente num coro polifônico, transferindo o caráter multifacetado da diegese também para o nível formal. Assim, da mesma forma que Izidine está a enfrentar uma mistura de informações, o leitor também tem que encontrar o seu caminho no labirinto de registros. As partes narradas por Ermelindo Mucanga são aparentemente “contadas”, cumprindo, como já apontamos, o papel griótico dentro da narrativa. E é ele quem possui o caderno de Izidine, no qual este transcreveu “as confissões” dos moradores da antiga fortaleza. Essas confissões, por sua vez, também podem ser aqui entendidas a partir de dois sentidos sobrepostos. À primeira vista, constituem uma revelação dos “pecados” – admissão do crime. Sem embargo, é claro que, no fundo, seguem os passos de Santo Agostinho, cumprindo a função de uma escrita autobiográfica. Eis a abertura do segundo livro das *Confissões*:

Quero recordar as minhas deformidades passadas e as imundícies carnis da minha alma, não porque as ame, mas para que te ame, meu Deus. Faço-o por amor do teu amor, memorando os meus péssimos caminhos, na amargura da minha reflexão, para que te tornes doce para mim, doçura não falaciosa, doçura feliz e segura, e que me congrega da dispersão em que estou retalhado em pedaços, desvanecendo-me na multiplicidade por me afastar de ti, que és a unidade. (SANTO AGOSTINHO, 2004, p.55),

Assim como Santo Agostinho se confessa para encontrar a eternidade em Deus, as personagens de Mia Couto o fazem para encontrar a eternidade

na memória. Através do processo de contar, essas personagens mantêm-se vivas, ou seja, “vivem das histórias que contam, existem porque têm uma narrativa a partilhar” (LEITE, 2003, p.72). “Quando terminar o relato eu estarei morto” (COUTO, 2010, p.28), avisa o narrador. Porém, as histórias contadas, guardadas na escrita do caderno de Izidine, podem tornar-se eternas. “O livrinho apodrecerá com meus restos. Os bichos se alimentarão dessas vozes antigas” (*idem*, p.26) – por essas palavras Ermelindo Mucanga anuncia que o passado não pode ser perdido, a sabedoria antiga tem que permanecer e fecundar o futuro.

Para completar o leque dos registros de linguagem, Mia Couto introduz no romance também uma carta – “Carta da Ernestina”. Esta carta, em termos formais, cumpre o papel valorizante da palavra escrita, já que Ernestina, a mulher do falecido, “regressara do hospital, sem a devida cura. Nesse enquanto, ela emudecera. A escrita era sua única palavra. Se encerrava no quarto, envolta em penumbra. O papel era sua única janela” (*idem*, p.138). Este confronto formal entre a oralidade e escrita inscreve-se também no processo da descrição do confronto dos dois mundos, moderno e tradicional. Pois, enquanto a escrita serve como o caminho de fuga do microcosmos de São Nicolau, como no caso de Ernestina, a reaprendizagem dos códigos da oralidade vai servir como a chave de entrada para Izidine:

O silêncio é que fabrica as janelas por onde o mundo se transparenta. Não escreva, deixe esse caderno no chão. Se comporte como água no vidro. Quem é gota sempre pinga, quem é cacimbo se evapora. Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. E que nós aqui vivemos muito oralmente. (*idem*, p.28)

A complexa relação entre oralidade e escrita, que se afirma nas múltiplas narrativas d'*A varanda do frangipani*, constitui também a base para a desconstrução genérica do romance policial. Robin W. Winks aponta a seguinte característica do romance policial:

No lugar de depender somente ou inicialmente das sensações, a ficção policial insiste que deve haver alguma explicação. Liberdade e

forma, crime e punição, ação e vontade se alternam enquanto modos de inteligência e conduta. No fim não são as intenções mas os resultados que contam.<sup>2</sup> (1980, p.5)

Entretanto, no caso do romance em análise, de Mia Couto, nada disso acontece. Izidine Naíta, jovem polícia criado na cidade e formado no estrangeiro, está a ser transferido para uma “outra” realidade de seu país, aquele destruído pela guerra e habitado pelos marginalizados, espaço representado pelo asilo São Nicolau. Como já foi assinalado, Izidine chega com o objetivo de descobrir o assassino fácil e rapidamente, isto é, descobrir aquilo que ele considera ser verdade. Porém, logo será confrontado com uma realidade diferente que ele não entende.

