

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA MESTRADO EM TEORIA DA
LITERATURA**

**ENTRE A RESISTÊNCIA E A CONTINUIDADE: UMA ANÁLISE DAS
TRADIÇÕES MOÇAMBICANAS EM A VARANDA DO FRANGIPANI DE MIA
COUTO**

ALBERES DOS SANTOS DE SOUSA

RECIFE

2013

ALBERES DOS SANTOS DE SOUSA

**ENTRE A RESISTÊNCIA E A CONTINUIDADE: UMA ANÁLISE DAS
TRADIÇÕES MOÇAMBICANAS EM A VARANDA DO FRANGIPANI DE MIA
COUTO**

Dissertação a ser apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof.Dr. Lourival Holanda.

RECIFE
2013

Catálogo na fonte

Biblioteca Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

S725e Sousa, Alberes dos Santos de

Entre a resistência e a continuidade: uma análise das tradições moçambicanas em A Varanda do Frangipani de Mia Couto / Alberes dos Santos de Sousa. – Recife: O Autor, 2013.

93 f.: il.

Orientador: Lourival Holanda.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2013.

Inclui referências.

1. Literatura africana (Português). 2. Literatura africana – Crítica e interpretação. 3. Couto, Mia – Crítica e interpretação. 4. Análise do discurso narrativo. 5. Realismo fantástico (literatura). 6. Memória na literatura. 7. Moçambique – Usos e costumes. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-7)

ALBERES DOS SANTOS DE SOUSA

**ENTRE A RESISTÊNCIA E A CONTINUIDADE: Uma Análise das
Tradições Moçambicanas em A Varanda do Frangipani de Mia Couto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 30/8/2013.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

U. Holanda

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE

Roland Gerhard Mike Walter

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
LETRAS - UFPE

Fábio Cavalcante de Andrade

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade
DLCH - UFRPE

Recife – PE
2013

Dedico este trabalho à minha mãe pela sua força, sua fé e torcida para concretizar os meus sonhos.

“[...] Mas, a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

[...]

Por que a vida, a vida, a vida
a vida só é possível
reinventada.”

(Poema *Reinvenção* de Cecília Meirelles)

“Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir – é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida.

Apagar tudo do quadro de um dia para o outro, ser novo com cada nova madrugada, numa revirgindade perpétua da emoção-isto, é só isto, vale a pena ser ou ter, para ser ou ter o que imperfeitamente somos.” (Livro *Desassossego* de Fernando Pessoa)

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe pelo carinho, dedicação e incentivo para efetivação dos meus sonhos, pelos seus ensinamentos para fazer a travessia árdua e misteriosa da vida, como diz João Guimarães Rosa: “Viver é perigoso.” Sem esse apoio materno, não vivenciaria a experiência de cursar uma faculdade. Por isso, sou grato demais a esse ser generoso e afável que sempre me alertou do valor da educação formal na minha vida, embora não teve a oportunidade de concluir os estudos do ensino básico.

Ao meu pai, mesmo distante geograficamente e afetivamente, ajudou no trilha da minha caminhada da vida e, com certa desconfiança, no sonho de fazer um curso universitário. Com o passar dos anos, ele percebeu que o meu desejo de estar na universidade me proporcionou experiências bastante proveitosas para a constituição do meu ser.

Aos meus irmãos, Abidjan e Aline, que sempre me acharam meio perturbado, esquisito, teimoso, o louco da família, por gostar de ler muitos “livros doidos”, ou seja, Literatura. Eles ficavam constantemente preocupados comigo para eu não enlouquecer, por causa da leitura demasiada desses livros “de pessoas que já morreram,” como diz a minha mãe.

Ao meu sobrinho Abidjan Filho, pelo carinho, pela cumplicidade, pelo riso, que sempre me revigora, quando estou cansado da “vida Severina”. Portanto, ele é o meu xodó, meu tiquinho de gente mais amável desse mundo. Ao casal Márcio e Elaine que são amigos para todo o instante da minha vida, desde o cursinho pré-vestibular comunitário até o momento atual. Foi bom ter a companhia de vocês nesses momentos indecisos, de sofrimentos, alegrias na efetivação de meus sonhos. O mesmo ideal de sonhos nos uniu. Espero que a nossa amizade não se esvaneça.

Ao amigo Marcílio, da época de cursinho, irmão de Márcio, que sinto o maior apreço e orgulho, pela sua determinação para conquistar os seus sonhos. Por isso, sempre quando falo dele para alguém, eu o chamo de “o cara de Química”.

A Eduardo, amigo da infância, que esteve presente em todos os momentos da vida. Eu o considero “um amigo mais chegado do que irmão.”

Com ele, fiz muitas aventuras para estar na vida acadêmica. Sem seu encorajamento e espírito de ousadia, eu não teria chegado até aqui.

Às amigas do curso de Letras da UFPE, Adriana, Anuska, Debora, Hozana, Sheyla, Susy, Valquiria e Viviane, que compartilharam angústias, alegrias durante o percurso de nossa formação acadêmica. Obrigado pela manutenção de nossa amizade até hoje. Para vocês, dedico um excerto do conto Antiperipléia de Guimarães Rosa: “Para mim, cada mulher vive formosa: as roxas, pardas e brancas nas estradas.”

A Leandro, ao amigo fraterno e mais louco pela Literatura do curso de Letras da UFPE. Uma pessoa muito humana e fácil de conviver harmoniosamente em todos os âmbitos de nossa vida.

À amiga Wanessa Loyo pela atenção e intenso carinho dado à minha pessoa ininterruptamente, desde quando nos tornamos amigos durante a minha experiência de monitor da disciplina de Prática de Ensino II do curso de Letras da UFPE.

Aos colegas do Mestrado, que me proporcionaram papos interessantes sobre teoria literária, literatura, cinema e bobagens tanto nos nossos almoços, após as aulas de nossas disciplinas, quanto fora da academia. Em particular, destaco os amigos, Anuska, Carla, Claudio, Igor, Lylian e Mahely,

Aos professores da graduação, a minha eterna gratidão por dividirem o seu nobre conhecimento comigo durante o curso de Letras e despertarem a busca pelo saber. Em especial, os professores Anco Márcio, José Alexandre, José Rodrigues, Livia Suassuna, Lourival Holanda.

Aos professores do Mestrado, que me revelaram novos caminhos e perspectivas de estudo literárias durante as aulas. Em particular, Roland Walter que, através de suas aulas, pude dar uma guinada de 360 graus na minha pesquisa ao apresentar leituras sobre os processos mnemônicos para mim e aos colegas.

Ao meu orientador Lourival Holanda, que me acolheu e abraçou essa pesquisa quando ela era apenas um embrião, pela humanidade e compreensão nos momentos difíceis e complicados de minha saúde pelos quais ainda estou sofrendo. Obrigado pela atenção e carinho dado a minha pessoa.

Aos amigos Jefferson, Helio, Marta e Reginaldo pelos aconselhamentos sobre a vida e pela atenção dada para esse amigo meio “gauche na vida”. Sou grato por vocês dividirem os seus saberes comigo nas nossas reuniões do SEPEL.

Aos amigos de trabalho, que me deram muita força para efetivação desse ciclo da minha vida acadêmica. Com vocês, estou aprendendo cada vez mais a ouvir os nossos alunos e conduzir com mais perspicácia as aulas, através de seus vários anos de experiências de docência. Em especial, Aurislene, Carlos Eduardo, Danilo, Francly, Jalécia, Mônica, Nancy, Nelly e Vanessa.

À CAPES, por ter me concebido a bolsa de estudo para a efetivação desta pesquisa e ao Programa de Pós –Graduação em Letras da UFPE.

RESUMO

O presente trabalho tem como escopo o estudo dos realismos maravilhoso e fantástico e dos processos mnemônicos individuais e coletivo no desejo de sustentação de resistências e/ou continuidades das tradições moçambicanas/africanas presentes na tessitura do discurso narrativo de *A Varanda do Frangipani* de Mia Couto. Sendo assim, observada a relação da literatura e memória na construção da narrativa literária com o intuito de refletir como o escritor moçambicano molda e interroga o discurso da tradição naquela obra. Dessa forma, o trabalho foi dividido em dois capítulos: o primeiro denominado de *Realismo e Literatura* na reflexão da tradição moçambicana em que aborda os realismos maravilhoso e fantástico no questionamento da tradição; enquanto o segundo nomeado de *Processos Mnemônicos na Construção Literária da Narrativa em A Varanda do Frangipani*, cuja discussão foi a relação da memória com a literatura para o estudo da conservação da identidade cultural de Moçambique, que é refletida, de forma ambivalente, pelo autor moçambicano. Na investigação literária, orientou-se pelos pensamentos basilares de Bosi, Halbwachs e Paul Ricouer para a discussão dos processos mnemônicos na construção da narrativa literária, assim como os de Chiampi no estudo dos realismos maravilhoso e fantástico para a obra analisada no que se refere à tradição moçambicana / africana. Ao término da pesquisa, identificou-se que os realismos maravilhoso e fantástico contribuem para a interrogação da tradição moçambicana e são utilizados com uma perspectiva diferente na construção da narrativa por Mia Couto. Somados a isso, observou-se também que a memória perpassa toda a obra literária por meio do espaço, da palavra e do indivíduo, que, ao mesmo tempo, rememora e esquece, contribuindo assim para a interrogação dos ícones culturais moçambicanos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Memória, Realismo Maravilhoso e Fantástico, Tradição e A Varanda do Frangipani.

RESUMEN

Este trabajo tiene el objetivo de estudiar el maravilloso y el realismo fantástico y los procesos mnemotécnicos en el deseo individual y colectiva para apoyar la resistencia y/o continuidad de las tradiciones de Mozambique/África presentes en la estructura del discurso narrativo del *Varanda do Frangipani* de Mia Couto. Por lo tanto, la relación observada entre la literatura y la memoria en la construcción de la narrativa literaria con el fin de reflejar como las formas del escritor mozambiqueño e interroga el discurso de la tradición en la que trabajan. Por lo tanto, el trabajo se divide en dos capítulos: el primero llamado realismo en la literatura y la tradición de Mozambique reflexión que aborda el realismo maravilloso y fantástico en el cuestionamiento de la tradición, mientras que los segundos procesos mnemotécnicos con nombre en la construcción de la narrativa literaria en *A Varanda do Frangipani*, cuya discusión principal era la relación de la memoria de la literatura para discutir la preservación de la identidad cultural de Mozambique, que se refleja de manera ambivalente, por el autor de Mozambique. En la investigación literaria, guiados por los pensamientos de Bosi, Halbwachs y Paul Ricoeur para discutir los procesos mnemotécnicos en la construcción de la narrativa literaria, así como para el estudio de realismo Chiampi maravilloso y fantástico para el trabajo discutido en relación con tradición Mozambique / África. Al final de la investigación, se identificó que el maravilloso y fantástico realismo contribuye a la cuestión de la tradición y Mozambique se utiliza con una perspectiva diferente en la construcción de la narrativa de Mia Couto. Sumado a esto, también se observó que la memoria impregna toda la obra literaria a través del espacio, y la palabra de la persona, al mismo tiempo, recuerda y olvida, contribuyendo así a la cuestión de los iconos culturales de Mozambique en la época contemporánea.

Palabras-clave: Memoria, realismo maravilloso y fantástico, Tradición y *A Varanda do Frangipani*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 PRIMEIRO CAPÍTULO - OS REALISMOS E A LITERATURA NA REFLEXÃO DA TRADIÇÃO MOÇAMBICANA	16
2.1 LITERATURA/FICÇÃO E REALIDADE	16
2.2 O REAL E OS REALISMOS (PERCURSO E DISCUSSÃO DOS REALISMOS - MARAVILHOSO E FANTÁSTICO) E O DESDOBRAMENTO NO DISCURSO DA IDENTIDADE MOÇAMBICANA EM A VARANDA DO FRANGIPANI	27
3 SEGUNDO CAPÍTULO - OS PROCESSOS MNEMÔNICOS NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DA NARRATIVA	48
3.1 MEMÓRIA INDIVIDUAL, COLETIVA E IDENTIDADE	48
3.2 MEMÓRIA E ESPAÇO	58
3.3 MEMÓRIA, LINGUAGEM E ORALIDADE	73
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88

1. Introdução

Atualmente, tem-se explorado bastante as literaturas africanas de expressão de Língua Portuguesa nos círculos acadêmicos no Brasil. A profusão de trabalhos acadêmicos reflete o interesse de estudar as produções artísticas desses países, a partir de perspectivas de estudo e teorias diferentes. Esses trabalhos de pesquisa redescobrem um continente africano pela mais bela manifestação artística que o homem criou: a Literatura.

Esta desvela toda a sua riqueza cultural dos países africanos e os seus problemas sociais, como se fosse uma dançarina do ventre, em que cada movimento da dança, vai soltando um dos seus véus para o homem conhecê-la. Para o conhecimento da literatura africana, o pesquisador deve ter um conhecimento enciclopédico sobre os referentes ressignificados nas narrativas e poesias. Sem esse arsenal de conhecimento sobre a complexidade cultural da África, o estudo dessa literatura se torna empobrecido.

A pesquisa dessa literatura é um desafio para quem não é um nativo dessa região, pois muitas sutilezas das palavras e expressões idiomáticas devem ser analisadas com uma atenção especial para não fazer uma reconstituição de seu significado torto nem equivocado do discurso literário. Logo, a palavra nessa literatura assume uma dimensão corporal, que é ilustrada pelo ritmo e melodia incorporada na linguagem. Essa mescla do escrito e do oral dá um tom sinestésico à narrativa, despojada de artificialismos. Na literatura africana, a palavra torna-se corpo, ou, melhor carne.

Mesmo assim, isso não impede as pessoas de outras culturas fazerem investigações literárias que devastam a floresta de significados encontrados na arte literária desse continente. É necessária uma boa escolha do caminho para percorrer e contemplar as paisagens reconstruídas através da linguagem criada pelo escritor, mas deve tomar cuidado com certos caminhos que nos desvirtuam do nosso objetivo.

Diante dos vários caminhos que me foi apresentado, optei pelos que me asseguravam um retorno para o intento da minha análise acerca da obra literária *A Varanda do Frangipani*, de Mia Couto (2008). Como numa escolha

há várias renúncias, mas ainda sobrevieram os receios e desconfianças dessas escolhas para a efetivação do objetivo da pesquisa.

Sem delongas, o principal escopo do trabalho desta dissertação é o estudo dos realismos maravilhoso e fantástico e dos processos mnemônicos individuais e coletivo no desejo de sustentação de resistências e/ou continuidades das tradições moçambicanas/africanas presentes na tessitura do discurso narrativo de *A varanda do Frangipani* de Mia Couto. Nesse sentido, observou-se a relação da literatura e memória na construção da narrativa literária com o intuito de discutir como o escritor moçambicano molda e interroga o discurso da tradição naquela obra.

Dividido em dois capítulos, o primeiro capítulo denominado *Realismos e a Literatura na reflexão da tradição moçambicana*, que se centra na discussão dos realismos maravilhosos e fantástico na discussão da tradição moçambicana. Inicialmente, optou-se pela problematização do tripé literatura/ficção e realidade, com um subitem de mesmo nome, na intenção de aquecer a reflexão do subtópico posterior. Sendo este nomeado *de O Real e os Realismos (percurso e discussão dos realismos – Maravilhoso e Fantástico) e o desdobramento no discurso da identidade moçambicana em A Varanda do Frangipani* que faz apontamentos sobre o real e os realismos no discurso narrativo do livro de Mia Couto para observarmos como a tradição é interrogada em diversos momentos do discurso da narrativa.

Já no segundo capítulo, denominado de *Processos Mnemônicos na Construção Literária da Narrativa em A Varanda do Frangipani*, temos como assunto principal a relação da memória com a literatura para a discussão da conservação da identidade cultural de Moçambique, que é problematizada, de forma ambivalente, pelo autor moçambicano. Para esse objetivo, dividiu-se essa parte da dissertação em três subtópicos: O primeiro *chamado de Memória Individual, Coletiva e Identidade*, no qual retrata o envolvimento da memória para a discussão da tradição e da identidade moçambicana; o segundo nomeado de *Memória e Espaço*, analisa como a memória se ocupa de um território para a reflexão da tradição moçambicana diante das novas identidades; e, por fim, o terceiro intitulado de *Memória, Linguagem e Oralidade*, que reflete a corporificação da memória pela linguagem, onde a palavra assume uma linguagem corporal através da oralidade encontrada na

escrita de Mia Couto, com o escopo de representar o valor e a sabedoria popular da cultura moçambicana.

A narrativa do livro *A Varanda do Frangipani* ocorre no período da Pós-Independência de Moçambique, na qual há um narrador chamado de Ermelindo Mucanga, carpinteiro de um forte na época do sistema colonial português, um xipoco ou um fantasma, que, não consegue morrer porque não foi velado e enterrado conforme os antigos ritos e tradições moçambicanas. Ermelindo fica furioso, visto que as autoridades políticas moçambicanas forjam uma nova identidade para o povo, considerando-o como um herói nacional, após Moçambique tornar independente de Portugal.

Desejoso de evitar essa farsa, aquela personagem decide morrer de novo e segue as orientações do pangolim- um espírito ancestral, com características de um animal cheio de escamas. Sendo assim, ele reencarna no corpo do investigador de Polícia Izidine, tendo esse apenas sete dias de vida para viver, segundo o animal pangolim. Ao decorrer dos anos, a antiga fortificação portuguesa, transformada num asilo após o sistema colonial português em Moçambique, vira um cenário de crime, com o assassinato misterioso do diretor do asilo: Vasto Excelência. Dessa forma, faz-se necessária a presença de um policial para averiguar, por meio de uma investigação, o motivo do assassinato do gestor do asilo.

Através de capítulos, a obra é intercalada com o depoimento dos velhos, do fantasma, que conta a sua experiência de reencarnação no enfrentamento da nova vida e como Izidine fica impressionado com as histórias contadas por cada ancião entrevistado por ele. Cada depoimento aborda a verdade que cada ancião acredita a partir de suas visões, sendo estas baseadas nas antigas tradições moçambicanas, assim como marcas de uma história sangrenta de um país.

Após a síntese do enredo da obra, convidamos ao leitor para percorrer o caminho reconstruído dos significados expressos pela escrita de Mia Couto, através da releitura de nossa investigação literária. O caminho foi escolhido, agora é só acompanhar essa nova caminhada na linguagem literária de Couto.

2. PRIMEIRO CAPÍTULO – OS REALISMOS E A LITERATURA NA REFLEXÃO DA TRADIÇÃO MOÇAMBICANA

2.1 Literatura /Ficção e Realidade

A palavra ficção advém do latim *fictionem*, cognata do verbo *fingere*, que significa o ato de fingir, simular uma realidade. Todas as artes perpassam pelo viés ficcional, mas os meios de instauração da ficcionalidade se diferenciam entre si, posto que, em certos momentos, podem usar também os códigos de seus sistemas por meio da dialogicidade.

A ficção é um fingimento, sendo, simultaneamente, desarraigada ou ancorada na realidade. Ela vai além do que é descrito e palpável no mundo concreto do qual estamos inseridos. Embora possua contatos com a realidade, aquela não exprime um acontecimento tal como ocorreu; representa apenas uma (re) semantização ou (re) processamento do real com uma nova ótica, que, na maioria das vezes, depende do mundo exterior da obra literária para gerar significação. No processo de ficcionalização, o escritor esvazia o signo que revela e denota o real para gerar outra forma de significado, que pode ser extraído ou não, através da ligação com o mundo real.

Por outro lado, na ótica do ensaísta, crítico literário, escritor Mario Vargas Llosa (2011), aquela promove um deleite para quem aprecia e faz com que as pessoas esqueçam os percalços da vida real, pois revela como esta é frágil, descontínua e pobre, a partir da vivência do mundo ficcional pelo consumidor/ apreciador. Dessa forma, ela nos compensa ao oferecer uma nova perspectiva de mundo, baseando-se pela elaboração de signos que contribuem para uma reflexão da vida.

Se o artesão talha a madeira para esculpir uma representação de um objeto ou de uma pessoa, a literatura usa a palavra para comunicar outra realidade ao leitor, que muitas vezes se distancia do real e nos impõe novo olhar sobre o mundo. Dessa forma, a ficção desajusta-se do plano real com o intuito de criar um mundo melhor, perpetuar ideias ou “iluminar” os pontos cegos da realidade que o homem nem os vê nem deseja enxergá-los.

