

**DISCURSOS CONTRA-HEGEMÔNICOS EM
A VARANDA DO FRANGIPANI, DE MIA COUTO:
APROPRIAÇÕES DE ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO
NARRATIVA EM FAVOR DO REAL ANIMISMO AFRICANO***

Counter-hegemonic discourses in *A Varanda do frangipani*, by Mia Couto:
acquisitions of narrative building strategies in favor of real African animism

Flavio García¹

RESUMO: Mia Couto, em *A varanda do frangipani*, apresenta, como mundo possível ficcional, a fortaleza de São Nicolau que, com a independência de Moçambique, acabou desprovida de suas funções. Durante a Guerra de Desestabilização (1977 — 1992[1]). É nesse cenário que se desenrola a história de Ermelindo Mucanca, trazido de volta à vida, no corpo do inspetor Izidine Naíta, pela ação do halakavuma, ser mágico-mítico-místico, na condição de xipoco, que lhe dá sete dias para expiar e tornar a morrer. Recorrendo a estratégias de construção narrativa comuns a literaturas da América Latina — Novo Mundo, como África —, o autor constrói um discurso contra-hegemônico inscricível no que, apropriadamente, se pode chamar de Real Animismo Africano, em comparação com o Real(ismo) Maravilhoso ou Mágico Latino-americano.

PALAVRAS-CHAVE: Mundos possíveis ficcionais; protocolos da ficção; discursos contra-hegemônicos; real animismo africano; Mia Couto.

ABSTRACT: Mia Couto, in *The varanda do frangipani*, introduces, as a possible fictional world, the fortress of São Nicolau that, with the independency of Mozambique, loses its function during the War of Destabilization (1977 — 1991 [1]). It is in this setting that happens the story of Ermelindo Mucanca, who was back to life in the body of the inspector Izidine Naíta, through the action of a halakavuma, a mystic-mythic magical being, in the condition of a xipoco, who gives him seven days to spy out and die again. With the narrative building strategies, common processes in the American Latin literatures — New World, such as Africa —, the author deals with a counter-hegemonic discourse that, properly, can name itself as Real African Animism, in comparison with the Magical Realism or with the Latin-American Magic Realism.

KEYWORDS: Fictional possible worlds; Fictional protocols; Counter-hegemonic discourses; Real African animism; Mia Couto.

Petar Petrov destacou, em seu conjunto de ensaios sobre *O projecto literário de Mia Couto* (2014), que, “no processo de evolução da ficção narrativa em Moçambique, o projecto literário de Mia Couto apresenta-se particularmente inovador pelo facto de evidenciar mudanças

* Produto parcial de projeto de pesquisa em desenvolvimento na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, sob supervisão do Prof. Doutor Carlos Reis, com bolsa BEX CAPES (abril/2015 a março/2016).

¹ Docente da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

significativas no modo de representação da realidade nacional” (PETROV, 2014, p. 7), uma vez que, depois da estreia, em 1983, com o volume de poesias *Raiz do orvalho*, “a notoriedade da escrita de Mia Couto virá na sequência da publicação de sua ficção, que se inicia com um livro de contos, *Vozes Anotecidas*, cuja edição, em 1986, abalou o instituído nos meios literários moçambicanos” (PETROV, 2014, p. 7).

As *interinvenções* do ficcionista incidiram tanto sobre as temáticas centrais da literatura moçambicana, naquele momento da pós-independência, em meio à guerra civil, quando se esperava do intelectual e artista compromissos políticos e sociais, de teor realista, em relação à afirmação da identidade nacional, e ele contrariara as expectativas, visitando, sem pudores, as tradições do imaginário autóctone e dialogando com as crenças e os mitos telúricos; quanto sobre a estrutura formal do texto, que, para responder às premissas do momento, vinculavam-se aos padrões do sistema semionarrativo-literário real-naturalista, cuja supremacia na cultura ocidental havia se consumado no correr do século XIX, não por acaso, no período em que a escola romântica da primeira geração se ocupou, em diferentes espaços, da assunção e afirmação das identidades nacionais locais, mas ele, porém, enveredava pelo sistema semionarrativo-literário *não-realista*, em sentido lato.

Logo, diante da inesperada inovação que veio a público com o lançamento de *Vozes anotecidas*, duas atitudes paradoxalmente opostas se verificaram nos meios das Letras moçambicanas de então. Por um lado, algumas personalidades “ênfatizaram a originalidade, relacionada com a invenção de enredos e de personagens, e o feliz casamento entre a língua portuguesa e a oralidade das línguas nacionais” (PETROV, 2014, p. 21), no entanto, por outro lado, o autor não ficou imune a críticas contundentemente negativas que lhe foram direcionadas.

As críticas sofridas pelo autor foram motivadas pelos princípios de uma estética do realismo social, de forte vigência na época, que sobrevalorizava a ideologia do sujeito (artista) em detrimento da qualidade artística do objeto (obra de arte), importando mais as posições sociopolíticas expressas no nível da história — no sentido que as escolas formalista e estruturalista, sequencialmente, deram ao termo-conceito — do que a expressividade técnica do enredo — também definido pelas mesmas escolas em distinção ao conceito de história.

Vigia, como bem observou Ana Margarida Fonseca, em sua dissertação de mestrado (Faculdade de Letras de Lisboa, 1996), posteriormente publicada em livro sob o título *Projectos de encostar mundos* (2002), “sobretudo nos anos a seguir a independência, a exigência de um comprometimento político — às vezes mesmo maior do que cultural — do intelectual e escritor” (FONSECA, 2002, p. 96). Em consequência disso, as

obras de ficção eram “avaliadas não pela sua qualidade estética ou capacidade de inovação, mas pela sua filiação (ou não) a um projecto nacionalista de sentido revolucionário” (FONSECA, 2002, p. 96-97), daí que “uma obra como *Vozes anotecidas* [...] suscitou críticas que a acusaram de ‘abstencionismo’, por supostamente não servir a causa revolucionária nem se comprometer com as ideologias dominantes” (FONSECA, 2002, p. 97).

Naquele seu trabalho, Fonseca resumiu “o projecto do autor”:

um realismo que nasce das cores do mundo — traduzidas narratologicamente nas vozes das personagens e nas frequentes focalizações internas — por processos que têm que ver com o próprio modo como o povo estrutura e representa o real; e [...] a interpretação da realidade de acordo com os modelos da tradição e da crença, a subversão da língua portuguesa (FONSECA, 2002, p. 198-199).

Ainda segundo ela, seriam:

duas [as principais] características da obra de Mia Couto [...]: por um lado, o cruzamento entre as vozes das personagens e voz do narrador (agente de enunciação investido pelo autor), já que interessa “misturar” as representações diversas do real; e por outro lado, o relativo apagamento da instância autoral [...] — o autor quer-se testemunha, mas não é o detentor de uma única modelização do real autorizada pela escrita (FONSECA, 2002, p. 199).