O mundo do asilo guia-se pelos códigos próprios marcados pela presença dos antepassados, pelas várias histórias, símbolos e tradições, dentro das quais o inspetor se perde. A partir da segunda noite passada pelo polícia em São Nicolau, os velhos encontram-se com ele para darem os seus depoimentos sobre o crime que aconteceu, a morte de Vasto Excelência, diretor do asilo. E todos confirmam tê-la cometido. Entretanto, torna-se visível que o objetivo principal dos que vão confessando os seus crimes não é revelar a tal “única” verdade que Izidine procura, mas contar a sua história, fazer com que ela seja ouvida. Nisso, talvez, jaz a principal transformação que o gênero do romance policial “sofre”, sob a pena de Mia Couto. Os interlocutores do polícia não são, de fato, agentes na trama dos acontecimentos, mas “personagens-narrativa” (LEITE, 2003, p.72). O foco de interesse não é a resolução do mistério, porém o próprio ato de narrar. A carga das várias verdades ancoradas no passado sobrepõe-se ao objetivo de encontrar e castigar o assassino, o que, por sua vez, acaba por revelar-se secundário. Logo, porém, torna-se claro o “conflito de interesses” que impede a comunicação. Por outras palavras, revela-se óbvio que, se Izidine quiser descobrir algo, vai ter que mudar de “ferramentas” – “Você, aqui não é autoridade nenhuma” (COUTO, 2010, p.76) –, aprender os novos códigos, pois, como lhe ensina a enfermeira Marta: “O que se encontra nesta vida não resulta

de procurarmos” (*idem*, p.43). Melhor dizendo, Izidine vai ter de descobrir que aquilo que ele necessita descobrir, na verdade, não é aquilo que ele procura. Ele vai ter que aprender a linguagem do antigamente:

- (...) [É] você que me anda a estragar a investigação...
- Eu?
- Sim, é você que anda a meter coisas na cabeça dos velhos, para eles inventarem disparates e me confundirem.
- Não são disparates. Você é que não percebe o que eles lhe estão a dizer.
- Não percebo?
- Eles, todos eles lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala língua deles
- Não falo? Se nós falamos sempre em português?!
- Mas falam outra língua, outro português. E sabe porquê? Porque não confiam em si. Só lhe faço esta pergunta: porque não deixa de ser polícia?
- (...)
- É só isso que você quer: descobrir culpados. Mas aqui há gente. São velhos, estão no fim das suas vidas. Mas são pessoas, são o chão desse mundo que você pisa lá na cidade.” (*idem*, p.77-78)

Através dos depoimentos dos velhos, abrem-se perante os olhos (ouvidos?) do leitor e do próprio Izidine múltiplas histórias de vida que acabam por ser as histórias de vários “Moçambiques”, cada uma com a sua própria e autêntica verdade e direito de serem pronunciadas. Desta forma, ao longo das histórias contadas, Izidine está a ser confrontado com o fato de que não entende o mundo em que tem que trabalhar:

Ele 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 na alma do povo. Em Moçambique ele ingressara logo em trabalho de gabinete. O seu quotidiano reduzia-se a uma pequena porção de Maputo. Pouco mais que isso. No campo, não passava de um estranho.” (*idem*, p.44)

