



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Juliana Pereira Lannes

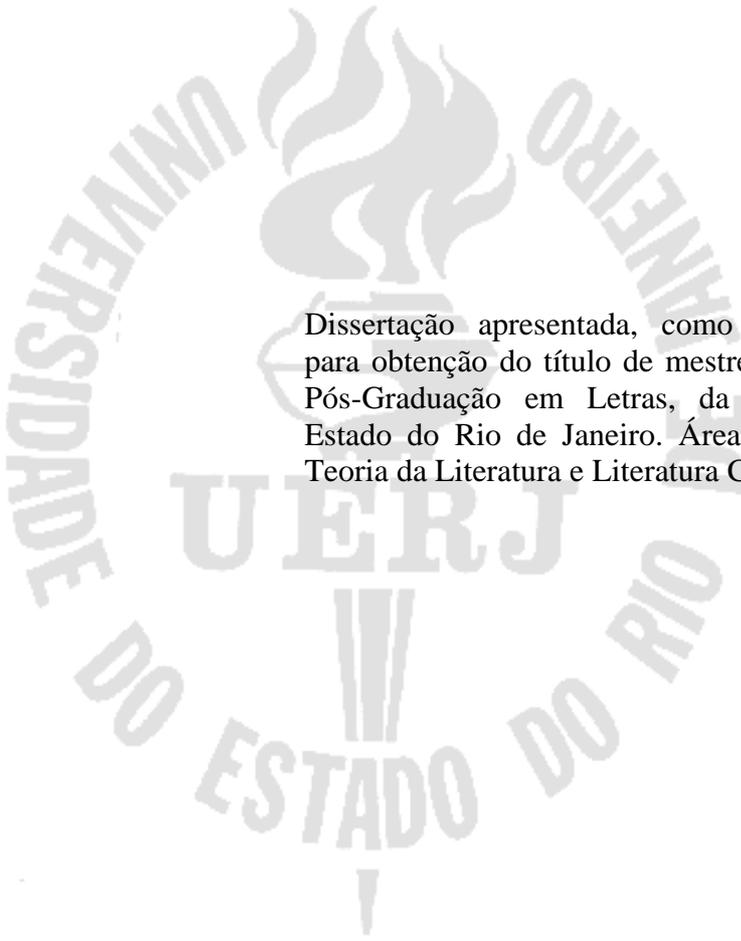
**A varanda do Frangipani:  
itinerário de uma metáfora**

Rio de Janeiro

2011

Juliana Pereira Lannes

**A varanda do Frangipani:  
itinerário de uma metáfora**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C871	<p>Lannes, Juliana Pereira. A varanda do Frangipani: itinerário de uma metáfora / Juliana Pereira Lannes. - 2011. 80 f.: il.</p> <p>Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Couto, Mia, 1955 -. A varanda do Frangipani - Teses. 2. Couto, Mia, 1955- - Crítica e interpretação – Teses. 3. Metáfora – Teses. 4. Simbolismo na literatura - Teses. 5. Literatura moçambicana – Teses. I. Pate Nuñez, Carlinda. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(679)-95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Juliana Pereira Lannes

**A varanda do Frangipani:  
itinerário de uma metáfora**

Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovado em 31 de março de 2011.

Orientadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez  
Instituto de Letras - UERJ

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Roberto Acízelo de Souza  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Cláudio de Sá Capuano  
Faculdade de Letras - UFRRJ

Rio de Janeiro  
2011

## DEDICATÓRIA

À minha amada Mãe que sempre acreditou em mim. Sei que apesar de não estar mais comigo, continua acreditando.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora/amiga/mãe, Carlinda Fragale Pate Nuñez, que salvou o meu Mestrado;

À minha grande amiga Anna Carolina Caramuru pelo apoio, pelas “brincas” e pelo incentivo;

Aos queridos professores da UERJ pelos preciosos ensinamentos;

À Coordenadora da Pós-graduação em Letras da UERJ, Maria Teresa Tedesco Vilardo Abreu, pelo auxílio e confiança.

À minha família por tudo;

Às minhas tias Lucia Elena e Luciene pelo carinho, amor e atenção mesmo quando o desespero tomava conta de mim;

Aos meus Amigos de UERJ, CRV, CTUR, CEDERJ, PVA e da vida por sempre estarem comigo;

Às meninas da secretaria de Pós- Graduação, muito obrigada. Em especial à Luciana, Cláudia, Tânia e Jaciara queridas amigas. Sem elas esse processo seria quase impossível;

À Tatiane e Dayhane pelo apoio na revisão do meu texto;

À Cristina Monteiro pela cuidadosa e carinhosa revisão final da minha dissertação;

E por último, mas não menos importante, ao meu marido pela compreensão e pela paciência.

Quando já não havia outra tinta no mundo o poeta usou  
do seu próprio sangue.  
Não dispondo de papel, ele escreveu no próprio corpo.  
Assim, nasceu a voz, o rio em si mesmo ancorado.  
Como o sangue: sem voz nem nascente.

*Mia Couto*

## RESUMO

LANNES, Juliana Pereira. *A varanda do Frangipani*: itinerário de uma metáfora. 2011. 80 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Nosso objeto de estudo é a obra *A Varanda do Frangipani*, de Mia Couto, importante autor moçambicano. Temos retratados nesse livro a história de uma pátria espoliada pela colonização e pela guerra civil. Contudo, a narrativa, mesmo que retratando um momento real da história, ganha ares de realismo fantástico graças à forma como é contada. As metáforas absolutas (Hans Blumenberg) como a água, o sal, o buraco e os símbolos permeiam toda a narração, a linguagem de tão metafórica torna-se nublada, complexa e plena de plurissignificação. Além disso, há na obra a construção da paisagem desse país através também da metáfora da fortaleza que representa a degradação total de Moçambique. Dividimos nossa análise em duas partes: O Real da História, que é o estudo da linguagem, das metáforas e da simbologia (Chevalier e Bachelard) que circundam a obra, e em A História do Real, na qual teremos a história que permeia realidade narrada pelo autor. Aqui analisamos a paisagem heterotópica da fortaleza e baseamo-nos nas teorias de Foucault e de Denis Cosgrove.

Palavras chave: *A varanda do Frangipani*. Metáfora. Geografia Cultural. Cultura. Simbologia.

## RESUMEN

Nuestro objeto de estudio es la obra *El Balcón del Frangipani*, de Mia Couto, autor importante de Mozambique. Hemos esbozado en este libro la historia de una nación expoliada por la colonización y la guerra civil. Sin embargo, aunque la narración que representa un verdadero momento de la historia, ganó aire de realismo mágico, gracias a la forma como se la cuenta. Las metáforas absolutas (Hans Blumenberg), como el agua, la sal, el agujero y los símbolos impregnan toda la narración, el lenguaje de tan metafórico se vuelve nublado, complejo y lleno de plurisignificación. Por otra parte, hay trabajo en la construcción del paisaje de ese país también a través de la metáfora de la fuerza que representa la degradación total de Mozambique. Dividimos nuestro análisis en dos partes: El Real de la Historia Real, que es el estudio del lenguaje y de la simbología (Chevalier y Bachelard) que rodean la obra, y en Historia del Real, en lo cual tenemos la historia que permea la realidad narrada por el autor, se analiza la fuerza del paisaje heterotópico y nos basamos en las teorías de Foucault y Denis Cosgrove .

Palabras clave: *El balcón del Frangipani*. Metáfora. Geografía Cultural. Cultura. Símbolos.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>O ITINENÁRIO DA METÁFORA.....</b>	<b>16</b>
1.1	<b>Derrida .....</b>	<b>18</b>
1.2	<b>Ricoeur.....</b>	<b>21</b>
1.3	<b>Blumenberg .....</b>	<b>25</b>
<b>2</b>	<b>O REAL DA HISTÓRIA .....</b>	<b>31</b>
2.1	<b>Árvore de palavras .....</b>	<b>32</b>
2.2	<b>Árvore de histórias .....</b>	<b>39</b>
<b>3</b>	<b>A HISTÓRIA DO REAL.....</b>	<b>62</b>
3.1	<b>Espaços Heterotópicos e Simbologia .....</b>	<b>63</b>
3.2	<b>Fortaleza .....</b>	<b>69</b>
	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>74</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>77</b>

## INTRODUÇÃO

Mia Couto é o autor moçambicano mais reconhecido da atualidade. Seu estilo literário o destaca em meio a outros escritores. A criação de neologismos, a paisagem e a história de Moçambique são as bases de uma trama narrativa alinhavada pela constante presença da cultura e da tradição do povo moçambicano.