Petrov, seguindo os mesmos pressupostos de Fonseca, observou que:

a originalidade do projecto ficcional de Mia Couto tem a ver com a sua criatividade linguística, associada também à activação do subgénero da chamada ‘estória’, cujas modalidades representativas conciliam temáticas do mundo empírico e do imaginário cultural africano (PETROV, 2014, p. 25).

Na sequência de sua exitosa carreira — coroada, em 2013, com o 25º Prémio Camões, depois de já haver sido laureado com tantos outros importantes prémios — Mia Couto manteve-se fiel ao conto, subgénero narrativo de maior vitalidade — ainda hoje, mesmo já passadas mais de quatro décadas da fixação de uma literatura assumidamente pós-colonial e nacional — na ficção moçambicana, e, dando prosseguimento à poética

inaugurada com *Vozes anoitecidas*, publicou, em 1990, *Cada homem é uma raça*, nova reunião de contos; em 1991, *Cronicando*, um conjunto de crônicas, cuja maioria apresenta estrutura genológica híbrida, aproximando-se do conto; e, em 1994, *Estórias abensonhadas*, outra compilação de contos, cujo título anuncia, por si, o adentramento do autor na densidade daquele seu projeto originário: contar casos — *estórias* —, fazendo-o pelas sendas da subversão, tanto do modelo linguístico — a língua portuguesa, antes arma trazida pelo colonizador, mas agora apropriada pelos indivíduos da terra —, quanto do modelo de mundo narrativo — miscigenando, hibridizando, mesclando, imiscuindo, amalgamando, mesticizando (se assim também posso incorrer em *interinvenções*) os *realia* com os *mirabilia* do quotidiano local. O autor exercitava, em sua prosa de ficção, “as condições de modelização do real em literaturas que se encontra[va]m nas margens dos espaços culturalmente hegemônicos” (FONSECA, 2002, p.14), configurando, dessa maneira, uma via discursiva contra-hegemônica frente aos modelos do cânone europeu, do qual se valia para o combater à sua margem.

Os críticos que maldiziam as opções estéticas assumidas por Mia Couto, faziam-no desprezando sua inventividade — naquele momento, o que sua obra apresentava de maior valia —, e deixavam de perceber em que medida — demonstrando domínio exemplar dos sistema linguístico lusófono — escrevia e publicava em português — e das estratégias de construção narrativa, o moçambicano punha em prática, no nível do discurso ficcional, o que seu contemporâneo, o também escritor angolano Manuel Rui, há pouco pregara como projeto de reação do artista da palavra à cultura opressora do antigo colonizador português, conforme se pode depreender do excerto que segue:

[Eu] viria a constatar que [tu] detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. [...]

Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar, mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal assim identificando-me sempre eu, até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho, em vez de seres o outro.

Mas para fazer isto eu tenho que transformar e transformo-me. Assim na minha oratura para além das estórias antigas na memória do tempo eu vou passar a incluir-te. Vou inventar novas estórias. [...]

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. [...]

Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura (RUI, 1985).

O próprio Mia Couto, em um de seus *textos de opinião*, publicado em *Pensatempos* (2005), reflete sobre o papel do escritor — como cidadão e artista —, posicionando-se da seguinte maneira:

O escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. E é isso que um escritor é — um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criação de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade.

O nosso papel é o de criarmos os pressupostos de um pensamento mais nosso, para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros. [...] Essa “africanidade” erguida como uma identidade tem sido objeto de sucessivas mistificações. (COUTO, 2005, p. 59-60)

Em outro de seus *textos de opinião*, publicado em *E se Obama fosse africano?* E outras interinvenções (2009), pergunta-se, retoricamente, se “o facto de vivermos em cidades, no meio de computadores e da internet de banda larga, será que tudo isso nos isenta de termos um pé na explicação mágica do mundo?” (COUTO, 2009, p. 90), ao que (se) responde, dizendo que:

As práticas de feitiçaria são profundamente modernas, estão nascendo e sendo refeitas na actualidade dos nossos centros urbanos. Um bom exemplo dessa habilidade de incorporação do moderno é o de um anúncio que eu recortei da nossa

imprensa em que um destes curandeiros anunciava textualmente: “Curamos asma, diabetes e borbulhas; tratamos doenças sexuais e dores de cabeça; afastamos má sorte e... tiramos fotocópias” (COUTO, 2009, p. 91).

Registre-se que há, ainda, outra reunião de *textos de opinião* do autor, publicada sob o título *Pensageiro frequente* (2010).

Em 1992, entremeando sua produção de narrativas curtas (contos e crônicas), o ficcionista publicou seu primeiro romance, *Terra sonâmbula*, vencedor, em 1995, do Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos. Apesar de se tratar de um romance, sua estrutura composicional remete à contação de casos — *estórias* — e pode ser lido, capítulos à parte, um a um, como uma espécie de encadeamento orgânico de contos. Ana Mafalda Leite, em seus *Ensaios sobre Literaturas Africanas* (2013), salientou que “o texto se organiza a partir de uma sucessão de episódios, baseados em dois tipos de gêneros, de origem oral, o conto, enquanto macro-estrutura e o provérbio, enquanto micro-estrutura” (LEITE, 2013, p. 153). A pesquisadora completa, destacando que:

A narrativa está organizada em duas histórias, narradas alternadamente. A primeira, de um velho e de uma criança, Tuhair e Muindinga, que, fugidos da guerra civil, se alojam num carro incendiado no meio da estrada. Aí encontram os cadernos de uma das vítimas, que constitui a segunda história e passam a lê-los diariamente, episódio por episódio, refazendo, parodicamente, a postura do contador de histórias (LEITE, 2013, p. 153-4).

Em outro capítulo desse mesmo volume de *ensaio*, a estudiosa condensou, da seguinte maneira, a fábula representada em *Terra sonâmbula*:

[...] um machimbombo incendiado, um velho e uma criança — Tuhair e Muindinga — refazem o seu quotidiano através da leitura dos cadernos de Kindzu, encontrados junto ao autocarro [em que se refugiavam]. As noites são iluminadas pela leitura dos relatos. O velho escuta, não sabe ler, a criança lê e, nesse cenário, se refaz a antiga postura da tradição oral. À volta da fogueira, à noite, ouvem-se estórias.

[...] O narrador propõe uma nova adequação dos tempos antigos aos actuais, a leitura como uma forma de reposição da fala, da encenação dramatizada oral [...].

Em Terra sonâmbula, o acto de contar passa pela leitura, pela devolução do silêncio à voz. Essa ironia dos tempos novos é, no entanto, readaptada à função didática da oratura, pelo modo como ela responde, simulando, os tempos antigos. Os cadernos trazem a história escrita da voz de Kindzu [...], agora recuperada, de novo em fala, por Muindinga, que conta as viagens de Kindzu por mar e, com esses relatos, o velho reaprende a sonhar, e a criança a imaginar. [...]

Todos ouvimos, o leitor, Tuhair, a lua, a estrada. A primeira pessoa que inaugura o relato imprime essa força comunicativa que encena a proximidade, a partilha da estória (LEITE, 2013, p. 60).

