

VOZES PÓSTUMAS ESQUECIDAS DO OUTRO LADO DA
HISTÓRIA: *A VARANDA DE FRANGIPANI*, DE MIA COUTO¹

*FORGOTTEN POSTHUMOUS VOICES FROM THE OTHER SIDE OF
HISTORY: UNDER THE FRANGIPANY, BY MIA COUTO*

Diana Simões²

RESUMO

Em literatura, a morte é uma construção, a representação de um conceito abstrato. Num cenário mimético, os mortos são incapazes de falar e, certamente, incapazes de escrever livros. No entanto, vozes defuntas têm sido usadas durante séculos para contar histórias, desde a herança grega dos *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samósata (século II d.C.), passando pelas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, do brasileiro Machado de Assis (1881), até aos nossos dias. Através da lente do fantástico, este artigo analisa o uso da narração póstuma ficcional no romance *A Varanda do Frangipani*, do autor moçambicano Mia Couto, que desafia as convenções narrativas de verisimilitude, ao apresentar uma figura impossível de qualificar de acordo com as leis naturais. Questiono o motivo pelo qual uma voz defunta é mais apropriada para contar uma determinada história, e contesto as limitações da definição de fantástico de Tzvetan Todorov, contrapondo-as com a abordagem mais abrangente de Rosemary Jackson ao fantástico enquanto um tipo de literatura capaz de transmitir mais precisamente o estranho sentimento de deslocalização em relação a certos sistemas políticos e sociais. Sublinho o potencial da narração póstuma enquanto meio de pôr a descoberto e debater temas contemporâneos relevantes de identidade pessoal, política e social, pois, enquanto figura transcendente, este defunto tem a autoridade de revelar a verdade e confessar segredos sobre a sua vida e a dos que o rodeiam. A morte proporciona uma plataforma segura para contar um lado da história das guerras vividas em Moçambique que tinha mantido em silêncio enquanto estava vivo, ao mesmo tempo que lhe permite adquirir postumamente conhecimentos sobre a realidade do seu país e da sociedade em que se insere.

Palavras-chaves: Narração póstuma; Pós-colonialismo; Fantástico.

ABSTRACT

Death in literature is a construction, a representation of an abstract concept. In a mimetic scenario, dead people are unable to speak and, certainly, unable to write books. However, dead voices have been used for centuries to tell stories, since the Greek heritage of Lucian of Samosata's Dialogues of the Dead (II century) to Machado de Assis's Brazilian novel The Posthumous Memoirs of Brás Cubas (1881), all the way into the twenty-first century. Through the lens of the fantastic, this article analyses the use of fictional posthumous narration in the novel Under the Frangipani, by the Mozambican writer Mia Couto, which challenges the narrative conventions of verisimilitude by presenting an impossible character according to the laws of nature. I question the overall reason a dead voice

¹ Artigo escrito em português de Moçambique.

² Atualmente é Professora visitante do departamento de *World Languages and Cultures*, da *University of Massachusetts, Lowell* (EUA). Tem um doutoramento em *Luso-Afro-Brazilian Studies and Theory* (UMass Dartmouth, maio de 2019). A sua área de investigação centra-se na literatura fantástica contemporânea de língua portuguesa, mais concretamente no estudo da narração póstuma e vozes defuntas nas literaturas de Portugal, Brasil, Cabo Verde e Moçambique. E-mail: diana_gomessimoes@uml.edu

is more appropriate to tell a particular story, and challenge the limited scope of Tzvetan Todorov's definition of the fantastic by contrasting it with Rosemary Jackson's broader approach to the fantastic as a type of literature productive in conveying the uncanny feeling of displacement in relation to certain social and political systems. I highlight the potential of posthumous narration as a means to uncover and discuss relevant contemporary issues of personal, political, and social identity, because, as a transcendent figure, this dead man has the authority to speak the truth and reveal secrets about his own life and the life of those around him. Death provides a safe space to tell a side of the story of the wars in Mozambique that they kept silent while alive, while also allowing him to gain posthumous knowledge about the reality in his own country and society.

Keywords: Posthumous narration; Postcolonialism; Fantastic.

INTRODUÇÃO: CADÁVERES, DEFUNTOS E VOZES PÓSTUMAS

Em literatura, a morte é uma construção, a representação de um conceito abstrato. Elisabeth Bronfen e Sarah Goodwin argumentam, em *Death and Representation* (1993), que qualquer representação da morte é, invariavelmente, uma distorção: nenhum defunto alguma vez ressuscitou para contar a sua história. Os mortos são incapazes de falar e, certamente, incapazes de escrever livros. Nesse sentido, as construções culturais em torno da morte são tentativas de, simultaneamente, representá-la e fazer a sua contenção, de torná-la compreensível e de dissipar algum do seu poder (BRONFEN e GOODWIN, 1993). O cadáver provoca a estranheza que Sigmund Freud denomina *Unheimlich*, pois a sua presença ocupa simultaneamente dois espaços, o aqui e o lugar nenhum: não faz parte deste mundo e não está inteiramente ausente dele. O cadáver faz a mediação entre estas duas posições incompatíveis, e a estranheza emerge porque o corpo se parece consigo mesmo, tornando-se, assim, no seu próprio duplo (BRONFEN e GOODWIN, 1993).

Vozes defuntas têm sido usadas durante séculos para contar histórias, desde a herança grega dos *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samósata (século II d.C.), até aos nossos dias. No Brasil, Machado de Assis tornou famosa a temática da narração póstuma em língua portuguesa, com a publicação, em 1881, do seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Aí, o autor apresenta-nos um narrador defunto que deseja escrever a sua autobiografia, sem deixar de fora as cerimónias fúnebres e os acontecimentos que levaram à sua morte, bem como todas as peripécias que viveu. No romance, a narração autobiográfica é veículo para temas mais abrangentes e problemáticos, que incluem a escravatura ou a degradação social, política e filosófica vivida no Rio de Janeiro de finais do século XIX. Sobre Brás Cubas e a sua obra,

afirma Alice Bennett que a publicação de um livro de memórias póstumas assume a inclusão de segredos indizíveis entre os vivos. Brás Cubas acredita que a sua história de vida contada depois da sua morte tem mais autoridade e, assim, se transforma na derradeira forma de autobiografia (BENNETT, 2012). Brás Cubas intitula-se “defunto-autor,” isto é, um homem que já morreu e que deseja escrever a sua autobiografia – o oposto de “autor-defunto,” que implicaria ter sido escritor em vida. Esta distinção é determinante, porque a morte oferece vantagens a um narrador inclinado a expor e dissecar não só as suas incongruências morais e psicológicas, mas também as dos seus pares (MOSER, 2008).

Tal como argumenta Erwin Snauwaert, o narrador póstumo possui uma grande capacidade crítica advinda do seu distanciamento físico, espacial e temporal. E se, como continua o autor, a morte transforma o narrador numa figura de autoridade que assina um contrato de autenticidade e se compromete a garantir a veracidade do relato (SNAUWAERT, 2013). Enquanto figuras transcendentais, têm a autoridade de revelar a verdade e confessar segredos. A morte proporciona uma plataforma segura para contarem um lado da história que tinham mantido em silêncio enquanto estavam vivos. Sublinho o potencial da narração póstuma enquanto meio de pôr a descoberto e debater temas contemporâneos relevantes de identidade pessoal, política e social. Na ficção, as memórias póstumas e a narrativa que invoca os mortos desenrolam-se desimpedidas das amarras da realidade empírica, ultrapassando o reino da verosimilhança e satisfazendo a nossa necessidade de atingir o impossível: a narração da nossa própria morte (MOSER, 2008).

Os defuntos contadores de histórias cativam a nossa atenção, pois queremos ouvir o que têm para nos dizer. A minha pesquisa pressupõe que a condição póstuma permite uma nova perspectiva sobre os acontecimentos narrados, dada a distância temporal e espacial do mundo dos vivos. Por essa razão, os mortos apresentam uma vantagem epistemológica, porque se observam não apenas a si próprios e à sua vida terrena que terminou, mas observam igualmente outras personagens de forma íntima e detalhada. Os mortos que nos contam as suas memórias fazem-no com consciência de uma liberdade de expressão (negada em vida) que lhes permite a possibilidade da confissão de segredos sobre si e sobre as outras personagens. A narração póstuma servirá o propósito da reescrita pessoal, social e histórica no contexto específico da

lusofonia, com revelações cujo intento é o de mudar a forma de nos pensarmos, de pensarmos a história e as sociedades em que estes narradores póstumos se inserem – estas poderão ou não coincidir com o espaço e tempo dos leitores. A marginalidade dos narradores póstumos servirá também como estratégia de empoderamento de certos elementos da sociedade que, em vida, experienciaram opressão; após a morte, ficam libertos para contar a sua verdade. Enquanto leitores e leitoras, beneficiamos do conhecimento que nos querem transmitir, porque, como afirma Thomas W. Laqueur, os vivos precisam dos mortos muito mais que os mortos precisam dos vivos (LAQUEUR, 2015).