A obra de Mia é alvo constante dos mais diversos estudos acerca de suas particularidades literárias em conceituadas universidades ao redor do mundo. Um dos aspectos que mais se destaca nos livros do moçambicano é o realismo maravilhoso, estudado em trabalhos como a dissertação final do Mestrado de Daniela Fernanda Arpa de Pinho, em Estudos Portugueses da Universidade de Aveiro, em Portugal, intitulada *O Realismo maravilhoso em Terra sonâmbula de Mia Couto*<sup>1</sup>; como em *Vinte e zinco, de Mia Couto: mito e maravilhoso na construção da identidade nacional moçambicana*<sup>2</sup>, de Joana D’Arc Santos de Oliveira do Carmo, para obtenção do grau de Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Outro fator preponderante na obra do autor é a valorização da construção da identidade moçambicana após os conflitos coloniais e civis daquele espaço, desenvolvido na dissertação de Mestrado em História de Josilene Silva Campos, da Universidade Federal de Goiás, *As representações da Guerra Civil e a Construção da Nação Moçambicana nos Romances de Mia Couto (1992-2000)*<sup>3</sup>. O tema também prepondera em *Mia Couto: Memórias e Identidades em Um rio chamado tempo e uma casa chamada terra*<sup>4</sup>, trabalho de Jorge de Nascimento Nonato Otinta para a obtenção do Mestrado em Letras pela Universidade de São Paulo.

Além disso, a criação de novos vocábulos é preponderante em Couto, o que é focalizado em trabalhos como o artigo publicado em periódico da Faculdade de Letras do

---

<sup>1</sup> Essa dissertação realiza um estudo do conceito de Real Maravilhoso, desde *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier até as criações africanas posteriores, com ênfase, logicamente, na obra de Mia Couto, especialmente em *Terra Sonâmbula*.

<sup>2</sup> Esse estudo trabalha com os mitos moçambicanos descritos na obra *Vinte e zinco*, de Mia Couto, analisando a presença do insólito ficcional e suas manifestações no campo do Real Maravilhoso.

<sup>3</sup> A dissertação buscou apresentar a Guerra como um momento que modificou a percepção cultural de Moçambique, que acabou sendo formada por diferenças culturais. A Literatura tornou-se um instrumento fundamental de conhecimento histórico-cultural.

Porto, em Portugal, *Análise de neologismos em Mia Couto: a utilização da derivação e o caso particular da amalgama*<sup>5</sup>, de João Pedro Pinto da Costa; e na tese *Nas fronteiras da memória: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam*<sup>6</sup>, de Sylvania Núbia Chagas para a obtenção do título de Doutora em Letras, pela Universidade de São Paulo. Temos nesse último trabalho um paralelo que se tornou frequente: Mia Couto e Guimarães Rosa, autor brasileiro cuja obra se mostra tão inovadora e consagrada quanto a daquele.

Ademais das temáticas mais comuns, podemos apreciar diversas outras linhas de trabalho que se relacionam com Mia e sua obra, como: *O processo de descolonização literária em África: os casos de Chinua Achebe, Ahmadou Kourouma e Mia Couto*<sup>7</sup>, de Cristina Maria Falcão (Tese de Doutorado da Universidade do Porto, de Portugal); *Guimarães Rosa e Mia Couto; ecos do imaginário infantil*<sup>8</sup>, de Avani Souza Silva (trabalho de conclusão de Mestrado da Universidade de São Paulo); *Mia Couto: um tradutor de luas e silêncios*<sup>9</sup>, de Zelimar Rodrigues Batista (Dissertação de Mestrado para a Universidade Federal do Rio de Janeiro); *Caminhos de Mia Couto: estratégias narrativas em torno da paisagem moçambicana*<sup>10</sup>, de Ricardo Benevides (Tese de Doutorado em Literatura Comprada pela Universidade do estado do Rio de Janeiro).

A diversidade de temáticas encontradas na obra desse moçambicano formam um solo extremamente fecundo para a pesquisa acadêmica nas mais diversas áreas e instituições. Este é um dos motivos pelos quais o autor aparece como um recordista na publicação de romances e contos, além de merecedor de uma vasta fortuna crítica.

Porém é importante ressaltar que a abordagem utilizada em nossa pesquisa será diferenciada. Faremos uso da metaforologia para explorar as mais impregnantes criações

<sup>4</sup> Essa análise lida com questões da memória e da identidade de Moçambique construídas no pós-guerra, tendo como base a obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. O foco nesse texto está na importância desses episódios históricos transportados para a Literatura na formação da moçambicalidade.

<sup>5</sup> Utilizando o conto *O ex-futuro padre e sua pré-viúva*, de Mia Couto; o artigo faz um profundo estudo sobre os neologismos derivacionais presentes no conto e também sobre as amalgamas e suas características morfológicas e semânticas. Essa pesquisa utiliza um campo muito fértil para o estudo dos sentidos nas palavras, a obra de Couto e a profundidade de suas criações neológicas na Língua Portuguesa.

<sup>6</sup> Essa tese realiza uma comparação entre Guimarães Rosa e Mia Couto. Apresentando a importância da recriação vocabular como traço da modernidade, imposta às nações de ambos os autores.

<sup>7</sup> A tese aborda o processo de descolonização como tema dos textos narrativos das ex-colônias africanas, e a apresentação desses romances como independentes do cânone ocidental.

<sup>8</sup> Esse estudo realiza um paralelo entre *As margens da alegria*, de Guimarães Rosa e *O viajante clandestino*, de Mia Couto.

<sup>9</sup> A dissertação ressalta a suavidade feminina presente na poética de Mia Couto. Através da análise do poético em diversas obras do autor, destacam-se as questões do ludismo, dos neologismos e da preferência pelo metafórico

<sup>10</sup> Esse trabalho tem como foco os romances de Mia Couto, notando nessas obras a presença de uma paisagem velada, as estratégias narrativas dos textos e a estrutura propositiva das obras do autor.

mítico-simbólicas da cultura moçambicana presente em nosso *corpus*, assim como o uso de neologismos e a construção do espaço.

O ficcionista nasceu na cidade da Beira, em Moçambique, no ano de 1955, e por isso foi testemunha ativa da História recente daquele país, participando da Guerra da Libertação (1964 - 1975), da Independência em 1975, da Guerra Civil Moçambicana (1976 - 1992) e do duro processo de reestruturação e organização política, econômica e social que as sucederam. Suas histórias estão sempre envolvidas por essa realidade, como se através das páginas de Mia essa terra ganhasse vida, voz e finalmente fosse ouvida pelo mundo:

...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 espraiando todos estes anos, feito um estuário: vou fluindo, ensonado, meandrando sem atrito. Na sombra, me reiquitei, encostado àquele murmurinho como se fosse meu embalo de nascença. Apenas as cansadas pernas, certas vezes, me inconvinham. Mas os olhos andorinhavam o horizonte, compensando as dores da idade (COUTO, 2007, p.47).

O trecho em destaque pertence à obra sobre a qual versa a presente dissertação, *A varanda do Frangipani* (2007). Ele é proferido por Domingos Mourão, o velho português, em sua confissão para o investigador Izidine Naíta, em razão de um evento surpreendente, um crime. Esse recorte, mesmo que breve, transporta-nos – como, aliás, invariavelmente acontece nas obras de Mia – para uma narrativa fantástica, que arrasta o leitor para seus meandros, assim como o faz o mar tão caro ao escritor.

Ao lermos as obras de Mia Couto, é impossível escapar ao encantamento da narrativa. A escolha e criação de palavras (*andorinhavam* – COUTO, 2007, p.47), a força das metáforas (*Minha nação é uma varanda* – id.,ib., p.47), a projeção do espaço geopolítico de Moçambique (*o Moçambique que amei está morrendo* id.,ib., p.47) concorrem para o traçado firme do contador de histórias que alcança historiografar fatos recentes e a longa cultura da África portuguesa. Os dois últimos aspectos destacados desse pequeno trecho constituíram a força motriz de nossa pesquisa: as metáforas e as heterotopias.

As metáforas possuem grande relevância na obra analisada. Além de figura imprescindível para a deflagração do discurso ficcional, a metáfora comparece nesta narrativa de Mia Couto como catalisador de outros discursos – da tradição e das crenças, da poesia e da botânica moçambicanas. O livro, de fato, se constrói metaforologicamente: a varanda é metáfora de um país que assiste à sua história escrita e descrita desde longa data por outrem que não africanos, nem moçambicanos; os velhos são metáfora da cultura ancestral; o detetive

e a enfermeira metaforizam o povo pós-colonização. A variedade de metáforas e neologismos provoca uma leitura nublada e complexa, exigindo uma interpretação cuidadosa dos meandros narrativos que a cercam.