Enfim, conforme Leite, “em Terra sonâmbula; as personagens que aparecem [nos casos dos cadernos de Kindzu,] contam a sua história, [...] e o processo ganha uma dimensão paratática; somam-se episódios numa sequência que poderia prolongar-se mais ou menos indefinidamente” (LEITE, 2013, p. 154).

Trata-se de uma estrutura de histórias encaixadas, tão própria ao conto da tradição oral, quanto, como bem observaram variados estudiosos, à narrativa fantástica — vertente ficcional que, dependendo da corrente teórica, corresponde a gênero, tipo, modo, discurso ou categoria, mas, nesse caso, estou me referindo a modelo de mundo ficcional fantástico, em oposição a modelo de mundo ficcional realista, conforme sugerido do Javier Rodríguez Pequeño, em *Génetos literarios y mundos posibles* (RODRÍGUEZ PEQUEÑO, 2008, p. 113-43).

Em 1996, Mía Couto publicou um novo romance, *A varanda do frangipani*, de que já me ocupei em outras oportunidades — fosse diretamente envolvido na redação de ensaios acerca dele (GARCÍA, 2013, por exemplo), fosse como orientador de pesquisa de pós-graduação *stricto sensu* que o tiveram por *corpus* (SILVA, 2013, por exemplo). Leite, naqueles seus mesmos *ensaios*, procurou sintetizar o romance, tanto em seus aspectos temáticos, quanto em sua composição narrativa, apontando que:

[Em *A varanda do frangipani*,] A acção situa-se num antigo forte português, o Forte de S. Nicolau, transformado em asilo de velhos, isolado do resto do país e situado junto ao mar, mas defendido o seu acesso pelas rochas inacessíveis. O asilo tem estatuto de ilha, o acesso por terra é impossível por causa das minas e os barcos não podem ancorar por causa das rochas. O motivo da história baseia-se num crime: nesse asilo foi morto um homem, o director e veio da capital um policial para,

em sete dias, deslindar o acontecido. Sete dias e sete noites que instauram uma espécie de novo ciclo da criação, em que, através de sucessivas histórias e testemunhos, os velhos iniciam Izidine, o policial, no seu “renascimento”. A enfermeira Marta Gimo [...] mediatiza essa iniciação [...]. O forte, último reduto, asilo de velhos, em que uma parte do país simbolicamente sobrevive, enraizado numa cultura, em fase morrente, é uma ilha inacessível, em que o mar e uma árvore de frangipani imperam (LEITE, 2013, p. 54).

Para essa estudiosa das culturas e literaturas de África, especialmente das expressões moçambicanas — conforme se pode depreender de sua variada produção acadêmica —, tem-se, “em ‘A varanda do frangipani’, a representação de uma ilha que resguarda os valores do tempo dos mais velhos, cercada pela ignorância do tempo presente, marcadamente urbano” (LEITE, 2013, p. 169), onde “as personagens vivem das histórias que contam, existem porque têm uma narrativa a partilhar, uma experiência de vida, um ensinamento, figurado ou não. A personagem é uma história virtual, que é a história da sua vida” (LEITE, 2013, p. 176).

Partindo desse aspecto estrutural e temático, posso sugerir que haja, entre esse romance de 1996, *A varanda do frangipani*, e seu antecessor de 1992, *Terra sonâmbula*, uma proximidade nas estratégias de composição de seus mundos possíveis ficcionais. Tal sugestão se deve, particular e especialmente, à importância que a categoria personagem parece assumir nos relatos de esses romances que se compõem, com o encadeamento dos seus casos a modo de *contação*. Nesse procedimento, verificam-se permutas explícitas ou implícitas da voz narrativa — um exercício dialógico de polifonia (BAKHTIN, 2008) —, atualizando-se tempos e espaços do narrado no nível da narração. Trata-se de diegeses encaixadas, dialogando entre si, seja pela presença das mesmas personagens em mais de uma *estória*, seja pela retomada, em um jogo de causas e consequências, de ações que se interligam.

Sobre esse aspecto, Leite assinalou que:

[...] a particularidade das personagens de Mia Couto reside na sua narrativa, história e invenção; as personagens são mundos narrativos e mediadores, “traduzem” uma experiência de vida pessoal, mas exemplar, didática e crítica, para a comunidade. Não parecem desenvolver grande psicologia, ou mundo interior reflexivo, uma vez que existem mediante ações e, aparentemente tipificadas, como nas narrativas orais ou de

origem oral, complexificam-se de acordo com outra lógica (LEITE, 2013, p. 172).

Para ela, observando, ainda, outros romances posteriores do escritor moçambicano, como, por exemplo, *O último voo do flamingo*, publicado em 2000:

A personagem é uma história virtual, que é a história da sua vida. Existe mediante a sua capacidade fabular, o seu testemunho; mais do que um ser, com psicologia, é potencialmente lugar narrativo de encaixe. As muitas narrativas encaixadas, das diversas personagens, servem de “argumentos” à narrativa englobante (LEITE, 2013, p. 176).

Detendo-se nesses mesmos aspectos da obra de Mia Couto, Petrov registrou que:

As personagens das histórias contribuem igualmente para a construção do código temático porque surgem como tipos, ilustrando mentalidades e comportamentos precisos. No seu conjunto, todos eles delineiam o universo semântico de uma comunidade problemática em dificuldade de se adaptar às mudanças operadas (PETROV, 2014, p. 85).

O pesquisador ainda identificou que:

nos [...] romances que [...] [Mia Couto] publicou [...], as identidades da maioria de seus protagonistas apresentam-se fragmentadas e plurais, contraditórias e não resolvidas. Isso por duas razões: por estes serem resultado de mestiçagens raciais e por estarem sujeitos a pressões de ordem conjuntural. No primeiro caso, merece referência o campo semântico das personagens assimiladas, de origem africana mas algumas com sangue de outras raças, divididas entre a cultura nativa e a imposta pelo colonizador, e cuja conduta sublinha a sua mestiçagem identitária. É o que se verifica com Izidine Naíta, Ermelindo Mucanga, Vasto Excelêncio e Marta Gimo, em [*A varanda do frangipani*] (PETROV, 2014, p. 79).

Mas, conforme ele, nesse romance ainda “há outros casos de identidades ambivalentes dignos de referência: o português Domingos Mourão, um eterno exilado que não consegue romper com o texto africano no

qual se sente estranho mas que o fascina [...]” (PETROV, 2014, p. 79), e que é “sistematicamente perseguido devido à sua cor da pele pelo director mestiço do asilo” (PETROV, 2014, p. 82).