2. MIA COUTO E O NASCIMENTO DE UMA LITERATURA NACIONAL MOÇAMBICANA

Mia Couto é o pseudônimo de António Emílio Leite Couto. Escolheu esse nome de autor, porque, quando criança, pensava ser um gato e gostava de se comportar como um. O autor diverte-se com as questões de identidade e com as confusões provocadas pelo seu nome e raça, como ilustra o comentário na entrevista a Marilene Felinto: “Eu, lá fora, sou sempre esperado como preto ou como mulher” (COUTO, 2002). Apesar de não pertencer a nenhuma dessas categorias, não se pensa nos termos de um representante da raça branca, afirmando sentir-se como a maior parte dos escritores moçambicanos, que, mesmo sendo negros, “são mulatos do ponto de vista cultural, são todos eles urbanos, nasceram na língua portuguesa já, é raro o que sabe falar uma língua que não seja o português” (COUTO, 2002).

Couto nasceu em 1955, na cidade da Beira, e vive em Maputo. Mudou-se para a capital aos dezasseis anos, para estudar medicina, apesar de, atualmente, trabalhar profissionalmente como biólogo. Em Maputo (chamada Lourenço Marques de 1954 a 1976) acabou, com o irmão, por juntar-se à Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique – partido fundado em 1962) e lutar pela independência de Moçambique, depois de cinco séculos de colonização portuguesa (1975). Para o autor, a literatura e a militância eram inseparáveis: escreveu poesia panfletária ao serviço do movimento de libertação e colaborou na letra do hino nacional pós-independência – Mia Couto afirma que “O nascimento de uma literatura nacional é contemporâneo do

nascimento da própria nacionalidade . . . É uma circunstância histórica realmente singular. Eu assisti ao parto da própria nação a que pertencço” (COUTO, 2002). O escritor considera-se um poeta que escreve em prosa, e a sua obra mescla, “numa ‘harmonia híbrida,’ o novo com o antigo, o oral e o escrito, apresentado a língua escrita como afinadora maior da oralidade,” de acordo com Ribeiro e Moreira; os autores defendem que, em Mia Couto, a “escritorialidade” está ao serviço da reinvenção da moçambicanidade, sem demarcação entre História [sic] e ficção, e que a tradição oral é preservada pela introdução da leitura e da escrita, assim fazendo circular as histórias dos velhos e os costumes tradicionais (RIBEIRO e MOREIRA, 2017, pp. 31-34).

Couto foi um quadro da Frelimo durante o longo período de guerra civil que assolou o país (1977-1992); deixou, depois, de ser militante, por já não se rever nos valores capitalistas representados pela Frelimo, por oposição aos socialistas defendidos antes da independência. Sentira orgulho por Moçambique ter sido “capaz de construir a paz, de criar um sistema de tolerância. Um sistema democrático, moderno, de liberdade de imprensa, de liberdade de expressão que é quase único na África.” Esse orgulho dissipara-se, considerando que o país estava perdido e não tinha controlo sobre o futuro (COUTO, 2009). A guerra civil, que fez mais de um milhão de mortos, opôs o partido no poder – a Frelimo – e as forças armadas moçambicanas à Renamo (Resistência Nacional Moçambicana), financiada pela Rodésia (atual Zimbabué) e pela África do Sul (Penvenne e Sheldon). As vítimas da guerra, quer devido aos combates armados quer por causa das crises de fome ou das explosões de minas terrestres, são retratadas no romance de Couto, analisado na secção seguinte do artigo. Mia Couto afirma que a guerra civil foi um conflito armado prolongado em busca da identidade nacional, o que explica a sua extrema violência. Segundo o autor, a Frelimo impôs um regime marxista que combatia as crenças religiosas (seguia o modelo da União Soviética), daí a guerra contra os cultos africanos, os dos antepassados, não institucionalizados (ao contrário da Igreja Católica, por exemplo). Assim, o combate a qualquer forma de religião teria provocado consequências governamentais a nível local, porque os líderes religiosos eram, ao mesmo tempo, líderes políticos e chefes das famílias que faziam a gestão efetiva da terra, estando a governação moderna confinada a uma administração superficial sem validade prática (COUTO, 2002).

Os horrores da guerra civil estão retratados no romance *Terra Sonâmbula*, publicado no ano em que terminou o conflito armado (1992). A atmosfera sombria dessa obra contrasta com a d'*A Varanda do Frangipani* (1996), cuja escrita está contaminada pela história do jovem país; este romance é, para o autor, “o primeiro contacto com a luz, com a possibilidade de ter um horizonte, essa é a ideia de varanda” (COUTO, 2009). Couto critica a ganância associada à guerra e às novas formas de fazer política, apresentando como uma das causas da degeneração cultural do povo moçambicano o abandono total das antigas tradições ancoradas no mito, na religiosidade e na oralidade. Apesar disso, o fim do romance “recupera a esperança de que o encontro entre diferentes práticas e culturas – desde que o passado não seja esquecido – pode trazer um futuro positivo para Moçambique” (OLIVEIRA e SOERENSEN, 2011, pp. 344-47), como desenvolverei de seguida.

3. NARRAÇÃO PÓSTUMA N'A VARANDA DO FRANGIPANI

O título do romance refere-se ao espaço de maior destaque na narrativa – uma varanda em que está plantado um frangipani –, onde decorrem os momentos principais da ação: o enterro do narrador, as conversas entre os velhos que vivem no asilo e o intenso desfecho climático do enredo.³ Couto compara Moçambique a uma varanda no sentido geográfico, por ser um país virado para o Oceano Índico, e também em sentido simbólico, pois as varandas “servem para olharmos para dentro de nós mesmos. Há uma busca de identidades, de saber em que ponto Moçambique está no mundo.” O livro fora escrito no momento do início da paz (pós 1992), depois de um período de dezasseis anos de guerra civil; afirma o autor que isso os obrigou a “olhar para este espelho que somos nós próprios, para nos encontrarmos num processo de reconciliação interior” (COUTO, 2009). Frangipani é, simultaneamente, o nome da árvore e das suas flores; a árvore pode atingir um porte entre quatro e oito metros, e as flores – brancas ou avermelhadas – têm um perfume, ao mesmo tempo, delicado e intenso. Em diversas tradições, o frangipani simboliza abrigo e proteção, e as suas flores representam o nascimento,

³ O termo “velhos” é o escolhido por Mia Couto no romance para designar os anciãos que guardam a sabedoria tradicional e, por isso, merecem respeito. Não é, de todo, um termo desrespeitoso no contexto da obra em análise, pelo que mantereí o seu uso nas minhas observações.

uma vida nova. No sudeste asiático, por exemplo, o frangipani é associado com cemitérios, enquanto planta que promove o contacto com os mortos (ZUMBROICH, 2013). Estas características do frangipani e o seu simbolismo permitem a leitura desta árvore como o espaço mais apropriado para enterrar o narrador; nesse local se dá a reencarnação de Ermelindo num corpo vivente com o propósito de morrer de novo e completar o ciclo, e será, igualmente, o lugar que estabelece a ligação ao mundo dos mortos, para onde se dirige com os velhos do asilo, no fim do relato.

O romance abre com o narrador explicitando a sua condição de não-vivente: “Sou o morto. Se eu tivesse cruz ou mármore neles estaria escrito: Ermelindo Mucanga. Mas eu faleci junto com meu nome faz quase duas décadas” (COUTO, 1996, p. 11). Esta introdução não oferece margem para a ambiguidade ou incerteza – elemento principal para a construção do fantástico, segundo Todorov, mas que deixa de ser relevante nas teorias que se lhe seguiram sobre o que constitui um texto fantástico.⁴ Sepultado sob o frangipani, Ermelindo Mucanga não encontra a paz, porque não fora despedido da vida segundo os preceitos da sua cultura: “Me faltou cerimónia e tradição quando me enterraram” (COUTO, 1996, p. 11).