No primeiro capítulo dessa pesquisa, será realizado um caminho pelos estudos da metáfora, buscando configurar um mapeamento da transformação desse conceito ao longo dos séculos. Partiremos de Aristóteles, o primeiro a abordá-lo. Para o filósofo grego, esse conceito estava ligado apenas à substituição/ transferência de sentido. Aristóteles condena seu uso no campo da argumentação filosófica, pois remete a várias interpretações e é um grande gerador de enganos. A metáfora deve, portanto, figurar apenas nos discursos retórico e poético. A compreensão aristotélica foi por muitos anos a compreensão ocidental desse conceito.

Durante um longo tempo os estudos da metáfora foram abandonados. Porém, no início do século XX, ocorreu uma renovação no interesse pelas pesquisas desse campo. Houve uma reavaliação do conceito, que era reduzido ao plano da palavra, em uma relação apenas analógica e restrita ao discurso poético. Na atualidade, esse tropo passa a ser interesse também do campo da filosofia, perpassando os estudos linguísticos.

Em nosso itinerário, percorreremos os caminhos de Jacques Derrida (1930-2004), o filósofo da desconstrução, no campo da metáfora. Para tal, tivemos como guia *As margens da filosofia*, livro que data de 1991. Nessa pesquisa, observaremos o filósofo avaliando as metáforas no campo filosófico, diferentemente de Aristóteles. Derrida verá que seus pares tendem a preferir a linguagem literal, contudo, segundo o autor, filosofia e metáforas são dois campos totalmente passíveis de união. Nessa obra o autor cunha e define o termo “metáfora branca”. Essas seriam as metáforas que, devido ao uso, estão desgastadas e perderam, portanto, a sua força semântica. Tornaram-se termos literalizados.

Partindo desse conceito de Derrida, avançamos para a obra de Paul Ricoeur (1913), referência nos estudos de metaforologia. Em seu livro *A metáfora viva*, de 2005, o autor analisa as metáforas no campo das palavras, da frase e do discurso, relacionando-as com a linguagem, e estabelecendo uma oposição ao conceito de “metáfora branca” elaborado por Derrida. O que aquele denomina “metáfora branca”, Ricoeur nomeia como “metáfora morta”. Porém o filósofo não crê nessa concepção elaborada por Derrida. Suas idéias opõem-se a isso. Segundo Ricoeur, as metáforas consideradas mortas são as que estão mais vivas, são tão utilizadas e proferidas no cotidiano da população, que estruturam a concepção de mundo do indivíduo.

Finalizando a caminhada, chegamos a Hans Blumenberg (1920 - 1996), filósofo

alemão que se dedicou a pesquisar mitos e metáforas em sua erudita e hiperprodutiva carreira acadêmica. A partir da obra *Naufração com espectador*, de 1979, recolhemos elementos que permitem avançar na compreensão teórica da metáfora e, ao mesmo tempo, fornecem subsídios para a análise, no campo histórico e social que lhes deu origem. Para Blumenberg, a metáfora é um conhecimento essencial para o ser humano e não está restrito ao campo linguístico.

Algumas metáforas pertencem ao campo da filosofia e não podem ser substituídas por termos técnicos e lógicos. É necessária sua presença plurissignificativa para que alguns conceitos se tornem plausíveis, compreensíveis. Surge, a partir do *inconceituável pela razão*, a concepção de “metáfora absoluta”.

Metáfora absoluta é aquela que não pode ser reduzida a um conceito. Quando a linguagem não consegue conceituar (transformar em conceito) a ideia, a metáfora absoluta o substitui. Quando encontramos algo que captura o nublado, o inconstante, o múltiplo de uma realidade e esta versão supraconceitual é legitimada trans-historicamente e aceita como plenamente compreensível, estamos frente a uma metáfora absoluta. Como exemplo, temos as metáforas do fogo (como inteligência, atividade racional), da água (como purificação), do sal (conservação e vitalidade) e do naufrágio com espectador (empregada por Lucrécio, no *De rerum natura* do séc. I a.C. para apresentar o teórico a salvo das tribulações que ele contempla), que são metáforas universais e plenamente bem sucedidas na sua significância.

Após esse item, partimos para a análise da obra moçambicana efetivamente. No segundo capítulo da pesquisa, “O Real da história”, fazemos um levantamento dos elementos críveis da narrativa, ou seja, os elementos míticos e metafóricos que permeiam a obra.

A linguagem constitutiva da obra é totalmente peculiar, pois é inventiva e insólita. Não há uma explicação pré-realizada. É necessária a compreensão de sua trama e a análise atenta de suas significâncias, que se manifestam por metáforas e pela criação de vocábulos.

Esse capítulo se organizará sob o signo da árvore, que se desdobra em árvores de palavras e árvore de histórias. Esse eixo organizador foi o escolhido por ser o símbolo mais expressivo na obra e por simbolizar as ramificações e complexidades da própria análise.

No subitem “Árvores de palavras”, abordaremos a criação de neologismos, marca da narrativa miacoutiana, averiguando sua carga metafórica e simbólica. Essas recriações estabelecem ligações entre os mundos real e ficcional, que, em geral, destoam da compreensão “lógica” de mundo.

Outro ponto abordado são as “verdades metafóricas”, termo cunhado por Paul Ricoeur, em sua obra *A metáfora viva* (1975). Esse conceito remete-nos a uma intenção

realista que está intrincada ao desejo de redescrição da linguagem poética. Para especificar essa ocorrência da metáfora, o autor introduz a importância do verbo *ser*. Esse verbo não está restrito a sua função predicativa, pois possui uma tensão metafórica que é a mesma dos elementos que estão sendo relacionados dentro da metáfora. Sendo assim, para o filósofo, o grande valor do verbo “ser” está unido ao fato de que ele proporciona uma equivalência para as metáforas construídas nos discursos.

Passamos então para o subitem “Árvore de histórias”. Nessa parte do trabalho, o destaque é dado às micronarrativas de cada um dos personagens, que surgem enquanto realizam a sua confissão ao detetive Izidine Naíta. É através dessa narrativa que os moradores da fortaleza, utilizando metáforas e símbolos míticos, conectam-se com sua cultura e suas tradições.

Cada um dos personagens é regido por uma metáfora que os diferencia e identifica no percurso narrativo. Ermelindo Mucanga, o morto, tem a sua história conduzida pelas metáforas do fantasma, da árvore e da ressurreição; o detetive Izidine é governado pelo mito edipiano; a narrativa de Navaia Caetano se relaciona com a sua condição de criança-velho; Domingos Mourão, o velho português, tem sua narrativa direcionada pela metáfora da árvore como indicador temporal e pela metáfora absoluta do mar; Nhonhoso é regido pela metáfora do sonho; em Nãozinha, a feiticeira, se atualizam a metáfora absoluta da água e o mito de Electra; Ernestina, esposa de Vasto, tem sua história relacionada à metáfora do sal; Salufo, braço direito de Excelência, é governado pela metáfora do ar; Marta, a enfermeira, tem como signo direcionador a nublagem, que, de tão forte e presente em sua narrativa, se manifesta na linguagem de seu relato.

Para estabelecer e analisar teoricamente as correlações acima descritas, utilizaremos como aparato teórico os estudos mítico-simbólicos de Jean Chevalier e Alain Gheerbranft (2007) e a tetralogia de Gaston Bachelard sobre a simbólica dos quatro elementos (terra, fogo, ar e água), dentre os quais nos valem prioritariamente dos dois volumes concernentes à análise filosófica da terra (BACHELARD: 2003 e 2008).

No último capítulo, intitulado “História do Real”, encontra-se uma análise espacial do romance aqui em foco. Para tal, baseamo-nos nos estudos de Michel Foucault sobre as heterotopias. Esse conceito, profundamente abordado no texto *Outros Espaços* (conferência apresentada à sociedade de geógrafos em 1967, mas publicado entre nós em 2004), opõe-se às utopias, que seriam espaços irrealis. As heterotopias, no entanto, seriam os espaços de contestação, fora de todos os lugares.