Petrov avançou um pouco mais em sua leitura, chegando a afirmar que:

A identidade ambivalente revela-se também na actuação de muitas personagens, quando confrontadas com as profundas mudanças num Moçambique pós-colonial. Trata-se de processos relacionados com a construção de uma sociedade nova, na qual os figurantes se afirmam com *performance* múltipla, oscilando entre a tradição e a modernidade. Representam identidades em certa medida incoerentes, em processo de evolução, observando as normas de conduta trazidas pelas novas realidades e impostas pelas tradições de origem autóctone. São identidades de fronteira, desempenhando papéis vários e as perspectivas mudam conforme as circunstâncias que se enfrentam (PETROV, 2014, p. 79).

As ponderações de Leite e de Petrov, com as quais concordo plenamente — em muitos de meus ensaios e em trabalhos finais que orientei sobre *A varanda do frangipani*, assumi posições muito próximas, senão que, na maioria das vezes, absolutamente coincidente com as deles — permitem-me trazer à tona o que defendi, em certa ocasião, ao escrever sobre a “Apropriação de estratégias de construção narrativa real-maravilhosas em *A varanda do frangipani* e *Vinte e zinco*” (GARCÍA, 2013, p. 45-65). Nesse ensaio, parti do pressuposto de que as estratégias de construção narrativa do Real-maravilhoso, conforme circunscritas pela crítica literária latino-americana, que se deteve, com maior cuidado, sobre a ficção da América Hispânica, poderiam servir de paradigma para a leitura dos protocolos ficcionais apropriados pelo escritor moçambicano na composição dos mundos possíveis narrativos de suas obras.

Na leitura que então fiz, procurei destacar traços de proximidade entre aquilo que a crítica então apontava na narrativa dos países americanos, ex-colônias ibéricas, com o que eu então identificava na literatura de Mia Couto: representação de mundos possíveis ficcionais, em que modelos comprometidos com a realidade empírica — comuns à arquitetura semionarrativo — literária real-naturalista — convivem harmoniosa e complementarmente, sem se enubrecerem um ao outro, com modelos assumidamente incongruentes com aquela mesma realidade — modelos de mundo possível ficcional adequados à literatura fantástica, *lato sensu* —, que

espelhavam um real metaempírico, destoante dos paradigmas de modelo de mundo possível real-naturalista.

Petrov seguiu o mesmo percurso que eu seguira naquele meu referido ensaio, chamando, para corroborar com o ponto de vista que então defendeu, outro reconhecido estudioso do tema, o professor universitário, pesquisador e crítico Pires Laranjeira (1995). Petrov assim se expressou:

A influência da oratura nas estóras do escritor moçambicano [Mia Couto] está presente também no recurso ao imaginário ancestral, que recorre às tradicionais raízes do mito assumido como algo de verdadeiramente vital. É sabido que o substrato cultural das literaturas africanas é de ordem profundamente mítica e a sua actualização remete para a necessidade premente de o homem encontrar alicerces estabilizadores para qualquer estado de desequilíbrio. Assiste-se, assim, à intromissão da dimensão meta-empírica, que, segundo Pires Laranjeira, consegue transformar o “realismo quase social num imprevisto realismo animista” (PETROV, 2014, p. 89).

Acerca desse fenômeno literário, Petrov ainda comentou que

Em *A varanda do frangipani*, um falecido, insatisfeito com o seu funeral, emigra para ocupar o corpo de um inspetor de polícia; um velho sofre doença da idade antecipada; o corpo de uma personagem feminina converte-se todas as noites em água; personagens descem à terra e nela se incorporam como forma de recusa de um mundo intolerável (PETROV, 2014, p. 91).

Mas há outros traços, além desses que Petrov recolheu d’*A varanda do frangipani*, que permitem correlacionar o romance de Mia Couto à proposta conceitual que Pepetela, em seu romance *Lueji*: o nascimento de um império, publicado em 1989, insinuou devesse ser assumida pela crítica. A respeito da propriedade de se empregar, na leitura da obra de Mia Couto, o conceito que despontou no discurso ficcional de Pepetela, Fonseca se posicionou da seguinte maneira:

O projecto de mestiçagem contido no conceito de “realismo animista” não é exclusivo da obra de Pepetela e, nas suas características fundamentais, define igualmente o projecto autoral de Mia Couto. [...] os processos discursivos, bem como a escolha de temas e ambientes, são diversos, mas uma mesma preocupação e um mesmo compromisso com o real — ou os

reais — fora do texto se encontram presentes. Entre o “realismo animista” (proposta de Pepetela para uma literatura nacional de Angola), o “realismo mágico” (modelo sul-americano), ou outros conceitos que se queiram acrescentar [...], uma mesma atitude: a impossível indiferença perante o real empírico — o dos autores e o das suas gentes. O dialogismo textual nasce dessa inquietação, do respeito pela dignidade que nenhuma visão totalitária pode garantir, para se traduzir numa diversidade de modelos de mundo onde a palavra se faz reflexão, por vezes denúncia, sempre testemunho (FONSECA, 2002, p. 202-3)

A pesquisadora orientou-se, bem antes de mim, por caminhos que eu, sem conhecer sua pesquisa, também viria, anos depois dela, a me orientar nas abordagens que fiz da obra de Mia Couto. A estudiosa discutiu, comparativamente, estratégias de modelos de composição de mundos possíveis ficcionais, nos cenários das literaturas latino-americanas e africanas de língua portuguesa, com ênfase em obras do angolano Pepetela e dos moçambicanos Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto. Em seu trabalho, ela levou em conta os planos sintagmático, semântico e estilístico-pragmático perceptíveis nos modelos de mundo possíveis de narrativas que a crítica vinculava ao realismo mágico ou maravilhoso da América Latina, e o que ela percebia no recorte estudado em sua pesquisa de mestrado.

Assim, considerando o caráter de Novo Mundo tanto para a América, quanto para a África, e o fato de, em ambos os continentes, a expressão literária ter, por pano de fundo, uma condição sociocultural de ex-colônias, Fonseca deu início às suas proposições, partindo da premissa de que:

[...] o realismo mágico nas literaturas sul-americanas vem dar corpo a um confronto igualmente observado nos textos africanos: a complexa convivência do pensamento racional europeu com o pensamento mitocosmogónico popular e as crenças animistas das culturas pré-coloniais, de que resulta, em última análise, um real fragmentado ou, sob outro ponto de vista, um real sincrético (FONSECA, 2002, p. 184).

Tendo em conta as peculiaridades culturais e sociopolíticas de África, onde a questão da identidade nacional, da soberania territorial e dos consequentes conceitos de real(idade) se sobrepunham à arte, Fonseca realçou que:

A apresentação de projectos realistas que fundem a realidade objectiva e a realidade maravilhosa tem sido relacionada [...] essencialmente com funções de valorização da tradição e afirmação de modelos culturais irredutíveis ao racionalismo europeu. De facto, estes são aspectos fundamentais em obras que se procuram aproximar da realidade vivida pelo povo africano sob circunstâncias diversas — a realidade entendida no sentido “totalizador” e “autêntico” [...]; uma realidade tanto material como espiritual, tão atenta à permanência da memória colectiva como às mudanças que contribuam para a promoção do humano (FONSECA, 2002, p. 185-6).