Ermelindo não tinha sido sepultado de acordo com os rituais católicos levados para o continente africano pelos colonizadores europeus (não tem laje de mármore nem cruz a marcar a sua sepultura); porém, também não tinham sido cumpridas as tradições dos mucangas (habitantes da aldeia homónima, na província moçambicana de Tete) – o sobrenome do defunto é uma referência à sua origem. Essas tradições incluiriam, de acordo com o narrador, dobrarem-lhe os joelhos para, discretamente, ocupar pouca terra, abrirem-lhe as mãos (os punhos fechados atrairiam maldição sobre os viventes) e virarem-lhe o rosto para encarar os montes Nkuluvumba

⁴ Uma vez que o fantástico ocupa apenas a duração do tempo da hesitação, Todorov prevê três possibilidades de solução para os eventos obscuros – o leitor toma uma decisão em relação à história, mesmo que a personagem não o faça. Numa primeira possibilidade, se o leitor escolhe uma explicação lógica para os fenómenos, a lei da realidade mantém-se intacta e a obra resolve-se no estranho. Explicações lógicas incluem sonhos, coincidências, influência de drogas, doença mental, ou ilusão dos sentidos. Se, em segundo lugar, quem lê decide aceitar o sobrenatural, novas leis que não as do mundo natural são necessárias para explicar os eventos, e a história passa a fazer parte do maravilhoso. Por ser um género evanescente, o fantástico encontra-se na fronteira entre estes dois. Existe, no entanto, uma terceira opção: porque certos textos mantêm a ambiguidade até ao final, não oferecendo explicação para os fenómenos fora do normal, a dúvida pode persistir mesmo após o fim da leitura – nesse caso, entramos no reino do fantástico puro (TODOROV, 1973).

(sagrados para os mucangas). Conforme os costumes banto (povos da África subsariana que constituem um grupo etnolinguístico subdividido em centenas de subgrupos étnicos), sistematizados por Tata Jitu Mungongo em “Ritos Fúnebres Banto” (2009), um ritual muito comum consiste em dobrar os braços e pernas da pessoa que está morrendo, para ser depois enterrada em posição fetal, pois a morte é encarada como um novo nascimento, o começo de uma nova vida. Com base no estudo de Henrique Junod, *Usos e Costumes dos Bantos*, de 1974, Mungongo menciona que, além de ser sepultado com os membros encolhidos (tal como queria Ermelindo), o morto deve ter a sua cabeça virada para o leste, ponto cardinal de onde acreditam terem vindo os antepassados (MUNGONGO, 2009) – os montes Nkuluvumba, no caso do narrador do romance.

Pelo menos, Ermelindo diz ter sido enterrado junto de uma árvore – uma “magrita frangipaneira” (COUTO, 1996, p. 12) –, costume da sua aldeia, onde os mortos eram sepultados junto a canhoeiros ou mafurreiras; apesar da distância da sua terra natal, consola-o ter a sepultura coberta com as aromáticas flores do frangipani. Chega mesmo a sonhar com um enterro devido, de acordo com as crenças mucangas: em posição fetal, sentado, com o corpo assente sobre areia retirada de um monte feito por térmitas; seria enterrado numa cova aberta apenas com as mãos, sem recurso a objetos fabricados artificialmente – os metais não devem entrar na tumba, porque o seu brilho atrai maldições. A cova deveria, então, ser coberta com terra molhada, e paus de acácias seriam espalhados à sua volta, para convocar a chuva.

Estes costumes refletem a conceção africana de morte, conforme explica Couto: “As religiões africanas têm uma ideia mais circular do tempo, não o veem como uma sucessão linear. Isso faz com que a morte seja importante em si mesma, enquanto para outras religiões a morte é um grande golpe” (COUTO, 2009). Seguindo o mesmo raciocínio, o artigo de Mungongo confirma que a morte, para os povos banto, consiste na passagem de um ciclo a outro, sendo encarada como trânsito, ao contrário da conceção ocidental, que a vê como o término de um ciclo. Em África, demonstra-se uma grande familiaridade com a morte; as religiões africanas acreditam que a alma do defunto continua a viver na sua terra, perto dos familiares, existindo uma convivência dos dois mundos, o dos vivos e o dos antepassados – o mundo dos mortos é mais poderoso, porque está numa outra dimensão com poder para

interferir com a vida das aldeias: “se os antepassados não forem bem venerados podem causar infortúnios às comunidades” (MUNGONGO, 2009). O romance de Couto apresenta um narrador extremamente preocupado por ter morrido longe da sua aldeia natal, não conseguindo, por isso, transformar-se em “xicuemo,” um defunto definitivo, amado e lembrado pelos vivos. Por oposição, Ermelindo vê-se reduzido a um “xipoco,” alma que vagueia sem paradeiro – é um “morto desencontrado da sua morte” (COUTO, 1996, p. 12).

Uma vez que não quer assombrar os vivos, Ermelindo escolhe permanecer na cova. Contudo, essa prisão voluntária traz outra preocupação: a sua tumba sofrera um ato desrespeitoso por quem não fazia caso das tradições locais – fora remexida pelos governantes, que ambicionavam transformá-lo em “herói nacional” (COUTO, 1996, p. 14). Para isso, inventaram a sua morte em combate contra a ocupação colonial, pois o poder local precisava de um herói específico, que fosse da sua raça, tribo e religião para “contentar discórdias, equilibrar as descontentações” (COUTO, 1996, p. 14). Em *The Political Lives of Dead Bodies*, Katherine Verdery defende que o cadáver tem uma função política de reescrita da história, pois o corpo transforma-se em veículo simbólico: pode ser deslocado, exibido ou estrategicamente posicionado em locais específicos; a sua fisicalidade concreta tem a vantagem de transcender o tempo, transformando o passado em presente (VERDERY, 1999). Ermelindo Mucanga está prestes a ser transformado numa persona desconhecida e que serve os propósitos da comunidade, sem consideração pela verdadeira identidade do defunto – “A nação carecia de encenação” (COUTO, 1996, p. 14).

A proclamação oficial da independência de Moçambique da ocupação colonial portuguesa foi feita a 25 de junho de 1975 – o narrador teria morrido no dia anterior, na “véspera de libertação da [sua] terra” (COUTO, 1996, p. 12), com a vantagem de não ter de assistir a guerras e desgraças. Quase duas décadas se tinham passado, quando começa o relato da sua história, já depois do final da guerra civil (1977-1992) que dizimou o país – a narrativa é contemporânea da data da publicação do romance, 1996. Moçambique estava em processo de construção de uma identidade própria e precisava de um herói póstumo representativo do nascimento de uma nova era. Verdery menciona um processo semelhante com a antiga Jugoslávia, região atual da Sérvia e Montenegro, em que milhares de corpos anónimos da II

Guerra Mundial, encontrados em valas comuns, tinham sido sepultados com cerimônias de Estado, sendo, dessa forma, apropriados para a criação identitária de um novo Estado-nação. A apropriação dos novos territórios demarca-se através dos espaços em que os cadáveres são sepultados (VERDERY, 1999). O cadáver anônimo de Ermelindo seria usado com o mesmo intuito de criação de uma nova identidade nacional; a invenção do patriotismo assentaria na sua morte em combate contra a ocupação colonial, pela defesa da independência. O narrador ilustra o que Bronfen e Goodwin intitulam de imagens de alteridade e sacrifício, necessárias para estabelecer fronteiras culturais; segundo as autoras, em termos históricos, a morte pode ser definida como fenômeno social e cultural, sendo, ao mesmo tempo, ameaça e instrumento de poder; assim, os corpos (de reis, revolucionários, viúvas, prostitutas, soldados) ajudam a definir a comunidade com os seus cadáveres sacrificiais (BRONFEN e GOODWIN, 1993).

Contudo, o narrador confessa o seu desagrado com a iminente transformação em herói nacional sacrificado pela nação, pois não quer ser amado e adorado depois de morto se não o tinha sido em vida. De facto, a sua profissão fomentara o desprezo dos seus conterrâneos: tinha sido carpinteiro ao serviço do governo da colónia, estando encarregue das obras de restauro da fortaleza de São Nicolau, transformada, nos finais do período colonial, em prisão “para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses” (COUTO, 1996, p. 13). O narrador recorda um episódio de confronto com patrícios, que lhe perguntam “Não se envergonha de fabricar castigo para os seus irmãos?” (COUTO, 1996, p. 120). Uma vez que, ao contrário dos outros trabalhadores do forte, Ermelindo não queria envolver-se em conflitos políticos, era acusado de traição pelos colegas, sofrendo ameaças físicas por ser o “carrasco dos justos” (COUTO, 1996, p. 121). O narrador descreve a noite do seu assassinato: alguém se aproxima dele no escuro e lhe crava, violentamente, os dentes na carne. Não sabe a identidade do seu carrasco; contudo, por este episódio se suceder, na narrativa, ao dos insultos dos patrícios (capítulo 12), podemos inferir a relação entre os dois momentos – um dos patrícios talvez tenha sido o seu assassino. A traição à pátria justificaria e isentaria este tipo de violência extrema, encarada como castigo pela dissidência.