Observaremos nesse capítulo a inclusão da fortaleza nessa definição, pois ela é um

espaço localizável, real, edificado com características bastante particulares e finalidades muito precisas. Uma fortaleza não se confunde com um albergue, muito menos com um belvedere – apesar de geralmente se situar em locais panorâmicas e nos projetos sociais ao lado de outras edificações indispensáveis à vida comunal (tais como o mercado, a escola, o hospital, o cemitério). Contudo, está fora de todos os lugares, pois se furta à convivência cotidiana. E no caso do romance *A Varanda do frangipani*, mais ainda, pois se trata de uma fortaleza transformada em um asilo, que é uma prisão.

Nossa pesquisa se propõe a estudar a importância do tropo metáfora na narrativa de Mia Couto, mostrando como esse conceito é primordial ao seu contar de histórias, manifestando-se através das palavras, das frases e da construção espacial.

## 1 O ITINERÁRIO DA METÁFORA

A escrita de Mia Couto é conhecida por sua poeticidade. O escritor moçambicano narra períodos duros e acontecimentos cruéis da história de seu país com incomum sensibilidade. Durante a leitura da obra *A Varanda do Frangipani*, observa-se que a história factual de Moçambique é introduzida no romance, mas a narrativa não pertence aos campos da Geografia ou da História: ela se identifica diretamente com o mito e a linguagem, pois o livro foi construído metaforicamente.

As metáforas possuem um poder profundo. São sugestivas, didáticas, filosóficas e pragmáticas, desencadeando o pensamento e a expressividade. Elas auxiliam a verbalização, assim como o encontro do núcleo expressivo de uma reflexão. No caso da obra analisada, a vida e a morte.

O vocábulo “metáfora” origina-se do latim *metaphora* (metáfora), por sua vez trazido do grego *metaphorá*, "mudança, transposição". O prefixo *met(a)-* possui o sentido de "no meio de, entre, atrás, em seguida, depois". O elemento *-fora* (do verbo grego *phérein*) designa “ação de levar ou trazer”.

Para abordar plenamente a importância das metáforas em nosso *corpus*, vamos realizar um levantamento que passará pelas diferentes concepções destinadas a esse tropo, através do pensamento dos mais reputados filósofos.

Nosso percurso se inicia com Aristóteles. O mais importante aluno de Platão foi o primeiro teórico a abordar a temática da metáfora. Para o Estagirita, ela era uma criação linguística, um termo genérico em que estão contidas todas as figuras retóricas. Para o filósofo, portanto, o uso das metáforas se ligava automaticamente à atividade retórica, e era uma prática natural do poeta, através da qual semelhanças seriam descobertas.

No capítulo XXI da *Poética* (2005, p.75), Aristóteles conceitua a metáfora como “a aplicação de um nome impróprio, quer do gênero à espécie, quer da espécie ao gênero, quer de uma espécie a outra, por via de analogia”. De acordo com essa definição aristotélica, podemos verificar quatro tipos de metáforas.

A primeira forma – a que vai do gênero para a espécie – é exemplificada com um breve trecho da *Odisseia*, de Homero: “a minha nau aqui se deteve”. Ancorar um barco é uma forma de “deter-se”, de parar. Há, portanto, uma relação lógica, em que o sentido de ancorar encontra-se em “deter-se”.

O segundo tipo de metáfora que Aristóteles apresenta é aquela que vai da espécie para o gênero. A *Poética* propõe como exemplo: “Ulisses levou a efeito milhares e milhares de belas ações”. Aqui encontramos a relação lógica oposta à apresentada pelo filósofo no primeiro tipo de metáfora; “milhares e milhares” é um quantitativo que está substituindo o pronome indefinido “muitos”, ainda que “belas ações” não sejam objetos matematicamente quantificáveis.

Já o terceiro tipo, é aquele que ocorre de espécie para espécie. Essa estrutura metafórica subentende uma organização fundamentada em três elementos: o termo metaforizante, o metaforizado e o que se refere aos anteriores. Como exemplo, apresentamos a sentença: “Seus lábios eram doces como o mel”. Aqui, “lábios” é o termo metaforizado; “mel” é o metaforizante; e “doces” é o que se refere a ambos.

O último tipo se refere ainda à relação espécie por espécie, mas aquela que acontece através de analogias. Essa forma de expressão segue a organização: A está para B, assim como C está para D. Utilizando um exemplo do próprio Aristóteles, temos: “A taça é para Dioniso o que o escudo é para Ares”. A taça, elemento A, que está para Dioniso, elemento B, assim como o escudo, elemento C, está para Ares, elemento D.

A retórica pós-aristotélica acredita que a analogia seja a metáfora verdadeira, pois trabalha com a semelhança entre dois pólos, transferindo características de um para o outro. É importante ressaltar que, para Aristóteles, o ponto crucial da metáfora é a palavra/nome como detonador de sentidos. A palavra, para o filósofo, tem a função de substituição, de transposição de um significado. A influência das teorias aristotélicas permaneceu através do tempo a vários outros estudiosos, na poética e na história da metáfora, até o século XVIII, pelo menos.

Abordagens inovadoras no âmbito dos estudos da metáfora só vieram a aparecer muito recentemente, já no século XX. Dentre os autores que a ela se dedicaram, destacamos Derrida, em sua discussão sobre a “metáfora branca”, e Ricoeur, que abordou a “metáfora viva”. Submetida a tratamento já não mais linguístico, mas propriamente filosófico, a metáfora ganha novo *status* nos estudos contemporâneos e parece ter readquirido fôlego para reestrear sua carreira tropológica. A sugestiva predicação que lhe é atribuída convoca a uma leitura mais atenta.

## 1.1 Derrida

Essa parte do trabalho dedica-se à pesquisa realizada por Jacques Derrida, importante filósofo do pós-estruturalismo e da desconstrução. Em seu livro *As margens da filosofia* (1991) encontramos o conceito da “metáfora branca”. Essa concepção da metáfora vai de encontro à ideia aristotélica de que o uso da metáfora deve ser evitado no discurso filosófico por gerar compreensões errôneas sobre o que está sendo dito verdadeiramente.

No capítulo, “A mitologia branca” (1991), o filósofo aponta a linguagem como o pilar de sustentação de sua filosofia. Embasado nisso, pretende desconstruir a metafísica do Ocidente através de uma metaforicidade geral, alcançada por meio da linguagem.

Compreende-se que os filósofos tendem a preferir o uso da linguagem literal, não metafórica, devido à falta de objetividade dessa última. Derrida discute a existência da metáfora no texto filosófico, considerando a possibilidade da metáfora envolver, em sua totalidade, o uso da língua. O grande diferencial do texto derridiano é que, em sua concepção, o texto filosófico não está apartado da metáfora. Ao contrário, há a possibilidade de total engendramento entre a metáfora e a linguagem filosófica:

O sentido primitivo, uma figura original, sempre sensível e material (...) não é exatamente uma metáfora. É uma espécie de figura transparente, equivalente a um sentido próprio. Torna-se metáfora quando o discurso Filosófico põe-na em circulação. Esquece-se, então, simultaneamente, o primeiro sentido e o primeiro deslocamento. Não notamos já a metáfora e tomamo-la pelo sentido próprio. Duplo apagamento. **A filosofia seria esse processo de metaforização que conduz a si mesmo** (DERRIDA, 1991, p.251 – grifo nosso).

Mais adiante, temos a definição para “mitologia branca”: “a metafísica apagou em si própria a cena fabulosa que a produziu e que permanece todavia ativa, inquieta, inscrita à **tinta branca**, desenho invisível e recoberto no palimpsesto” (DERRIDA, 1991, p.254; grifo nosso). Partindo dessas concepções, os conceitos teriam uma origem metafórica.

Derrida considera que decodificar as metáforas presentes em um texto filosófico não seria possível, já que a metáfora é um conceito metafísico que se concentra na ideia do próprio. O autor comenta que a metáfora sempre foi tida como um tropo de semelhança, e que atentar para a metáfora era o mesmo que buscar profundidade semântica. Contudo, a posição assumida por Derrida não é esta. Ele pretende repensar o conceito de metáfora:

Desconstruir esquemas metafísicos ou retóricos que estão em ação na sua crítica, não poderia para rejeitá-los e pô-lo de lado, mas para reinscrevê-lo de outro modo e sobretudo para começar a identificar o terreno histórico problemático sobre o qual pode-se perguntar sistematicamente à filosofia os títulos metafóricos dos seus conceitos. (...) a história da metáfora não teria essencialmente o caminho de um deslocamento, com rupturas, reinscrições, num sistema heterogêneo, mutações, desvios sem origem mas o de uma erosão progressiva, de uma perda semântica regular, de um esgotamento ininterrupto do sentido primitivo (DERRIDA, 1991, p.255).