Uma vez definidos seus pontos de partida, ela se deteve em seus objetos de estudo, dedicando-se, em grande parte, à obra de Mia Couto. Seu olhar focalizou a estrutura composicional, em desfavor da temática, que, quando apareceu referida, sempre o foi como produto da construção narrativa, resultante dos protocolos ficcionais empregados pelo autor. Para Fonseca:

[Em muitos] textos de Mia Couto, a solidariedade do narrador com as personagens e a preferência por focalizações internas *naturaliza* o específico modo como aquelas estruturam a realidade, evitando a dicotomização de modelos de mundo, apesar de não anular o confronto que efetivamente existe entre eles e se traduz na percepção diversa dos acontecimentos (FONSECA, 2002, p. 188).

Sua orientação implicava a admissão, apenas em parte irrestrita — há um momento, em seu trabalho, no qual Fonseca não poupa críticas a essa postura equivocada (FONSECA, 2002, p. 157-169, especialmente nas páginas 163-164), do que a grande maioria dos estudiosos das culturas e literaturas africanas — de língua portuguesa ou não — costumam defender, apoiados em argumentos nem sempre atinentes às práticas artísticas, à poética literária, à produção ficcional. Essas correntes impõem que se aceite, *a priori*, que a realidade em África é — valendo-me, aqui, do termo-conceito que costumo empregar — *insólita*, sendo, portanto, sob a ótica desses mesmos pensadores, um grave equívoco a distinção racionalista aristotélica que aponta para as nuances distintivas entre o modelo de mundo empírico e o metaempírico. Mas nisso, considerando-se o projeto político daqueles que assumiram o poder em Moçambique — ou mesmo em Angola —, reside um grave — realmente grave, nesse caso-equívoco.

Cingindo-se especificamente ao construto ficcional e tendo por referência a obra de Mia Couto, Fonseca defendeu que:

A crença não é uma alienação da realidade — a crença estrutura (*constitui*, enquanto fenómeno de percepção e comunicação) uma realidade *outra*, onde as personagens encontram a dignidade e um sentido possível para as suas existências, desumanas segundo a lógica comum. Ergue-se, assim, a ideia da resistência: resistência da cultura, das tradições, mas também da própria vida, ainda que tudo em redor a pareça recusar (FONSECA, 2002, p. 188).

Desse modo, a atitude autoral de Mia Couto não corresponderia — nem na visão de Fonseca e, muito menos, nem na minha — à alienação ou fuga do real, senão que à assunção de um *outro* real, no qual as tradições telúricas — mitos, lendas, crenças, folclore — se faziam presentes, deixando de estarem silenciadas pela lógica racionalista, mas, ao contrário, tratava-se, no caso bem particular da obra de Mia Couto — que até pode ser extensivo à obra de outros escritores do mesmo cronótopo em África — da “afirmação pelo discurso literário da diversidade e pluralidade do real” (FONSECA, 2002, p. 190).

No caso bastante peculiar da ficção de Mia Couto, pode-se falar claramente em “*projectos de mestiçagem*, ao cruzarem tradições, vozes, discursos, modos e espaços no interior de mundos possíveis narrativos que assumem de forma intencional a fragmentação e diversidade de modelos de mundo empírico” (FONSECA, 2002, p. 192). Na quase totalidade de sua ficção, como percebeu Fonseca,

[...] as histórias são narradas, prioritariamente, por alguém que as testemunhou — viu, ouviu, viveu — e as conta, ou seja, representa para um outro: o autor. Neste sentido, o “vivido” é já o “representado”, o que coincide com a defesa da impossibilidade de um real acessível ao conhecimento sem a mediação de uma subjectividade que será sempre, em si mesma, já intersubjectividade (FONSECA, 2002, p. 198).

Volto à ideia das apropriações, antecipada pelo título deste ensaio e tangenciada durante a exposição até aqui desenvolvida. Assim, se, em *Grande sertão: veredas*, romance emblemático de João Guimarães Rosa, publicado em 1956 e aproximado, por grande parcela da tradição crítica ocidental — ocidental, sim, sem exageros, devido à dimensão conquistada por Rosa e sua obra —, das vertentes do realismo-maravilhoso latino-americano, as memórias de Riobaldo e as aventuras de Diadorim —

personagem-narrador, cambiante entre função auto e homodiegética, cedendo, por vezes, posição de protagonista ao *outro* — são os núcleos da *estória*, e é entorno delas que a narrativa se desenrola, como notou Leite, de modo semelhante, na obra do escritor moçambicano Mía Couto:

a personagem representa, [...] fundamentalmente, uma narrativa, ou melhor, narrador e narrativa em simultâneo e logo que deixa de ser necessária a sua palavra, pode morrer, desaparecer. Ou ainda, encarada de outro modo, a personagem é apenas um encaixe, cuja argumentação deve ser substituída, complementada, acrescentada por outras (LEITE, 2013, p. 177).

Esse é o filão que, neste momento, tomo para reatar os fios desenrolados ao longo da explanação. Juntando suas pontas, busco justificar a assertiva que constitui o título deste trabalho, no qual proponho que Mía Couto, em *A varanda do frangipani* — eu poderia, ainda, ampliar o *corpus* e incluir, nele, muito mais títulos do escritor —, apropriou-se de estratégias de construção narrativa comuns às expressões real-maravilhosa ou mágica da América Latina. Como resultado, produziu discursos contra-hegemônicos em favor do real-animismo africano, atualizando, cronotopicamente, protocolos da ficção que ele — e outros mais ficcionistas africanos que escrevem e publicam em língua portuguesa — foram buscar na literatura do Brasil — outra ex-colônia portuguesa, só que em outro continente — e, mesmo, da América Latina como um todo.

Assim, seguindo os passos trilhados por Fonseca:

se aceitamos que os modelos de mundo válidos em determinada comunidade se formam na dependência de consensos culturais, a tensão entre o “mesmo” e o “outro” nas sociedades africanas[, bem como nas ameríndias,] poderá implicar uma fragmentação do que é entendido, numa comunidade, como o “real” (FONSECA, 2002, p. 206).

Portanto, seja em África, seja nas Américas, o modelo de mundo possível ficcional de significativa parcela da literatura que se vem produzindo na última centúria tem tomado por referente de composição um real exterior que engloba experiências empíricas e metaempíricas, em que convivem nem sempre pacífica, mas sempre harmoniosa, esses extratos da realidade, cuja interdependência entre eles é natural(izada), esperada e, mesmo, inevitável.

Na sequência desse reatar fios, puxo umas pontas do novelo do último livro de Bella Jozef — pesquisadora, crítica e Professora Titular de

Literatura Hispanoamericana da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil —, intitulado *A máscara e o enigma*. Problematicando questões acerca do real-maravilhoso, realismo-mágico ou fantástico — *lato sensu* — na literatura latino-americana, Jozef enveredou pelas sendas da linguagem literária, atestando que:

no interior da metalinguagem se encontrará um mundo inversamente homólogo àquele recusado. Assim, quando tudo ainda está por ser dito na América hispânica, o escritor manifesta uma linguagem que deseja criar personagens e, através destes, o mundo.