As décadas passadas na cova, enquanto xipoco sem corpo, apagaram todas as suas memórias – “eu aspirava ganhar acesso às minhas privadas vivências” (COUTO, 1996, p. 19);

depois de encarnar no detetive Izidine Naíta, consegue recordar-se da sua identidade e de como tinha morrido. Por não querer, como seu destino eterno, ver-se transformado em herói nacional póstumo – o país era agora, depois dos massacres da guerra civil, “uma machamba [terreno agrícola] em ruínas” (COUTO, 1996, p. 15) –, o narrador procura o parecer do seu conselheiro espiritual, o halakavuma (pangolim, mamífero coberto de escamas que se alimenta de formigas). Em Moçambique, acredita-se que “o pangolim habita os céus, descendo à terra para transmitir aos chefes nacionais as novidades sobre o futuro” (COUTO, 1996, p. 153). O pangolim aconselha Ermelindo a “remorrer” (COUTO, 1996, p. 16), ou seja, a escolher o corpo de alguém que esteja próximo de falecer, encarnar nessa pessoa e esperar pela sua morte, para poder, finalmente, disfrutar de um enterro conforme os ritos tradicionais e ascender ao estatuto de xicuembo (espírito amado e venerado pelos vivos).

Ermelindo encarna, então, no corpo do detetive Izidine Naíta, a quem foi atribuída a investigação do misterioso assassinato de Vasto Excelêncio, diretor do isolado asilo de velhos na antiga fortaleza de São Nicolau – Izidine estava já destinado a morrer daí a seis dias, no final da investigação, de acordo com o pangolim. Num diálogo entre o narrador e o animal, este revela que o “grande” (COUTO, 1996, p. 18) – adjetivo que alude, juntamente com o nome Vasto e o apelido Excelêncio, a prestígio e poder – tinha sido morto a tiro. A revelação da causa da morte do diretor é pertinente na leitura do romance, pois permite inferir que as posteriores confissões dos velhos do asilo são falsas, acerca de terem sido os autores do crime. Existe um motivo muito forte que os leva a mentir a Izidine, apesar de o detetive não o compreender até ao fim da narrativa, quando confiam nele o suficiente para lhe contar a verdade sobre o assassinato de Vasto.

Em *A Varanda do Frangipani*, Ermelindo volta ao mundo dos viventes através da ocupação do corpo de outra pessoa: vai habitar um corpo já adulto, destinado a morrer; por ocupar apenas um canto da alma de Izidine, o inspetor continua a ser ele mesmo, enquanto o defunto é um visitante observando o mundo através dos olhos do seu hospedeiro – “Vou com ele, vou nele, vou ele. Falo com quem ele fala. Desejo quem ele deseja. Sonho quem ele sonha” (COUTO, 1996, p. 21). Uma vez que o detetive tinha crescido afastado da cultura tradicional do seu país, o espírito de Ermelindo (um filho da terra) representa, ao habitar o corpo de Izidine,

as tradições ainda não assumidas ou lembradas pelo investigador, que assim passa a compreender o valor dos antigos costumes e dos velhos, sem deixar de parte a cultura europeia e cidadina (OLIVEIRA e SOERENSEN, 2011). Como ilustrarei de seguida, esta compreensão não acontece imediatamente aquando da fusão entre narrador e detetive; Izidine demora muito tempo a perceber o significado dos relatos dos velhos e a sua utilidade para a investigação.

Izidine viaja para a fortaleza de São Nicolau – monumento colonial convertido, depois da independência, num improvisado asilo para velhos – de helicóptero, pois a fortaleza estava num local de difícil acesso, cercada, de um lado, pelo mar revolto e altos rochedos; e, do outro, pelo mato repleto de minas enterradas no solo, acionadas com o peso do corpo, quando pisadas. O detetive ficaria durante uma semana, para entrevistar os moradores do asilo e fazer investigações no terreno; não sabe muitos detalhes sobre o caso, apenas que Vasto tinha sido promovido a um cargo importante no governo central e que fora, pouco depois, encontrado sem vida, nos rochedos que cercam o asilo, pelo piloto do helicóptero enviado para o levar a Maputo. Ao tentar aproximar-se para resgatar o corpo, este desaparece misteriosamente. Uma explicação para o desaparecimento é o permanente estado revolto do mar, com ondas altíssimas e violentas; desistem das buscas, facto que se vai revelar vantajoso para o assassinato: sem corpo, não é possível determinar a causa da morte nem identificar um potencial suspeito.

No fim do romance, os velhos revelam a Izidine o verdadeiro motivo da morte de Vasto: a fortaleza transformara-se em paiol pela guerrilha, pois o armazém, onde deviam estar os mantimentos do asilo, era usado para esconder armas (sobras da guerra que serviriam para iniciar um novo conflito). Quando os velhos descobrem o segredo, fazem desaparecer as armas durante a noite. Algum tempo depois, quando o helicóptero volta para ir buscar o carregamento e os homens fardados não encontram as armas, Vasto é morto a tiro – segundo o relato dos velhos, o assassino do diretor tinha sido o piloto de helicóptero, a mando dos militares envolvidos no negócio das armas. Esse mesmo piloto está, igualmente, encarregue de matar Izidine, quando voltar ao asilo para buscá-lo; assim, os segredos do forte estariam a salvo.

Durante a maior parte do tempo passado no asilo, Izidine não é bem-sucedido nas entrevistas aos velhos, porque todos confessam ter morto Vasto, depois de usarem o tempo com o interlocutor para contar as histórias dos seus passados antes de morarem na fortaleza, que o

detetive não considera relevantes para o caso. O velho português Domingos explica-lhe que não vai conseguir descobrir a verdade, porque, para eles, “o senhor é um mezungo, um branco como eu. E eles aprenderam, desde há séculos, a não se abrirem perante mezungos” (COUTO, 1996, p. 54). Apesar de Izidine ser moçambicano (negro) como eles, consideravam-no “um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça” (COUTO, 1996, p. 55), ou seja, “branco” era um estatuto mais que uma cor, com todos os privilégios daí decorrentes.

Izidine não consegue perceber que os velhos estão a tentar dizer-lhe coisas de grande gravidade, parece não os ouvir. Segundo a enfermeira do asilo, Marta Gimo – as histórias dos velhos são falsidades que continuarão a contar, porque alguém, finalmente, tinha mostrado interesse neles e nas suas histórias. Por exemplo, cada um apresenta um motivo para ter morto Vasto, devido à forma violenta como ele tratava os que estavam sob o seu domínio. Navaita Caetano afirma tê-lo esfaqueado, por causa dos constantes insultos (físicos e verbais) proferidos contra os velhos; o português Domingos Mourão assume ter quebrado o seu crânio com uma pedra gigante, por descobrir marcas de violenta agressão no rosto da esposa do diretor, Ernestina; Nhonhoso declara tê-lo sufocado depois de lhe esmagar a cara contra a parede, após presenciar a violação da enfermeira Marta por Vasto; e a feiticeira Nãozinha admite tê-lo envenenado com uma bebida alucinogénia, após a ter agredido violentamente no peito quando tentava defender Nhonhoso e Domingos do espancamento de Vasto. Apesar de não terem sido os verdadeiros autores do crime, todos os habitantes do asilo denunciam, com os seus relatos, o comportamento violento do diretor, que justificaria tais atos.

Contudo, Izidine parece não ouvir esses gritos de ajuda, porque não fala a mesma língua que os velhos, a da tradição. Estes não confiam no investigador; em primeiro lugar, porque Izidine já há muito tinha perdido o contacto com as suas raízes, por ter crescido afastado das tradições e educado “em terra dos brancos” (COUTO, 1996, p. 141); e, segundo, porque o associam ao ambiente corrupto das forças policiais da capital. Marta entende que o detetive era um polícia honesto, apesar de lhe prever o futuro, como tantos, “contaminado pela doença dos subornos” (COUTO, 1996, p. 128), de investigações compradas e agentes desonestos – o narrador revela que Izidine fora afastado da investigação dos negócios de drogas e transferido

de secção com o intuito de o impedirem de apurar a verdade, daí ter sido enviado para o asilo, longe de tudo. Mais de duas décadas depois da publicação do romance de Couto, e segundo William Mapote, a corrupção das forças policiais em Moçambique continua endémica, e de difícil combate, sendo mesmo considerada normal; consoante a Associação Moçambicana de Polícias, uma das condições para acabar com atos de corrupção protagonizados por alguns agentes da autoridade passa por uma maior valorização dos agentes da corporação, que assim não teriam necessidade de atos como extorsão de subornos (“refresco”) a condutores ou a turistas (MAPOTE, 2017).