Izidine Naíta, tal como chega a São Nicolau, representa o Moçambique moderno, ou melhor, uma vertente desenraizada e ocidentalizada da modernidade moçambicana – mas ainda não contaminada pela violência ou corrupção – que, como tal, está a ser confrontada com o Moçambique antigo, representado pelo mundo dos velhos, isto é, com uma tradição marginalizada



que está a ser empurrada para o abismo do esquecimento. Este mundo dos antigos valores é aqui personificado por meio dos velhos isolados no pequeno asilo. Entretanto, contracenando com o polícia que se encontra perdido numa realidade desconhecida, há uma espécie de guia, que constrói uma ponte entre os dois mundos. Trata-se da personagem da enfermeira Marta Gimo que, por passos pequenos, mais ou menos diretamente, ajuda Izidine a perceber a realidade do pós-guerra:

- Escute, senhor inspector: o crime que está sendo cometido aqui não é esse que o senhor anda à procura.
- O que quer dizer com isso?
- Olhe para estes velhos, inspector. Eles todo estão morrendo.
- Faz parte do destino de qualquer um de nós.
- Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.
- São o que então?
- São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.
- Desculpe mas isso, para mim é filosofia. Eu sou um simples polícia.
- O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...
- Continuo sem entender.
- Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...
- Como eu?
- Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação.
- Conversa. A verdade é que o tempo muda, esses velhos são uma geração do passado.
- Mas estes velhos estão morrendo dentro de nós.” (*idem*, p.59-60)

É precisamente neste diálogo que se revela a principal preocupação do romance, ou seja, encontramos aqui a indicação para o(s) verdadeiro(s) crime(s) que estão a ser revelados ao longo da narrativa. Izidine, ao encontrar-se continuamente com os moradores do asilo, ouvindo as suas histórias, chega a conhecer várias maldades e abusos que estavam a ser cometidos no asilo, mas também traumas e feridas mais antigas, exemplificadas nos casos particulares que simbolizam várias “doenças” que roem a sociedade moçambicana. Algumas delas com as raízes muito antigas, outras causadas diretamente pela guerra civil. Desta forma, usando a investigação policial como simples pretexto, Mia Couto desenvolve uma narrativa multidimensional, a fim

de mergulhar numa profunda crítica social e poder fazer uma proposta multifacetada de solução para a base das complexas e não raramente paradoxais desconstruções e reconstruções dos múltiplos conceitos culturais. De acordo com Sean Rogers:

Couto extensivamente emprega o gênero policial para discutir problemas encarados pelo Moçambique pós-guerra-civil. O uso do gênero policial a fim de discutir problemas relacionados ao país do pós-guerra não é novo. Exemplos de tal emprego do gênero podem ser vistos em *Pétalas de Sangue* (1977) de Ngugi wa Thiong'o e em *A Noite dos Generais* (1963) de Hans Helmut, para mencionar apenas dois textos. Entretanto, o corte que faz Couto de alguns dos elementos clássicos do gênero em *A Varanda do Grangipani* sinaliza que este emprego vai além do papel usual do gênero como um modelo para a descoberta da verdade. Na verdade, como o paradoxo aparente do título do primeiro capítulo sinaliza, o romance é o ataque à noção mesma de uma verdade unificada e racional que o gênero de romance policial ostenta quanto o seu centro.<sup>3</sup>

(ROGERS, 2010, p.115)

Assim revela-se a vertente sócio-histórica do romance, embrulhada numa linguagem metafórica, cheia de significados escondidos e conceitos provenientes do mundo da ancestralidade africana. Assim, o romance apresenta-se como “uma maneira alegórica de denunciar as contradições presentes na sociedade moçambicana pós-colonial, ao mesmo tempo que reagenda formas multiculturais advindas do passado” (SECCO, 2010, p.170). No processo de descodificação das metáforas e de leitura da análise social que está a ser feita, é o leitor que retoma o papel do investigador. É importante mencionar que a técnica de usar os elementos de gênero policial no processo de escrita histórica, de acordo com Elisabeth Wesseling,