A evidência da falta de linguagem própria faz com que haja uma desestruturação da linguagem, uma exploração e descoberta de suas possibilidades [...].

Assim é que, ao desestruturarem a linguagem, os escritores transformam uma época e sua mentalidade, propondo a linguagem como fator de renovação e reelaboração da vida e de uma comunidade; haverá a procura de uma linguagem que possa conter toda a realidade do homem (JOZEF, 2007, p. 191).

Depois de fazer um amplo passeio pela literatura fantástica — *lato sensu*—, em suas expressões contemporâneas, indo a obras de diferentes escritores latino-americanos — brasileiros e hispânicos —, a propósito de conclusão, Jozef retomou a questão do realismo-mágico e rematou, dizendo que:

O mito e a magia introduzem-se na realidade cotidiana das obras [...]; o texto não tem de traduzir a verdade do autor, mas sua própria verdade. A obra “é produção de verdade e processo de conhecimento”. Quer recriar a realidade palpante do homem americano, recobrando-a como verdade e existência. Recria uma realidade mágica, redescobre um mundo mágico oculto. Tanto as tradições, os mitos e as lendas como a indagação da realidade profunda do homem americano universalizam a problemática da ficção atual: destruição da barreira entre real e fantástico. Tenta fornecer nova imagem do homem e do mundo, enfatizando a expressão dessas novas relações. [...] Necessita da integração entre narrador-mundo-leitor e implica numa atitude subjetivista do narrador. O novo romance hispano-americano recorre à fantasia como integradora de elementos, com o propósito de alterar a ordem

do real e captar suas essências com um sentido absoluto (JOZEF, 2007, p. 215).

Dou, agora, um ponto de arremate entre dois fios, e volto aos *Ensaio sobre Literaturas Africanas*, onde, em um de seus capítulos dedicados a leituras da obra de Mia Couto, Leite destacou:

Verificamos que nos contos de Mia Couto [— ou, mesmo, em seus romances, como em *A varanda do frangipani* —] esse efeito de naturalização da linguagem mítica sobressai, não essencialmente como efeito voluntário (“contar”/“inventar”), mas como causa primeira involuntária (“ouvir”/“escutar”) e tal efeito corresponde, em grande parte, ao trabalho feita na e pela língua. Mediador, o contista [— diríamos, melhor, o ficcionista —] repõe na língua a “alma” necessária à vivificação dessa linguagem vivida.

[...]

A sobreposição de discursos, de vozes, espaços e tempos permite conferir à língua a sua dinâmica de teia e tessitura, num trabalho de figuração, cujos princípios se orientam, como os do pensamento mítico, pela ligação e pela analogia (LEITE, 2013, p. 32).

Justificar o arremate dessa liga de fios — literaturas de África e de América —, recorrendo a palavras do próprio Mia Couto sobre a busca de padrões de modelos possíveis de mundos ficcionais nas literaturas latino—americanas, encontra fácil e farto amparo nos *textos de opinião* do autor. No capítulo “O sertão brasileiro na savana moçambicana”, integrante de *Pensatempos* (COUTO, 2005, p. 103-112), aproximando, em seus traços telúricos mais peculiares, os cenários nacionais brasileiro e moçambicano, o escritor alude a “uma história verdadeira”, do “deambular do século XIX”, para ilustrar uma possível gênese da poesia de seu país. Mia Couto relatou o seguinte episódio:

uma moçambicana chamada Juliana vivia no sossego da sua pequena ilha, na serena contemplação das águas do oceano índico. A pacatez de sua vida seria alterada, uma certa tarde em que o seu pai, um próspero comerciante chamado Sousa Mascarenhas, trouxe para casa um homem doente. O hóspede ardia em febre e para assegurar tratamento ele ficou alojado num quarto do casarão. Juliana foi a enfermeira de serviço, responsável pela lenta recuperação do intruso.

Durante a convalescença, Juliana e o homem se apaixonaram. A ternura de Juliana era devolvida por via de versos rabiscados em folhas dispersas. Pouco tempo depois, os dois se casavam. Nos demorados serões da casa colonial se juntava a gente culta da ilha e o homem declamava poesia. Esses serões faziam nascer o primeiro núcleo de poetas e escritores na Ilha de Moçambique, a primeira capital da colónia de Moçambique. Esse homem era um brasileiro e chamava-se António Gonzaga. Anos depois ele e a sua amada Juliana faleceram e foram enterrados no pequeno cemitério da Ilha.

O nascimento da poesia moçambicana está marcado por um encontro que seria bem mais do que um casamento entre duas pessoas. Havia ali uma espécie de presságio daquilo que seria um entrosamento maior que iria prevalecer (COUTO, 2005, p. 103-4).

Nesse mesmo capítulo, parágrafos pouco adiante, mas avançando, contudo, mais de um século na história e chegando aos momentos da Guerra de Descolonização e, conseqüentemente, ao período pós-colonial, Mia Couto reafirma a partilha de traços identitários entre a literatura nacional moçambicana e sua parente transatlântica na América Latina, dizendo que:

Mais de um século depois, nascia em Moçambique uma corrente de intelectuais ocupados em procurar a moçambicanidade. Já era, então, clara a necessidade de rupturas com Portugal e os modelos europeus. [...].

Necessitava-se de uma literatura que ajudasse a descoberta e a revelação da terra. Uma vez mais, a poesia brasileira veio em socorro dos moçambicanos. Manuel Bandeira foi talvez o mais importante personagem nesta segunda viagem. Mas Manuel Bandeira não era único. Com ele vinham outros como Mário de Andrade, partilhando uma pátria despatriada, mas todos tinham em comum a procura daquilo a que chamavam o “abrasileiramento da linguagem”. Os moçambicanos descobriram nesses escritores e poetas a possibilidade de escrever de um outro modo, mais próximo do sotaque da terra, sem cair na tentação do exotismo (COUTO, 2005, p. 104).

Na sequência do raciocínio em curso, explicando as subversões linguísticas que se verificavam, especialmente, na sua obra — e, mesmo, na de alguns outros escritores africanos, sejam de Moçambique, sejam de qualquer outra ex-colónia portuguesa em África —, o autor contou que:

Mário de Andrade escrevia “pouco me importa que esteja escrevendo igualzinho ou não com Portugal; o que escrevo é língua brasileira: pelo simples facto de ser a língua minha, a língua do meu país, o Brasil”. Bandeira não reagia contra Portugal, ele queria simplesmente esquecer Portugal. Os brasileiros já se davam ao luxo do esquecimento. Mas essa desmemória não era possível no caso moçambicano. Moçambique era ainda uma colónia. Era preciso ser-se “contra”. Como encontrar na arte da escrita uma arma grávida de futuro? Pedia-se um novo encontro, um alimento para ganhar força e esperança para mover a História.