Essa iluminação decorre de o homem querer projetar um novo mundo por meio de sua arte que nos satisfaça, nos deleite para repensar a realidade na qual vivemos automaticamente, destituída de um tom panfletário. Nela, percebe-se uma intenção artística gerada a partir de uma reflexão individual, que é repassada para a coletividade, como se fosse uma epidemia que desestabiliza a saúde do indivíduo e faz com que as autoridades políticas providenciem e revejam métodos preventivos para não ocorrerem nem mortes nem sofrimentos à população. A partir dessa analogia, como se vê, as funções precípuas da ficção são sugerir e alertar aos homens de uma realidade calcada no mundo real, que não é um reflexo deste, mas um reprocessamento do real com novas formas e características singulares.

No ponto de vista de Umberto Eco, a realidade e a ficção possuem condições do mundo real que se relativizam entre si, ainda que seus mundos arquitetados sejam diferentes, com suas visões díspares sobre a vida, o mundo e as pessoas. Independente de qual seja modalidade do texto literário, a composição do mundo ficcional se apoia na realidade:

Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis numa obra . E, com efeito, aqui há uma enorme variedade de formas como a fábula, por exemplo, a todo instante nos levam a aceitar correções em nosso conhecimento do mundo real. No entanto, devemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real. (1994, p.89)

A visão de Eco demonstra que os mundos ficcionais e reais reelaboram as suas realidades, de forma autônoma, no entanto possuem convergências entre si. A constituição da realidade na ficção não tem limites nem compromisso com a verdade, que aponta o mundo referencial vivenciado nas situações cotidianas das pessoas. Logo, o verdadeiro escopo da ficção é projetar um mundo renovado com novas perspectivas que podem influenciar o homem nas suas decisões, nos seus anseios e alimentar o seu espírito na vida real.

Se a ficção é um simulacro da realidade, o que se pode dizer da linha tênue que separa aquela do real? A separação de suas realidades evita a confusão de se atribuir o mesmo status do mundo ficcional ao real, já que eles têm suas próprias especificidades de representação da realidade. Do leitor espera-se que tenha discernimento e capacidade de aceitar as regras que cada mundo impõe ao adentrá-los, pondo, com perspicácia, uma fronteira limítrofe entre a realidade e a ficção. Dessa forma, ele deve ser uma criança que dá vida a um objeto e cria um mundo imaginário para realizar as brincadeiras. Quando o ato de brincar esgota-se, o objeto volta a sua função no plano real. Assim deve-se proceder, e, sobretudo, estar preparado para fruir a realidade que o mundo ficcional nos possibilita, destituído de preconceitos.

A realidade provoca a sensação de choque, de aflição, de encantamento, mas nos limita a pensar várias possibilidades do mundo real. Em contrapartida, a ficção possui inesgotáveis projetos de vida, anseios, reflexões filosóficas, sociais que moldam, de forma peculiar, a constituição do seu mundo. Além disso, a sensação da realidade criada a partir da ficção, na maioria das vezes, atinge um grau máximo de desespero alucinante e até maior que o da realidade. Por outro lado, esta se sujeita ao mundo referencial para estabelecer a comunicação, com transparência e fidelidade ao signo linguístico.

É inegável que a Literatura está contida na ficção, mas isso não define o valor nem o status literário. Eagleton afirma que o cuidado especial com a linguagem literária não tipifica o objeto literário, porque essa especificidade pode ser encontrada em outras instâncias e contextos da linguagem, como, por exemplo, a propaganda e os avisos:

Um outro problema concernente ao argumento de estranheza é o de que todos os tipos de escrita podem, se trabalhados com a devida engenhosidade, ser considerados estranhos. Veja-se uma afirmação prosaica, perfeitamente clara, como a que se encontra por vezes no metrô: "Cachorros devem ser carregados na escada rolante. (1984, p.7)

Nesse pensamento, Eagleton nivela os discursos literários aos pragmáticos de forma igualitária e refuta a visão formalista que estuda tanto os

radicalismos e violência linguística nas formas literárias para dar status literário a uma obra. Fica explícita a crítica aos estudiosos do Círculo de Praga, do qual faz parte Roman Jakobson, que aliou os estudos da poesia aos da Linguística, atentando para os desvios de linguagem encontrados no discurso poético.

O argumento de Eagleton se fragiliza ao dar o mesmo status da linguagem cotidiana à literária, visto que há mais um distanciamento do trabalho esmerado com a palavra no discurso literário do que o discurso pragmático. Dessa forma, todas as peças publicitárias que exploram os sons e a multissignificação da palavra para persuadir o público a consumir certo produto, seria literatura; e os publicitários, escritores. Pensar a estranheza como parâmetro único para todos os discursos linguísticos, valorando-os ao mesmo patamar do literário, é reduzir e simplificar a complexidade e a estilização dos discursos literários empreendidos por grandes escritores como João Guimarães Rosa e James Joyce.

Discordante da ideia de Eagleton, Machado afirma que a Literatura mantém uma intersecção da obra com a Linguagem ou vice-versa, onde há só encontros puramente especiais entre elas. Assim, ele não a generaliza como um sistema comum a outros, mas como uma arte que possui o seu lugar e sua especificidade, dessa forma o ponto comum entre linguagem e obra na Literatura é o que estabelece o status de Literatura: “[...] A Literatura não é a forma geral nem o lugar universal onde se situa a obra de linguagem. É, de certo modo, um terceiro termo, o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem.” (p.144, 2000)

Nesse sentido, essa valoração sobre Literatura ultrapassa o conceito de Literatura como “uma linguagem carregada de significados” (POUND, p.33, 2006), pois essa definição não dá conta de classificar uma obra literária, pois outras linguagens presentes nas esferas sociais seriam tidas como Literaturas, já que estão impregnadas por um entrecruzamento de signos em diferentes sistemas verbais e não-verbais numa relação multissemiótica.

Além disso, ela também põe abaixo a crença de que o status de uma obra para ser literário necessita apenas de uma opinião da crítica especializada que seleciona o que pode ser Literatura ou não. Portanto, o mais relevante é o tangenciamento da obra com a linguagem numa relação em duas vias para o enquadramento de uma obra literária que o crítico deve levar em consideração

e não apenas sua preferência pessoal e o pensamento da instituição à qual está filiado como argumenta Compagnon: “[...] a literatura é uma inevitável petição de princípio. Literatura é literatura, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente, mas é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência.” (2010,p.45)

Tomando a Literatura como ficção e arte, esta proporciona um desfragmentação da realidade que provoca uma nova percepção do real, saindo de uma realidade costumeira, enrijecida e, sobretudo, automática. Ela possibilita um novo olhar sobre o que foi reformulada por si própria, para criar o efeito de não haver uma relação tão íntima com a realidade. Assim, conseqüentemente, provoca no público uma nova perspectiva do real e dos objetos no mundo cotidiano, como acredita Chklovski:

Eis que para devolver a sensação de vida, para sentir outros objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama de arte. O objetivo da arte é dar a sensação de objeto como visão e não reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongada, a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já passado não importa para a arte. (1973, p.45)

Ancorado na visão formalista, Chklovski postula que a função da arte é projetar nas pessoas uma maior atenção com bastante profundidade para a realidade e os objetos que nos circundam diariamente, assim como um dos quadros de Van Gogh, chamado *Par de Botas* a seguir:

Figura 1: *Par de Botas*



Numa leitura superficial, estas botas parecem ser apenas uma representação de calçados de trabalhadores na tela, mas quando o artista holandês as pinta, passa a história de trabalho diário duro, sofrimento, alegria, tristeza, que o trabalhador sentiu ao trilhar a vida. Dessa forma, o objeto pode revelar uma vida que teve várias experiências ao percorrer os caminhos que os humanos se deparam, escolhem, ou são impostos, ou condenados a viverem.

A partir de uma visão metonímica da vida, ou seja, de um objeto usado por um trabalhador ou possivelmente pelo próprio artista, sugere um novo debruçar sobre o objeto, ultrapassando sua função prática na nossa vida cotidiana, de nos proteger das doenças e de ser acessório compulsório para suportar a vida num campo ou nas cidades. Além disso, simbolicamente, as botas possivelmente mostram como o percurso das vidas humanas não são fáceis para a humanidade. Diante disso, a arte proporciona uma nova maneira de olhar e perceber a vida com uma maior amplitude, gerando uma desestabilização no indivíduo, como defende Costa Lima: “Diante da ilusão que a provoca, a arte, em vez de criar uma homeostase, estabelece uma tensão desequilibradora.” (2006, p.15)

A perspectiva de Chklovski destoa do pensamento de Eagleton, visto que a estranheza é tida como uma desorganização do objeto e da vida atrelado ao mundo referencial pelo discurso ficcional, que não possui o mesmo efeito, consumação, recepção e visão sobre fatos e objetos da realidade do nosso dia a dia. Por isso, a Literatura, enquanto linguagem e função social, ela possui uma maior distância das linguagens dos discursos pragmáticos encontrados na esfera social.

Mesmo assim, ela não deixa de incorporá-las ao mundo do discurso ficcional, que são remodeladas para gerar uma ressignificação da obra com novas nuances, diferentemente da função prática, como, por exemplo, os diários, que norteiam a narrativa de *Terra Sonâmbula* de Mia Couto (2007). Esses misturam episódios importantes da vida de Kindzu com a guerra na narrativa, após a independência de Moçambique, na qual esse país é arrasado pelas atrocidades humanas das forças políticas que brigam pelo poder.

Existem “verdades” na ficção e na realidade? Nelas, a verdade assume uma perspectiva de compromisso com o que cada âmbito supõe o que ela se caracteriza e se enquadra. Nenhuma dessas se sobrepõe a outra, já que se constroem por maneiras diferentes, embora se assemelhem em alguns aspectos. A construção de suas verdades passa pela subjetivação de um indivíduo que faz uma remodelação dos fatos e dos objetos, a partir de uma visão individual, filosófica e sócio-histórica de uma época para sua instauração.

Muitas vezes, a verdade do mundo real se parece com a ficção e se mesclam assazmente, no entanto, o compromisso e o objetivo de ambas se diferem. Essa não possui uma finalidade de ser mais verdadeira que a verdade, mas com o seu mundo ficcional, que se apoia na realidade para disseminar ideias e verdades aos indivíduos, quando esses mantêm contato com a obra literária. Enquanto, aquela procura instituir, a partir do mesmo processo que se assemelha à ficcionalização das artes, o fato tal como ele foi para o outro, embora oculte partes que não confirmam o status de verdade. Através dessas óticas, verifica-se que a verdade é uma força autônoma nem absoluta nem autêntica, mas construída por visões e fatos selecionados.

Sob a perspectiva de Todorov (1999), no âmbito da Literatura, a realidade e a verdade estão atreladas ao escopo de estruturar, constituir e significar um mundo que se atesta em si próprio, sem estar vinculado ao mundo exterior para gerar uma significação. Assim, a obra literária possui uma autonomia para criar o efeito ficcional, pois essa característica provém da forma como ela é manipulada e constituída, a partir de sua organicidade verbal:

Em literatura, as questões de realidade ou de verdade são subordinadas ao objetivo literário essencial que é o de produzir uma estrutura verbal que encontre sua justificação em si mesma; e o valor designativo dos símbolos é inferior à sua importância enquanto estrutura de motivos ligados” Nessa última frase, não é mais a transferência que se opõe à opacidade, mas sim a não – ficcionalidade (pertencimento ao sistema verdadeiro- falso). (1970, p.14)

Ainda que as verdades dos mundos ficcionais e reais entrem em confronto com seus discursos, elas se interceptam em alguns pontos tanto na

visão de mundo quanto na construção de suas narrativas. Um desses cruzamentos está na idealização de um mundo, onde há discussões sobre os efeitos e ações humanas instituídos na ficção e na realidade. Embora haja diferenças na intensidade e graus de questionamentos entre elas, quando se interrogam e propõem novas formas de perceber o mundo e as atitudes humanas. Outro ponto de intersecção vincula-se à caracterização e à defesa da verdade moldada nos seus discursos. Nesses, a verdade daqueles fogem à regra de composição, entretanto, importam-se apenas com o reconhecimento e aceitação de suas ideias, destituídas de valoração.

Mesmo tendo formas diferentes para postular as suas verdades, a ficção e a realidade bebem, na maioria das vezes, duma mesma fonte para inscrever os seus discursos. Diferentemente desse pensamento dialógico, os artistas simbolistas do século XIX projetavam sua verdade num discurso destituído de logicidade, fazendo oposição ao mundo profundamente racionalista do mundo burguês. Para eles, a realidade era o caos, ilógico, desagradável, amorfo, sujo, o poético; real, mediador do homem com a integração cósmica, a superação dos males do mundo, sendo assim a verdadeira integração do homem com o universo e a sociedade.

É incontestável o posicionamento de Todorov quanto à inexistência da verdade absoluta no mundo, já que ela é realizada, moldada pelas leituras de mundo das pessoas e dos artistas no seu processo artístico, inserida num processo discursivo. A verdade se dá pela forma como os outros a constituem, que pode garantir a sua condição de verdade ou não, passando assim a ser julgada por eles, antes de ser reconhecida como algo verdadeiro: “[...] De resto, a forma completa seria: não há fatos, apenas discursos, apenas discursos sobre os fatos; conseqüentemente, não há verdade no mundo, apenas interpretações do mundo.” (1999, p.13)

A verdade seria o confronto de discursos que são objetos de interpretação das pessoas, pois essas os moldam de acordo com a sua perspectiva de mundo, assim como os embates dos discursos da História em que a voz dos vencedores sempre são evidenciadas e as dos perdedores; silenciadas, nos anais da História.

Na perspectiva do estudioso Jean Paul Sartre, o tripé (1983, p.82) (Espiritualidade, Literatura e verdade) possui uma ligação íntima para a

construção do mundo ficcional e colabora para a formação da consciência crítica do leitor, a partir de uma retransformação do real palpável em abstrato, a fusão dos fatos históricos com os pensamentos universais.

Assim, pode-se concluir que a verdade se insere no discurso literário durante a criação do mundo ficcional, sendo esta o motor principal que o escritor recorre para gerar um mundo autônomo e muito dependente daquela ao mesmo tempo. Para esse intento, o autor não deve estar amarrado aos idealismos sobre Liberdade ou Igualdade, mas ligados às questões do seu tempo, vivenciados na realidade, para vencer os dilemas, as contradições de nossa sociedade:

Esse senso apaixonado do presente o preserva contra o idealismo: ele não se limita a contemplar as ideias eternas da Liberdade ou da Igualdade: pela primeira vez desde a Reforma, os escritores intervêm na vida pública, protestam contra um decreto iníquo, exigem a revisão de um processo; em suma, decidem que o espiritual está na rua, na feira, no mercado, no tribunal, e que o problema não é desviar-se do plano temporal, mas ao contrário, de voltar a ele incensamente e superá-lo em cada circunstância particular. (SARTRE, 1983, p.85-86)

Essa perspectiva de Sartre neutraliza a visão da arte e da Literatura descompromissada com a realidade, que não colabora para com a libertação do sujeito nem o faz pensar sobre a realidade circundante. Dessa forma, realidade é a matéria que o escritor deve lapidar para se chegar à verdadeira espiritualidade, desprezando as formas etéreas de uma literatura que se volta para si mesma. No entanto, cabe ao autor escolher o seu posicionamento no fazer literário, escolhendo o meandro das denúncias das injustiças sociais de seu tempo ou das questões estéticas-literárias, como corrobora aquele escritor: “[...] É preciso tomar posição na nossa literatura, pois a literatura é por essência tomada de posição”.(Ibidem, 1983, p.204)

O posicionamento do escritor deve estar aliado ao modo que ele deseja escrever e se inscrever a sua verdade no mundo ficcional. Mesmo tendo essa orientação, é errado pensar a literatura e a escrita como uma redoma que separa o tempo e a vida. A literatura possui um processo em constante acabamento, que instaura no leitor um mundo que amplia o mundo presente e

o coloca numa nova direção para a vida, ou melhor, oferece uma nova perspectiva, muitas vezes diferenciada, às experiências vivenciadas na realidade:

Decerto que escrever não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. A Literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o inacabado, como disse Gobrowicz e como o fez. Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravaza toda a matéria vivível ou vivida. É um processo que dizer uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrevermos, devimos-mulher, devimos-animal ou vegetal, devimos-molécula até devir-imperceptível. (DELEUZE, 2006, p.8)

O pensamento acima corrobora com a visão de que o escritor resgata a vida para a composição de seu mundo ficcional e sua Verdade, destituída de relatar tal como acontecem os fatos e as experiências na realidade, mas como uma Vida que tangencia as fronteiras do vivenciado e possivelmente vivível. Isso proporciona a ilusão de um mundo autônomo, desvinculado da realidade para o leitor, entretanto, possui uma ligação com o mundo real, demonstrado pelas elaborações dos signos pelo autor no texto literário, de forma velada ou explícita.

Para a construção da verdade do texto literário, deve-se ter um pacto entre a tríade- leitor, obra e autor - com a finalidade de distinguir o mundo real da realidade ficcional. Dessa forma, o escritor traz no seu fazer literário uma realidade como fosse integrada e relacionada à vida real do leitor. Conseqüentemente, ele sugere que “o mundo textual há de ser concebido não como realidade, mas como se fosse realidade”. (ISER, 1996, p.107)

Assim, a verdade do mundo real não deve ser confundida com a realidade instaurada pelo mundo ficcional. Ambos os mundos possuem uma constituição própria e modos de reflexão sobre a vida, mediados pelos signos circunscritos numa obra ficcional. No entanto, a ficção pode trazer nuances do real que perpassam a obra de arte. Pode-se concluir que essa não é independente da realidade para recriação de seu mundo ficcional. Sem a ajuda da realidade, a ficção não existiria, pois ela é o fio condutor que o artista

percorre e a retransforma pela sua capacidade de gerar uma nova percepção, causando um desequilíbrio no público consumidor.

Houve nessa discussão sobre a inter-relação da ficção, Literatura e realidade, percebe-se que a construção do mundo ficcional e de sua verdade faz com que o homem pense acerca dos seus próprios atos, assim como oportuniza novas experiências que ainda não vivenciou na realidade. Conclui-se também a passagem obrigatória daquela tríade anteriormente mencionada em qualquer objeto artístico manipulado pelo artista, principalmente, as nuances da realidade, que ora se abrem explicitamente, ora se fecham implicitamente, deixando assim, uma áurea subjacente ao mundo ficcional. Sendo assim, a realidade se imiscui na realidade da ficção, dando assim uma impressão de que a obra literária possui um mundo real como fosse a vida dos seres humanos.

Portanto, o real é apenas um meio para os artistas criarem suas verdades, seus projetos artísticos e oferecerem novas propostas de real às pessoas consumidoras de arte, sem lançar mão da engenhosidade nem do poder de reorganização de uma realidade, por meio da constituição do mundo ficcional. A seguir, discutiremos como a realidade e os realismos se infiltram e se dispersam no discurso da narrativa de *A Varanda do Frangipani* para analisarmos como a identidade moçambicana foi manipulada pelo escritor Mia Couto.

2.1 O Real e os Realismos (percurso e discussão dos realismos – maravilhoso e fantástico) e o desdobramento no discurso da identidade moçambicana em *A Varanda do Frangipani*

Como foi já afirmado na discussão anterior a essa seção desse capítulo, o real é o substrato de que os artistas necessitam para a instauração de uma realidade de seus objetos artísticos. Nessa seção, refletiremos o conceito de real e as correntes do realismo mágico, maravilhoso e fantástico que já foram amplamente discutidos na crítica literária, resultando em intensos debates onde

as discussões voltam-se para a identificação das fronteiras ou convergências existentes entre elas, ou são o mesmo fenômeno, meramente divididos em nomenclaturas para simplesmente rotulação.

Inicialmente, a discussão será centrada na tentativa de definir o real. O que é o real? No sentido amplo, ele pode ser algo que é observável no plano da realidade, distinguindo-se assim do plano da fantasia e da ficção. Vejamos o que o dicionário exprime para aquela palavra: “Que tem existência verdadeira, e não imaginária: a vida real. s.m. Aquilo que existe efetivamente, que não é fictício; realidade (AURÉLIO, 2006, p.40). Essa concepção é bastante apropriada para diferenciar o real da fantasia para fenômenos da nossa realidade, mas para a ficção das obras literárias se torna frágil, devido à sua complexidade do real que é mais denso.