As convenções da narrativa policial, que é frequentemente considerada como o gênero epistemológico por excelência, são dispositivos particularmente eficientes para representar problemas sobre a inacessibilidade do passado. (...) tanto o policial quanto o romance histórico autorreflexivo têm uma história dupla. O policial relata o crime que foi cometido antes da narrativa dentro do romance começar, mas a trama central lida com o desenrolar do crime. Igualmente, o romance histórico autorreflexivo relaciona uma série de eventos que ocorreram no passado, mas focando no modo como estes eventos são compreendidos e explicados em retrospectiva. Ambos se preocupam em “compreender o passado através da

interpretação”, apesar de que na ficção histórica autorreflexiva este processo interpretativo não se conclui por uma solução tão unívoca quanto aquela no romance policial típico.<sup>4</sup>

(WESSELING, 1991, p.89-90)

Deste modo, ao decifrar as histórias das personagens que se entrelaçam com o presente diegético, abre-se perante os olhos do leitor a história dum país, por um lado, construído na base de múltiplos encontros e cruzamentos de várias culturas endógenas e exógenas que possam participar na construção duma moçambicanidade moderna; e, por outro, a história dum país violentado e traumatizado. E não é por acaso que o lugar onde as histórias estão a ser contadas é uma varanda da antiga fortaleza, pois esta constitui uma espécie de Moçambique em miniatura:

Aquela varanda já assistiu a muita história. Por aquele terraço escoaram escravos, marfins e panos. Naquela pedra deflagraram canhões lusitanos sobre navios holandeses. Nos fins do tempo colonial, se entendeu construir uma prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses. Depois da Independência ali se improvisou um asilo para velhos. Com os terceiro-idosos, o lugar definhou. Veio a guerra, abrindo pastos para mortes. Mas os tiros ficaram longe do forte. Terminada a guerra, o asilo restava como herança de ninguém. Ali se descoloriam os tempos, tudo engomado a silêncios e ausências. (COUTO, 2010, p.13)

E, assim como os tiros ficaram longe do forte, ficaram também longe da narrativa. A guerra, em momento algum, entra diretamente no romance, sendo substituída pelos seus efeitos contados pelas várias vozes, escondidas nas múltiplas camadas narrativas. Anita Moraes, ao referir-se a outra obra de Mia Couto, *Terra sonâmbula*, sugere que “a dimensão metalinguística do romance pode estar relacionada a uma problemática própria dos discursos que abordam eventos-limite, a problemática da (ir)representabilidade da catástrofe” (MORAES, 2007, p.21). Igualmente, em vez de atrocidades e batalhas, n'*A varanda do frangipani*,

pelas fendas da linguagem e pelas rachaduras do antigo forte português transformado, no presente narrativo, em abrigo de solitários e frágeis anciãos, desfilam realidade e sonho, «imagens e

silhuetas, rostos e fantasmas, luzes e sombras, vidas e imanências» de um processo histórico que a ficção de Mia Couto problematiza, para criticamente, compreender e desvelar (SECCO, 2010, p.162) .

Nesta vertente de releitura histórica estão a ser contadas várias histórias que se revelam como relatos de abandono, de marginalização, de desterro identitário para as margens da sociedade. Assim surge a história dum velho português, Domingos Mourão, o único branco entre os habitantes do asilo. Já mais africano que europeu, embora lembre ainda o seu país de origem, Mourão, de nome africanizado Xidimingo, afirma a sua pertença à terra onde vive:

Lhe conto uma história, Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços de navios. Recolhia restos de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore.

Pois, senhor inspector, eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. São estes pretos que todos os dia me semeiam. (COUTO, 2010, p.48)

A adaptação do elemento cultural português representado por esta personagem ocorre na base dum processo duplo: a interiorização do espaço que, por sua vez, leva à exteriorização do elemento culturalmente híbrido, neste caso simbolizado pela própria língua:

Converso-lhe, lengalengo-lhe? Vou chegando perto, como o besouro que dá duas voltas antes de entrar no buraco. Desculpe-me este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra. Não é só o falar que já é outro. É o pensar inspector. (*ibidem*)

Entretanto, o mundo de Xidimingo, igualmente aos mundos dos outros velhos, já pertence ao passado, pois, como a própria personagem afirma: “o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará. Resta-me só este espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda” (*idem*, p.50).