Desta feita, foram autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz e poetas como Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto que serviram de inspiração. Moçambique bebia da alma de outro continente. Dois oceanos não separavam aquilo que a cultura e a História faziam vizinhos. Jorge Amado era inerente em Portugal. Mas as autoridades coloniais portuguesas acreditavam que em Moçambique ninguém lia. Para eles o livro era semente sem chão. Calcularam mal. Porque a semente germinou, deu fruto. José Craveirinha (o nosso maior poeta, falecido recentemente), Rui Knopfly, Luís Carlos Patraquim e tantos outros, todos eles confessam as suas influências e o modo marcante como o Brasil ajudou a encontrar os nossos caminhos próprios. (COUTO, 2005, p. 104-5)

Ao que completou, defendendo que:

Os povos moçambicano e brasileiro não apenas partilhavam uma mesma língua mas partilhavam aquilo que nessa língua surgia como elemento distintivo do português de Portugal. A realização da língua nos dois casos era marcada pela influência das línguas de matriz bantu que introduziam afinidades entre a nossa variante e a brasileira (COUTO, 2005, p. 105).

No capítulo “Encontros e encantos — Guimarães Rosa”, integrante de *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções* (2009, p. 113-25), Mia Couto falou sobre a “modernidade estilística” e, referindo-se aos modelos de composição narrativa, apontou que:

Com Mário de Andrade, João Guimarães Rosa é um dos fundadores da identidade territorial e cultural da nação brasileira. Ao contrariar uma certa ideia de modernização, Rosa acabou criando os pilares de uma outra modernidade estilística no Brasil. Ele fez isso numa altura em que a literatura brasileira estava prisioneira de modelos provincianos, demasiado próxima do padrão de literatura portuguesa, espanhola e francesa. De uma similar prisão ansiávamos, também nós, por nos libertar.

O que Rosa instaura é o narrador como mediador de mundos (COUTO, 2009, p. 119).

No mundo da realidade sociopoliticocultural experienciada pelos africanos das ex-colônias portuguesas em África, havia fortes razões históricas que justificavam esse recurso aos modelos narrativos brasileiros, especialmente aos padrões rosianos, cuja linguagem — sistema linguístico e de contrução de mundos possíveis ficcionais — era apropriada às necessidades vivenciadas em Moçambique e Angola, por exemplo, como explicitou Mía Couto:

Vivíamos em Moçambique e em Angola a aplicação esforçada do modelo estético e literário do realismo socialista. Nós mesmos fomos autores militantes, a nossa alma tomou partido e tudo isso nos parecia historicamente necessário. Mas nós entendíamos que havia uma outra lógica que nos escapava e que a literatura tinha razões que escapavam à razão política. A leitura de Rosa sugeria que era preciso sair para fora da razão para se poder olhar por dentro a alma dos brasileiros. Como se para tocar a realidade fosse necessário uma certa alucinação, uma certa loucura capaz de resgatar o invisível. A escrita não é um veículo para se chegar a uma essência, a uma verdade. A escrita é a viagem interminável. A escrita é a descoberta de outras dimensões, o desvendar de mistérios que estão para além das aparências. É Rosa quem escreve: “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (COUTO, 2009, p. 120).

Essa opção pelos modelos de expressividade ficcional brasileiros — tenha-se em conta a referência explícita à obra de Guimarães Rosa —, como admitiu Mía Couto, implicava “um posicionamento político nunca enunciado mas inscrito no tratamento da linguagem” (COUTO, 2009, p. 120), porque, como ele disse, naquela ocasião, “nós vivemos em Angola e

Moçambique uma certa saturação de um discurso literário funcional. Mais que funcional: funcionário” (COUTO, 2009, p. 121).

A inspiração encontrada por Mia Couto na obra rosiana devia-se, igualmente, à sua singular expressão linguística, que se manifestava, nomeadamente, na fala das personagens, e à sua particular composição de mundos possíveis ficcionais, ancorada nas tradições do sertão mítico-místico-mágico brasileiro. Rosa inovava tanto no plano da linguagem, quanto na construção narrativa, rompendo padrões consolidados e abrindo novas *veredas* a serem seguidas pelas expressão literária nacional. Mia Couto avaliou a atitude artística rosiana da seguinte maneira:

Para João Guimarães Rosa, a língua necessitava “fugir da esclerose dos lugares-comuns, escapar à viscosidade, à sonolência”. Não era uma simples questão estética mas era, para ele, o próprio sentido da escrita. Explorar as potencialidades do idioma, desafiando os processos convencionais da narração, deixando que a escrita fosse penetrada pelo mítico e pela oralidade.

[...]

Guimarães Rosa [...] trabalha fora do senso-comum (ele cria um senso-incomum), elabora no mistério denso das coisas simples, entrega-nos a transcendência da coisa banal (COUTO, 2009, p. 121-2).

Assim, dessa maneira, apropriando-se da poética rosiana, Mia Couto, como admitiu, “insurge-se contra a hegemonia da lógica racionalista como modo único e exclusivo de nos apropriarmos do real. A realidade é tão múltipla e dinâmica que pede o concurso de inúmeras visões” (COUTO, 2009, p. 122).

Com a emergência, na obra de Rosa, do sertão brasileiro povoado por suas complexas personagens, em meio às *estórias* quotidianas em que se viam envolvidas, o leitor estava diante do novo, do inaudito, do inusitado, do inesperado — conforme o paradigma do sistema semionarrativo-literário então predominante, marcado por uma arquitetura de referencialidade real-naturalista —, mas, também, do *maravilhoso* — extraordinário, admirável, sobrenatural; que espanta, maravilha, encanta —, porque, como detectou Mia Couto:

João Guimarães Rosa criou este lugar fantástico, e fez dele uma espécie de lugar de todos os lugares. O sertão e as veredas de que ele fala não são da ordem da geografia. O sertão é um mundo construído na linguagem. “O sertão”, diz ele, “está

dentro de nós.” Rosa não escreve sobre o sertão. Ele escreve como se ele fosse o sertão.

Em Moçambique nós vivíamos e vivemos ainda o momento épico de criar um espaço que seja nosso, não por tomada de posse, mas porque nele podemos encenar a ficção de nós mesmos, enquanto criaturas portadoras de História e fazedoras de futuro. (COUTO, 2009, p. 116)

Do mesmo modo como Mia Couto, em sua ficção, configurava lugares — cronotopicamente falando-nos quais as tradições telúricas compareciam ao lado dos fatos de uma realidade dura e cruel — as minas, as explorações, as mutilações, as mortes; a miséria, o alijamento, o abandono — , conforme ele percebeu e registrou:

Na realidade, o sertão de Rosa é erguido em mito para contrariar uma certa ideia uniformizante e modernizante de um Brasil em ascensão. O lugar distante e marginal, que é o planalto interior do Brasil, converte-se num labirinto artificialmente desordenado e desordenador.