Desse modo, pode-se afirmar que o real na ficção é mais alargado do que o real propriamente dito, pois projeta visões, modos, reflexões muitos diversos para um mesmo fato ao público. Essa característica reforça a complexidade do real na instância da literatura, que deve manter uma distância do real e simultaneamente uma aproximação, sem copiá-la fielmente.

No campo literário, o real assume várias matizes que o ressignificam, de acordo com a perspectiva e ideologia, posição e lugar do estudioso. Assim, podemos compará-lo ao camaleão, pela sua multiplicidade de cores, expressadas pelo seu corpo. Isso se dá pela sua capacidade de exibir as cores de sua aquarela conforme o momento pelo qual está inserido. Se estiver em apuros, exibe uma cor. Se em outra situação demonstrar-se apaixonado por uma camaleoa, apresenta uma cor diferente.

A primeira cor do camaleão que pincela com suas as cores do real trazida para o nosso trabalho é Roland Barthes. Ao ilustrar o seu pensamento sobre “ilusão referencial” (BARTHES, 1972 p. 50) termo criado por ele) com a literatura realista, afirma o esvaziamento do signo que denota as coisas, os fatos e os liga aos seus referentes pelo artista, tendo assim uma comunicação de forma aparente com a realidade.

Dessa forma, a realidade na ficção é arquitetada com os traços do real, que não copia simplesmente o discurso literário. Esse desmanche da realidade pelo escritor resulta nos “efeitos do real.” (ibidem, 1972, p.50) Estes devem vir pela própria capacidade do signo referente trazer uma realidade

aparentemente desvinculada do real pelo escritor. Compulsoriamente, a forma como o signo se insere no mundo ficcional definirá se o real da ficção possui um realismo próprio e se destoa do real propriamente dito.

A partir disso, a realidade ficcional não deve comunicar-se diretamente com o real, já que o projeto de aparência de realidade não surtirá efeito. Desta forma, a obra se tornará uma mera representação da realidade. Para evitar esse defeito na constituição de uma realidade ficcional, o autor faz uma ponte entre a realidade e a ficção, desviando assim de um tom panfletário ou recalque do real.

Reforçando a ideia de que a literatura não é um espelho da realidade, tomamos o pensamento de Bella Josef para repensarmos o novo tipo de realidade instaurada por ela:

A obra de arte não é reflexo direto do real. A literatura é uma forma ideológica, mas não é um produto: é a produtividade. Isso significa que a matéria prima do processo de produção estética é já por si mesma estética. Essa concepção ultrapassa a definição da obra literária como reprodução da totalidade do real, ao concebê-la como forma de conhecimento do homem. A obra de arte deixa de ser focalizada como uma realidade de segundo grau. (1993, p.38-39)

Ainda nas cores do pensamento de Barthes sobre o real na ficção, ele afirma que o escritor é “um criador em terceiro grau, vê o que imita o que já é simulação de uma essência.” (p.39 1980). Apoiando-se por essa perspectiva do filósofo Platão - precursor do estudo da representação do real -, o pensador francês acredita no trabalho de reformulação dos artistas no projeto de realidade para representação da vida real. O seu pensar reforça que o escritor pincela uma parte de uma realidade a partir do que se pode constatar, porque não se pode representá-la fidedignamente. Assim, ele mantém um confronto com o seguinte pensamento de Platão, visto que a arte seria uma cópia de outras cópias: “a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respira apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra (FOUCAULT *Apud* PLATÃO, 1999, p.325)

Possivelmente, essa ideia de não poder representar totalmente a realidade esteja ligada à complexidade da definição do real para cada artista, já

que cada um traz em si uma ótica diferente e peculiar de reconstituição da realidade em seu fazer literário. Isso dificulta ou amplia “a apreensão da realidade que se configura no texto literário se traduz numa linguagem necessariamente ambígua que possibilita a sua permanente atualização e abertura” (PROENÇA FILHO, 1989, p.40)

Para Platão, a mimesis é uma cópia da realidade, enquanto para Aristóteles, uma imitação da realidade. A investigação literária observa que há na obra desse filósofo, sobretudo a tragédia e a epopéia, princípios normativos e descritivos destas na primeira parte e segunda parte do livro *A Poética*. Tomamos como exemplo, o preceito em que o autor de tragédias deve suscitar o terror e a piedade por meio de uma história que leve o protagonista à desgraça e provoque uma catarse.

A concepção de mimesis aristotélica perdurou-se até o século XVIII nos estilos de época (Classicismo, Humanismo e Neoclassicismo), sendo imposta ou retomada pelos artistas os cânones literários para comporem sua arte, como, por exemplo, a imitação da Natureza, por essa ser dotada de simetria e perfeição e entre outros.

No Romantismo, a concepção da mimesis é revista pelos artistas que recusam a normatização e buscam uma arte que não é sinônimo de cópia da realidade apenas, mas um processo criativo desvinculado de forças exteriores a ela, sendo influenciado pelo espírito do artista, abarcando os descompassos e desvios de nossa alma:

A recusa da teoria da mimesis por parte dos idealistas e jovens românticos alemães tem como última conseqüência não a garantia de uma liberdade plena da arte em relação a toda e qualquer funcionalidade, mas sim a afirmação de uma nova função para a arte: uma função não mais de reprodução natural, enquanto realidade previamente dada, mas de produção e reprodução do espírito, enquanto ele mesmo é uma realidade processual, histórica e cultural, incluindo toda a imperfeição e desarmonia da própria natureza humana. (GONÇALVES, 2001, p.288)

O camaleão metamorfoseando para outra cor distinta, expressa a cor da ideia de Iser (2002, p. 107) quando afirma que o real configurado no texto

ficcional é um mundo representado por uma encenação. Os fatos e as visões da realidade ficcional não vazam para a realidade humana. O real só atinge o mundo ficcional, não há efeitos para a sociedade o que se discute numa obra ficcional, mas pode haver uma ligação com o mundo real.

A ideia de Iser mostra como o real esfacela-se para atender e gerar uma nova realidade no mundo ficcional, subjacente a qualquer discurso literário. Ele acredita que a realidade construída no texto ficcional não possui o escopo de o homem refletir a sua condição de estar e ser no mundo. Portanto, o compromisso do real na ficção é com a realidade expressa pela obra literária. Assim, defende arduamente a separação dos “reais” e/ou das realidades, a partir da maneira como o texto ficcional representa a realidade, pois a ficção e realidade apresentam-na conforme a sua maneira, podendo haver índices presentes em cada uma que podem estar conectadas em ambas as instâncias, ou melhor, esferas.

Parece-me que o camaleão já está refletindo uma tonalidade de cor diferente para a ideia do real do estudioso acima. Agora, a cor do pensamento é outra. Este ganhou a cor do filósofo francês Foucault para pensarmos como o real se configura no seu saber. Em *as palavras e as coisas* (FOUCAULT, 2002 p.55), esse intelectual afirma que a representação do real não é dada pela linguagem, porque o signo linguístico possui uma relação de arbitrariedade aos objetos que denotam. Nessa perspectiva, a representação pode possuir uma identificação com o real, já que essa não seria cópia deste. No entanto, simultaneamente, seria uma semelhança e diferença numa mesma instância.

Radicalmente, Foucault posiciona-se quanto à arbitrariedade do signo verbal para mostrar que a linguagem não traduz fielmente a realidade. Tratando-se de arte, fica explícita a falta de compatibilidade desta com o mundo configurado pelo texto literário. Quando se fala em repetição, ele quer dizer que a nova realidade instituída pelo texto ficcional é um mundo próprio, dotado de suas reflexões filosóficas, humanas e sociais que não são observados na vida real.

Logo, a repetição traz uma espécie de galvanização do real na obra literária como algo inédito para quem lê, aprecia uma das telas de Di Cavalcanti, assim como as pessoas que ouvem os seguintes versos da música *Onde a dor não tem razão*, do intérprete de samba, Paulinho da Viola: “Venho

reabrir as janelas da vida/ e canta como jamais cantei nesta vida/ já não se agitam mais uma onda de uma paixão e ele não é abrigo de amores mais perdidos, é um lago mais tranquilo.”

Nesse trecho, a palavra onda expressa o amor avassalador que a pessoa teve perante outra e, talvez, por ter uma frustração amorosa numa relação anterior, ela será mais precavida para se relacionar com outra, a partir do item lexical lago. Assim, onda não mantém nenhuma relação de movimentação das águas do mar, mas com a intensidade do amor vivenciado pelo eu-lírico do samba canção do músico carioca Paulinho da Viola. Enquanto, a palavra lago expressa a contenção na medida racional de amar ao outro, não tendo relação alguma com as características plenas de um lago. Contudo, esses signos verbais retratam com uma nova forma de expressão a temática da desilusão amorosa.

Observamos mais uma transição de cor do camaleão, a sua cor já não é a mesma. Agora, a cor do pensamento sobre o real vincula-se ao do crítico alemão Erich Auerbach. *Na sua obra Mimesis: A representação da realidade na literatura Ocidental* (1994) assevera que a forma de representação do real se dá pela ligação de forma sintética, da história e da cultura na qual estamos inseridos. Essa ligação é bastante múltipla, mas a representação do real aglutina a multiplicidade, atuando assim como o elemento que une aquela diversidade em uma única forma de modelo do real.

De fato, Eric Auerbach possui um pensamento polêmico e mais amplo da representação do real do que os outros estudiosos aqui mencionados para a discussão do real. Ele trata a manipulação do real numa obra de arte como fosse uma aglutinação de várias relações dos momentos sócio-históricos culturais que o artista vivencia. Dentre essas, o artista seleciona uma parte delas, a fim de que transforme essa diversidade em apenas uma. Isso se assemelha ao click duma máquina fotográfica ao recortar um momento da vida das pessoas quando essas são fotografadas, pois elas mantêm várias relações, papéis e subjetivações na sociedade antes de serem representadas pelo ângulo de uma câmera.

A coloração do camaleão ainda permanece igual, no entanto, com uma nuance diferente. A cor do pensamento continua seguindo as ideias de Auerbach, aliando-se o real ao conceito de figura, presente na obra

denominada Figura. Segundo esse estudioso, a “figura é algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é real e histórica” (AUERBACH, 1997, p.27). Essa terminologia “figura” advém dos teólogos romanos, quando esses a usavam amplamente para expressar possivelmente uma relação entre dois acontecimentos, assim como entre uma promessa, que é a figura, e seu preenchimento.

A ideia de figura expressa muito bem como o real se constitui nas obras de arte. Embora esteja ligada ao sagrado, ela nos parece mais comprometida com o mundo externo do que as outras concepções de real e suas formas de representação. Nela, a relação com a realidade se estabelece com a constituição da diversidade desta em uma única realidade, destituída de obviedade, da normalidade e referencialidade, percebido nos discursos presentes na vida real. Desta maneira, fica explícito, no pensamento de Erich Auerbach, que arte e a representação do real têm vínculo com a comunicação estabelecida de preenchimento entre a história e o real, não sendo assim simplesmente cópias de realidade, mas uma realidade singular e exclusiva configurada numa manifestação artística.

Depois de expressar as multiplicidades de cores de pensamentos na tentativa de discutir os pensamentos sobre o real, encerrando essa etapa e iniciando outra, trazendo uma nova discussão sobre os “realismos”(maravilhoso e fantástico na obra *A Varanda do Frangipani* de Mia Couto. Assim, o camaleão deixará de viver na ilustração das ideias na nossa discussão. A companhia do camaleão foi boa até aqui. As suas cores não morrem; elas estão para sempre escondidas no seu corpo, ou melhor, aquarela.

Passeando pelos terrenos escorregadios do realismo maravilhoso e fantástico, discutiremos como os seus conceitos são instituídos pelos repensamentos de alguns teóricos sobre os realismos. A seguir, analisaremos como esses atuam fortemente na narrativa da obra aqui analisada.

Primeiramente, a definição do maravilhoso é extremamente aberta, discutido amplamente entre os estudiosos da crítica literária. Como diz Alejo Carpentier, o maravilhoso já existia nos contos maravilhosos do mundo de fadas, duendes, unicórnios, onde esses seres mágicos não eram contestados pelas personagens que participam da narrativa nem pelos leitores. Dessa forma, a presença deles não atesta a classificação de uma literatura do

realismo maravilhoso. Esse escritor e crítico cubano afirma que o maravilhoso fazia parte da realidade cotidiana do Novo Mundo (A América Latina), quando os descobridores europeus imigraram para o nosso continente no século XV, em busca de ouro e prata nas expedições espanholas e portuguesas, pois não tinham nenhum propósito de civilização nessas terras descobertas. Ainda afirma que o maravilhoso não pertence apenas à América Latina, mas está presente na África, Ásia e Europa.

Sendo o realismo maravilhoso discutidos em muitos ensaios produzidos por Carpentier, um dos seus ensaios mais importante é *Do real maravilhoso americano*, no qual atesta que o realismo maravilhoso:

O realismo maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado-limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos, nem os que não são Quixotes podem entrar com corpo, alma e bens, no mundo de Amadís de Gaula ou de Tirante-o-Branco. Soam prodigiosamente fidedignas certas frases de Rutilio em *Os trabalhos de Persiles e Segismunda* sobre homens transformados em lobos, porque nos tempos de Cervantes acreditava-se em pessoas atingidas pela licanthropia. O mesmo se pode dizer da viagem da personagem, da Toscana à Noruega, sobre o manto de uma bruxa. Marco Polo admitia que certas aves voavam levando elefantes entre as garras, e Lutero viu de frente o demônio e atirou-lhe um tinteiro na cabeça [...] (CARPENTIER, 1987, p. 140-141).

Nessa concepção de Carpentier, o realismo maravilhoso traz uma visão acerca do real alterada e ampliada, onde todas as possibilidades da realidade são válidas e não há contestação nem dos personagens e nem dos leitores. Nela, os leitores devem ter fé para dar credibilidade ao real instaurado nas narrativas literárias do realismo maravilhoso. A alteração do real é o que

determina o grau do maravilhoso e do insólito para causar a sensação do maravilhoso.

Essa nova expressão literária surgida na metade do século XX na América latina se volta contrariamente ao realismo cru, à literatura engajada do real e sobretudo da influência da Literatura europeia. Aquele escritor cubano afirma que “ la literatura nace no de lo real natural sino de lo real maravilloso (MONEGAL, p.188)”. Autores que seguem essa linha de pensamento estão: Jorge Luis Borges, Gabriel García Lorca, Reinaldo Arenas, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, dentre outros. Mesmo assim, muitos autores não deixaram de se posicionarem quanto ao momento histórico do qual estavam inseridos, pois muitos deles narraram discursivamente contra os desmandos e atrocidades das ditaduras militares que ascendiam ao poder na América Latina, por meio das obras literárias imersas ou influenciadas pelo realismo maravilhoso. Assim, o real dessa época não era trazido de forma referencial, mas travestido por uma nova realidade maravilhosa, expressa por símbolos aparentemente desvinculados do real, que repensavam a condição sociopolítica por uma nova ótica.

Vale ressaltar que, muitos autores dessa nova proposta programática da Literatura do realismo maravilhoso, simultaneamente, definiam as linhas de pensamento para esse movimento literário e faziam radicalismos, estilizações, inovações nas narrativas de seus livros, a partir do pensamento basilar dos conceitos do realismo maravilhoso.

É a partir do movimento do romantismo alemão, que os escritores vão acumular as funções de fazer literatura e crítica literária, criando sistematizações de estudos da crítica, onde houve a ruptura das fronteiras do discurso literário e o não-literário. Essa fusão de crítica e do fazer literário pelos escritores do Romantismo alemão fez com que os autores do século XX saíssem das avaliações críticas centralizadoras realizadas pelos críticos, evitando assim julgamentos e critérios que não possuem uma clareza no exercício da crítica literária, conforme expressa Leyla Perrone Moisés:

Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira.

Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. (1998, p.8)

Isso se evidencia na tentativa de cunhar um nome para esse novo estilo literário. O escritor venezuelano Uslar Pietri define o termo mágico como toda a literatura nascida pelo viés do realismo maravilhoso, quando lança um livro sobre as características de contos Venezuelanos na Espanha no ano de 1948. Nesse mesmo ano, o escritor Alejo Carpentier institui o nome realismo maravilhoso num artigo publicado num jornal *El Nacional* de Caracas. Ao reeditar esse texto, no ano subsequente, como introdução do seu romance *El reino Del mundo*, essa terminologia foi usada velozmente para ser o símbolo ou estatuto do conteúdo programático do movimento do realismo maravilhoso surgido na América Latina.

Posteriormente, houve também embates teóricos entre os estudiosos para saber quais termos se referem fielmente a essa nova expressão literária da América Latina. Uma ala dos estudiosos defendia que o termo “mágico” seria mais apropriado para a denominação desse fenômeno na literatura latino-americana. Outros diziam que o realismo maravilhoso expressava essa nova visão sobre a literatura, já que compreende tudo que é permeado por seres mitológicos, fantásticos, podem ser considerados como literatura do realismo maravilhoso. Diante dessas discussões, parece-me que Irlemar põe limítrofes mais definidos entre essas terminologias: “opta, assim, pela expressão realismo maravilhoso, para situar o problema no âmbito específico da investigação literária (CHIAMPI, 2008, p.43), já que considera o termo mágico como tomado de outra série cultural”. (Ibidem, 2008, p.43)

Há também outros críticos que discordam da distinção entre os termos realismo maravilhoso e mágico, já que acreditam que esse último é uma das facetas do realismo maravilhoso como sustenta Paduera Fuentes : “ o mágico é apenas uma das múltiplas manifestações do realismo maravilhoso. (1988, p.45)

Essa posição traz um nivelamento igualitário do real maravilhoso ao mágico, de forma que este é uma extensão do primeiro. Também conhecido como realismo fantástico, o realismo mágico traz uma realidade nas narrativas em que a sua ordem, a causa e os efeitos de tais acontecimentos presentes

são questionados pelos personagens. Diferentemente, optamos pela separação dos termos, já que cada realismo possui suas especificidades próprias. Assim, não é admitido enquadrar o realismo mágico como uma das vertentes do realismo maravilhoso, pois esse possui o elemento magia como diferença do realismo mágico.

Novamente, a estudiosa Chiampi prescreve uma diferença mais esclarecedora do que a anterior referente a esses termos aqui discutidos, adotando a concepção de Carpentier quando se posiciona, justificando-se assim:

convém justificar porque abdicamos da expressão “realismo mágico”, de uso corrente na crítica hispano-americana. [...] inclui-se entre os fatores de nossa preferência pelo termo realismo maravilhoso o reconhecimento da prática teórica e literária de Carpentier, adaptando sua noção referencial do “real maravilhoso americano”, nossa opção deve-se antes de tudo, ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária. Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (CHIAMPI, 2008, p. 43).

Essa justificativa de Chiampi permite nos avaliar a linha de pensamento que ela segue na definição do que é o realismo maravilhoso. A estudiosa não rotula as literaturas do realismo maravilhoso e do realismo mágico numa mesma linha teórica. Dessa forma, prefere seguir o termo realismo maravilhoso, pois este já está muito consagrado pelos estudiosos da teoria e crítica literária. No entanto, observa que o realismo maravilhoso pode estabelecer relações com o fantástico e com o realismo no seu discurso, como também pode compreender o mágico no discurso de sua narrativa.

Complementando a sua justificativa, Chiampi afirma que a História da América Latina possui uma ligação bastante forte com o realismo maravilhoso, em que este atua e assume uma função distintiva como um elemento próprio, sendo dotado de singularidade, diante da cultura ocidental:

Por último, [...] há a razão histórica que legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana. Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia. Carpentier, sensível ao trabalho cronístico de invenção do ser histórico da América, designou essa realidade, natural e cultural, como real maravilhoso, cobrindo simultaneamente o referencial “mágico” e o seu modo de absorção ao sistema de referência ocidental (CHIAMPI, 2008, p. 50).