O detetive tenta, em desespero, ganhar a confiança dos velhos quando os vê a rodopiar à volta do frangipani e a comer matomanas (lagartas felpudas que provocam delírios); mostra, com gosto, conhecer esse costume tradicional e tenta aproximar-se da árvore para participar; porém, não o deixam chegar perto. Desesperado, aceita cooperar com uma espécie de cerimónia de iniciação, em que os velhos lhe pedem para usar um vestido de Marta, cantar e dançar como mulher. Marta revela-lhe, depois, que os velhos riam às suas custas, porque tudo não tinha passado de uma encenação. No entanto, a boa vontade de Izidine parece ter resultado, porque os velhos sentem, finalmente, poder confiar nele. Izidine seria o único capaz de os ajudar, porque, devido à sua educação fora do país, possuía “habilidades de enfrentar as manias desta nova vida que nos chegou depois da guerra.” Instigam-no, porém, a deixar a polícia, pois é “um fruto bom numa árvore podre” (COUTO, 1996, p. 141); acabaria contaminado pela corrupção, caso não se afastasse, e avisam-no igualmente que era perseguido em Maputo, e odiado por não se deixar subornar, pressagiando a sua morte no dia seguinte. Com a ajuda do narrador, que volta a ocupar o seu antigo corpo para conseguir comunicar com Izidine, e do pangolim, que motiva a queda do helicóptero através de uma tempestade, salva-se da morte previamente destinada.

Segundo Ribeiro e Moreira, “a identidade moçambicana se constrói sobre os problemas que vieram do passado colonial, da guerra pela independência, da guerra civil que se lhe seguiu, da nova ‘colonialidade do poder’ pós 1992,” a que se acrescenta a multiplicidade de vozes do universo cultural do país (COUTO, 1996, p. 33). A personagem que melhor representa esse conflito de interesses identitários é o diretor do asilo, Vasto Excelência. As atitudes

discriminatórias e violentas para com os habitantes do forte são contadas, em primeira pessoa, pelas suas vítimas, relatos posteriormente passados à escrita por Izidine, levados para a cova pelo narrador e reproduzidos nas suas memórias póstumas. Porém, uma possível explicação para a causa desses comportamentos é dada por Ernestina, viúva do diretor, numa carta que Marta entrega a Izidine. O desprezo sentido em relação ao homem com quem casara aumenta quando, depois de um tempo de separação, se junta ao marido no asilo e testemunha a forma desumana de tratar os velhos, descobrindo a sua “verdadeira face” (COUTO, 1996, p. 107): Vasto negociava com os produtos necessários ao abastecimento do asilo (trocando-os por armas), os velhos não tinham acesso a alimentos ou medicação e as condições sanitárias do edifício não eram minimamente adequadas (Marta refere a construção em ruínas – ataque por bandos armados –, infestações de piolhos, ratos, baratas e cheiros pestilentos que saíam das camas). A justificação encontrada por Ernestina para o comportamento insensível do marido é a sua participação nos conflitos armados, que lhe extinguiu a última réstia de bondade; teria sofrido os horrores invisíveis da guerra, por ver muita gente morrer e por contribuir para os massacres nos campos de batalha. O conflito armado referido por Ernestina terá sido a guerra civil de 1977-1992, que opôs as forças moçambicanas da Frelimo e da Renamo, e que deixara sequelas psicológicas no marido, reprimidas e não examinadas clinicamente, no que está já identificado e reconhecido como stress pós-traumático.

Na sua confissão a Izidine, Marta confirma a posição de Ernestina e acrescenta que Vasto era um homem angustiado pelo sentimento de traição e desilusão: apesar de dedicar os seus melhores anos à revolução (utopia da qual já não restava nada), fora afastado dos cargos mais influentes do governo e exilado na fortaleza devido à sua aparência – ser mulato despertara nele o “complexo da sua origem, da sua raça,” tendo sido “ensinado a dar-se mal com a sua própria pele” (COUTO, 1996, p. 131). Esse complexo manifestava-se nos severos castigos a Domingos, o único velho português do asilo, para mostrar a todos que, apesar de ser mulato e assimilado, não privilegiava os brancos – ameaça matá-lo, pisa-o e cospe-lhe na cara, porque, segundo Ernestina, “tem medo que o acusem de racismo” (COUTO, 1996, p. 53). Por assimilação entende-se o acesso à cidadania portuguesa pelos habitantes africanos das colónias (rebatizadas “províncias ultramarinas” por Salazar) que adotassem modos europeus e

adquirissem determinadas qualificações educacionais (OLIVEIRA, 2017); a assimilação significava, para Mia Couto, ser branco sendo negro, pois os que auferiam desse estatuto tinham privilégios negados aos da mesma raça – os requisitos passavam por mudar de nome e abdicar da sua cultura e religião africana (COUTO, 2002). Uma das personagens do romance, a enfermeira Marta, confessa a sua educação como assimilada, confirmando a necessidade de mudar de nome referida por Couto: “Sou de Inhambane [capital da província homónima, no sul de Moçambique], minhas famílias já há muito perderam seus nomes africanos” (COUTO, 1996, p. 129). O trio das personagens assimiladas fica completo com Ernestina, a quem um velho criado de Vasto, Salufo Tuco, descreve como “mulata, tão portuguesa de alma” (COUTO, 1996, p. 110).

A necessidade sentida por Vasto de exercer controlo sobre o único branco do asilo, bem como os da sua própria raça, desumanizando-os através de humilhações físicas e linguísticas, ilustra a teoria da mímica de Homi Bhabha, segundo a qual o colonizado não aceita a sua situação de subordinado e condena as atitudes subversivas do colonizador, adotando, simultaneamente, essas mesmas condutas que recriminava. A mímica emerge a partir da representação de uma diferença que é, em si mesma, uma recusa, e, portanto, fundamentalmente ambivalente; apresenta-se como um signo de articulação dupla, uma estratégia de disciplina que se apropria do Outro ao visualizar o poder – ambivalência de “*not quite/not white*” (BHABHA, 1994, p. 92), ou seja, tentativa de imitação do branco nunca completamente concretizada, porque a mímica é feita por um sujeito colonizado à margem, que jamais atingirá o mesmo estatuto do colonizador. O ciclo da violência do negro colonizado imitando o branco colonizador aparecia já nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que a personagem do moleque Prudêncio ilustra este comportamento mimético: o narrador refere um episódio em que reconhece o antigo escravo, entretanto liberto, numa praça, vergastando violentamente um outro negro que revela ser seu escravo (ASSIS, 1881, capítulo LXVIII, “O Vergalho”). A explicação para o sadismo da sova, revelou Prudêncio ao antigo senhor, era o homem ser um bêbado vadio. Cubas pede que lhe perdoe, e Prudêncio acede, num momento que evidencia a hierarquia colonial com base na superioridade da raça branca: as ordens de um senhor teriam de ser obedecidas, mesmo por um negro liberto; ao comprar um escravo que pudesse receber

os castigos corporais de que toda a vida fora alvo, Prudêncio reivindica uma posição de poder que imita a do branco, reproduzindo inconscientemente os atos de violência que tinha recebido.

Para Bhabha, a identidade mimada constrói-se sobre estereótipos em relação à sua própria raça (percebida como contrária àquela que tentava imitar), apresentados pelo sujeito que copia o branco enquanto estratégia discursiva de marcação de alteridade (BHABHA, 1994). Um desses estereótipos, o do negro simiesco, é ilustrado numa intervenção de Vasto descrita pelo velho Navaita: quando Domingos, Nãozinha e Nhonhoso participavam numa cerimónia de danças para não deixar Navaita morrer, Vasto interrompe-os violentamente dizendo “que estão proibidas estas macacadas no asilo” (COUTO, 1996, p. 39). A discriminação está ao serviço do exercício do controlo sobre os da sua raça, considerados inferiores, através dos insultos especistas ligados à animalização do outro, desumanizando os velhos e as suas tradições.