Em alguns momentos, a metáfora pode romper com o grupo semântico ao qual devia pertencer. Isso ocorreria no momento do desvio, ou seja, no próprio tropo. É nesse momento que o sentido parece aventurar-se solitariamente, desligado até mesmo das "verdades" de seus referentes.

Para o autor, a linguagem possui grande poder de deslocamento, capaz de significar no intervalo entre o não-sentido – anterior à linguagem, mas com sentido – e a "verdade" da linguagem, que aponta para a literalidade.

Para explicar este ponto, Cláudia de Moraes Rego, no livro *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*, menciona que “o ideal da metáfora seria aproximar-se o máximo possível de sua verdade essencial ou própria”; (...) “ela deve produzir algum conhecimento como a *mimesis*”, indo além de um ornamento e possuindo uma definição (REGO: 2006, p.31):

Pode-se falar propriamente ou impropriamente do não-próprio da coisa, do seu acidente, por exemplo, estes dois valores de propriedade e impropriedade não têm aqui o mesmo grau de pertinência. Todavia, o ideal de qualquer linguagem, e em particular da metáfora, na medida em que consiste em dar a conhecer a própria coisa, o processo será tanto melhor quanto nos aproxime de sua verdade essencial ou própria. O espaço da linguagem, o campo dos seus desvios é, precisamente, aberto pela diferença entre a essência, o próprio e o acidente. Três pontos de referência a título preliminar (DERRIDA, 1991, p.288).

Da citação acima, podemos retirar nosso primeiro ponto de referência que é o nome próprio, aquele que possui um único sentido, uma única significação. Mesmo sabendo que as palavras, de forma geral, são detentoras de diversos sentidos, devemos ter em conta que, somente quando a polissemia está paralisada, a linguagem efetivamente é linguagem, podendo ser organizada ou limitada. Contudo, na escrita de Mia, nem mesmo os nomes próprios escapam à criação metafórica. Através de neologismos, observamos a inserção de denominações para os personagens que aludem metaforicamente a sua história de vida e/ou característica essencial de sua personalidade. Assim acontece com Nãozinha, a feiticeira cujo

nome que remete à negação e ao interdito que a perseguem durante sua vida; Vasto Excelêncio, o diretor do asilo, detém em seu nome o mesmo poder e pompa de seu cargo e de seu valor naquela sociedade; e, em Navaia Catano, o “velho- criança”, o primeiro nome alude à arma que escolhe para assumir o assassinato praticado.

O segundo ponto de referência é a essência, essa não se separa do próprio, mas também não se confunde com ele, isso é o que faz a metáfora ser possível. Como exemplo: “(a gente) é como planta, no segredo da terra, já é raiz antes de proclamar seu verde sobre o mundo” (COUTO, 2007, p.31). As significações não são formadas a partir da essência de planta e raiz, mas de suas propriedades. Ou seja, para existir efetivamente uma metáfora é preciso trocar propriedades, e não a coisa propriamente dita (cf. REGO, id, p.32).

Concordando com Cláudia Rego, apontamos aqui também como último ponto o acidente, a partir da ideia de sol, uma grande fonte de metáforas da humanidade. Para exemplificar, destacamos duas passagens de *A Varanda do Frangipani* que se referem metaforicamente ao sol: “Todas as madrugadas, ainda o sol não espreitara, ele saía com um saco e uma enxada” (COUTO, 2007, p.34) e “As flores do frangipani eram alimento para os olhos do português: ele as via cair, como escamas do sol, brancas transpirações das nuvens”, (COUTO, 2007, p.63). Em ambas as citações nos deparamos com a personificação da figura solar, que observa os moradores da fortaleza, sendo testemunha dos acontecimentos daquele espaço. O sol se mesclando ao frangipani, simbolizando a força, a luz, as etapas da vida e a esperança. Nesse último ponto, temos duas consequências que auxiliam a construção do conceito de metáfora. Primeiro, as metáforas são sempre imperfeitas, já que o conhecimento fornecido não é totalmente confiável. Nos exemplos citados, não há nenhum conhecimento próprio do sol; o outro ponto é que o próprio sol já é metafórico.

Derrida segue a linha de pensamento de Heidegger, segundo o qual, conforme Francisco de Fátima da Silva “se fosse possível o apagamento da metáfora, erguer-se-ia, então, o conceito metafísico e baseado nele a plena tradução, deixando-nos apenas com metáforas vazias e gastas” (SILVA, s.d, pág. 5). Para Derrida, o metafórico só ocorrerá no discurso da filosofia. A metáfora deixa de ser notada e passa a ser compreendida em seu sentido próprio. É o que o autor chama de “dupla dissipação”, pois tanto o primeiro sentido quanto o primeiro deslocamento perdem-se.

O conceito apresentado por Derrida que se apresenta como essencial para a realização dessa pesquisa é o de “Metáfora Branca”, aquela metáfora que foi literarizada, perdeu sua força de significância e caiu em um vazio de sentido. Perdeu o sentido metafórico, a “vontade” de metaforizar, tornou-se apenas filosofema. É nesse ponto que utilizaremos as

teorias de Ricoeur. O primeiro conceito trabalhado aqui será o de “Metáfora Morta”, aquela que, na verdade, não é mais uma metáfora e sim, uma simples expressão que não tem mais um uso metafórico. O estudioso Larkoff cita como exemplo dessa metáfora o vocábulo “pedigree”, originária da língua francesa - “ped-de-gris”: pata de uma ave que se assemelha a um diagrama de uma árvore genealógica - que foi introduzido na língua inglesa para designar qualidades ancestrais dos indivíduos ou artefatos, sendo, posteriormente, incorporada em diversos outros idiomas – como a língua portuguesa - com mesmo sentido metafórico perdido.

Vamo-nos deter em Ricoeur, para compreender como suas explicações iluminam a linguagem literária de Mia Couto.

## 1.2 Paul Ricoeur

O filósofo francês Paul Ricoeur é um dos grandes nomes da filosofia hermenêutica no século XX. É também um ícone nos estudos sobre a metáfora. Estabeleceu uma relação entre a fenomenologia e a análise da linguagem contemporânea através da teoria de metáfora, do mito e de modelo científico.

Para trabalharmos a metáfora na concepção desse filósofo, partiremos de sua obra *A metáfora viva* (2005), que é uma referência no que tange à metaforologia. Este livro é a compilação de estudos oriundos de um seminário realizado na Universidade de Toronto no outono de 1971, e que continuaram se aperfeiçoando ao longo de outros cursos, realizados na Universidade de Louvain, posteriormente na Universidade de Paris X e finalmente na Universidade de Chicago.

Os pontos nucleares abordados por Ricoeur ao longo dessa obra são o uso das metáforas no nível das palavras, da frase e do discurso, assim como sua relação com os conceitos de linguagem e de referência. Partiremos do primeiro nível trabalhado pelo filósofo que é o da palavra:

A retórica da metáfora toma a palavra como unidade de referência. A metáfora, em consequência, é classificada entre as figuras do discurso em uma única palavra e definida como tropo por semelhança. Enquanto figura, consiste em um deslocamento e em uma ampliação do sentido das palavras; sua explicação deriva de uma teoria da substituição (RICOEUR, 2005, p.9).

Para trabalhar esse ponto, o autor retoma Aristóteles e a sua definição de metáfora, que está diretamente relacionada à substituição de sentido, como aclarado anteriormente.

Paul Ricoeur observa que a concepção de metáfora aristotélica relaciona-se com três conceitos distintos, que são: o desvio, o empréstimo e a substituição; a ideia de *desvio* se relaciona ao uso ordinário, a de *empréstimo*, a um domínio de origem, e a de *substituição* em relação, a uma palavra comum ausente, mas disponível (RICOEUR, 2005, p.37). Essa ocorrência, só é possível se houver a diferenciação do sentido próprio para o sentido figurado. Portanto, a metáfora seria um desvio habitual, uma transposição de sentido de uma palavra para outra metáfora (MARQUES: 2004, p. 2).

O filósofo francês observa que para Aristóteles a metáfora é compreendida através dos padrões das palavras, estabelecidos a partir da relação de semelhança. Há, portanto, a substituição de vocábulos por desvio, a cedência de significância ou a troca. Segundo Ricoeur:

Aos olhos de Aristóteles, a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a metáfora seja uma comparação abreviada, como se dirá a partir de Quintiliano, mas, ao contrário que a comparação é uma metáfora desenvolvida. A comparação diz “isto é como aquilo”, a metáfora diz “isto é aquilo”. Portanto, não é somente a metáfora proporcional, mas toda metáfora que é uma comparação implícita na medida em que a comparação é uma metáfora desenvolvida. (RICOEUR, 2005, p.46).