Além de ser um elemento da cultura latino-americana, o realismo maravilhoso mantém contatos com a literatura fantástica, porém a presença do fantástico na narrativa é “um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)” (CHIAMPI, 2008, p. 53). Assim, o medo e a dúvida são sensações produzidas pelo narrador no discurso, por meio de um fato que se estabelece no entremeio tanto do natural como do sobrenatural. A partir disso, o leitor aceita a realidade dos fatos bizarros e estranhos sem questionar a sua ordem, de forma naturalizada:

Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apenam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Conforme o pensamento de Chiampi, o fantástico busca instituir hipóteses não verdadeiras, visto que o impossível é considerado como provável, delineia uma arbitrariedade baseada pela razão e repensa as convenções culturais bastante sólidas, permeada pela indecisão. Outra peculiaridade do fantástico dá-se pela representação de forma antagônica do

real e do sobrenatural nas suas narrativas, pois essa caracterização do real não se observa no realismo maravilhoso. Portanto, este se difere do realismo fantástico porque não causa nenhum efeito de temor nem calafrio ao leitor na narrativa da obra literária, quando se narra um fato estranho.

Isso faz com que os eventos insólitos não são observados como elementos díspares, mas como elementos integrantes de uma realidade. Assim, ela discursa para os fatos de esfera sobrenatural do realismo maravilhoso: “o insólito, em ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n) a realidade (CHIAMPI, 2008, p. 59)”.

Diante desses embates teóricos para instituir fronteiras entre esses realismos, a presente obra aqui estudada de Mia Couto em qual nível se situa? Ela possui a fórmula engessada e doutrinária do realismo que abarca cada conceito? Ou implode as normas de cada realismo na sua narrativa à serviço do questionamento da identidade nacional discursada, após a emancipação política de Moçambique?

Antes de problematizar essas questões, a obra narra um país em que ficou sem referências de ícones culturais para representação de sua nação, após a independência de Portugal. Além disso, fica explícito, praticamente em todo o discurso da narrativa, fatos que fogem da realidade e procuram abordar situações onde há o questionamento da tradição moçambicana no novo tempo em que ela deve ser reformulada.

A moçambicanidade talvez surja da vontade do escritor Mia Couto rever esta questão, dispensando o extremismo e o purismo, mas com lentes, ancoradas na inteligência; percebendo e redefinindo o valor da moçambicanidade numa expressão algébrica, onde as letras possuem uma representação atribuída ao lugar que ela ocupa nessa soma ou subtração. Ao colocá-la nesse cálculo algébrico, Couto prefere o caminho da relativização para ver os seus ganhos e perdas na definição do ser moçambicano.

Para expressar a moçambicanidade, o autor utilizou eventos insólitos que fazem referências às questões da tradição de seu povo. O primeiro deles é a encarnação de um marceneiro, chamado de Ermelindo Mucanga, que trabalhou numa construção de um forte, incrustado numa ilha de Moçambique, na época do regime colonial português, no corpo de um investigador da polícia.

Sendo este designado pela corporação militar para averiguar a morte misteriosa de um policial chamado Vasto Excelência (administrador do forte português).

A reencarnação da personagem Ermelindo Mucanga se dá no momento em que a nação não possuía uma pessoa para ser o herói que os representasse como um ícone cultural de seu país, após Moçambique se libertar do sistema colonial português. Então, as autoridades decidiram escolher o marceneiro como uma figura ilustre da nacionalidade do povo moçambicano. A farsa de uma tradição irrita a personagem Ermelindo, que decide morrer de novo. Para esse objetivo, este tem a ajuda do pangolim, espírito que possibilita o retorno à vida, e acaba escolhendo o corpo do investigador da polícia para viver novamente:

Consultei o pangolim, meu animal de estimação. Há alguém que desconheça os poderes deste bicho de escamas, o nosso halakavuma? Pois este mamífero mora com os falecidos. Desce dos céus aquando das chuvadas. Tomba na terra para entregar novidades ao mundo, as proveniências do porvir. Eu tenho um pangolim comigo, como em vida tive um cão. Ele se enrosca a meus pés e faço-lhe uso como almofada. Perguntei ao meu halakavuma o que devia fazer:

- Não quer ser herói?

Mas herói de quê, amado por quem? Agora, que o país era uma machamba de ruínas, me chamam a mim, pequenito carpinteiro! (COUTO, 2008, p.86-87)

Por meio de uma escolha de um falso herói na narrativa, Mia Couto faz uma crítica aos ícones forjados pelos países africanos, quando se tornaram independentes de suas colônias no século XX. Ter um homem do povo que prestou serviços ao status quo do regime político português trabalhando na construção do forte em Moçambique, parece uma contradição na afirmação política e cultural de um país.

O próprio marceneiro, Ermelindo Mucanga, percebe que foi enterrado com total desapego das práticas e ritos que o povo moçambicano possui para a morte, a partir de sua lembrança na sua condição de morto, no início do enredo do livro:

Me faltou cerimónia e tradição quando me enterraram . Não tive sequer quem me dobrasse os joelhos. A pessoa deve sair do mundo tal igual como nasceu, enrolada em poupança de tamanho. Os mortos devem ter a discricção de ocupar pouca terra. Mas eu não ganhei acesso a cova pequena. Minha campa estendeu-se por minha inteira dimensão, do extremo à extremidade. Ninguém me abriu as mãos quando meu corpo ainda esfriava. Transitei-me com os punhos fechados, chamando maldicção sobre os viventes. E ainda mais: não me viraram o rosto a encarar os montes Nkluvumba. Nós, os Mucangas, temos obrigações para com os antigamentes. Nossos mortos olham o lugar onde a primeira mulher saltou a lua, arredonda de ventre e alma.(COUTO, 2008, p.9-10)

Esse excerto mostra como a tradição não é sólida como uma raiz, mas vai se refazendo conforme as necessidades de cada povo. No discurso de Ermelindo Mucanga, a tradição se perde em meio às novas práticas demandadas pela nova sociedade que surge, após a emancipação política de Moçambique em relação a Portugal.

O segundo caso na narrativa de uma situação irreal se dá pela construção da personagem Navaia, que é um bebê - velho. Essa personagem sofreu uma maldicção da tribo, porque o pai não respeitava a abstinência sexual do período do pós- parto de sua mulher. A falta de respeito do pai de Navaia à tradição, fez com que a mãe tivesse muitos filhos. Para acabar com essa saciedade sexual do seu pai e nascimentos de vários filhos, o pai de Navaia participou de um feitiço, que consistia em amarrar o cordão umbilical do último filho.

Essa criança era Navaia. O feitiço determinou que ele não vivesse as etapas da vida. Dessa forma, já era velho quando bebê. Quando a mãe o amamentava, ela ficava cada vez mais fraca e, pouco tempo depois, acabou morrendo. Depois disso, supondo que ele estava possesso com o espírito mau, os parentes decidem levá-lo para o asilo (o antigo forte português).

Nesse asilo, as pessoas diziam que ele iria morrer quando finalizasse uma história. Elas ficavam torcendo para que acontecesse a morte, no entanto, ela não vinha, pois o bebê-velho não contava o final da narrativa oral. Além

dessas estranhezas na vida de Navaia, ainda havia a coruja que viria toda noite para alimentá-lo nesse lugar:

Desde então, meus gritos e risos se acenderam nos corredores do asilo. Era eu menino a tempo quase inteiro. De dia, meu lado criança governava meu corpo. De noite, pesava a velhice. Deitado no meu leito, chamava outros velhos para contar um pedaço de minha história. Meus companheiros conheciam o perigo mortal daqueles relatos. No final de um trecho, eu podia ser abocanhado pela morte. Mesmo assim me pediam que prosseguisse minhas narrações. Desfiava prosa e mais prosa e eles cansavam:

-Porra, este gajo não morre nunca...

- Acabam as histórias, acabamos nós e ele ainda há-de sobreviver...

- Com certeza, ele inventa. Anda a esquivar da verdade.(Ibidem, 2008, p.33)

A realidade construída por Mia Couto para essa personagem é retratada pela ótica de como os grupos sociais de Moçambique lidam com questões do sexo, tratando-as como tivessem influências de um espírito mau. Desprovido da visão sociocultural, é normal que a mulher ao fazer sexo após o parto, engravidasse de novo.

Mas, na percepção de Mia Couto, essa crença do povo está fixada na tradição, pois, há muitas coisas da vida prática e sexual que não se enquadram nela. Assim, o escritor, por meio da descrição do relato da vida dessa personagem, reflete o quanto a tradição cerceia e delimita o pensamento das pessoas para as questões de ordem sexual, intelectual, moral e ética.

Percebe-se assim, um enfrentamento contra essa tradição que cega e destrói o movimento da cultura de um país, numa escrita sem arroubos de bandeiras de doutrinas ideológicas nesse livro. Logo, o questionamento da tradição se dá pela ótica cuidadosa, vendo o que é bom, ruim e necessário para o povo durante a Era pós-colonial de Moçambique.

Uma personagem que ilustra uma realidade diferente no livro é a personagem Nãozinha. Antes de chegar ao asilo, ela foi tida como a solução da cegueira do seu pai, segundo sua tribo de origem. Para enxergar novamente, o pai devia manter relações sexuais com a filha mais velha (Nãozinha) e, beber um líquido durante o ato sexual. Mesmo contrariada, a moça teve sua iniciação

sexual com o seu progenitor, porém, não cumpria a ordem de beber a porção do feitiço durante esse momento, instruída pelo feiticeiro. Essa transgressão da personagem resultou em várias gestações de filhos. Após a sucessão de anos, ele morreu. Dessa forma, Nãozinha foi expulsa de sua tribo porque não conseguiu acabar com a cegueira do pai.

No discurso da narrativa, a tradição não considera a cegueira do pai de Nãozinha como um problema perpétuo. No entanto, acredita-se que com uma ingestão de uma porção de um feitiço durante o ato sexual, a pessoa consegue enxergar de novo. A partir dessa personagem, percebe-se como os homens imersos na tradição não enfrentam a realidade como ela se apresenta perante eles.

Na crença dos velhos, ela é uma feiticeira, que se transforma em uma mulher- água numa banheira durante todas as noites, sendo corroborado pelo seu depoimento dado ao investigador de polícia Izidine, no qual ser água tem o benefício de não ficar preso ao passado:

O senhor não me acredita? Me venha assistir, então. Esta noite mesmo, depois desta conversa. Tem medo? Não receie. Porque logo amanhece, de novo se refaz minha substância. Primeiro se conformam os olhos, como peixe mergulhados em improvisado aquário. Depois, se compõe a boca, o rosto, o mais restante. Por último são as mãos, teimosas em atravessar aquela fronteira. Elas se demoram cada vez mais. Um dia, as mãos ficam água. Que bom seria eu não voltar.

Para dizer a verdade, eu só me sinto feliz quando me vou aguando. Nesse estado em que durmo estou dispensada de sonhar: a água não tem passado. Para o rio tudo é hoje, onda de passar sem nunca ter passado. Há aquela adivinha que reza assim: “em que podes bater sem nunca magoar?”. O senhor sabe a resposta? (Ibidem, 2008, p.81)

Através dessas personagens, Mia Couto assinala que as práticas autorizadas e legitimadas pela tradição são falhas para resolver as questões de ordem sexual, moral e ética. Nesse sentido, ele avalia até que ponto algumas tradições devem ser mantidas pelo povo moçambicano. Por isso, refuta a tradição que se isola dos processos dinâmicos da cultura.

Ao realizar a construção dessas realidades através do relato da vida dos personagens, o escritor moçambicano não quis estabelecer barreiras entre os realismos anteriormente discutidos nesse capítulo. Pois, a forma e a realidade instaurada por ele, ultrapassa a questão do real trazida por autores latino-americanos das literaturas fantásticas e do realismo maravilhoso, quanto dos escritores atuais que possuem ligações com as ideias desse movimento latino-americano dos finais da década de 40.

A realidade na narrativa de Mia Couto não está enquadrada em nenhum dos realismos aqui estudados. Ele filtra as ideias dos realismos e as enxerta na composição da diegese. O seu trabalho está na extração de cada linha teórica, retransformando-a em algo novo, ou melhor, numa prosa poética.

Dessa forma, taxar essa narrativa em literatura fantástica ou em literatura do realismo maravilhoso é um erro. Verifica-se que essa narrativa possui uma indefinição de linhas teóricas sobre o realismo e o fantástico que perpassam pela obra.

É inegável que podemos graduar o quanto a narrativa possui da literatura fantástica e do realismo maravilhoso, entretanto, se fizermos tal graduação perde-se o envolvimento de ambas para gerar uma forma nova de constituir o real.

A mescla de gêneros teatrais proposta por Victor Hugo, o autor vislumbrou a criação do gênero teatral drama, que foi um modelo de peça teatral do estilo literário do Romantismo no século XIX. Sua característica reflete o espírito do “burguês de capa” ao investir na representação da vida moral e social da nova classe dirigente que tomava poder do seu país. Por isso, o drama representou o esfacelamento do psicológico do indivíduo burguês, pois o homem burguês deixou de ser a unidade absoluta do homem clássico.

Lembrando o prefácio de Crownell (1993), do autor do romantismo francês, Victor Hugo que defendeu a união da comédia e da tragédia, porque na vida, as pessoas experienciam momentos tanto de dor quanto de alegria. Assim, o escritor deseja a mescla do grotesco com o sublime. Além disso, previa e autorizava a fusão e a dissolução dos gêneros literários na composição de uma obra literária, refutando a rigidez dos autores clássicos.

Herdeiro desse esfacelamento de gêneros literários dos autores modernos, o realismo na narrativa de Mia Couto se vale de um relato das entrevistas com os velhos para abordar a prosa de seu enredo, no qual há também nuances e técnicas do romance policial, com o intuito de revelar os absurdos cometidos pelo poder colonial português no asilo. Há também momentos em que a poesia se dilui na narrativa da prosa.

Como bem lembra Hutcheon, quando caracteriza a Pós- Modernidade como uma época de ruptura de fronteiras nas diversas esferas de nossa sociedade:

o importante debate contemporâneo sobre as margens das fronteiras das convenções artísticas e sociais [...] é também um resultado de uma transgressão tipicamente pós – moderna em relação aos limites de ante-mão aceitos: os limites de determinadas artes, dos gêneros, ou da arte em si.(1991,p.26)

Pode-se considerar o realismo de Mia Couto como uma colcha de retalhos de realismos de fantástico e de maravilhoso com a complexidade do realismo de Moçambique, dotada de ritos e tradições que singularizam esse país. Além desses encontros dos realismos numa só tessitura da narrativa, há o poder de reflexão e conjunção dos realismos, somando-os à concepção de real de Mia Couto. O real é costurado com os realismos fantástico e maravilhoso e sendo dispersados no enredo do livro, a fim de que emita valorações sobre a função e o papel da tradição na vida da sociedade moçambicana.

O realismo da narrativa de Mia Couto traz uma familiaridade com as narrativas dos contos de Guimarães Rosa, no qual extrapola o senso da realidade moldada no discurso diegético. Parece-me que ele bebe da dimensão filosófica e metafísica de Rosa e as integra à dimensão do mundo mítico e fantástico para recriar a dimensão de uma sociedade africana envolvida nesses ritos e crenças ratificadas pela tradição. Isso se evidencia numa comparação entre as obras de Luandino Vieira, Mia Couto e Guimarães Rosa feita Carmem Lucia Tindó Secco:

Embora se inscrevam na esfera transgressiva da ficção contemporânea, não rompem com a tradição oral, trabalhando com a memória viva e com o imaginário mítico popular. Os três autores captam aspectos de suas realidades regionais: Guimarães focaliza o sertão de Minas, repleto de jagunços, de lendas e leis próprias; Luandino ficcionaliza a vida nos musseques luandenses, onde o português, mesclando-se ao quimbundo (uma das principais línguas nativas de Angola), se encontra africanizado; Mia Couto, por sua vez, traz para sua prosa os sonhos e as superstições do povo moçambicano, anestesiado pelos anos de guerra e violência. (SECCO, 2008, p.61)

Ao espelhar-se na escrita de Rosa, o autor moçambicano se serve dos realismos para repensar a identidade nacional de seu povo. Desde as primeiras páginas do livro, ele comenta a procura das novas classes dirigentes do país na tentativa de escolher um herói, símbolo do povo de Moçambique.

Na obra analisada de Mia Couto, as tradições tentam expressar a cultura de seu país, mas há nelas uma falta de sintonia com o tempo e espaço, assim como uma percepção do real das pessoas para solucionar problemas que não estão ligadas à tradição. Para o autor, elas merecem ser reavaliadas, pois dificultam, na maioria das vezes, a problematização do mundo circundante.

Conforme o pensamento de Hobsbawm, as tradições são “reações a situações novas que ou assumem a forma de referências a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. (2012, p.8)”. Dessa forma, a narrativa de *A Varanda do Frangipani* possui o embate da tradição que se repete e com o novo olhar sobre a cultura moçambicana, representada pelo personagem Izidine. Esse combate do antigo versus o novo culmina no questionamento da representação individual e coletiva de um país recentemente livre de Portugal.

Comparando com essa perspectiva de tradição de Hobsbawm, Chiampi afirma que os novos romancistas do Realismo Maravilhoso não fizeram um desligamento total da tradição para comporem suas obras literárias, visto que eles se apropriaram da cultura local, dos elementos nacionais e da tradição na criação dessa nova estética literária:

Mais do que recorrer à solução de uma periodização descompassada entre a literatura moderna- europeia e latino-americana (o que sempre leva em colocar esta em posição de inferioridade), esses fatos parecem trazer, com seus paradoxos, uma constante quanto ao modo de apropriação de modernidade da América. Tanto os modernistas quanto os vanguardistas ou novos romancistas operaram a sua apropriação estética das rupturas modernas, introjetando nelas uma forte massa de elementos estéticos residuais (locais, nacionais, tradicionais). (2008, p.121)

Essa combinatória proporcionou aos escritores a radicalização que culminou na ruptura das concepções de modelo original, assim como um novo redirecionamento e perspectiva para o fazer literário.

Nas entrelinhas do discurso do romance, vemos a interrogação de Mia Couto da tradição, por meio de histórias insólitas das personagens anciãs que estão isoladas das mudanças ocorridas na sociedade moçambicana. Esse isolamento se opõe ao fluir dos novos tempos e ritmos do dinamismo da cultura que acontece lá fora do asilo, pois a estagnação do movimento da cultura cerceia o pensamento das pessoas para as questões práticas da vida e do mundo da cultura.

Na obra, as personagens vivem no mundo em que nada mudou, parece-me que Mia Couto as caracteriza como guardiãs da cultura e da tradição africana/ moçambicana. Com a chegada do investigador ao forte, vê-se o quanto a tradição moçambicana parou no tempo nesse local. O investigador Izidine é um símbolo da abertura da tradição para as novas formas de representação de um povo.

Por outro lado, o esquecimento de alguns ritos da tradição também é preocupante quando ela acaba com o aspecto da cultura de um povo, como observamos em algumas situações narradas em que esta personagem se depara com alguns elementos da tradição moçambicana preservados pelos velhos moradores do asilo (a antiga fortificação portuguesa nos tempos de colônia portuguesa). Essa falta de desapego às tradições é pincelada e questionada com muita precisão por Mia Couto. Este talvez sugira na leitura da narrativa: até que ponto a tradição deve ser preservada? O que ela pode causar na vida das pessoas quando vem solucionar problemas da vida social?

Levando em consideração esses questionamentos, a próxima seção do estudo desta dissertação refletirá os processos mnemônicos que permeiam a narrativa de *A Varanda do Frangipani*, vendo como a memória articula e manipula os fatos ocorridos na diegese para interrogar os rastros e os esquecimentos na constituição identitária de Moçambique durante a Era Pós-colonial.

3 SEGUNDO CAPÍTULO – OS PROCESSOS MNEMÔNICOS NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DA NARRATIVA

3.1 Memória Individual, Coletiva e Identidade

Antes de analisarmos a interligação da memória individual e coletiva com a identidade na construção do processo mnemônico, é imprescindível o estabelecimento de algumas diferenciações entre memória, lembrança e esquecimento. Assim faz-se necessário esse começo de partida para adentrarmos na construção da narrativa e do discurso ficcional. Essa tríade possui uma ligação íntima entre si, mas tem suas peculiaridades próprias. No dia a dia, as pessoas atribuem a mesma significação para as palavras memória e lembrança como fossem sinônimos perfeitos. Contudo, elas detêm nuances que se diferenciam entre si. O esquecimento perpassa pela memória e lembrança, que pode ser utilizado para diversos fins políticos e ideológicos, assim como a memória, pois o ato de memorizar é esquecer uma parte do que não quero lembrar.