Num movimento contrário ao de Vasto, que se apropria do poder colonial e o reproduz, Domingos Mourão tenta afastar-se da sua identidade portuguesa, trocando o seu nome de nascença por um que ecoasse a sua afinidade a Moçambique, Xidimingo: “Venho de uma tábua de outro mundo, mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui” (COUTO, 1996, p. 48). Na confissão a Izidine, Domingos conta brevemente que, quando chegou a independência, fazia vinte anos na altura (1995, época em que a ação do romance decorre), a sua mulher fugiu de Moçambique com o único filho de ambos, voltando para Portugal e ameaçando não mais o ver se decidisse ficar. De acordo com Couto, na altura da independência, havia 250 mil portugueses em Moçambique – Pimenta apresenta um número mais conservador, cerca de 200 mil (PIMENTA, 2017) –, a maioria dos quais saíram do país em massa nos três primeiros anos pós 1975, a que se chamou o “período dos contentores”: todos os pertences eram colocados nos grandes caixotes que iam de barco ou avião para Portugal (COUTO, 2002). Depois da independência do território, o receio de represálias e das ideologias pró-comunistas do novo governo da Frelimo resultaram no êxodo de milhares de portugueses para a metrópole (os “retornados”) e para os países vizinhos de Moçambique, nomeadamente África do Sul e Rodésia – terão saído do país quase 160 mil pessoas (PIMENTA, 2017). Se não fossem figuras ficcionais, a esposa e o filho de Domingos estariam, certamente, entre esse grupo de retornados.

Dois dos habitantes do asilo, o branco Domingos e o moçambicano Nhonhoso, envolvem-se, a certa altura, numa curta luta física que, apesar da amizade entre eles, expõe os estereótipos coloniais de um sobre o outro (incluindo insultos físicos sobre os tipos de cabelo e o tamanho dos pénis). Para Domingos, os “pretos” falam mal dos brancos, “mas a única coisa que querem é ser como eles” (COUTO, 1996, p. 64), e não entendem o amor à natureza, porque só sonham “com grandes carros, grandes propriedades” (COUTO, 1996, p. 69) – novamente ecoando o conceito de mímica de Bhaba. Nhonhoso reitera o respeito às árvores (são como família) e relembra-lhe que não manda nele, porque “colonialismo já fechou” (COUTO, 1996, p. 64). No final, ambos se riem do ridículo da situação, com Nhonhoso a comparar a briga entre os dois ao conflito armado pela liberdade do país: “até parecia Frelimo contra colonialismo” (COUTO, 1996, p. 67), assegurando, implicitamente, ter vencido a luta por pertencer ao lado Moçambicano. Este comentário despoleta mais algumas considerações sobre as visões opostas de europeus e africanos: Domingos afirma que “Nós, brancos, sempre ganhámos. Durante 500 anos vencemos sempre. Nós é que tínhamos as armas” (COUTO, 1996, p. 67). Nhonhoso tem pena dele (uma perspectiva contrária à do branco, atestando a superioridade cultural africana), porque tudo não passava de uma ilusão, explicando a derrota sofrida com o sistema de crenças africano segundo o qual os espíritos de quem chegava de fora eram mais antigos que os locais e, por isso, tinham feitiços mais poderosos. No final, Nhonhoso agradece a Domingos pelo facto de já não morrer sem bater em branco, ato que exorciza a necessidade de vingança pela submissão colonial.

Para Nhonhoso, bater em branco representa uma pequena vitória sobre o colonizador; contudo, quando se trata de receber um castigo corporal por ter desobedecido às ordens de Vasto de cortar o frangipani, pede a Domingos para fazê-lo, porque prefere um branco, e não um da sua própria raça, a bater-lhe. Vasto aprova a punição, zombando do choque do português pelo pedido do amigo: “Não diga que você nunca arreou num preto. Heim, patrão?” (COUTO, 1996, p. 88). O substantivo “patrão” é usado, neste contexto, como reflexo de forte submissão e obediência, porque, depois do fim da escravatura, representava o tratamento dos africanos aos europeus, donos dos negócios que os empregavam. Nhonhoso prefere submeter-se à violência por parte de um branco, porque esse ato tinha sido já normalizado nos séculos do colonialismo.

Vasto contribui para a encenação da hierarquia colonial, incluindo-se, desta vez, no grupo dos colonizados e distanciando-se da imagem do colonizador: “você brancos nunca deixaram de ser patrões. Nós, negros...” (COUTO, 1996, p. 89). Domingos acusa-o de ser um “oportunista de merda” (COUTO, 1996, p. 89), uma vez que usava o seu estatuto de poder contra os velhos sempre que lhe era conveniente, valendo-se da superioridade racial de ser mulato e assimilado; a vantagem de pertencer a dois sistemas, o nativo africano e o colonial europeu, permitia-lhe transitar entre ambos de acordo com a necessidade e oportunidade.

No fim do romance, depois de todo o sofrimento às mãos de Vasto, os velhos veem no xipoco Ermelindo, que, entretanto, tinha saído do corpo de Izidine e ocupado o seu antigo cadáver, uma forma de conseguirem morrer com dignidade. O narrador tinha já prevenido os leitores, no início do relato, que “um xipoco que reocupa o seu antigo corpo arrisca perigos muito mortais: tocar ou ser tocado basta para descambalhotar corações e semear fatalidades” (COUTO, 1996, p. 15). Com a ajuda do pangolim, causador da queda do helicóptero, a esperança na recuperação de uma nação em ruínas parece ser possível: a feitiçaria faz o tempo retroceder e os destroços do forte convertem-se em paredes intactas. Para o narrador, este é um momento simbólico de mudança: “A construção que fora concebida para servir a matança de prisioneiros cumpria agora funções de ajudar meus companheiros” (COUTO, 1996, p. 150). Apesar da recuperação do edifício, o frangipani permanecia destruído, depois do incêndio provocado pela tempestade. Contudo, esse seria o lugar do milagre, porque o toque de Ermelindo deu nova vida à árvore, que serviria de portal para o mundo dos mortos – ouve-se, das profundezas do frangipani, a voz suave de Ernestina embalando o menino que lhe morrera à nascença (estava morta, tinha atravessado a passagem para uma outra realidade onde era finalmente feliz, com o filho perdido e a salvo da violência do marido). Através do toque de Ermelindo, todos os velhos o acompanham para dentro da árvore, onde podem, por fim, descansar em paz. Izidine e Marta permanecem do lado da luz, o mundo dos viventes, como representantes de uma nova geração que, apesar do domínio do ocidente cada vez mais visível no país, irá manter vivas as tradições moçambicanas ancestrais.

O narrador póstumo apresenta-se, assim, como agente de reescrita histórica, por trazer à luz a presença indizível e invisível das minorias que estavam à margem de uma sociedade de

base colonial e patriarcal (os velhos, as mulheres, as forças policiais honestas) – conforme o *Unheimlich* de Freud e evidência do que Rosemary Jackson considera a função primordial do fantástico, a subversão dos sistemas dominantes de valores.⁵ Ermelindo revela não só o sofrimento dessas minorias, mas também as causas da sua desgraça: a destruição provocada no país pela sequência de conflitos armados pré e pós-independência, a corrupção dos governantes, a ganância dos que tentam enriquecer à custa da miséria e da exploração do território e dos recursos. Neste romance, a escrita está ao serviço da preservação da oralidade e dos costumes locais, de forma a reverter o “golpe contra o antigamente” (COUTO, 1996, p. 103) que é, simultaneamente, um golpe de Estado na fortaleza e no país inteiro: as notas da investigação escritas por Izidine, nas quais se incluem a carta de Ernestina e as narrativas orais dos velhos e de Marta, são levadas pelo narrador quando entra no Frangipani. Através da sua posição privilegiada de defunto visitante em corpo de vivente, teve acesso a segredos demasiado valiosos para permanecerem no silêncio da cova, e usa-os com o propósito edificador de revisionismo histórico, enfatizando a necessidade de preservação do património cultural autóctone de Moçambique.

Ao levar consigo para dentro do frangipani o caderno de Izidine com o relato honesto sobre o que se passava no asilo e no país, o narrador planta a semente do conhecimento e da verdade que crescerá com a árvore renascida, podendo, assim, salvar o país do colapso cultural, económico e social. O momento em que reverte a cobardia de toda uma vida, para salvar outra pessoa de uma morte certa e, dessa forma, resgatar um país inteiro, será o genuíno ato de bravura póstuma de Ermelindo (por oposição à persona heróica imposta pelos governantes): “Eu vivo me ocultei da vida. Morto me escondi em corpo de vivo. Minha vida, quando autêntica, foi de mentira” (COUTO, 1996, p. 149). A verdade só chega através da morte.

⁵ Em *Fantasy: The Literature of Subversion*, Rosemary Jackson argumenta que a fantasia não consiste, de maneira alguma, numa forma escapista de literatura, e sim no veículo privilegiado para exercer pressão contra as hierarquias de classe (JACKSON, 1981).