Também Moçambique vive a lógica de um Estado centralizador, de processos de uniformização linguística e cultural. A negação dessa globalização doméstica é, muitas vezes, feita por via da sacralização daquilo que se chama tradição. África tradicional, África profunda e outras entidades folclorizadas surgem como espaço privilegiado da tradição, lugar congelado no tempo, uma espécie de nação que só vive estando morta.

O que a escrita de Rosa sugeria era uma espécie de inversão deste processo de recusa. Tratava-se não de erguer uma nação mistificada, mas da construção do mito como nação (COUTO, 2009, p. 118).

Leite observou que “a sobreposição de discursos, de vozes, espaços e tempos permite conferir à língua a sua dinâmica de teia e tessitura, num trabalho de figuração, cujos princípios se orientam, como os do pensamento mítico, pela ligação e pela analogia” (LEITE, 2013, p. 32), que, no caso dessas duas literaturas — brasileira e moçambicana — tem nas obras de Guimarães Rosa e Mia Couto duas pontas de fio atáveis em ponto de costura firme e acabado. Tanto na ficção de um, quanto na de outro, “a personagem representa [...], fundamentalmente, uma narrativa, ou melhor, narrador e narrativa em simultâneo e logo que deixa de ser necessária a sua palavra, pode morrer, desaparecer” (LEITE, 2013, p. 177). É por isso que, em

A varanda do frangipani, um a um, nos depoimentos que dá a Izidine Naíta, contam a sua história, iniciada e terminada *in media res*, como se fossem *estórias das Mil e uma noites*. São, praticamente todos, *casos* insólitos, como o da criança velha Navaia Caetano, que relatou ao inspetor:

A maldição pesa sobre mim, Navaia Caetano: sou a doença da idade antecipada. Sou um menino que envelheceu logo à nascença. Dizem que, por isso, me é proibido contar minha própria história. Quando terminar o relato eu estarei morto. Ou, quem sabe, não? Será mesmo verdadeira esta condenação? Mesmo assim me intento, faço na palavra o esconderijo do tempo. À medida que vou contando me sinto cansado e mais velho. Está a ver estas rugas nos meus braços? São novas, antes de falar consigo eu não as tinha. Mas eu sigo adiante, não encontrando atalho nem alívio. Sou como a dor que não tivesse carne onde sofrer, sou a unha que teima em nascer num pé que foi cortado. Me dê suas paciências, doutor (COUTO, 2007, p. 26-27).

“Ou ainda, encarada de outro modo, a personagem é apenas um encaixe, cuja argumentação deve ser substituída, complementada, acrescentada por outras” (LEITE, 2013, p. 177), conforme se pode depreender dos títulos dos capítulos em que se têm — com a presença de diálogos entre os depoentes e o inspetor e permutas de assunção da voz narrativa, em atitude dialógica e polifônica — os depoimentos — *contação das estórias* — de cada uma das personagens: “A confissão de Navaia” (COUTO, 2007, p. 25-37); “A confissão do velho português” (COUTO, 2007, p. 45-53); “A confissão de Nhonhoso” (COUTO, 2007, p. 61-70); “A confissão de Nãozinha” (COUTO, 2007, p. 77-91); “A carta de Ernestina” (COUTO, 2007, p. 101-12).

Para dar arremate a esta costura, aproprio-me — eu também —, a título de conclusão, do que, em sua dissertação de mestrado (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012), posteriormente publicada em livro sob o título *Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipani*, de Mía Couto, pelas sendas do fantástico (2013), disse Luciana Morais da Silva:

A narrativa miacoutiana apresenta uma diversidade de traços convergentes em relação à irrupção do insólito ficcional no cenário marcado por traços advindos da realidade referencial — velha fortaleza colonial, asilo de idosos, minas abandonadas, espólios da guerra etc. [...]. *A varanda do frangipani* apresenta, concomitantemente, o plano dos *realia* e

dos *mirabilia*, mas, ao contrário da expectativa existente acerca das narrativas do realismo maravilhoso, nela, verifica-se a tendência para a exacerbação da maravilha, focalizando o espaço do frangipani sem deixar de dar visibilidade à naturalização do insólito, com privilégio para a aceitação do metaempírico.

Mia Couto constrói uma narrativa híbrida, em que as personagens transformam-se em irmãos de almas, dividindo o espaço do asilo, sem esquecer a existência da insólita frangipaneira, capaz de renascer das cinzas. Homens e mulheres da fortaleza praticam rituais, produzem a crença na força da terra, tendo a árvore como guardiã de seus sonhos” (SILVA, 2013, p.114-5).

Por fim, tecido pronto, último ponto de cosimento, com fio buscado em “O ‘neologismo’ na escrita de Mia Couto: despudor, ignorância ou continuada hegemonia colonial?”, de Elena Brugioni:

será importante salientar que o elevado grau de aceitabilidade que caracteriza as inovações da escrita de Mia Couto representa um aspecto de grande relevo; trata-se de ressaltar uma dimensão linguística que não poderá ser observada na perspectiva — crítica e teórica — da *invenção*. Com efeito, segundo Couto, a língua é, em primeiro lugar, um *achado* e não uma invenção (BRUGIONI, 2007, p. 247, nota de rodapé — grifos da autora).

Pode-se, conclusivamente, afirmar, sem risco de incorrer em impropriedades teóricas, conceituais ou críticas, que, de fato, se verificam, em *A varanda do frangipani*, do escritor moçambicano Mia Couto, discursos contra-hegemônicos — expressos na voz de suas personagens, ao contarem suas *estórias* ou comentarem o acontecido —, como produto de apropriações de estratégias de construção narrativa das literaturas latino-americanas, inscrevíveis no sistema semionarrativo-literário dos mundos possíveis ficcionais do fantástico — *lato sensu* —, em favor do real animismo africano, atualizando, assim, em África, protocolos ficcionais próprios da América Latina — Novos Mundos —, em dois continentes distintos, mas aproximáveis — cenários de ex-colônias do imperialismo ibérico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BRUGIONI, Elena. O “neologismo” na escrita de Mia Couto: despudor, ignorância ou continuada hegemonia colonial?. In: MACEDO, Ana Gabriela; KEATING, Maria Eduarda (Org.). *Colóquios de Outubro 2005-2006 — O poder das narrativas. As narrativas do poder*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2007. p. 241-55.

COUTO, Mia. *Pensatempos — textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. *Pensageiro frequente*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2010.

FONSECA, Ana Margarida. *Projetos de encostar mundos*. Miraflores: Difel, 2002.

GARCÍA, Flavio. *Discurso fantásticos de Mia Couto — mergulhos em narrativas de curta e média extensão em que se manifesta o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, 2008.

JÓZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Ensaio sobre Literaturas Africanas*. Maputo: Alcance, 2013.

PETROV, Petar. *O projecto literário de Mia Couto*. Lisboa: CLEPUL, 2014.

RUI, Manuel (1985). Eu e o outro — o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, em 23/05/1985. Texto fotocopiado.

SILVA, Luciana Moraes da. *Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipani*, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2015

Data de aprovação: 30 de maio de 2016