Em seu livro *Memória, História e Esquecimento*, Paul Ricouer (2010) assinala vários usos e fins da memória para o leitor. Ele destaca a diferença entre *memorização* e *rememoração*, de forma bem didática. A primeira está ligada à aprendizagem das coisas tanto no espaço pedagógico quanto no nosso cotidiano, tendo assim uma facilidade das pessoas perderem o saber de fazer as coisas. Diferentemente, a segunda vincula-se à retomada de fatos conscientes pelas pessoas dos fatos e acontecimentos que, possivelmente, tenham a oportunidade de vivenciá-los num tempo anterior ao da fala.

Nesse sentido, fica explícita nessa diferenciação entre memorização e rememoração, a questão do indivíduo que rememora a possibilidade de vivenciar uma experiência ocorrida num tempo e lugar, sendo esta última despojada de fins utilitários impostos pela nossa sociedade para se chegar a um conhecimento de um determinado fato ou de uma ação.

Na visão de Astor Dhiel, a memória diferencia-se da lembrança por ser localizável num certo período da história, passível de atualização, simbolizada pela experiência e mais sólida. Enquanto a lembrança caracteriza-se pela

natureza fragmentada, aquela integra um conjunto de saberes que são repassados através dos tempos e tipificados em: memória individual e coletiva, podendo abarcar o porvir, o passado e padecimentos:

Memória possui contextualidade e é possível ser atualizada historicamente. Ela possui maior consistência do que lembrança, uma vez que é representada pela e através da experiência. Constitui-se de um saber, formando tradições, caminhos- como canais de comunicação entre dimensões temporais – ao invés de rastros e restos como no caso da lembrança. “A memória pode constituir-se de elementos individuais e coletivas, fazendo parte de elementos individuais e coletivos, fazendo partes de perspectivas de futuros, utopias, de consciências do passado e de sofrimentos. (2002,p.116)

Como já foi dito anteriormente, o ato de esquecer articula-se à memória e à lembrança. Ao desejar a solidificação e afirmação da memória na nossa sociedade, a memória cria estratégias para desviar-se do esquecimento, bem como das recordações e dos rastros, como teoriza Ricouer sobre *ars memoriae*: “é uma recusa exagerada do esquecimento e, aos poucos, das fraquezas inerentes tanto à preservação dos rastros quanto à sua evocação.” (2004, p.80). Por outro lado, ela oculta também indesejáveis fatos que são esquecidos para serem varridos totalmente da memória social.

Esse pensamento acima dialoga com o historiador Paolo Rossi em *O Passado, A memória, O Esquecimento – Seis ensaios da história das ideias* quando ele faz reflexões sobre a arte das imagens da memória, afirma que a memória é filtrada pela intencionalidade do sujeito que deseja “esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade”(2007, p.32), utilizando-se do esquecimento.

Segundo Jerusa Pires Ferreira (2004, p.45), o esquecimento não é oposto à memória, só apenas aparentemente. Essa dupla, considerada como contrárias, são recursos indisponíveis para projetos narrativos e propulsionam eixos de conflitos na trama. Essa característica está fortemente atuante no discurso da obra aqui narrada com a presença da personagem Izidine- o investigador da polícia para analisar a morte misteriosa de Vasto Excelência.

Para Lévis Strauss, “o motivo do esquecimento” tem a função de reforçar alguns impedimentos e de modificar as configurações das coisas:

ora, se o motivo do esquecimento, tal como aparece nos mitos, assinala uma falta de comunicação consigo próprio e se, em sociedades e em épocas diferentes, esse motivo serve, sobretudo para fundar práticas rituais, daí resta que a função do ritual é exatamente preservar a continuidade do vivido.(1986, p.97)

Desta maneira, observa-se que o esquecimento possui as funções primordiais de manter a continuidade, a memória e até a lembrança. Portanto, o esquecimento é uma ruptura de uma continuidade de uma ordem mental, que cria e sobrepõe uma ordem a outra. Sendo assim, isso comprova a integração da memória à ação e ao status do esquecimento.

Quando se fala em memória, em sentido largo e convencional, ela está sempre ligada ao passado. A memória é formulada pelo psiquismo e intelectualismo do sujeito que faz resgate de uma representação de fatos e acontecimentos passados, de forma seletiva. Esse resgate de fatos vivenciados pelos homens não é só individual, mas também de um homem inserido num contexto de um grupo de uma família, uma nação e entre outros. Conforme Halbwachs (1990), toda memória é “coletiva.”

Enquanto, Henry Rousso define a memória como:

seu atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir a alteridade, “ao tempo que muda”, as rupturas que são o destino de toda vida humana, em suma; ela constitui- eis uma banalidade- um elemento essencial da identidade, da percepção de si e de outros(1998, p.94-95)

Na perspectiva de Pierre Nora, a memória se caracteriza como algo dinâmico e não estático como acreditavam certos estudiosos, incluindo-se aqui nesse grupo o historiador José Honório:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos, e nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações

sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. (1995, p.98)

Sendo assim, as nossas experiências humanas, de natureza individual ou coletiva, podem ser armazenadas em diversos suportes, tais como: filmes, documentários, na literatura oral ou escrita, nos museus e entre outras instituições que se preocupam em guardar e perpetuar a memória para a nossa sociedade.

Para Halbwachs, a memória individual não se abstrai totalmente da memória coletiva, em muitas situações, o indivíduo para fazer suas lembranças, acaba recorrendo aos fatos evocados pelos outros, como assinala no seguinte trecho:

ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem freqüentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele e que são fixados pela sociedade. (1990, p. 54)

Esse mesmo autor caracteriza a memória coletiva como memórias que compartilham fatos do passado com membros de um mesmo grupo, classe ou nação. Ela pode ser uma representação de um fato passado que foi realmente construído coletivamente ou não vivenciado individualmente.

É ingênuo pensar que na memória individual, o indivíduo fica reduzido ao coletivo. Na constituição da memória coletiva, ele impõe sua visão, conforme as perspectivas que têm a cerca desta como também as relações que possui com os meios.

Tomando como base as discussões teóricas acima, na referida obra analisada, a memória do povo moçambicano é defendida por um grupo de velhos, que moram numa fortificação portuguesa, transformada em asilo, depois da independência de Moçambique. Isolados numa ilha, os velhos preservam as tradições num lugar que foi construído pelo branco para observar a chegada de inimigos aos territórios dominados e defender-se.

Por haver um assassinato misterioso do administrador do asilo, Vasto Excelência, envia-se um policial chamado Izidine para averiguar o caso. Na narrativa de Mia Couto, essa personagem significa o esquecimento das tradições africanas, já que desconhece muitos ritos que fazem parte do

ancestral de seu povo. Em muitos momentos da diegese, fica explícita a assimilação cultural do policial, vindo da capital de Moçambique, onde muitas particularidades do povo moçambicano perderam-se no tempo e espaço.

Mia Couto coloca-o diante de velhos que remetem a sua origem étnica e atingem a consciência de Izidine, fazendo-o lembrar e ter consciência de um passado permeado de tradições, quando interroga cada velhinho que vive no asilo ou com a enfermeira Marta, pessoa responsável pelos cuidados dos anciãos. Um excerto do texto que exemplifica a revelação de um costume da tradição de as mulheres viúvas dormirem ao relento durante o luto para o investigador da polícia, ao ver Marta dormindo fora de um quarto:

Entende agora a verdadeira razão por que eu durmo sem tecto? É que na minha terra, as mulheres em luto só se podem deitar ao relento. Até que da morte sejam purificadas. Mas, em mim, a mancha da morte não tem água em que se possa lavar. (COUTO, 2008 p.131)

Embora os velhos sejam tidos como os guardiões das tradições numa antiga fortificação portuguesa, Mia Couto os contrapõe com a postura intolerante do administrador Vasto Excelêncio, negro moçambicano, com as tradições que são vivenciadas pelos que residem nela. Repudia e censura muitas práticas das tradições moçambicanas, como, por exemplo, o respeito aos velhos não é seguido por ele, pois não os alimentam nem mantém uma relação amistosa com eles, tanto naquele local como fora dele:

O mundo, lá fora, tinha mudado. Já ninguém respeitava os velhos. Dentro e fora dos asilos era a mesma coisa. Nos outros lares de velhos a situação ainda pior que em São Nicolau. De fora vinham familiares e soldados roubar comida. Os velhos que antes, ansiavam por companhia já não queriam receber visitantes. (Ibidem, 2008 p.107)

Na obra a *Varanda do Frangipani*, Mia Couto retrata os velhos no ato de rememoração, em que lembram das tradições africanas perdidas fora do asilo. Eles são as pessoas que exercem a função de lembrar no lugar, pois “o adulto

ativo, vida prática é vida prática, e memória é fuga, arte, lazer, contemplação”. (BOSI, 1994, p.60).

Certamente, as pessoas mais idosas têm a evocação como um meio de se ocupar bem atentamente e, com consciência, do seu passado e da substância de suas vidas. Pois, na ótica de Halbwachs, a atividade mnemônica é a função social exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra. Isso, porque para este estudioso “o depoimento não tem sentido senão em relação ao grupo do qual faz parte, pois supõe um acontecimento real antes vivido em comum, e, por isso depende do quadro de referência no qual evoluem presentemente o grupo e o indivíduo que o atestam” (Halbwachs, 1990, p.13)

É praticamente durante toda a narrativa que os velhinhos lembram as tradições, tendo o prazer de conservar as práticas culturais de uma sociedade antiga. Isso fica perceptível num dos momentos em que o investigador tenta escrever as falas dos anciãos, quando interroga os velhinhos para apurar informações sobre o assassinato de Vasto Excelêncio. Dessa forma, a personagem Caetano diz ao policial o que prevalece e valoriza no forte São Nicolau é a oralidade como nas antigas tribos, dispensando assim a escritura:

“O silêncio é que fabrica as janelas por onde o mundo se transparenta. Não escreva, deixe esse caderno no chão. Se comporte como água no vidro. Quem é gota sempre pinga que é cacimbo se evapora. Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha.” (COUTO, 2008, p.26)

Assim, a memória coletiva em *A Varanda do Frangipani* é representada pelo grupo de velhos que exercem as tradições herdadas de seus ancestrais num lugar que era dominado pelos brancos. Assim, os velhinhos levam consigo todos os ritos e tradições de povo para o forte São Nicolau, que se torna um espaço simbólico de conservação de sua cultura.

A memória se interrelaciona com a identidade, à medida que esta para se afirmar, volta-se para a consciência do passado representado pelas experiências humanas ou se baseia em signos que são altamente forjados para se tornar uma essência de um povo.

A nação com seus símbolos e suas tradições não necessita de um território reconhecido juridicamente e politicamente para criar representações

identitárias, diferindo-se assim de um Estado Nacional. Na visão do estudioso Stuart Hall, o conceito de nação é “[...] uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade.” (2005, p.49).

A definição de nação proposta por Homi Bhabha (1998, p. 50) ele a teoriza, a partir das margens, atentando-se assim para o cotidiano das minorias num país, os confrontos entre a tradição e o moderno e desmascara a visão homogênea e horizontal de nação em que os discursos oficiais veiculados na nossa sociedade legitimam com veemência. Desse jeito, esse estudioso observa que na nação há “o *entremeio*”, aquilo que me aproxima e de que me distancia das relações socioculturais entre os povos de um território.

Sob a ótica de Stuart Hall (2005, p.70), as nossas identidades nacionais são forjadas antes de nascermos e nos dão uma falsa percepção que nós fomos nascidos com elas. Entretanto, constituem-se por meio de uma profunda mudança no interior de sua representação. No mundo pós-moderno, as identidades modernas “[...] estão sendo “desenhadas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas.” (HALL, 2005, p.8). Dessa forma, o sujeito de nossa época não possui uma identidade fixa como pensavam os estudiosos iluministas do século XVIII, mas está sempre se (re)modelando e se caracteriza pelo descentramento. Assim, refuta-se a visão da identidade como um conjunto puro e autêntico de características comuns a todos os integrantes de uma comunidade.

Ancorado pelas ideias de Deleuze e Guatari, esboçadas no livro *Mil Platôs*, o escritor e teórico caribenho Édouard Glissant (2005) compartilha da ideia de que há dois tipos de pensamento: de raiz e de rizoma. O pensamento raiz seria o que extermina todas as ramificações, ou melhor, tudo que esteja ao redor, enquanto, o pensamento rizoma caracteriza-se por ser uma raiz que congrega ou congrega com outras raízes, sendo destituído de sectarismo. Então, a identidade como rizoma seria um encontro/diálogo em que o estrangeiro é visto não de forma preconceituosa, mas benéfica, contribuindo para a formação do *outro*, que herda e mescla diferentes essências numa troca entre diferentes identidades, promovendo assim tanto unidade quanto diversidade no seu interior.

Logo, identidade e nação são terrenos escorregadios, onde os estudiosos devem prestar atenção ao analisar os processos de formulação e reformulação das imagens que são atribuídas na representação de uma determinada comunidade, para não fazer (re) leituras equivocadas e rasas. Identidade e nação se irmanam. No entanto, podem (des) velar ou marginalizar a diferença dos grupos que integram o corpo social, que é retrabalhada nas produções literárias de nossa contemporaneidade.

Na perspectiva de Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, que atribui um espírito combativo à identidade, percebendo-a como se estivesse numa arena, lutando pela sua sobrevivência e manutenção de sua singularidade. Nesse sentido, argumenta Bauman: *“A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta ao ser devorado”* (2005, p. 83).

Outro teórico que compartilha e/ou complementa a visão de Bauman sobre a forma de constituição da identidade é Leila P. Moisés, que, embora, expresse o tratamento de repulsa do “outro” nos movimentos de cunho nacionalistas na América Latina no século XVIII, momento histórico e geográfico distinto do nosso, proporciona reflexões pertinentes ao nosso estudo. Isso, ao tratar desse sentimento de repulsa em relação ao “outro” nos levantes emancipacionistas. De acordo com essa autora: *“As reivindicações nacionalistas nascem e vivem da rejeição de outro opressivo, que impõe seus valores, apagando ao mesmo tempo, os de uma cultura determinada. Esse outro é um invasor, um colonizador, um explorador.”* (2007, p. 36)

Problematizando Adorno, Eagleton considera a identidade como fonte de toda ideologia e atribui uma homogeneização de todos os seres na nossa consciência e nos faz acreditar que somos todos idênticos e coloca uma venda nos nossos olhos para não enxergarmos a verdade e as diferenças:

A identidade é, pois aos olhos de Adorno, “a forma primeva” de toda ideologia. Nossa consciência reificada reflete um mundo de objetos cristalizados em seu ser monotonamente idêntico e, ao ligar-nos assim aquilo, que é puramente “dado”, cega-nos para a verdade de que “o que é é mais do que é.” (1996 ,p.202)

É perceptível a defesa de uma identidade para o povo moçambicano na narrativa de *A Varanda do Frangipani*. Lembremo-nos que o enredo se passa num período pós-colonial, momento histórico em que Moçambique sai da dominação de Portugal, emancipando-se e conquista a sua soberania nacional.

Em busca da auto-afirmação, o Estado vai se valer dos ícones culturais das tribos africanas para expressar a cultura íntima do povo africano que está em processo de transformação. No discurso narrativo do referido livros estudado, há o enfoque da mudança na cultura moçambicana, simbolizada pelo investigador Izidine. Um dos recursos que vai expressar a identidade de Moçambique será o registro da literatura escrita na língua do branco mesclada com os dialetos de várias tribos. Mia Couto retrata o estrangeiro ou negro assimilado como uma ameaça à identidade moçambicana, pois acredita que as tradições serão esquecidas. Para ele, o contato com o outro, é sinônimo de subtração da essência moçambicana. Dessa forma, o outro não é bem aceito na sociedade, como corrobora o seguinte excerto da obra aqui analisada:

Me leve a sério, inspetor: o senhor nunca há de descobrir a verdade desse morto. Primeiro esses meus amigos, pretos, nunca lhe vão contar realidades. Para eles o senhor é um mezungo, um branco como eu. E eles aprenderam, desde séculos, a não abrirem perante mezungos. Eles foram ensinados assim: se abrirem seu peito perante um branco eles acabam sem alma, roubados no íntimo. Eu sei o que vai dizer. Você é preto, como eles. Mas lhe pergunte a eles o que vêem em si. Para eles, você é um branco, um de fora, um que não merece confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça. O senhor sabe, não é verdade? (COUTO, 2008, p.52)

Uma curiosidade presente na diegese da obra de Couto é a presença de um velho português, que convive com outros velhos no asilo. Esse estrangeiro será sempre mal visto pelos velhos negros com uma indiferença por ser um branco representante da dominação portuguesa em Moçambique. Apesar de assimilar os costumes do povo moçambicano, ele será tratado sempre com desconfiança pelos outros velhos e acaba travando brigas com os velhos, como expressa esse diálogo entre o Domingo Mourão, o português, e Nhonhoso:

- Você sempre quer mandar em mim. Sabe uma coisa: colonialismo já fechou!
- Não quero mandar em ninguém...
- Como não quer? Eu nos brancos não confio. Branco é como camaleão, nunca desenrola todo o rabo...
- E vocês, pretos, vocês falam mal dos brancos mas a única coisa que querem é ser como eles...
- Os brancos são como o piripiri: a gente sabe que comeu porque nos fica a arder a garganta.
- A diferença entre mim e você é que, a mim, ficam cabelos no pente enquanto a você ficam pentes no cabelo.
- Cala, Xidimingo. Você é um arrota-peidos. (Idem, 2008, p.62)

Esse fato evidenciado na construção do discurso da narrativa lembra o conceito de hibridização de Néstor Canclini (2005) que o pensa como “processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (Canclini, 2005, p.35) Esse conceito, utilizado com diversos sentidos, possui um papel relevante nas ciências sociais e outras áreas do saber que possuem o escopo de estudar as relações complexas que se instituem nas configurações sociopolíticas e culturais.

Considerando a hibridização como um processo constante e dotado de múltipla fusão e de recombinação de práticas sociais estruturadas, é necessário urgentemente situá-las nos seus contextos sócio-históricos. Elas são denominadas pelas relações assimétricas de poder nas quais as referências se interceptam, se embatem e se misturam. Por isso, as identidades devem ser consideradas não como um conjunto de traços fixos ou caracterizadas como essências, mas como produções complexas que estão sempre em processo de transformação.

Dessa forma, o conceito de hibridização permite interrogar os discursos essencialistas da identidade, do autêntico e da pureza cultural, mostrando as possibilidades de negociações, conflitos, alianças (menos ou mais breve), que estão constituídas nos arranjos tensos gerados pelos entrecruzamentos de múltiplos processos culturais.

Com o estudo de hibridização, a cultura, as tradições e a identidade são cada vez mais vistas em suas múltiplas dimensões e nos diversos contornos

negociados e possíveis: quem é homem, mulher, jovem, branco e negro. Mesmo que possa considerar no sujeito um núcleo identitário, este se constitui e é reformulado discursivamente, por meio da interação social.

Assim, as “ideias e os conceitos não ocorrem, nem na linguagem nem no pensamento, daquela forma única e isolada, com seus conteúdos e referências irrevogavelmente fixas” (HALL, 2003, p.286), mas, através dos diálogos, que estabelecem trocas que não instituem absolutamente a identidade.

Percebe-se que a memória possui uma íntima ligação com a identidade, pois esta se serve da memória para afirmar o seu valor identitário. Além desse aspecto, a identidade instituída na memória, apaga e refuta o outro na constituição e definição de uma identidade para o povo, gerando confrontos com o diferente que ameaça a “pureza” de sua identidade.

Também se verificou que a memória em *A Varanda do Frangipani*, discursada por Mia Couto, circunscreve-se na literatura com o escopo de interrogar a perenidade da tradição moçambicana perante o fluxo de mudanças que acontecem fora do asilo. Além disso, constatou-se que ela está à serviço da afirmação de uma identidade de um povo para que este não se esqueça dos seus ancestrais.