Para o autor de *A Poética*, a metáfora aproxima-se de uma imagem, pois que a diferença entre as duas é ínfima, já que todas as metáforas podem ser convertidas em visualizações. E as imagens seriam as metáforas as quais nenhuma palavra falta.

Em outro ponto de seu estudo, ainda no âmbito das palavras, Ricoeur volta-se para a obra de Pierre Fontanier para discutir o declínio da retórica. A argumentação desse autor concentra-se nas figuras de desvio, dentre elas a metáfora, já que essa apresenta uma sinuosidade de sentido em relação à primeira significância.

Aqui observamos a afirmativa de que a metáfora seria um uso impróprio da linguagem, utilizado desnecessariamente. Com isso, Fontanier afirma que, mesmo havendo uma palavra “adequada” para a sentença, muitos se utilizam da metáfora. Mesmo que essa não agregue valor à frase e funcione apenas como um simples ornamento linguístico.

Podemos estabelecer, então, um paralelo entre as concepções de Aristóteles e de Fontanier. Para ambos, a metáfora concentra-se no nível do desvio, sendo apenas uma violação, uma transgressão vocabular. Restringindo a análise metafórica ao nível das palavras,

a linguagem está sendo colocada de forma classificatória. Vemos, então, que a referenciação acontece de forma codificada e que as variações de uso, como as metáforas, estão reclusas no campo do desvio e não do da plurissignificação.

Mesmo que a metáfora no nível da palavra seja um estudo linear e que se concentre na questão do desvio e não do sentido, Ricoeur afirma que a atenção a essa no nível da palavra é uma necessidade, principalmente para a Semiologia:

a definição real da metáfora em termos de enunciado não pode eliminar a definição nominal em termos de palavra ou nome, na medida em que a palavra continua a ser portadora do efeito de sentido metafórico; é da palavra que se diz tomar um sentido metafórico; eis por que a definição de Aristóteles não é abolida por uma teoria que não se refere mais ao lugar da metáfora no discurso, mas ao próprio processo metafórico (RICOEUR, 2005, p.108).

Podemos compreender dessa primeira parte do estudo de Ricoeur, que o estudo aristotélico ainda é válido, pois é uma parte de um todo. A palavra colabora para os demais estudos.

Passando para a próxima fase da pesquisa de Ricoeur, adentramos no nível da frase. Nessa frase ele se utiliza das pesquisas realizadas por Benveniste, que diferencia os níveis de sentido. Temos a frase como unidade semântica, e a palavra como unidade semiótica. Essa separação entre semiótica e semântica ressalta que a metáfora é um evento que gera predicação, e não apenas a denominação.

Há o surgimento de uma diferenciação: a metáfora com traços semânticos, no nível sintagmático; e com traços semióticos, no nível do paradigmático. Temos, a partir daqui, além do estudo da metáfora nas palavras (com a substituição). O seu uso no campo do discurso, construindo sentidos que se iniciam das relações estabelecidas entre vocábulo e enunciado.

Com a junção da palavra e do discurso, compreendemos que os vocábulos não possuem um sentido irrefutável. O sentido de cada palavra é construído pelo discurso e no discurso. A linguagem sai de si mesma, ultrapassa-se e entra no mundo da significação.

No campo da frase, a metáfora é uma tensão estabelecida entre os componentes de um enunciado que é metafórico. Ela é uma interpretação, há uma desconstrução da literariedade para abrir espaço para um sentido novo e interpretativo.

Observamos, então, que a proposta de Ricoeur é a substituição de um significado por outro, não de uma palavra por outra como era feito anteriormente. Pois as palavras possuem sentido próprio, e essa noção de sentido é feita pelo e no discurso. O filósofo mostra

que através da metáfora a palavra pode adquirir uma significância plural quando analisada semanticamente dentro do discurso.

Segundo Luciana Marques (2004), a construção da metáfora não terá como base a palavra única (figura), mas sim sua construção predicativa. Para aclarar esse ponto, cita, como exemplo, uma frase de André Valente, na obra *A linguagem nossa de cada dia*: “a Amazônia é o pulmão do planeta”. Em uma análise com os vocábulos isolados, sentidos que relacionassem pulmão e Amazônia deveriam ser descobertos. Já, na função predicativa, observa-se o todo e o sentido que por ele é produzido, obtendo e compreendendo o enunciado como metafórico. Encontramos, também, exemplos da metáfora na obra estudada: “os velhos são os próprios tiradores (fecha aspas) (COUTO, 2007: 25) e “as minhas lembranças são seres morridos” (COUTO, 2007: 77). Só é possível compreender a amplitude dessas sentenças quando analisadas como um todo. A análise dos vocábulos isolados não permite o mesmo grau de amplitude de significado.

É fundamental perceber que o caráter metafórico gera novos significados. Por mais diferentes que sejam dois elementos, para Ricoeur eles podem ser semelhantes e aproximados através da força da metáfora.

Quando chegamos ao nível do discurso, na obra de Ricoeur, observamos:

A metáfora apresenta-se como uma estratégia do discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção. (...) Assim a obra é conduzida ao seu tema mais importante: a saber que a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções tem de redescrever a realidade. (2005, p.13)

A partir de uma obra de ficção é possível estabelecer novos limites para a realidade, gerando sentidos inovadores. Para o autor, o texto é um objeto de grande complexidade que não pode ser reduzido ao campo da frase ou do discurso. A idéia de texto perpassa a de escritura. O texto é uma obra, e esse texto cria uma nova realidade, denominada pelo autor como o "mundo da obra".

Refletindo sobre esse conceito de “mundo da obra”, surge a necessidade da análise de uma rede de metáforas (as ocorrências na frase, no discurso entre outros). A realização desse tropo pode ocorrer em diversos campos, mas o seu exame deve ser realizado pensando em uma conjunção de metáforas. Assim, as possibilidades de um estudo mais prolífero e interpretativo tornam-se mais palpáveis.

### 1.3 Blumenberg

O filósofo alemão Hans Blumenberg possui uma vasta obra, na qual busca compreender as questões impostas pelo mundo moderno. Desenvolveu, em geral, dois temas básicos de reflexão: a crise da fenomenologia que se transforma em legitimação da modernidade; e um segundo tema, que seria o papel da metáfora.

Blumenberg cria uma disciplina que ele mesmo denomina de metaforologia, conjunto de teorias que priorizam o questionamento humano, e a reconstrução das metáforas que auxiliam a compreensão humana da existência. Porém, esse questionamento não é ontologicamente determinado pelo homem. Na verdade, é uma experiência inseparável de um conjunto existencial de problemas, pela qual todas as épocas passam, gerando uma infinidade de respostas. A metaforologia é, portanto, uma quebra dos limites dos discursos, ela ultrapassa o poder conceitualizador e racional; e revela a metáfora como forma privilegiada de compreender o inconcebível.

Segundo José Bragança de Miranda, na apresentação de Blumenberg e do programa de metaforologia na edição portuguesa de *Naufração com o espectador* (1990, p.10), “A metaforologia defende, portanto, por uma original teoria da tensão, na medida em que articula no seu espaço analítico, a conceitualização e o figural, mas sem qualquer progressão artificial entre as duas”. Opomos a isso os conceitos clássicos, que acreditam que as metáforas perderam sua força figurativa, o que faria desse tropo um “conceito não extraído”. O programa teórico criado por Blumenberg reinsere a metáfora em uma disposição que abarca todas as possíveis leituras e significações, gerando assim, um pensar efetivo que divide significâncias com o real.

Assim como estabelecemos uma relação entre Ricoeur e Derrida, para Luiz Costa Lima, no prefácio da obra *Mimesis e a reflexão contemporânea* (2010), também é possível a criação de um paralelo entre Derrida e Blumenberg:

Em Derrida, a metaforicidade incessante, provocadora do privilégio da experiência estética, por ser ela a única que não escamoteia a diferença – isto é postergar incessantemente um enunciado qualquer -, não se confunde com a posição de Blumenberg. Se este propõe uma metaforologia, que, de fato, rompe com a sinonímia entre razão e conceito e, daí, com a *epistemologia piramidal* dos tempos modernos, tendo a ciência em seu ápice, por outro lado, já em ensaio anterior à sua fase de reconhecimento, (...) Blumenberg se interessava pela questão da mimesis enquanto parte de uma área desprezada pela especulação clássica grega, a área da *tekhné*. Como conciliar a

preocupação com a *tekhné* com o logocentrismo derridiano? (COSTA LIMA, 2010, p.21).