4. COLONIALISMO EXTEMPORÂNEO E MORTE SOCIAL

Em *Raising the Dead*, Sharon Patricia Holland demonstra a sobreposição entre morte e subjetividade negra, uma vez que a presença de minorias na sociedade (principalmente as minorias negras e não heteronormativas) é, à semelhança da morte, quase indizível, porque esses sujeitos estão socialmente mortos, completamente segregados. A autora define “morte social” como um estatuto não-humano de grupos minoritários que, ainda em vida, são marginalizados, não sendo considerados membros participativos da sociedade (HOLLAND, 2000). Os argumentos de Holland, referentes ao contexto da literatura e cultura norte-americanas do século XX, são úteis para pensar as vozes marginalizadas resgatadas do silêncio pelo narrador d’*A Varanda do Frangipani*. O patriarcado colonialista, ainda presente na realidade extratextual dos séculos XX e XXI que inspira o mundo ficcional das personagens, marginaliza sujeitos subalternos, como as mulheres, os velhos, os negros ou os indígenas. Holland defende a produtividade da interpretação de obras em que os mortos falam, para a compreensão da subjetividade dos povos cujo acesso ao passado foi interrompido por séculos de violência.

178

Citando o antropólogo Michael Taussig, Holland reforça que o espaço da morte é determinante na criação de significado e consciencialização, em áreas cujas fronteiras estão repletas do sangue por séculos de escravatura, eliminação e conquista; as margens são espaços constantes de morte e terror (HOLLAND, 2000). No romance de Mia Couto, o narrador Ermelindo Mucanga está à margem por várias razões: em primeiro lugar, ainda vivo, porque se recusara a participar na milícia armada que defendia a independência do país, ato de traição que lhe provocou a morte; depois, por ter sido enterrado longe da sua aldeia natal, afastado de família ou conhecidos que chorassem a sua morte, e por não ter recebido os ritos fúnebres tradicionais que lhe permitiriam completar o ciclo e ascender à categoria de espírito venerado; em terceiro lugar, por ocupar o corpo de um detetive afastado das suas raízes moçambicanas, ainda que honesto, e, por essa razão, em risco de vida, ao tentar resolver um assassinato ligado ao tráfico de armas e corrupção política e económica. Apesar de ainda não estarem biologicamente mortos, os velhos que vivem no asilo de São Nicolau sofrem, em vida, a morte social referida por Holland, ao posicionarem-se fisicamente à margem do resto da sociedade,

isolados num espaço remoto, sem possibilidade de fuga (minas de um lado, mar revolto e rochas do outro).

Estes velhos são moçambicanos sem utilidade para as novas gerações gananciosas que dominam e governam uma nação recém-saída da guerra civil, devastadora para o país, severamente debilitado. Apesar de Moçambique ter deixado de ser colônia portuguesa em 1975, as forças no poder imitam e reproduzem a violência do modelo colonial, ilustrando o conceito de mímica, de Hommi Bhabha. Os velhos do asilo são agredidos não só física, mas também culturalmente, porque, como refere Holland, o seu acesso ao passado (as tradições transmitidas oralmente de geração em geração) é violentamente reprimido pelo diretor do asilo, Vasto Excelência, sendo-lhes negada a dimensão da subjetividade. A função do narrador póstumo consiste em reconciliar o passado com o presente, preparando as novas gerações (o detetive Izidine e a enfermeira Marta) para a tarefa de reconstrução cultural e identitária de Moçambique.

Ermelindo Mucanga, o narrador póstumo do romance aqui em análise, denuncia a ganância e corrupção das elites que detêm o poder em Moçambique. O investigador Izidine Naíta é o fruto bom da árvore podre da força policial que prospera no vínculo com negócios ilícitos de droga e de armas – apesar das tentativas de afastamento e de um atentado contra a sua vida, sobrevive e vence essa batalha contra as autoridades que o querem derrotar. Através da confissão escrita de Ernestina, viúva do diretor do asilo assassinado, detetive e narrador descobrem o responsável pelo armazenamento secreto das armas que, mais tarde, morre às mãos de Vasto, quando este descobre a sua conspiração com os velhos para fazer o armamento desaparecer. De seu nome Salufo Tuco, era um fiel empregado de Vasto desde o tempo da guerra pela independência; apercebe-se gradualmente dos maus-tratos sofridos pelos velhos no asilo e planeia uma fuga com aqueles que quiserem segui-lo até Maputo. No entanto, volta alguns meses depois, abatido e desiludido, porque se apercebera, sendo ele próprio um deles, que os velhos já não têm lugar numa sociedade desinteressada pela sabedoria ancestral – os sobrinhos de Salufo, única família que lhes restava, só o tinham acolhido porque, em desespero, ele lhes tinha mentido, dizendo possuir alguns bens que lhes deixaria em testamento. Quando regressa ao asilo, volta a colocar no solo as minas que tinha desenterrado, na tentativa de

escudar os velhos da violência cometida contra eles por todo o país. Apesar de bem-intencionado, o gesto desesperado acaba por aprisionar os velhos num mundo de violência física e psicológica de que apenas se libertarão quando, juntamente com o narrador, entrarem no frangipani e deixarem o mundo dos viventes.

Os enredos explorados por narradores póstumos têm como função a exumação e a transposição para a luz do dia de elementos de histórias que, de outra forma, ficariam na escuridão e no silêncio (BENNETT, 2012). *A Varanda do Frangipani* pode ser classificada como uma recorrência das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, visto o romance de Assis surgir num momento de transição do Brasil para uma república moderna, em que há necessidade de ressuscitar e reinterpretar o seu próprio passado socio-histórico (MOSER, 2008). Ermelindo Mucanga ajuda os leitores a pensar o legado colonial deixado pelos portugueses nos territórios africanos sob domínio português durante séculos, contribuindo para a reflexão sobre as consequências dessa ocupação territorial, cultural e cognitiva. Apesar da violência e do caos político, económico e social retratados, o romance apresenta novas gerações que irão combater o apagamento dos povos colonizados, ostracizados nas margens, revertendo a sua invisibilidade e morte social.

5. CONCLUSÃO

O narrador do romance deste estudo é uma figura ficcional pertencente ao universo do fantástico, por se apresentar como um fenómeno inexplicável à luz das leis naturais do mundo verosímil: apesar de estar morto, a condição póstuma não o impede de contar a sua história. Por violar as regras da narratologia tradicional, de base mimética, a narração póstuma, aliada a esquemas temporais e espaciais inverosímeis, será melhor explicada pelo campo recente da narratologia antinatural – a justificação dos fenómenos rompe com as leis físicas, ou simplesmente não é dada.⁶ Esta figura póstuma apresenta igualmente a inquietante estranheza

⁶ Os principais teóricos deste recente ramo da narratologia incluem Rüdiger Heinze (“Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction,” 2008) e Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson (“Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models,” 2010). Heinze e Alber editaram posteriormente a coleção de ensaios *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology* (2011). A um nível

que provoca nos leitores (*Unheimlich*), pois o mundo ficcional (a princípio desconhecido) em que se movimenta é o mesmo de quando estava viva, coincidente com a realidade extratextual e, como tal, familiar aos leitores. O uso da primeira pessoa estabelece uma identificação entre quem narra e quem lê que pode ser inquietante, por projetarmos o nosso eu no narrador e nos revermos nas situações descritas.

Em *Over Her Dead Body*, Bronfen declara que a morte implica um estado de transição ou um renascimento. No estado intermédio entre a morte e a ressurreição, o corpo decompõe-se, os familiares choram e fazem o luto, e o espírito do defunto paira sobre o cadáver – é um período de instabilidade, porque, apesar de ter sido excluído da sociedade, o defunto ainda não completou a sua transição da sociedade dos vivos para a sociedade invisível dos mortos. Assim, o cadáver ocupa uma posição de duplicidade, porque, apesar de já não ter existência social, ainda não adquiriu a sua nova existência espiritual (BRONFEN, 1992). Nem todos os defuntos são chorados; Ermelindo Mucanga refere-se aos ritos fúnebres necessários ao renascimento num outro plano: o narrador d’*A Varanda do Frangipani* pertence ao imaginário dos povos nativos moçambicanos, para quem a morte funciona como o início de um novo ciclo de vida, caso os ritos tradicionais sejam cumpridos (o que não acontece com este defunto).