Terminada essa seção deste trabalho, partiremos agora no próximo item do capítulo para a relação da memória com o espaço. Nosso intuito será como esse importante elemento da narrativa age, sendo um forte combustível aos processos mnemônicos, para repensarmos as questões identitárias e tradições que não desejam ser transformadas nem interrogadas numa época de trocas e intercâmbios culturais.

3.2 Memória e Espaço

As experiências humanas são conservadas em vários suportes desde que o homem saiu de sua condição ágrafa. Mesmo assim, quando não havia recursos tão eficientes como o livro e a internet, o ser humano era um baú que guarda os fatos mais indelévels ocorridos na sua história pessoal ou de seu grupo social. Esses fatos são as memórias que nos faz percorrer o nosso

passado e nos deixa pistas sobre essa época, podendo também interrogar o porvir de um povo.

Nesse processo de elaboração de memórias, o espaço é um meio primordial para relembrarmos os eventos que são importantes para nós ou um país. Dessa forma, ele tanto nos localiza geograficamente como também nos enquadra e circunscreve os acontecimentos, a partir de ações realizadas em algum momento de nossas vidas. Assim, quando temos a oportunidade de visitar lugares importantes para nós, a memória emerge, provocando boas ou más sensações, dependendo da natureza da experiência anterior daquele momento passado.

Por isso, a memória é uma experiência que articula nossas capacidades sensoriais e mentais que operam nos indivíduos na hora do ato de elaborar suas memórias. Pode-se atestar que ela só existe com a presença do corpo circunscrito em algum lugar, seja físico ou virtual, ou melhor, corporificada numa linguagem.

Isso reforça que a continuidade da memória só é garantida, se ela for preservada por instituições privadas ou públicas ou por uma coletividade. Daí vem a importância da “corporificação” das memórias nos diversos suportes tecnológicos para que se mantenha viva e possa ser difundida para toda a sociedade. Como lembra Paul Ricouer, em *Memória, História e Esquecimento* (2009, p.57) a memória pode ser usada para fins ideológicos de grupos políticos hegemônicos, com a finalidade de reforçar a sua ideologia, acaba fazendo reverências a ícones e a símbolos, como também apagar traços negativos dos seus heróis que podem desacreditar a história da figura ilustre. Para não haver concorrência com o herói do grupo poderoso de uma sociedade as redes do poder de uma sociedade podem banir a história e a memória de grupos minoritários. Nos diversos momentos da história mundial, houve casos de apagamento das memórias coletivas de grupos sociais que não eram consideradas legítimas pelos grupos sociais de prestígio.

Ao abordar os fins da memória e como o historiador deve utilizar a história a partir da memória, Le Goff defende que a “memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (2003, p.471). Esse

historiador defende que o pesquisador da memória deve ter um cuidado especial para não ajudar na sofreguidão das pessoas e no reforço das ideias dos grupos poderosos de nossas sociedades.

Fazendo-se uma digressão no comentário sobre o uso das memórias, faz-se necessário uma discussão sobre cor local nos romances românticos do século XIX. A cor local são todos os aspectos naturais de uma nação, tais como, clima, rios, florestas, montanhas, animais e entre outros. Essa ideia de cor local estava permeada pelo espírito nacionalista em que as nações resgatavam o tom ufanista e o amor à pátria. Muitos autores românticos se evadiam para uma época e lugar distante, no qual o homem estava em contato com uma natureza intocada.

No Brasil, a cor local foi utilizada pelo escritor cearense José de Alencar que, no seu projeto literário, de cunho nacionalista, tentou traçar um perfil panorâmico do nosso país com sua prosa romântica. As suas produções literárias foram divididas em quatro categorias: romances históricos, urbanos, regionalistas e indianistas. Nos romances regionalistas, ele tenta captar a geografia, o exotismo das belezas naturais, os costumes do povo brasileiro, sobretudo das regiões mais afastadas dos principais centros do país.

O escritor Machado de Assis, no texto crítico *Instinto de nacionalidade* (1999), editado em 1873 pelo Novo Mundo, na cidade de Nova Iorque, ele emite juízo de valor sobre a produção literária brasileira da metade do século XVIII, afirmando que há um certo instinto de nacionalidade e uma certa cor local nela. Passando pelos livros de poesia épica, *Caramuru* e *Uruguai*, consideradas as nossas primeiras produções literárias no gênero poético, Machado de Assis estuda também os romances indianistas de José de Alencar, afirmando categoricamente que para ser nacional o escritor não deve registrar abundantemente descrições da fauna e da natureza de seu país na sua obra, mas necessita de ser um homem das letras que esteja sintonizado com seu tempo e possua um sentimento especial para a produção de textos literários. Através de suas análises, Assis, *O Bruxo do Cosme Velho*, constatou que a produção literária brasileira ainda necessita de imagens que traduzam a verdadeira nacionalidade para o país.

Nas obras literárias do Romantismo, o espaço ganha uma importância no discurso das prosas ou das poesias. Ele traduz os estados de espírito tanto

dos poetas quanto dos personagens, diferenciando-se assim das obras árcades e neoclássicas que o cenário não possuía nenhuma ligação com o mundo interior das personagens, tendo assim uma impassibilidade diante do discurso literário. Quando é assunto do texto, aparece de forma descritiva, como se fosse uma pintura morta ou uma paisagem de jardim imóvel.

No modernismo brasileiro, o segundo momento denominado segunda geração que compreende a poesia e a prosa, esta última conhecida também pela fase neo-realista, destacaram-se narrativas de autores nordestinos que relataram para a denúncia de problemas sociais e mazelas desta região. Nas narrativas dos seus livros, o espaço assume uma relevância para a construção do discurso da obra. Eles ambientavam a sua trama para mostrar a arrogância e os desmandos do poder e o desprestígio dos poderosos com as novas formas de produção econômica.

Apesar de o espaço ser a região do nordeste brasileiro, uma grande parte dos escritores nordestinos da prosa da segunda fase do modernismo expressava as relações humanas no tom universalista. A natureza hostil à sobrevivência humana resultava na dureza do comportamento do indivíduo diante da vida e do outro, tomamos como, por exemplo, a personagem Paulo Honório, do livro *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, no seguinte trecho da obra, quando ele pensa sobre seus atos diante da vida arruinada realizado por si mesmo e pela sua falta de poder: “A culpa foi minha, ou antes, dessa vida agreste que me deu uma alma agreste”

Essa mesma geração de autores brasileiros influenciou os autores tanto africanos quanto portugueses. Nesse momento, houve uma inversão de influência na produção literária brasileira, porque, em outros estilos literários recebíamos os modelos e concepção de ideários artísticos desenvolvidos na Europa via Portugal. Saindo da posição de receptáculo de ideias europeias para composição de sua arte, os escritores brasileiros difundiram uma nova forma de escrever romances para os portugueses. Um autor brasileiro que teve uma forte influência nas escritas lusitanas dessa época foi Jorge Amado. Sendo assim muito aclamado e referência para o escritor Alves Redol, que abordou a dura vida das pessoas nos campos portugueses, atentando para as relações de poder entre dominador e dominados, com uma influência das ideias marxistas, numa maior parte de seus livros.

Como já foi dito anteriormente, os escritores brasileiros propagaram ideias para os africanos num contexto histórico em que estes estavam lutando pela independência de seus países das mãos das nações colonizadoras. A escrita literária foi um recurso propulsor para conscientizar o povo oprimido de sua conscientização nacional e do espólio que estava sendo cometido pelo regime colonial como revela o depoimento de Mia Couto sobre Jorge Amado como influência a ser seguida nos seus fazer literários:

Na realidade, os poetas nacionalistas moçambicanos e angolanos ergueram Amado como uma bandeira. Há um poema da nossa Noêmia de Sousa que se chama “Poema de João”, escrito em 1949, e que começa assim: “João era jovem como nós/ João tinha os olhos despertos,/ As mãos estendidas para a frente,/ A cabeça projetada para amanhã,/ João amava os livros que tinham alma e carne/ João amava a poesia de Jorge Amado”.(Depoimento dado ao Caderno de Leituras O Universo de Jorge Amado)

Na produção literária dos países que foram ex-colônias de Portugal, os escritores africanos não deixaram as concepções literárias portuguesas, mas buscaram como fontes de inspiração, as literaturas latino-americanas, as literaturas de outros países africanos e, sobretudo, as literaturas brasileiras (em particular, a produção literária da segunda fase do modernismo brasileiro). Dentre os autores brasileiros, constam como principais referências: Manuel Bandeira, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego. Como expressa a fala do poeta moçambicano José Craveirinha nessa entrevista, na qual revela o Brasil como sendo espelho para a formação da consciência nacional do seu país, durante o regime colonial português, através das produções literárias, especialmente, os livros do autor Jorge Amado:

Eu devia ter nascido no Brasil. Porque o Brasil teve uma influência muito grande na população suburbana daqui, uma influência desde o futebol, eu joguei a bola com jogadores brasileiros, como, por exemplo, o Fausto, o Leônidas da Silva, inventor da bicicleta. Nós recebíamos aqui as revistas. Tem um amigo meu que era mais conhecido como Brandão, futebolista brasileiro do que pelo nome dele. Até as pessoas da família o tratam de Brandão. Havia essas

figuras típicas anteriores a um Didi. E também na área da literatura. Nós, na escola, éramos obrigados a passar por um João de Deus, um Dinis, os clássicos de lá. Mas, chegados a certa altura, nós nos libertávamos. E, então, enveredávamos por uma literatura *errada*: Graciliano Ramos... Então vinha a nossa escolha, pendíamos desde o Alencar. Toda a nossa literatura passou a ser um reflexo da Literatura Brasileira. Então quando chegou o Jorge Amado, estávamos em casa. Jorge Amado marcou-nos muito por causa daquela maneira de expor as histórias. E muitas situações existiam aqui. Ele tinha aqui um público. Havia aqui a polícia política, a PIDE. Quando eles fizeram uma invasão à casa, puseram-se a revistar tudo e levaram o que quiseram levar. Ainda me lembro, Levaram uma mala e carregaram os livros, meus livros. Levaram os livros e a mala até hoje como reféns políticos. Depois de eles irem-se embora, é que minha mulher disse: 'É o Jorge Amado? Onde estava o Jorge Amado?' Nessa altura, já estavam atrás do Jorge Amado.

(Entrevista de José Craveirinha realizada por Rita Chaves)

Para os autores africanos, o projeto artístico-literário brasileiro dessa época proporcionava novas formas de expressão literária, assim como eram fonte de inspiração na luta pela independência, através do uso da palavra, desprovida de tom panfletário. A partir disso, fundaram-se vários movimentos de artes, como a revista *Claridade*, que congregava muitos poetas e escritores de prosa, com o intuito de repensar literatura e sua utilização para despertar a consciência nacional do seu povo.

Conquistada a libertação de seus países do subjugo das colônias, os artistas africanos se voltaram para as temáticas que estavam ligadas aos ícones culturais de seus países, colocando evidência a sua terra, sua natureza e seus costumes. Entretanto, o uso da literatura para afirmação nacional sofreu um desgaste com o passar dos tempos, pois esses temas estavam empobrecendo a produção literária.

A literatura precisou sair desse mundo encastelado da nacionalidade para ganhar outras nuances e contornos. Essa nova busca de composição para a produção literária provocou dissensões e brigas entre os componentes dos movimentos literários dos países africanos de expressão de Língua Portuguesa.

Desse modo, as novas produções literárias da contemporaneidade dessas nações vieram interrogar os temas nacionais e as tradições que são consideradas como fixas. Mia Couto inclui-se nesse grupo de escritores que fazem uma análise das tradições e da identidade, utilizando-se dos realismos e da memória, dando uma atenção especial para o espaço da narrativa.

Antes de analisarmos a relação do espaço com a memória no romance *A Varanda do Frangipani*, faz-se necessário uma discussão sobre o espaço literário. Comumente, as pessoas consideram espaço como fosse a mesma coisa, ou seja, sinônimos que se adequam para serem referidos com semelhantes nuances. No âmbito da História, o historiador francês Certeau, em *A Invenção do Cotidiano*, diferencia espaço e lugar como palavras diferentes e funções específicas:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência... um lugar é, portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade... Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. (1994, p.201-202)

O posicionamento de Certeau quanto à diferenciação do espaço e do lugar é bem definida e clara, pois ele acerta ao dizer que o lugar possui um caráter de mobilidade, enquanto o espaço assume um aspecto transitório, funcional, onde as pessoas apenas mantêm uma ligação menos duradoura sem ter uma identificação de sentimento com ele. Parece-me que o lugar enquadra as relações humanas, que pode resignificá-lo, de acordo com suas experiências e vivências estabelecidas com o meio, no qual transita durante a sua vida.

No ponto de vista antropológico, o pensamento de Marc Augé (1994, p.73) dialoga com a ideia de Certeau quando a relação íntima do homem com o espaço não é estabelecida pelo aspecto geográfico, mas pela sobrevivência e interação na sociedade:

(...) se um lugar pode ser definido como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode ser assim caracterizado será

definido como um não-lugar. A supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados, promovidos a 'lugares de memória', ocupam aí um lugar circunscrito e específico (1994, p.73).

Já na perspectiva do geógrafo Yi-Fu Tuan “o lugar é um centro de significados construídos pela experiência” (1975, p.84). Para este autor, o lugar vai além da localização e dimensão. Esse mesmo estudioso afirma que a experiência depende da cinestesia, da visão e do tato (1983, p.34). Diante desse pensamento, percebe-se que o lugar ganha sempre o corpo, o sentimento e as experiências quando o homem se circunscreve num lugar. Portanto, é este que proporciona as memórias dos seres humanos, já que o homem mantém boas ou más relações com o outro no percorrer da vida.

O escritor, teatrólogo e professor universitário, Osman Lins ao estudar o espaço do romance de Lima Barreto, na obra crítica *Lima Barreto e o espaço romanesco*, afirma que tudo na narrativa compõe tanto para a significação do discurso da narrativa quanto para a ação das personagens no romance. Além disso, ele procurou estabelecer algumas categorias para o estudo do espaço. Mas antes de propor novos conceitos, primeiramente, busca diferenciar espaço e ambientação. Para esse autor, este último necessita do conhecimento do leitor acerca dos recursos da narrativa na sua apreensão, pois o escritor tem que “provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente.” (1976, p.77), por meio da linguagem. Enquanto o primeiro, o leitor necessita de seu conhecimento e de suas experiências para sua plena avaliação.

Após esses comentários sobre essas definições de espaço e ambientação, Osman Lins construiu uma teoria para o conceito de ambientação. Esta é classificada em três categorias: a “franca” é definida como “a introdução pura e simples do narrador” (1976, p.77), a “reflexa”, característica de narrativa em terceira pessoa, é sempre interior, incide sobre a personagem, não implicando nenhuma ação” (1976, p.83); e a “dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação; (...) atos das personagens, nesse tipo de ambientação, vão fazendo

surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos”.
(1976 p.83-84)

Na obra *A Varanda do Frangipani* de Mia Couto se enquadra na ambientação denominada de dissimulada, proposta por Osman Lins. Todas as ações das personagens mostram como o cenário da trama é apresentado para o leitor, conforme expressa o seguinte excerto, onde Izidine e Marta se encontram num compartimento da cozinha do forte/ asilo :

Nessa manhã, o polícia estava decidido a abrir clareira no labirinto. Se encaminhou, logo nas primeiras horas, para os lados da cozinha. Queria ver se entrava no armazém para confirmar o que ali se guardava. No caminho, encontrou Marta que ainda dormia. Só quando chegou perto que é reparou que ela estava nua. A enfermeira acordou estremunhada, o inspetor revelou maneiras, desviando os olhos. Se desculpou, fazendo menção de se afastar para que ela ajeitasse compostura. Mas ela deixou naquele desespero e chamou o polícia: _ Fique, eu faço sempre assim... _ Assim? _ Durmo nua sobre a terra? !(COUTO, 2008, p.71)

Nesse tipo de ambientação acima, os personagens anciãos narram, por meio de diálogos, entre a lucidez e a loucura, fatos que aconteceram no forte São Nicolau, há neles também o uso do flash back para cruzar o tempo do acontecimento com o presente. Parece-me que o diálogo mais condizente com a realidade é o da enfermeira Marta, cuidadora dos velhos, bem como o relato da carta de Ernestina. O momento de rememoração acontece quando o investigador de Polícia Izidine vai recolher depoimento de todas as pessoas que moram naquele lugar.

O discurso da preservação da identidade se dá na narração dos velhos, cujas falas ora estão calcadas na realidade, ora na fantasia. Os velhos narram os fatos com uma convicção que nos impressiona o poder de argumentação tanto para o policial quanto para o leitor. Conforme expressa o depoimento da personagem Nãozinha ao investigador Izidine, sendo ela considerada uma feiticeira pelos velhos, pois ela se converte em água numa banheira velhos:

Escute bem: em cada noite eu me converto em água, me trespasso em líquido. Meu leito é, por essa razão, uma banheira. Até os outros

velhos me vieram testemunhar: me deito e começo transpirando às farturas, a carne se traduzindo em suores. Escorro, liquidesfeita. Aquilo dói tanto de ser visto que os outros se retiram medrosos. Não houve nunca quem assistisse até o final quando eu me desvanecia transparente, na banheira.(Ibidem, 2008, p.81)

Segundo Bosi, define o momento de rememoração dos velhos desta maneira: “a conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda. Repassada, ora de nostalgia, de revolta, ora de resignação pelo desfiguramento das paisagens caras e pela desapareção de ente amados.” (1979, p.41)

As características da maioria das falas dos velhos no ato de evocar suas memórias são de revoltas, plenas de ira, com o administrador Vasto Excelêncio do forte São Nicolau, pois eles sofreram bastante nas mãos deste homem. O fragmento a seguir possui o relato do personagem Nhonhoso a Izidine, que conta o motivo da briga tida com Vasto Excelêncio e da forma como o assassinou:

De repente, ele lhe colocou as mãos nos ombros como que a obrigar a deitar-se . Marta lutou. De imediato, me deixei intervir. Há muito, porém, que perdi idade para as vias de facto.Logo, no primeiro passo, escorreguei e caí mais comprido que o chão. Me tentei levantar mas, de novo, trestrapalhei. Quando, enfim, conseguir chegar junto de Marta já Vasto tinha escapado. A moça chorava. Assim que me viu, ergueu o braço a mostrar que não me queria perto. Filho de uma quinhenta , esse Vasto tinha magoado aquela que eu tanto amava.

A raiva decidiu por mim: eu tinha que encurtar os gasganetes desse satanhoco. Corri a emboscá-lo no fundo do corredor onde ele acabaria por passar. Quando se aproximou saltei com inesperadas forças que fui buscar no passado. Lhe empurrei para a parede, esmaguei a cara do gajo contra o muro, tapei o focinho dele com a manta até lhe tirar o respiro final .(Ibidem, 2008, p.81)

A confirmação desses maus tratos se deu com a leitura da carta de Ernestina e o depoimento de Marta ao detetive Izidine:

Quando cheguei ao asilo confirmei as imoralidades de meu marido. Excelência negociava com os produtos destinados a abastecer o asilo. Os velhos não tinham acesso aos alimentos básicos e definhavam sem remédio. Às vezes me parecia que morriam espetados em seus próprios ossos. Mas Vasto era insensível àquele sofrimento.

- Como é possível você não fazer nada, você que tanto fala em nome do povo...

- Os velhos estão habituados a não comer, me respondia. Comer agora, até lhes havia de fazer mal... (Ibidem, 2008, p.102)

Uma evocação que chama a atenção do leitor é do Velho Mourão que possui um misto de saudade e de revolta, quando ele se refere aos bons tempos vividos com sua família, antes da Independência de Moçambique, e a perseguição dos nativos, porque ele era português, perdurando até o momento de sua confissão com Paulo Izidine. Quando rememora sobre a família, sente-se uma saudade da esposa, sobretudo do filho que optaram pelo retorno a Portugal, após a libertação de Moçambique do domínio colonial português. Assim, ele passa o tempo todo de sua vida contemplando o mar, que faz o lembrar da família, assim como a árvore frangipani:

Minha vida se embebeu do perfume de suas flores brancas, de coração amarelo. Agora não cheira a nada, agora não é tempo das flores. O senhor é negro, inspector. Não pode entender como sempre amei essas árvores. É que aqui, na vossa terra, não há outras arvores que fiquem sem folhas. Só esta fica despida, faz conta está para chegar um inverno. Quando vim para África, deixei de sentir o Outono. Era como se o tempo não andasse, como se fosse a mesma estação. Só o frangipani me devolvia esse sentimento do passar do tempo. Não que eu hoje precise de sentir nenhuma passagem dos dias. Mas o perfume desta varanda me procura nostalgias dos tempos que vivi em Moçambique. E que tempos foram esses!(COUTO, 2008, p.45-46)

Esta árvore assume uma importância para o discurso da interrogação da tradição moçambicana. Conhecida também por Plumeria, surgida na Ásia, também encontrada com abundância em Moçambique, ela só necessita de

água para florescer, descartando assim a etapa do crescimento de raízes no seu crescimento. Na obra, o frangipani aparece com o sinônimo de não fixidez da tradição e da identidade. Isso é possível porque se configura como um símbolo da união dos povos e da aceitação de novas identidades na sociedade moçambicana.