Com isso, observamos que Derrida continuará regido por uma episteme piramidal. Esta, apesar de desconstruída, mantém a sua forma, tendo em seu topo um conceito unívoco. Já em Blumenberg o pensamento recai sobre as diferentes formas de linguagens “em que se reconhece a igual legitimidade de funções diferentes cumpridas pelos mais diferentes discursos” (COSTA LIMA, 2010, p.22). Vale dizer que sejam os discursos científicos ou filosóficos ou metafóricos, o que importa é o poder que cada qual tem de comunicar sentidos. Os dois primeiros se valeram no passado e continuam se valendo de metáforas para consumir a racionalidade que os caracteriza.

Vemos então que o filósofo alemão apresenta a metáfora como forma de trabalhar com conceitos rígidos e ultrapassados. Sua intenção é mostrar que a filosofia sempre se valeu das metáforas, e que é justamente a história da filosofia que as legitima.

Para avançar sobre as concepções blumenbergianas acerca da metáfora, faremos uma imersão em sua obra *Naufrágio com o espectador*, de 1990. Nessa obra entramos contato com o conceito de metáforas absolutas que, de tão complexas, não permitem sua substituição exata por outro termo. O livro sobre a metáfora náutica comprova através de suas teorias que as metáforas constituem categorias da experiência.

As metáforas absolutas possuem uma significância tão completa que não podem ser substituídas por outras palavras ou conceitos. Elas exprimem o que é inexprimível, dá forma/corpo a expressões incorpóreas. Pensar em reduzi-la a uma interpretação unívoca ou a algum conceito é não compreender a pluralidade semântica das metáforas.

No primeiro capítulo da obra mencionada, o autor propõe um paradoxo para explicar a atração do homem pelo mar: seríamos seres da terra, mas nosso imaginário seria constituído através do mar. A água é a fonte de tudo, da vida, do alimento, da esperança. Contudo, ela também é a geradora de pânico: com o mar revolto, as chuvas avassaladoras, as inundações. Da importância do mundo marítimo para os seres terrestres decorrem diversas metáforas náuticas, em diferentes idiomas. Temos como exemplo, "o mar não está para peixe": situação difícil, complexa; "história de pescador": narrativas falaciosas, exageradas; expressões como “boiando”: indivíduo que não compreende algo e “afundando”: pessoa que está em uma situação de difícil resolução.

Em *A varanda do Frangipani*, notamos a importância do imaginário marítimo. O asilo/fortaleza é cercado pelo mar, detentor de perigos e medos. Simboliza o desconhecido, o

estrangeiro que por ali chegou, assim como o isolamento daqueles poucos indivíduos, ali reclusos, que preservam a essência moçambicana.

O filósofo faz uma referência a Montaigne, o homem observando o mar revolto presencia um naufrágio e nada faz para tentar salvar os envolvidos no acidente. Ele é um espectador à distância que pensa antes de tudo em sua autopreservação, em sair ileso do tão terrível acidente que observa. Ele está em terra firme e nada poderá atingi-lo, porém, essa é uma grande ilusão, já que toda a massa terrestre flutua no oceano, deixando-nos novamente à mercê dos caprichos do mar.

Logo em seguida analisamos a metáfora náutica em Nietzsche. Aqui ela adquire uma dimensão existencial, há um alargamento em sua significância. Para o filósofo da Genealogia da moral, viver é estar em alto mar. Vemos que, para o autor, sempre estamos embrenhados nas correntes marítimas. Somos, portanto, todos náufragos.

O mar emite uma ameaça de devoração da terra. Ele anuncia a sua malícia através de suas ondas, sua cor e seus sons. Contém em si todas as esperanças do homem, pertence ao indivíduo. Embora seja um lugar interdito, o espaço marítimo só existe em função da criação onírica humana. O homem já é por si só um náufrago, pois é expulso do corpo de sua mãe rumo à luz (1990, p.47). Na obra de Mia, todos os viventes da Fortaleza são personificações de náufragos, que foram expulsos do convívio humano, degradados e sozinhos naquele pedaço de terra, como seres perdidos em uma ilha isolada, sem acesso ao mundo exterior. O mar ao redor da fortaleza é forte, violento e revolto; o acesso ao local, por questões de segurança, ocorre por ar e não pelo mar.

Basta refletir mais detidamente, para desvendar o alcance da metáfora marítima como dispositivo do imaginário romanesco em *A Varanda do Frangipani*. Notamos isso ao observamos a relação entre o barco e o asilo; essa obra da arquitetura humana é o que protege e permite ao homem enfrentar de forma mais segura as aventuras do mar: isola, cuida e protege. O asilo é de certa forma um barco, em meio ao oceano. Está isolado de tudo, mas busca, mesmo em meio às tormentas, proteger aqueles que ali estão.

Outra relação que se estabelece é entre os habitantes daquele espaço, degradados e abandonados, e o naufrágio. Assim como um náufrago, aqueles homens estão à beira do desespero, a procura de atenção, cuidado e voz. Como um homem perdido no mar, que clama por terra; os habitantes do asilo clamam por sua História e suas tradições.

Essas pessoas ocupam, de certa forma, funções marítimas, que se adequam a sua personalidade e importância na narrativa. É possível estabelecer um paralelo entre Vasto e o Comandante de um navio, pois mesmo não estando corporalmente presente, ainda é temido e

respeitado. Os velhos seriam os marujos, possuem funções “menores”, porém, é somente graças a eles que o barco segue seu caminho e realiza suas funções. Esses marujos, muitas vezes desacreditados e humilhados, são responsáveis pelas tarefas mais importantes, assim como acontece com a função desses idosos na narrativa. Os viajantes a bordo do navio são simbolizados por Izidine e Marta, aquele não compreende os funcionamentos das engrenagens dessa estrutura, mas essa sim compreende, e quer dar aos velhos a chance de perpetuar seus ensinamentos.

A trama e a narrativa também corroboram isso. A narrativa é constituída de intercalação de dia e noite, luz e sombras, detetive e acusados. Isso é visto na trama. As narrativas feitas pelos velhos são carregadas de metáforas nubladas e ocultas pelo signo do noturno. Enquanto os trechos narrados pelo fantasma, que se passam durante o dia, são mais claros e um pouco mais objetivos. A construção da trama embrenha-se e contamina a construção narrativa.

O estudo das metáforas marítimas auxiliam os estudos de diversos outros tipos de metáforas, que como essas se enraízam na cultura humana, fazendo parte do imaginário das pessoas constantemente. O método adotado por Blumenberg para desenvolver uma filosofia da história da arte serve para conduzir a hermenêutica da narrativa de Mía Couto em *A varanda do Frangipani*.

O risco de um naufrágio é tão grande quanto o risco de ampliar a metáfora do naufrágio. Quanto mais aumentam as interpretações dessa metáfora, maior é o medo que se instaura “o processo metafórico e o processo real de transposição do limite da terra firme para o mar ofuscam-se um ao outro, exatamente, como o risco metafórico e o risco real de um naufrágio” (1990, p.48).

Para Voltaire o que atrai o homem para o mar, mais que tudo, é o desejo pelo desconhecido e pelo perigo que lhe é mortal. É justamente essa curiosidade que aproxima o homem dos animais; e deve-se saber equilibrar a paixão e a razão, gerando um meio termo entre o racionalismo exacerbado e a curiosidade mortal.

Em Galiani, a reflexão passa do campo ético para o campo estético. O autor compara a observação em terra firme do naufrago com o teatro e a atitude atenta das plateias. Não há mais o aspecto da natureza inviolada e do pecado náutico ocorrido com ela. O naufrágio já não representará mais uma situação de perigo extremo entre o homem e a ferocidade da natureza. Teremos, então, a aplicação dessa metáfora às questões administrativas do Estado.

Ao longo do texto, Blumenberg comenta que não há expressão humana sem metáfora. Em Goethe, há uma modificação no uso da metáfora do naufrago. Ela passa a ser equivalente ao terremoto. E o espectador passa a definir experiência do naufrágio.

Observamos que, para o autor de Werther, o bom mar é o mar das tempestades, onde o homem tenta sobreviver, lutando contra a força mordaz da natureza. O mar da calmaria retira o espectador da sua função.

Mais adiante, no texto, vemos que, a partir das teorias de Schopenhauer, Blumenberg trabalha com a idéia do deslocamento do naufrago para o interior de cada homem: Física/ Metafísica; naufrago/ espectador.