O título do romance não deixa antecipar qualquer ligação com o fantástico nem com um relato póstumo, ao contrário da obra de referência para a narração póstuma em língua portuguesa, em cujo título fica revelada a identidade do autor e a sua condição de não vivente, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, na qual o narrador descreve os acontecimentos da sua vida, desde a infância até à morte, através de uma perspectiva pessoal, sem ter acesso aos pensamentos mais íntimos das outras personagens. O narrador defunto Brás Cubas assiste ao enterro do seu cadáver, estando numa dimensão em que pode observar e não ser observado, sem conseguir comunicar com os vivos. O seu estatuto de defunto autor, que espera pela eternidade póstuma para finalmente escrever as suas memórias, vai ser replicado

mais básico, a narratologia antinatural interessa-se por narrativas que provocam um efeito de desfamiliarização ou estranhamento, por serem transgressivas ou fora do comum. O uso do termo “antinatural” a que me refiro diz respeito a uma definição mais restrita, a de cenários e eventos impossíveis não só fisicamente, de acordo com as leis que governam o mundo físico, mas também os logicamente impossíveis, de acordo com os princípios aceites da lógica, dos quais o narrador póstumo é exemplo.

por Ermelindo Mucanga, que leva consigo, para dentro do frangipani, o caderno no qual Izidine tinha registado os depoimentos dos velhos do asilo e a verdadeira identidade do assassino de Vasto, duplicando os factos escritos pelo detetive, no seu relato posterior.

A publicação de um livro de memórias póstumas inclui segredos indizíveis entre os vivos, como Brás Cubas fizera; o defunto autor acredita que a sua história de vida contada depois de morrer ganha mais autoridade e, por isso, é a derradeira forma de autobiografia (BENNETT, 2012). O narrador póstumo deste estudo espera pela morte para revelar segredos que tinham permanecido na escuridão da sua mente, até se encontrar numa plataforma distante espacial e temporalmente de todos os constrangimentos experienciados enquanto estava vivo. Podem ler-se vantagens epistemológicas no facto de a sua biografia e as histórias confessadas sobre quem o rodeia serem contadas depois de morrer, porque pode, agora, olhar retrospectivamente para o que lhe aconteceu e tentar encontrar novos e mais apurados entendimentos para interpretar a vida que já não tem. Ao dar uma segunda vida aos mortos (no caso específico deste estudo, através da figura do narrador póstumo), Mia Couto confere-lhes voz, dotando-os de agência para contarem a sua própria história (HOLLAND, 2000). Os defuntos podem, assim, esclarecer equívocos, corrigir o discurso de outras personagens, ou revelar factos que tinham ficado silenciados. Neste estudo, o narrador póstumo cumpre a função de confessar segredos pessoais, de satirizar, através do humor, a sociedade em que vive, e atuar como revisionista de versões unilaterais da história.

A morte apresenta-se como uma posição dupla: por um lado, é anómala, marginal e reprimida; por outro, é poderosa, central e omnipresente (BRONFEN e GOODWIN, 1993). Nesse sentido, este estudo afirma a relevância do narrador póstumo enquanto figura marginal que conta uma história desconhecida dos vivos – a sua confissão pós-morte ainda tem valor, serve propósitos específicos de revelação de segredos e introdução de motivos de reflexão, possibilitando aos leitores repensar os seus comportamentos ou formas de encarar a realidade. Por todos esses motivos, as obras narradas por defuntos são muito mais que apenas uma declaração de impotência sobre o que não pode ser modificado – ao contrário dos narradores póstumos, que não serem capazes de, salvo algumas exceções, alterar a realidade ficcional em que se inserem, os leitores têm a vantagem de conseguir projetar o seu eu no eu que narra,

apercebendo-se da sua própria finitude humana e da necessidade de modificar alguns comportamentos, já que, enquanto estão vivos, têm ainda a capacidade de fazê-lo. Nesse sentido, a narração póstuma assume uma função didática de retificação de vida.

Diana Fuss interroga-se sobre o motivo de a voz defunta ser mais apropriada que a dos viventes para contar uma determinada história. As propriedades revitalizantes do discurso ressuscitam ficcionalmente os mortos em resposta ao apagamento cultural do cadáver humano (FUSS, 2003). O motivo principal dessa ressurreição é o facto de os mortos verem melhor que os vivos, tal como afirma Mia Couto sobre a conceção africana de morte: “O lugar dos mortos aqui em África é uma coisa particular. Os mortos não estão mortos, estão vivos numa outra dimensão, têm poderes e acesso a segredos que os vivos não têm” (COUTO, 2009). O defunto deste estudo ganha poder em revelar segredos desconhecidos dos vivos: violências de que foi alvo, agressões infligidas, abusos presenciados, relações ilícitas, assassinatos, suicídios, mudanças políticas, económicas e sociais, discriminações de género, religião ou classe, corrupção e ganância.

REFERÊNCIAS

ALBER, Jan, et al. Unnatural Narratives, *Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. Narrative*, vol. 18, n. 2, p. 113-136, 2010.

ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger (Orgs.). *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*. Berlin & Boston: De Gruyter, 2011.

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 1881. Rio de Janeiro: Mogul Classics, 2014.

BENNETT, Alice. *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2012.

BHABHA, Homi K. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. In *The Location of Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1994. p. 85-92.

BRONFEN, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1992.

BRONFEN, Elisabeth; GOODWIN, Sarah Webster (Orgs). **Death and Representation**. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1993.

COUTO, Mia. **A Varanda do Frangipani: Romance**. Lisboa: Caminho, 1996.

---. Entrevista. **Revista Época**, 20 fevereiro 2009, <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT56449-15254,00.html>. Acesso a 17 março 2019.

---. Mia Couto e o Exercício da Humildade. Entrevista por Marilene Felinto. **Revista Trópico**, 22 julho 2002, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/print/1393.htm>. Acesso a 17 março 2019.

FREUD, Sigmund. The Uncanny. 1919. In: **Writings on Art and Literature**. Stanford: Stanford University Press, 1997. p. 193-233.

FUSS, Diana. Corpse Poem. **Critical Inquiry**, vol. 30, n. 1, p. 1-30, 2003.

HEINZE, Rüdiger. Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction. **Narrative**, vol. 16, n. 3, p. 279-297, 2008.

HOLLAND, Sharon Patricia. **Raising the Dead: Readings of Death and (Black) Subjectivity**. Durham e Londres: Duke University Press, 2000.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the Literature of Subversion**. Londres e Nova Iorque: Methuen, 1981.

LAQUEUR, Thomas W. **The Work of the Dead**. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2015.

MAPOTE, William. Corrupção na Polícia Moçambicana Atribuída à Falta de Valorização da Classe. **Voa Português**, 11 agosto 2017, <https://www.voaportugues.com/a/corruptao-policia-mocambique/3982147.html>. Acesso a 30 março 2019.

MOSER, Robert H. **The Carnavalesque Defunto: Death and the Dead in Modern Brazilian Literature**. Athens: Ohio University Press, 2008.

MUNGONGO, Tata Jitu. Ritos Fúnebres Banto. **Estudos Banto**, 5 maio 2009, <http://estudosbanto.blogspot.com/2009/05/ritos-funebres-banto-1-morte-continua.html>. Acesso a 4 fevereiro 2019.

OLIVEIRA, Luiz Carlos de; SOERENSEN, Claudiana. Relações Culturais e Busca Identitária na Obra *A Varanda do Frangipani*, de Mia Couto. **Travessias**, vol. 5, n. 2, p. 324-350, 2011.

OLIVEIRA, Pedro Aires. Decolonization in Portuguese Africa. In: **Oxford Research Encyclopedia of African History**, Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 1-25.

PIMENTA, Fernando Tavares. Causas do Êxodo das Minorias Brancas da África Portuguesa: Angola e Moçambique (1974/1975). **Revista Portuguesa de História**, vol. 48, p. 99-124, 2017.

RIBEIRO, Orquídea Maria Moreira; MOREIRA, Fernando Alberto Torres. Mia Couto: Viajante e Afinador de Identidades. **Navegações**, vol. 10, n. 1, p. 30-35, 2017.

SAMÓSA, Luciano de. **Diálogos dos Mortos**. Tradução de Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Atena, 2007.

SNAUWAERT, Erwin. El Narrador Póstumo: Figura Innatural e Instrumento de lo Fantástico. In: ZUBIATE, Gonzalo Portals; VASQUEZ, Elton Honores (Orgs). **Actas del Coloquio Internacional: Fines del Mundo: Narrativas Fantásticas en Hispanoamérica – Coloquiofanperú 2012**. Lima: El Lamparero Alucinado Ediciones, 2013, p. 185-195.

TODOROV, Tzvetan. **The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre**. 1970. Londres: Press of Case Western Reserve University, 1973.

VERDERY, Katherine. **The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postcolonialist Change**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

ZUMBROICH, Thomas J. Plumerias the Color of Roseate Spoonbills – Continuity and Transition in the Symbolism of Plumeria L. in Mesoamerica. **Ethnobotany Research & Applications**, vol. 11, p. 341-63, 2013.

Submetido em: 11/10/2019

Aprovado em: 18/11/2019