A árvore frangipani assume uma função de acolhimento do outro na constituição de uma identidade, ao mesmo tempo, em que significa uma perenidade, pois ela presenciou momentos importantes de Moçambique. É perceptível na fala do personagem Velho Mourão, quando há uma identificação deste com essa planta e lhe proporciona o sentimento de pertença ao país de Moçambique, destituído de rigidez, agregando-o ao país do frangipani:

Volto à minha história, não se preocupe. Estava onde? Na despedida de minha antiga esposa. Sim. Depois de ela partir, vieram os distúrbios, a confusão. Digo-lhe com tristeza: o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará. Resta-me só este espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda.

Nesta pequena pátria me venho espreado todos estes anos, feito um estuário: vou fluindo, ensonado, meandrando sem atrito. Na sombra, que me reiquintei, encostado àquele murmurinho como se fosse embalo de nascença. Apenas as cansadas pernas, certas vezes, me inconvinham. Mas os olhos andorinhavam o horizonte, compensando as dores da idade. (Ibidem, 2008,47-48)

Assim como os versos da canção Língua do cantor e compositor Caetano Veloso, em que este valoriza a língua vinda do cotidiano das pessoas, das expressões populares e das manifestações culturais do povo, tal como o samba, descartando tudo que é falso nacionalismo; a varanda do frangipani assume um valor identitário para o ancião português, sendo sua pátria, que dá uma ligação íntima com o país Moçambique.

Outro lugar que assume destaque na narrativa deste livro é o Forte São Nicolau, onde se localiza a árvore frangipani, surgida de forma bem insólita neste lugar. Distante da cidade grande, o forte passa a idéia de isolamento e preservação da identidade moçambicana, no qual há velhos que rememoram situações que contrastam com a nova cultura sempre em transformação com a

antiga ainda mantida por eles, sendo observado esse contraste, com a chegada de Izidine naquele local por sete dias:

Durante os longos anos da guerra, o asilo este isolado do resto do país. O lugar cortara relações com o universo. As rochas, junto à praia, dificultavam o acesso por mar. As minas, do lado interior, fechavam o cerco. Apenas pelo ar se alcançava Santo Nicolau. De helicóptero iam chegando mantimentos e visitantes. A paz se instalara recente, em todo país. No asilo, porém pouco mudara. A fortaleza permanecia ainda rodeada de minas e ninguém ousava sair ou entrar. Só a velha Nãozinha, se atrevia caminhar nos matos próximos. Mas ela era tão sem peso que nunca poderia accionar um explosivo. (COUTO, p.20, 2008)

Mia Couto traz a ideia do forte como uma conservação de cultura moçambicana, de forma curiosa e ambivalente, onde há presença de personagens que assimilaram uma cultura diferente da sua origem, como, por exemplo, o Vasto Excelêncio:

De súbito, surgiu o estrondo. Parecia a guerra tinha retornado. Parámos a dança e olhamos Nãozinha, cheios de inquietação. Ela nos sossegou: apenas eram nuvens entrechocando. Olhei o céu, mas não havia vestígio de nuvem. No fundo estreloso da noite não vislumbrei senão a fugidia passagem de uma ave rapineira. Atravessava soberana, a claridade da noite. Seria a coruja? E, afinal, onde se raspavam tais nuvens? Deflagrou um segundo estrondo, desta vez bem terrestre. Olhei: afinal, era o diretor pontapeando o bidão tontonto. A bebida se vazou pelo chão, desperdiçada. Nem os antepassados careciam de tanto beber. – Que merda é esta? Que se passa aqui? Nossa cerimônia era bruscamente interrompida por Vasto Excelêncio. O diretor abusou de boca, sujou-nos o nome. – Eu não disse que estão proibidas estas macacadas no asilo? (Ibidem, p.35-36,2008)

Este não possui mais uma relação íntima com os valores culturais moçambicanos, cometendo também atrocidades com os velhos e fazendo ações escusas, aliando-se às forças opressoras do sistema colonial português. Numa situação diferente, está a personagem Mourão que não era aceita pelos

nativos, pois em muitos diálogos rememorados deste com os velhos revelam os preconceitos e os ódios entre portugueses e moçambicanos na época colonial, ocorridos diante da sombra do frangipani:

[...] Nunca tinha falado assim. Domingos Mourão, o nosso Xidimungo, se levantou e aos tropeços se atirou contra mim. Os dois brigámos, convergindo violências. O branco me solavanqueou, parecia transtornado em juízo de bicho. Mas a luta logo se desgraçou, desvitaminados o pé e o soco. Só os nossos respiros de farfalhavam nos peitos cansados. Os dois nos sacudimos, desafeitos.

_ Você sempre quer mandar em mim. Sabe uma coisa: o colonialismo já fechou?

_ Não quero mandar em ninguém.

_ Como não quer? Eu nos brancos não confio. Branco é como um camaleão, nunca desenrola o rabo...

_ E vocês, pretos, vocês falam mal dos brancos mas a única coisa que querem é serem como eles...

_ Os brancos são como o piripiri: a gente sabe que comeu porque nos fica a arder a garganta.

_ A diferença entre mim e você é que, a mim, ficam cabelos no pente enquanto a você ficam pentes no cabelo. (Ibidem, p.61-62,2008)

. É no forte São Nicolau que os anciãos vão atribuir significação às suas lembranças, conforme expressa Roland Walter:

Ao desenvolver-se na e nutrir-se da passagem do tempo, a memória é ao mesmo tempo situada num quadro espacial: o ato de memorização se materializa sempre num determinado espaço físico constituída por relações socioculturais, isto é, a memória precisa de um objeto exterior, ou melhor, da imagem deste objeto que funciona como marcador mnemônico capaz de conferir ordem e sentido às lembranças e histórias do passado. (2010, p.8)

Além disso, pode-se inferir que esses velhos abandonados nesse asilo, estabelecido numa ilha moçambicana passam o significado que não se deve abandonar totalmente a tradição, mas estar abertos a mudanças sem perder o que lhes caracteriza, enquanto povo ligado a uma cultura.

Contrariamente a essa posição, o autor Mia Couto coloca a personagem Marta, a enfermeira dos velhos como uma pessoa que não deseja as

reformulações da cultura Moçambicana. Ela ressignifica uma parte do forte, onde pratica hábitos e ritos de sua antiga tribo, como, por exemplo, dormir nua envolta com a capulana. Assim, Marta os defende e acaba considerando-os guardiões da cultura moçambicana no asilo, diferentemente das pessoas da cidade que já se esqueceram dos valores e costumes de Moçambique:

[...]

Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.

- São o quê, então?

-São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.

- Desculpe mais isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.

- O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...

- Continuo sem entender.

- Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...

-Como eu?

- Sim, senhor inspetor. Gente sem história, gente que existe por imitação.

- Conversa. A verdade é que o tempo muda esses velhos são uma geração do passado.

- Mas estes velhos estão morrendo dentro de nós.

E batendo no peito, a enfermeira sublinhou:

- É aqui dentro que eles estão morrendo. (Ibidem, p.57-58, 2008)

Marta considera o lugar onde dorme no asilo como fosse sua antiga casa na tribo. Ela o percebe como um lugar de conforto, no qual permite fazer rememorações dos fatos ocorridos da sua vida tanto de seu convívio com as crueldades de Vasto Excelêncio quanto de sua terra natal. Assim, esse local faz voltar às suas origens e é ressignificado por meio de suas experiências já vivenciadas, quando rememora o seu caso de amor com o diretor do asilo Vasto Excelêncio para Izidine:

Entende agora a verdadeira razão por que eu durmo sem tecto? É que na minha terra, as mulheres em luto só se podem deitar ao

relento. Até que da morte sejam purificadas. Mas, em mim, a mancha da morte não tem água em que se possa lavar. (Ibidem, 2008, p.131)

Encerrado o estudo dos processos mnemônicos ligados ao espaço para a discussão da identidade, percebeu-se que a memória sofre uma influência do lugar físico na tentativa de reelaborar os fatos ocorridos ou ritos esquecidos pelos homens. Sendo assim, o espaço não é apenas um ambiente decorativo na construção da diegese, mas um elemento constituinte que deflagra uma simbologia primordial na relação da memória com a tradição.

No próximo eixo da dissertação, a discussão será irá sobre o envolvimento da memória, oralidade e linguagem na tentativa de observar como esse tripé está articulado na corporificação do discurso literário trabalhado pelo escritor Moçambicano, valendo-se das rememorações das personagens do livro aqui analisado.

3.3 Memória, linguagem e oralidade

A palavra é um recurso primordial, ou o mais importante para expressar as nossas experiências já vividas, entre os suportes inventados pelo homem. Ela também circunscreve os seres humanos no tempo e no espaço, bem como a sua condição social e os seus valores humanos. Dessa forma, o homem se aprisiona à palavra para percorrer a vida humana e voltar aos acontecimentos vivenciados, quando faz suas rememorações, para quem ouve ou lê memórias corporificadas em livros da esfera literária ou não literária.

Fazendo alguns apontamentos históricos sobre o que se diz a respeito sobre a palavra, encontram-se várias acepções e usos dela nos vernáculos antigos. Na cultura hebraica, ela se escreve *dabar* e possui o sentido de âmago das coisas, o que se pode ser observado nela. Na visão de Hofstatter(2003), palavra representa um ato de amor, incorporada na vida das pessoas.

Enquanto, na língua grega, segundo Quinn (2003, p.210) era usada como: “*logos* para se referir à palavra dita e a não dita, o raciocínio mental. Ao tratar do universo, usavam *logos*, ou *palavra*, para descrever o princípio racional que governa todas as coisas. Os judeus, por outro lado, usavam *Palavra* em referência a Deus.”

No ponto de vista bíblico, a palavra assume uma dimensão espiritual que se refere à encarnação de Deus: “Aquele é a Palavra tornou-se carne e vive entre nós.” (JOÃO, 1.4 Bíblia 2000, p.847) Assim, ela representa Deus como um Verbo destituído da vida mundana e referência para a vida da humanidade, conforme a visão cristã.

Na Antiguidade Clássica, ela foi estudada como uma expressão de pensamento sobre o mundo e das coisas, observando o uso da linguagem que fazia uma ligação direta com o objeto nomeado e portando em si mesma o significado. Os filósofos não abordavam a língua como um fenômeno social, mas como um sistema filosófico, que por si mesmo dava conta da análise da palavra, ou melhor, do discurso.

Com a invenção da disciplina Linguística no século XIX, a palavra é estudada por diferentes perspectivas e funções para ser fonte de pesquisa. O estudo clássico e pioneiro foi do linguista Ferdinand Saussure, que analisou a relação da ditocomia língua (langue) e da fala (parole), do signo (significante/significado arbitrariedade e linearidade) e entre outras. Nos seus estudos, o pesquisador suíço descartou o uso social da língua e preferiu estudar o seu sistema linguístico, ou sua forma, no ponto de vista sincrônico. Para ele, a comunidade de falantes não interessava, contudo, reconhecia o valor e uso social da língua.

Influenciados pelo linguista suíço Ferdinand Saussure, apareceu um movimento denominado Estruturalismo, que tinha como escopo principal o estudo dos sistemas da língua, atentando para a sua imanência. Dessa forma, os linguistas estruturalistas preferiam analisar a língua como fossem as organizações, ou seja, os elementos que a compunham e se relacionavam entre si. Nessa perspectiva de estudo linguístico, refutou-se tudo que não participava da língua, assim eles não davam relevância ao indivíduo circunscrito numa hierarquia social numa historicidade. No entanto, no decorrer do tempo, o movimento estruturalista norte-americano, tendo como destaque o pesquisador Sapir, veio ligar-se com outros campos do saber como a Antropologia, a História e a Psicologia para o estudo da língua, sobretudo das línguas ameríndias, sob um ponto de vista descritivista.

Sob a ótica da filosofia da linguagem, o estudo da palavra ganha uma dimensão sócio-histórica e individual, especialmente com os trabalhos

desenvolvido pelo filósofo russo Bakhtin. Para ele, a palavra carrega uma ideologia:

Todo signo é ideológico [...] O signo e a situação social estão indissolúvelmente ligados. [...] A palavra é o signo ideológico por excelência; ela registra as menores variações da vida social. Para ele, a palavra veicula, de maneira privilegiada, a ideologia; a ideologia é uma superestrutura, as transformações sociais da base refletem-se na ideologia, (2004, p.16-17)

Esse pensamento de Bakhtin corrobora a palavra como um produto elaborado através da interação social, permeada de ideologia, nas quais constam também os vários discursos sociais, bem como a posição social dos locutores e dos interlocutores na expressão dos seus enunciados, que são veiculados nas diversas esferas de nossa sociedade.

Na perspectiva de Bakhtin, a palavra sai do purismo e da neutralidade e assume uma dimensão política e social. Nela, percebemos os interesses, os mascaramentos das ideologias que estão por trás discursos que circulam nas instâncias sociais. Portanto, ela não espelha fielmente a realidade nem possui uma opacidade, como acreditavam os estruturalistas. Contrário a esse posicionamento em relação à palavra, o estudioso russo acreditava que a palavra e o discurso devem ser analisados a partir da conjugação da história, da sociedade e do tempo.

Fechando o ciclo do debate acerca da palavra, faz-se necessário o empréstimo das ideias de palavra literária de Foucault, encontrada na obra *As palavras e as coisas*. Ele defende que o status da palavra literária é uma invenção moderna, embora ela possa fazer alusão a textos muitos antigos de outras civilizações, em relação aos textos mais velhos, pode-se atestar que a palavra literária foi criada tardiamente:

Finalmente, a última das compensações ao nivelamento da linguagem, a mais importante, a mais inesperada também, é o aparecimento da literatura. (...) A literatura é a contestação da filologia (de que é, no entanto, a figura gêmea): ela reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras. (...) torna-se pura e simples

manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar (...) sua existência abrupta. (...) No momento em que a linguagem, como palavra disseminada se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura do papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser. (FOUCAULT, 2002, pp. 415-416).

Saindo da palavra e adentrando no campo da linguagem literária, a partir de agora destacaremos alguns pensamentos sobre linguagem e estilo, sob a perspectiva da teoria literária, com o intuito de analisar as memórias, levando em consideração as falas e diálogos das personagens e do narrador, encontrados na narrativa de *A Varanda do Frangipani*.

É sabido que a palavra concretiza a linguagem numa obra literária. Ela é o cinzel do escritor ao pintar e desenhar a vida na sua obra. Para esse intento, o autor deve reprocessar o real de forma que seja um mundo autônomo que não reproduza fielmente a realidade. Portanto, esse mundo arquitetado pelo escritor toma um sentido independente do real.

O crítico e escritor argentino Jorge Luis Borges, em seu ensaio crítico *El tamaño de mi esperanza*, afirma que a palavra na linguagem da obra literária deve ser usada como estivesse experimentando-a, pois sem essa sensação de experimentação, ela soa falsa e estática como as palavras congeladas do dicionário:

Pienso que se debe conquistar las palabras viviéndolas, y que aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsedad. Que nadie se anime a escribir arrabal sin haber caminado anchamente por sus altas veredas, sin haber sentido sus tapias, sus campos, sus lunas a La vuleta de um almacém como una generosidad.(2000, p.46).

Diferentemente da posição de Borges, Walter Benjamin na obra crítica *Escritos sobre mito e linguagem* aborda que Deus outorgou espiritualmente ao homem a capacidade de criar a linguagem, sendo este o criador das palavras e detentor da comunicação:

(...) Mas como a essência espiritual do homem é a língua mesma, ele não pode se comunicar através dela, mas apenas dentro dela. O nome é a condensação dessa totalidade intensiva da língua como essência espiritual do homem. O homem é aquele que nomeia, nisso reconhecemos que por sua boca fala a pura língua. Toda natureza, desde que se comunica se comunica na língua, portanto em última instância no homem. Por isso, ele é o senhor da natureza e pode nomear as coisas. É somente através da essência lingüísticas das coisas que ele, a partir de si mesmo, alcança o conhecimento delas-no nome. A criação divina completa-se no momento em que as coisas recebem seu nome do homem, a partir de quem, no nome, somente a língua fala (...) (2011, p.56)

Com o argumento parecido com o filósofo russo Bakhtin, Bella Josef, (1993 p.183), apoiando-se no pensamento do filósofo Merleau – Ponty afirma que a palavra só existe porque o seu uso específico em cada situação comunicativa gera uma configuração diferente. Além disso, ela permite a invenção da linguagem num grau máximo, sendo a ferramenta do escritor para que a linguagem se configure na obra, proporcionando a evidência do estilo num projeto literário.

No âmbito geral, a palavra estilo se refere a um conjunto de traços formais identificáveis, como também uma característica de um comportamento de uma pessoa. É pela análise e descrição de um estilo, que o analista chega à reconstituição da alma de uma personalidade.

Na visão do crítico literário Compagnon, o estilo não é fácil de definir, pois abarca muitos conceitos, porque através dos tempos, essa palavra veio assumindo diversas concepções, por isso ela tem um caráter de agregar várias nuances:

O estilo, pois, está longe de ser um conceito puro; é uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla. Em vez de ser despojadas de suas acepções anteriores à medida que adquiriam outras, a palavra acumulou-as e hoje pode comportá-las todas: norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura, é tudo isso que queremos dizer, separadamente ou simultaneamente, quando falamos de um estilo. (2010, p.171)

De acordo com a definição de Compagnon, o estilo da linguagem na narrativa de Mia Couto sobressai mais a noção de desvio nas narrativas de *A Varanda do Frangipani* tanto nos diálogos quanto na voz do narrador. Ele faz, em muitas situações, desajustes nos léxicos para efetivar uma ideia ou um momento muito importante na narrativa, que expressam vigor e a força da palavra, ao retirá-la do seu sentido comum.

Com as palavras sonhatriz e tristonta, Mia Couto, através da fusão de dois itens lexicais, as emprega para retratar o momento em que Ernestina constata a gravidez da amante de seu marido, Marta Gimo, ficando num estado paralisado, antes de decidir criar o filho de uma relação extraconjugal de seu esposo:

E me fechei, calada. Que palavras eu podia ajeitar, naquele momento? A mulher do diretor se baixou sobre mim e colocou-se à distância de uma maldade. Ernestina me queria punir por minhas leviandades? Não. Ela simplesmente se ajoelhou e encostou a palmão da mão no meu ventre. E ficou assim, sonhatriz.

- Nota-se assim tanto? perguntei.

- Eu notei antes mesmo de acontecer.

Depois, tristonta, ela implorou:

- Me entregue esse menino. (Ibidem, 2008, p.126)

Outra característica importante nesta obra aqui analisada são as melodias das palavras encontradas nos diálogos das personagens, quando elas resgatam as suas memórias. Dessa forma percebe-se uma ligação desse autor com a tradição oral na sua escrita. A vivacidade dos diálogos vem marcada pelos assaltos de turnos, pela pausa e, sobretudo, a melodia. Toma-se como exemplo, as brigas cômicas das personagens Nhonhoso e Mourão para saberem se há uma diferença nos tamanhos dos órgãos genitais entre os brancos e negros, a partir de uma conversa entre eles:

A conversa já nos saturava. Resolvemos nos deitar ali, no relento. Estávamos cansados de dormir lá dentro das casas, escutando a velharia a ressonar, assaltados por piolhos, ratos e baratas. Nos deitamos ali, um junto e outro a pé. Já nos íamos amolecendo foi quando Mourão me sacolejou:

-Eh pá, não vale a pena encostar-se muito.