Não é somente o mundo colonial do velho português que terminou. O mundo tradicional africano também desmoronou em grande parte, o que pode

ser entendido já na base do próprio fato da presença dos velhos abandonados pelas famílias, desrespeitados pela realidade contemporânea. De bom exemplo serve o caso de Nãozinha, a feiticeira que duvida dos seus poderes. O culpado deste desmoronamento, o agente do verdadeiro crime, acaba por ser indicado por Marta:

O culpado que você procura caro Izidíne, não é uma pessoa. É a guerra. Todas as culpas são da guerra. Foi ela que matou o Vasto. Foi ela que rasgou o mundo onde a gente idosa tinha brilho e cabimento. Esses velhos que aqui apodrecem, antes do conflito eram amados. Havia um mundo que os recebia, as famílias se arrumavam para os idosos. Depois, a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos. (*idem*, p.127)

Mas não são somente os velhos que sofrem as violentas mudanças causadas pela guerra. A enfermeira Marta permanece na fortaleza, isolando-se do mundo exterior, porque “não queria ser o resto desta violência” (*ibidem*). Ernestina, a mulher do Vasto Excelêncio, emudece e enlouquece, pois, como ela própria confessa: “O que sofri mais na guerra foi aquilo que não presenciei. Os horrores que aconteceram.” (*idem*, p.106). Até o próprio diretor do asilo, que maltratava os velhos e traficava armas, também se revela como “produto-vítima” da guerra, que se “aproveitou” da sua desilusão com a pós-independência: “Vasto se sentia traído. Os melhores anos de sua vida ele os dera à revolução. O que restava dessa utopia?” (*idem*, p.131). De resto, a possibilidade de construção de utopias teóricas, de construir na base dos sonhos parece ter-se esgotado naquele espaço. É precisamente este esgotamento que está a ser metaforizado na imagem da morte de Salufo Tuco, homem que queria minar os arredores da fortaleza para artificialmente preservar um mundo lá vivido, amarrado ao moinho de vento

Repare-se que o Moçambique pós-colonial, ou talvez seja melhor dizer pós-guerra, surge nas páginas d'*A varanda do frangipani* como um espaço caótico, desligado das suas raízes, maltratado pelos conflitos que provocaram o surgimento das várias lacunas identitárias, levando a uma “descomunicação” entre o passado e o presente, o que, por sua vez, impossibilita a construção do

futuro.

A proposta feita por Mia Couto, que se vai descobrindo ao longo do romance, consiste na recuperação da comunicação entre a tradição e a contemporaneidade moderna, uma condição necessária para a possível formação do futuro. Esta proposta explicita-se através duma alegoria escatológica que fecha o romance, visionando o fim dum tempo e, depois, o possível renascimento. É por isso que a varanda da antiga fortaleza, que representa o mundo de desenraizamento, é destruída por uma tempestade, ou então pela wamulambo, a cobra das tempestades. A árvore do frangipani se torna o túmulo dos velhos e do narrador-xipoco, porém renasce quando Izidine toca nas suas cinzas, simbolizando uma nova vida. No mundo dos vivos permanecem Izidine, que conseguiu entender a necessidade de respeitar o passado, e Marta, que lhe ajudou nesta descoberta – Adão e Eva do novo mundo. Sean Rogers destaca um importante faco de ligação entre a metáfora da árvore de frangipani e a própria estrutura narrativa do romance:

O uso que Couto faz da árvore de frangipani como a metáfora central, em torno da qual este “imaginar de um futuro diferente” toma lugar, também sugere a inclusão da história do envolvimento estrangeiro. A árvore de frangipani é forasteira – originalmente das Américas – mas ainda assim está profundamente enraizada na terra e permite aos velhos retornar para o lugar que lhes é de direito. Ela, como a forma narrativa do romance policial, foi importada, transplantada e interrompida de tal jeito para dar espaço à junção de muitas vozes e muitas verdades.<sup>5</sup> (ROGERS, 2010, p.121-122)

Desta maneira, entende-se que o romance de Mia Couto inscreve-se no vasto conjunto dos textos produzidos nos espaços de transformação que correm o risco de desenraizamento e que clamam pelo preenchimento dum certo vazio identitário, recorrendo à magia da língua. Nas palavras de Homi Bhabha: “A nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e do parentesco, fazendo desta perda linguagem da metáfora”<sup>6</sup> (1990, p.291).