Será que ele confundia o meu desejo de aquecimento? Quando eu já acreditava que ele dormisse ainda lhe ouvi:

- Nhonhoso, está sonecar?

- Ainda. O que se passa meu irmão?

- É uma coisa que nunca encontrei ocasião de dizer. É que nós, brancos, parece temos as pilas pequenas.

- Também ouvi dizer assim. Mostra lá sua, Xidimungo.

- Está maluco? Não posso mostrar. Depois de uma pausa, ele disse: Você, se quer, espreita.

O português levantou o elástico das calças encolhendo toda a barriga.

-É verdade, confirmei.

- É verdade como?

-É quase um bocadinho pequena.

O português não aceitou a conclusão. Reclamou. Eu não queria uma nova discussão. E, logo, nos acertamos:

- Amanhã, demanhãzinha, vamos comparar quando elas estão ainda acordadinhas, em serviço de horas- extras. (Ibidem,2008,p.67-68)

Logo, a oralidade, em muitos momentos da narrativa, evidencia o poder da palavra, visto que o autor a retrata de forma simples numa representação comum de uma situação comunicativa. Esse aspecto do modo de escrita de Mia Couto lembra o conceito de “oralidade segunda” do historiador suíço Paul Zumthor, encontrado no livro *A Voz e a Letra* (2003), sendo esta definida pela reestruturação por intermédio da escrita, principalmente, através dos diálogos presentes na narrativa da obra aqui analisada.

Segundo Abiola Irele (APUD SOUSA, 1990, p.6), a literatura oral é a fonte básica do intertexto básico da imaginação africana:

Apesar do indubitável impacto da cultura letrada na experiência africana e o seu papel na determinação de novos processos culturais, a tradição da oralidade continua predominante, servindo de paradigma central para vários modos de expressão no continente (...). Neste sentido primário, as funções da oralidade como matriz no discurso africano, e no que diz respeito à literatura, o “griot” é a personificação no verdadeiro sentido da palavra. *A literatura oral representa assim o intertexto básico da imaginação africana.* (grifo meu)

Sua peculiaridade no manejo da escrita reside também na mescla de palavras das tribos com o léxico da língua portuguesa. Essa junção de vocábulos de línguas diferentes mostra que o autor os concilia e possui ciência de como essas palavras podem enriquecer a força da expressão literária. A união dessas línguas faz com que ele tenha mais possibilidades de realçar a literariedade nas suas narrativas. Isso se evidencia no relato de Navaia para o Investigador Izidine, quando tenta quebrar com o feitiço da infância eterna, por meio do uso do xi-tsungulo, uma palavra que significa colar no dialeto da tribo moçambicana, através de um ritual do feiticeiro de uma das tribos de seu país:

Eu era mais recém que mais recente, mas já escutava com total discernência. O curandeiro me perguntou qualquer coisa em xi-ndau, língua que eu ainda desconheço. Mas alguém, dentro de mim, me ocupou a voz e respondeu nesse estranho idioma. Os ossinhos da adivinhação disseram que me devia ser posto um xi-tsungulo. Rodeou-me o pescoço com esse colar feito de panos. Eu não sabia mas, dentro dos panos, estavam os remédios contra a tristeza. Esse feitiço me haveria de defender contra o tempo.

-Agora, vai. (Ibidem, 2008, p.29)

Esse aspecto particular de Mia Couto lembra o pensamento de Ana Malfada Leite, em *Oralidade e Escritas Pós-Coloniais*, em que ela fala da capacidade desse autor fazer “a modelação da língua, instrumento privilegiado da contaminação, mestiçagem e entrosamento das culturas, orais e escritas” (1998, p.32).

Outro recurso de linguagem recorrente na escrita de Mia Couto é o uso do neologismo. Na obra analisada, as palavras criadas ganham uma nova semântica, por meio da fusão de palavras diferentes, na maioria das vezes, para poetizar o discurso, como também para reforçar a ideia que está sendo evidenciada no evento da narrativa. No seguinte excerto da obra pesquisada, as palavras criadas: abutreado estremexe, esvoar e mexilhento, faladas pela personagem Navaia, remetem à situação da curiosidade desse ancião ou um de seus colegas, para saberem quem é o policial Izidine, a partir da procura dos seus pertences trazidos na mala de sua estadia no asilo:

Quem, eu? Mexer-lhe nas suas coisas? O senhor pode inquirir em todos: não mexi nem toquei na sua mala. Alguém fez. Não eu, Navaia Caetano. Não vou dizer quem foi. A boca fala, mas não aponta. Além disso, o morcego chorou por causa da boca. Mas eu vi esse mexilhento. Sim, vi. Era um vulto abutreado as coisas do senhor. Aquela sombra esvoou e pousou nos meus olhos, pousou em todos os cantos da escuridão. Nem parecia arte de gente. Chiças, até me estremexe a alma só de lembrar.(Ibidem,2008,p.25)

Abundantemente, as metáforas aparecem no discurso da narrativa de *A Varanda do Frangipani* com o intuito de ressemantizar as palavras ao transferir os significados de um item lexical a outro numa situação comunicativa. Essa transferência de significados gera o encontro da poesia com a prosa, que dá um caráter poético da narrativa, proporcionando novas formas de expressão para a construção narrativa. Essa perspectiva é corroborada com o fragmento do depoimento da anciã Nãozinha, a feiticeira, que metaforiza a palavra porta para ilustrar como as pessoas decidem dar um curso à vida, por meio das escolhas advindas do processo de viver:

A vida é uma casa com duas portas. Há uns que entram e que têm medo de abrir a segunda porta. Ficam girando, dançando com o tempo, demorando-se na casa. Outros se decidem abrir, por vontade de sua mão, a porta traseira. Foi o que eu fiz, naquele momento. Minha mão volteou o fecho do armário, minha vida rodeou o abismo. (Ibidem, 2008, p.86-87)

Em muitas falas das lembranças dos personagens, observam-se também as formas das palavras no diminutivo que não estão no sentido de dimensão do objeto, mas com a conotação de afeto. O uso do diminutivo pelos anciãos reflete o amor fraterno entre o grupo, pois Mia Couto coloca-os em confronto com o Vasto Excelência, uma personagem desapegada das tradições, como expressa a fala de Navaia, através da palavra homenzito, que passa a ideia de compaixão dele para com o português velho Mourão, visto que ele está longe de seus parentes e da tradição do seu país:

Voltei atrás e me sentei ao lado do português. Senti, naquele instante, tanta pena dele. O homenzito iria morrer aqui, longe dos antepassados. Seria enterrado em terra alheia. Ele, sim, estava condenado à mais terrível das solidões: ficar longe dos seus mortos sem que, deste lado da vida, houvesse familiar que lhe deitasse cuidados. Nossos deuses estão aqui perto. O Deus dele está longe, para além das vistas e das visitas. (Ibidem, 2008, p.66)

Poucos numerosos na obra aqui analisada, os provérbios assumem uma dimensão bastante particular, visto que o escritor os desajusta para ressignificá-los. Eles refletem a sabedoria popular dos antigos, possivelmente, resgatado por Mia Couto para colocar a tradição em oposição ao novo no discurso da narrativa. Além disso, passam os valores culturais encontrados nos pensamentos dessas frases tanto para os mais jovens moçambicanos quanto aos leitores. No fragmento abaixo, o provérbio “Aqui o capim é que come a vaca” possui uma ideia de que o coletivo (a palavra capim) se sobrepõe ao individual (a palavra vaca) no asilo. As imposições do indivíduo não são admitidas neste lugar pelos anciãos, quando Navaia relata as relações de poder a Izidine, durante o provável roubo dos pertences deste na sua mala de viagem:

Mas agora eu pergunto: levaram-lhe coisas? É que os velhos, aqui, são os próprios tiradores. Não é que roubem. Só tiram. Tiram sem chegarem nunca a roubar. Eu lhe explico: nesta fortaleza ninguém é dono de nada. Se não há proprietário não há roubo. Não é assim? Aqui o capim é que come a vaca. (Ibidem, 2008, p.25)

Também há a presença de poucos recursos onomatopaicos que marcam o registro da oralidade na narrativa *A Varanda do Frangipani*. As onomatopéias podem simbolizar a voz do povo no corpo da narrativa, assim como os sons da natureza, evidenciando assim a importância da conservação da cultura oral. No fragmento, a palavra zulular representa o estado de embriaguez da personagem Velho Mourão, pois permite a sensação de barulho ao singrar o mar num barco, que significa um possível encontro com os seus antepassados:

Você sabe, caro inspector, em Portugal há muito mar, mas não há tanto oceano. E eu amo tanto o mar que até me dá gosto ficar enjoado. Que faço? Embarco dessas bebidas deles, tradicionais, e me deixo zulusuar. Assim, na tontura, eu ganho a ilusão de estar em pleno mar, vagueando sobre um barco. A mesma razão me prende ali, na varanda do frangipani: me abasteço de infinito, me vou embriaguando. Sim, eu sei o perigo disso: quem confunde céu e água acaba por não distinguir vida e morte. (Ibidem, 2008, p.48)

Por fim, observa-se a desestruturação ou a recriação de palavra através do acréscimo de sufixo (-oso) ou prefixo (-in) e (-des) que, além de indicar tanto a oralidade quanto a fala popular, no discurso da narrativa, ela ressalta a luta pela permanência da tradição na sociedade moçambicana. O adjetivo palavra arriscoso, formado pelo sufixo-oso, que possui a ideia de muito cheio de algo, indica a intensidade de uma característica do momento em que as personagens Nhonhoso e Velho Mourão ficam na indecisão para quem vai solucionar o sangramento de Nãozinha, através de uma relação sexual:

Nhonhoso sabia. Sendo um retinto, conhecia os nossos modos. Atabalhoando-se, explicou ao português. Eu me estava suicidando. Só havia uma maneira de eu ser salva. Era um deles fazer amor comigo.

- Mas não é arriscoso? O veneno não pode passar para nós?(Ibidem, 2008, p.88)

Esses desarranjos lembram a estilização das palavras realizadas pelo escritor brasileiro Guimarães Rosa na sua produção literária. Um exemplo desta aproximação estético-literária pode ser observada pelo item lexical redondoso, do conto *As margens da Alegria*, do livro *Primeiras Estórias*, constituído pelo sufixo-oso, sendo um adjetivo que retrata a beleza do peru, quando o menino tem contato com esse animal pela primeira vez:

Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele , completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verde metais em azul-e- preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um

transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachado, andando, gruziou outro gluglo. O menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam, para passeio. (ROSA, 2010,p.51)

Em ambos os autores, o desarranjo das palavras faz com que elas saiam de sua banalidade para cumprir um efeito ideológico nas suas narrativas. Portanto, o engenho diferente das palavras não é gratuito, ele assinala e nos orienta para o caminho da compreensão da obra literária. Isso resulta num impacto da palavra tanto na narrativa quanto no leitor.

Considerações Finais

É difícil encerrar a etapa de um ciclo de trabalho que levou mais de dois anos para ser realizado, apesar dos obstáculos surgidos no percurso da caminhada, houve uma dedicação com uma rotina de estudo para a efetivação desse trabalho de pesquisa.

Deixando os fatores extraliterários de fora, a pesquisa da obra de Mia Couto é um desafio para quem se aventura na investigação da escrita para qualquer produção literária deste autor. O pesquisador deve ser perspicaz na decifração dos signos que estão carregados de significados num discurso literário. Além da capacidade de extrair as possibilidades significação do texto literário, exige também um sentimento de razão para emitir juízo de valor na reconstituição dos possíveis dizeres do escritor.

Ao tentar assumir essas características no procedimento da pesquisa, foi observado que, na obra de Mia Couto, há um projeto de real com a fusão dos realismos fantástico e maravilhoso. De cada um desses, ele sofre a influência de cada conceito teórico destes para revitalizar o real, expulsando assim o aspecto referencial das palavras.

Esse projeto de real foi identificado na pesquisa como um recurso para a interrogação dos valores culturais moçambicanos, onde se presenciou marcas de ambivalência no discurso de Mia Couto. A ambivalência mostra e discute o fechamento dos olhos da tradição a novas visões de perceber o fluxo do movimento das culturas que estão se reinventando a cada momento, bem como a importância de um povo ter um ícone que lhes proporcione um sentimento íntimo com o lugar de origem. Por isso, essa obra fica “em cima do muro” para esses assuntos. No entanto, critica a rigidez da tradição para o novo. Somados a isso, há também o reforço de conservar os ritos e a tradição do povo.

Ao percebermos o enlace da memória com o discurso da interrogação da tradição moçambicana, optou-se pela articulação dos processos mnemônicos com a memória do indivíduo e da coletividade, juntamente com o espaço social e a linguagem construída pelo autor para as falas das personagens e da voz do narrador.

Tomando emprestado o conceito de “rememoração” proposto por Paul Ricoeur (2010), vimos como os fatos foram retomados que aparentavam em muitas situações, ora lucidez e fantasia, ora loucura dos velhos, quando eles externavam suas memórias, gerando dúvidas se eles vivenciaram essas experiências.

Nesse trabalho considerou-se a memória individual como uma intersecção da coletiva, porque Mia Couto expressou através da sua obra uma preocupação com a memória social de um grupo de velhos para discutir a tradição antiga moçambicana ou africana em conflito com as novas identidades. Ele as interroga, de forma ambivalente, e assinala os seus aspectos e defeitos ao longo de toda a narrativa.

Ao rememorar os fatos para o investigador Paulo Izidine, observou-se que, na maior parte das falas dos velhos, a ideia de conservação da identidade moçambicana, dá-se a partir da relação deles com aquela personagem e o ancião português Velho Mourão. No discurso da narrativa, este se sente deslocado no asilo, já que os outros velhos não o aceitam como um moçambicano. Nessas rememorações há sempre a retomada de fatos da época do enfrentamento, cheios de ódio ou num tom cômico, do povo moçambicano com as forças opressoras portuguesas do regime colonial.

Em seguida, notou-se como a memória delimita um território e situa o tempo e o espaço das experiências das pessoas que vivem isoladas de outras num forte, localizado numa ilha, sem o contato com o mundo exterior. O forte é o espaço da narrativa que simboliza tanto o fechamento da tradição quanto a conservação da cultura, colocando em confronto a tradição e as novas identidades. Mesmo nesse isolamento, a tradição é colocada em xeque com a presença de personagens, visto que esses fogem da ideia de legitimidade e autenticidade daquela.

Considerando a linguagem como um corpo da memória detectou-se como Mia Couto trabalhou a linguagem por meio da união da escrita e da oralidade para evidenciar a questão da tradição versus o novo/ou novas identidades. Percebeu-se que ele possui um grande conhecimento dos léxicos das línguas tribais moçambicanas e portuguesas. Ele é um artesão da palavra, na qual ele faz polimentos que geram um efeito poético, sonoro e corporal na

linguagem de sua obra, assemelhando-se assim à escrita de João Guimarães Rosa.

Por fim, essa pesquisa teve o escopo de reforçar a importância da memória e da conjugação da realia (abarcando os realismos fantástico e maravilhoso) na questão da interrogação da tradição e da identidade, assim como uma nova percepção de reconstituir os significados imanentes, por meio de um consistente aporte teórico, na obra aqui analisada. Somados a isso, o trabalho pretendeu trazer ideias pertinentes para a investigação literária, que podem ser aproveitadas por outros pesquisadores interessados no descobrimento das chaves das portas da significação das obras literárias de Mia Couto.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. *As confissões*. 1. ed. São Paulo: Ediouro, 1987.
- ARISTÓTELES, *A Poética*. 12 ed. São Paulo: CULTRIX, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade e outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- AUERBACH, E. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUGÉ, M. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 11. ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARTHES, Roland. *Literatura e Semiologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Rio de Janeiro: EDITORA 34, 2011.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Nova Versão Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 14 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARPENTIER, Alentejo. *A Literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Lisboa: Veja 1994.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In: TOLEDO, Dionísio de (org.). Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- _____. *Literatura Para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- _____. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2006.
- DIEHL, Astor Antônio. *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: EDUSC, 2002
- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, VÍRGÍNIA. Mimesis e Expressão. *In: GONÇALVES, Marcia C. F.(Org.) A recusa da Mimesis pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVIII e XIX e suas consequências*. Belo Horizonte: EDITORA UFMG, 2001.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: Uma introdução*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto, *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. 2 ed. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte-Brasília: Editora UFMG- Representação da UNESCO no Brasil, 2003

_____ ; SILVA, Tomaz Tadeu da; LOURO, Guacira Lopes. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBBSAWM, Eric. *A Invenção das Tradições*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

IRELE, Abiola. *The African Imagination*. Research in african literatures. Spring: 1990.

ISER, Wolfgang *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1

JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado uma releitura: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LE GOFF, Jacques. História. In: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5ª. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

_____. *Literaturas Africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

_____. Aproximação à Moçambicanidade. *Tempo*. Maputo, nº763, p.44-46 - maio, 1985.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Esquecimento*. Lisboa: Edições 70, 1987.

LIMA, Luiz Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LISBOA, Maria Manuela. *Colonial Crosswords(in) voicing the gap in Mia Couto Post Colonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa*. Ed.Rolin Fiddian.Liverpool: Liverpool,UP,2000.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

MONEGAL, Rodríguez E. *Borges por él mismo*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1980.

NOA, Francisco. *Literatura moçambicana: memória e conflito*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane: Livraria Universitária, 1997.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problematização dos lugares*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Vira e mexe nacionalismo Paradoxo do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Estilos de época na literatura: através de textos comentados*. 15 ed. São Paulo : Ática, 1995.

QUINN, B.; YANCEY, P. (Coord.) *A Bíblia, minha companheira*. Tradução de Jurandy bravo Nogueira Junior. São Paulo: Editora Vida, 2003.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 81 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RICOEUR, Paul. *Memória, A História, Esquecimento*. Trad. Allan François. Campinas: Unicamp, 2008.

RODRIGUES, Jose Honório. *História e historiografia*. Petrópolis: Vozes, 1995

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das idéias*. São Paulo: UNESP, 2010.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta. (Coords.). *Usos e abusos de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SARTRE, Jean-Paul; *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1983.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Luandino Vieira e Mia Couto: intertextualidades. In: _____. (Org.) *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SIZELE, Slordi. *Um mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *As Morais da História*. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América, 1983.

_____. *A Conquista da América. A questão do outro*. São Paulo. São Paulo: Martins Fontes, 1999

TUAN, Yi- Fu. *Espaço e Lugar*. São Paulo: Difel, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SITES:

AURÉLIO, *Dicionário de Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/>> Acesso em 13 set. de 2012.

CHAVES, Rita. *José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique do mundo* Disponível em: <www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03/vi>. Acesso em: 18 ago. 2013.

CHIAMPI, Irlemar. *O moderno e o contramoderno. A metáfora neobarroca de José Lezama de Lima*. Revista Usp, Março/Abril/ Maio de 1989,p.121-127. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/01/13-irlemar.pdf>> Acesso em: 10 ago. 2013.

HOFSTÄTTER, Leandro O. *As crianças e o sacramento da eucaristia*. In: Estudos Teológicos, v.43, nº 1, p. 92-113, 2003. Disponível em: <www.est.com.br/publicações/estudos_teologicos>. Acesso em: 13 abr. 2013.

GOGH, VAN. *Par de Botas*. Disponível em: <[HTTP://www.artehistoria.com/frames.htm](http://www.artehistoria.com/frames.htm)> Acesso em: 17 set. 2012.

LHOSA, Vargas. *A Leitura e Ficção*. Entrevista ao Jornal Folha de São Paulo. 13 de janeiro de 2010. Disponível em:<<http://www.folhauol.com.br>> Acesso em: 10 nov. 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Universo de Jorge Amado*. Orientações para o trabalho em sala de aula. Depoimento de Mia Couto. Disponível em: <<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/professores02.pdf>> Acesso em: 12 set. 2012.

WALTER, Roland. *Literatura, História e Memória*. *Revista Eutomia* - Ano 3, v.1 , Recife, julho de 2010, p.2 – 14. Disponível em: <[http:// revistaeutomia.com.br/](http://revistaeutomia.com.br/)>

volume/ Ano 3-volume 1/ especial -destaques/literatura/destaques > Acesso em: 10 de maio de 2011 às 17h.