#### **NOTAS:**

No corpo de nosso texto, fizemos as traduções livres das seguintes citações que, abaixo, apresentamos na língua original:

1. The statement claims a subjectivity that by rational logic is defied by death, and it thus becomes extremely problematic. By opening with this sentence, Couto is offering the reader an entrance into both a postwar Mozambique gone wrong – or at least one in which there is a need for language and logic to be twisted and inverted for it to be represented – and a world that is beyond definitions of Western notions of an absolute truth. (ROGERS, 2010, p.116)
2. Rather than depend on the sensations alone or even primarily, detective fiction insists that there must be some explanation. Freedom and form, crime and punishment, action and will alternate as modes of intelligence and conduct. In the end it is not intentions but results that count. (WINKS, 1980, p.5)
3. (...) Couto ostensibly employs the detective/murder genre in order to discuss issues faced by post-civil-war Mozambique. The use of detective/murder genre in order to discuss issues related to postwar country is not new. Examples of such deployment of the genre can be seen in Ngugi wa Thiong'o's *Petals of Blood* (1977), and Hans Helmut Krist's *The Night of the generals* (1963), to name just two texts. However, Couto's disruption of some of the classic elements of the genre within *Under the Frangipani* signals its employment as moving beyond the genre's usual role as a template for the discovery of truth. In fact, as the paradox apparent in the title of the first chapter signals, the novel is an attack on very notion of a unified, rational truth that the genre of the detective novel holds as its center. (ROGERS, 2010, p.115)
4. The conventions of the detective story, which often regarded as the epistemological genre par excellence, are particularly effective devices for representing problems about the inaccessibility of the past. (...) both the detective and the self-reflexive historical novel have a double story. The detective relates the crime which has been committed before the narrative within the novel begins, but the major plot deals with the unraveling of the crime. Likewise the self-reflexive historical novel relates a series of events that have taken place in the past, but focuses on the ways in which these events are grasped and explained in retrospect. Both are concerned with "understanding the past through interpretation", although in self-reflexive historical fiction this interpretative process is not concluded by a solution as univocal as that in the regular whodunit. (WESSELING, 1991, p.89-90)
5. Couto's use of the frangipani tree as the central metaphor around which this «imagining of a different future» takes place also suggests the inclusion of the history of foreign involvement. The frangipani tree is alien – originally from the Americas – and yet in this image is deeply rooted in the land and allows for the old to return to their rightful place. It, like the narrative form of the detective/murder novel, has been imported, transplanted, and interrupted in such a manner to make space for joining many voices and many truths. (ROGERS, 2010, p.121-122)
6. "[t]he nation fills the void left in the uprooting of communities and kin, and turns that loss into language of metaphor." (BHABA, 1990, p.291)

## REFERÊNCIAS:

BHABHA, Homi (ed.). *Nation and narration*. London: Routledge, 2002.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. Maputo: Ndjira, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

ROGERS, Sean. "Living under a new tree: organic representation of a postwar future in Mia Couto's *Under the Frangipani*". In: *Research in african literatures*. Vol. 41, No. 3, Fall, 2010.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*: edição bilingue. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo*: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. "A *varanda do frangipani*: entrelugar de mitos, sonhos memórias. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). *Mia Couto, o desejo de contar e de inventar*. Maputo: Ndjira, 2010, pp. 161-174.

WESSELING, Elisabeth. *Writing history as a prophet*: postmodernist innovation of the historical novel. Amsterdam: John Benjamins, 1991.

**Texto recebido em 20/09/2014 e aprovado em 01/10/2014.**