Para Schopenhauer, o naufrago seria a representação da vida concreta, enquanto a vida que se processa na calmaria do espectador que observa a embarcação naufragar seria abstrata. Observamos aqui o surgimento da dualidade “representação e vontade”. E seria essência íntima do mundo que nos invade e que nos direciona para uma visão pessimista; aquela é o que existe apenas no sujeito.

No sexto capítulo, o filósofo compara a teoria da seleção natural com uma prancha. E faz uso da metáfora do naufrago para discutir a teoria:

Na história da recepção das metáforas, quanto mais vincado e diferenciado for o conteúdo imaginativo, mais depressa aparece o ponto onde parece ser gerado um extremo desejo de maltratar o modelo encontrado e nele ensaiar o inexorável processo de inversão. A metafórica do naufrágio parece estar privada de tal inversão, mesmo quando a observação do naufrago em suas tentativas de encontrar no quase-fim da sua viagem marítima uma espécie de início à Robinson da auto-conservação, parece desbobinar o processo de formação da imagem (1990, p.97).

Observamos o que acontece com a teoria, quando o barco está indo a pique; ele se reconstitui com seus próprios recursos. O barco é uma metáfora para a teoria, pois ela está sempre sendo recuperada. Desfaz-se e se reconstitui a partir de seus próprios destroços, tudo aquilo que é resgatável a partir da vivência. Toda teoria paga seu tributo às propriedades mais intrínsecas da linguagem e das suas imperfeições, as metáforas.

Após a leitura da obra de Blumenberg e suas considerações sobre a metáfora, compreendemos que ele a utiliza como a ferramenta que sistematiza pensamentos. Ela é o elemento mediador, é filosófica, geográfica e enquadra-se em diversas aplicações e sentidos. O método adotado pelo filósofo para desenvolver uma filosofia da história da arte, serve para conduzir a hermenêutica da narrativa de Mia Couto em *A varanda de Frangipani*. Em nosso trabalho, utilizaremos um método próximo ao de Blumenberg. Iremos ao subsolo das

significações para entender: Por que varanda? Por que frangipani? Faremos uma exumação prática do que o autor alemão realiza teoricamente.

## 2 O REAL DA HISTÓRIA

Neste capítulo, apresentamos um levantamento dos elementos que constituem a parte singularmente crível<sup>11</sup> da história que está sendo narrada na obra analisada. Talvez, sob uma perspectiva inocente, pensemos que a realidade à qual a obra se liga remete somente aos elementos histórico-geográficos plausíveis. Porém são indiscutíveis os elementos míticos e metafóricos que decantam da narrativa no decorrer da leitura. A construção da realidade é exercida a partir de uma linguagem que cria desvios em relação à língua padrão, ao vocabulário usual, à sintaxe consagrada, e vai, assim, propondo semantismos inusitados e o próprio enredo, peculiar pelo estilo e pela imaginação que ele represa. A linguagem deste especialmente, mas dos romances de Mia Couto, em geral, é criada, inefável e insólita; não podemos conceitualizá-la, nem explicá-la, apenas perceber os seus meandros e sentidos ocultos que se expressam por neologismo e metáforas.

Portanto, esse momento da pesquisa encontra-se dividido em duas partes: a árvore de palavras e a árvore de histórias. Escolhemos o signo “árvore” como eixo organizador e elemento identitário de ambas as partes constitutivas da estrutura narrativa por ser o símbolo mais forte e recorrente da obra.

As metáforas e histórias em torno do frangipani proliferam a cada página lida. Além disso, esse símbolo remete-nos automaticamente às ramificações e complexidades relativas aos assuntos abordados. Quando pesquisamos sobre essa figura, vemos que é uma das mais prolíferas e populares no mundo.

Seremos, nesse capítulo, portanto, regidos pela árvore, o cosmo vivo, símbolo da vida, aquela que em si une os três níveis cosmológicos, que são: o subterrâneo, através de suas raízes que adentram as profundezas da terra; a superfície, tomada por seu tronco e seus galhos mais baixos e as alturas, atingidas por seus galhos superiores buscando a luz solar. Afinal, essa criatura vegetal determina a centralização da nossa narrativa em torno de si. A regra se institui no próprio título, *A varanda do Frangipani*: não se trata ali de uma varanda qualquer, é o espaço pertencente à árvore do frangipani. O adjunto adnominal de varanda especifica

---

<sup>11</sup> Remissão ao conceito aristotélico sobre o que é essencialmente poético: não o possível, mas o tornado verossímil, por propriedades (*tékhne*) do discurso e da própria narrativa. Segundo o filósofo, no capítulo XXV de sua *Arte Poética*, “é preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível, e os assuntos poéticos não só não devem ser construídos de elementos irracionais, mas neles não deve entrar nada de contrário

uma relação de pertencimento do espaço “varanda” à árvore. A varanda é da árvore, ela é dona, rainha, personagem principal e metáfora regente. Local de morte, vida e sonho; onde a trama se desenvolve e a presença mítico-metafórica acontece.

Com base nesse caráter dominante da árvore, no imaginário romanesco, é possível adotá-la também como critério norteador da nossa leitura. As árvores se critério epistemológico, subdivididas em dois aspectos: árvores de palavras e árvores de histórias. Quando denominamos *Árvore de Palavras*, queremos mostrar a complexidade e a vitalidade das metáforas na obra analisada, bem como a sua ocorrência: a construção do que o teórico denomina “verdade metafórica”.

Outro elemento que abordaremos nesse tópico será a construção dos neologismos, tão caros à escrita de Mía Couto. Vamos analisar as ocorrências e sentidos transmitidos, verificando sua carga simbólica e metafórica dentro da narrativa.

E, no subcapítulo *Árvore de Histórias*, trabalharemos cada uma das micro-narrativas apresentadas no livro: as histórias fantásticas dos velhos do asilo, o relato do morto e as experiências dos assimilados. Cada um desses relatos é regido por um signo metafórico, que salta da história e abocanha diversos sentidos mítico-simbólicos dessa narrativa, que é uma bandeira erguida do resgate das tradições moçambicanas.

## 2.1 *Árvore de Palavras*

Segundo Paul Ricoeur, ainda em *A metáfora viva*,

A metáfora é, a serviço da função poética, a estratégia de discurso pela qual a linguagem se despoja de sua função de descrição direta para aceder ao nível mítico no qual a sua função de descoberta é liberada (2005, p.376).

Sendo assim, ainda para o autor, pode-se “falar de verdade metafórica para designar a intenção ‘realista’ que se veicula ao poder de redescrição da linguagem poética” (RICOEUR, 2005, p.376). Temos, portanto, uma tensão entre o tema principal e o secundário, entre a interpretação literal e a semântica, e entre a identidade e a diferença. Essa nova aplicação da metáfora nos direciona para a referência e para a pretensão do enunciado metafórico que visa atingir a realidade.

---

à razão”. O autor também cita a importância da elocução e da qualidade do poeta para tornar o impossível

A expressão mais radical desse uso da metáfora como meio de captura da realidade se dá com o uso do verbo ser. Para exemplificar essa questão uma frase da narrativa a que nos dedicamos basta: “a fortaleza de São Nicolau é uma pequenina mancha que cabe num pedacito de mundo” (COUTO, 2007, p.19). Observamos claramente, nesta sentença, que a função do verbo ser não se restringe à ligação entre o sujeito, “a fortaleza de São Nicolau”, e o seu predicativo, “pequenina mancha”. A cópula do verbo ser ultrapassa o campo relacional. Observamos que, através da relação predicativa, descreve-se *o que é*, enquanto o trecho destacado, diz *que é* realmente assim.

Todo texto autenticamente literário apresenta uma sobreposição de camadas de sentidos: histórico, político, geográfico, linguístico e semiológico. É no nível do signo poético que temos a plurissignificação que sustenta o romance. Na sentença: “a fortaleza de São Nicolau é uma pequenina mancha que cabe num pedacito de mundo”, notamos o uso de signos que simbolizam aquilo que foi, porém não é mais: A Fortaleza hoje é representada por seu par antitético, a fraqueza; São Nicolau, metonimicamente, guarda uma parte do que já foi Moçambique; a mancha é uma metáfora para a pequenez e a pouca importância social atribuída Àquele espaço; e o mundo representa o que foi feito, o que é e o que será.

Um paralelismo de sentido entre “pequenina mancha” e “pedacito do mundo” chama a atenção. Os primeiros vocábulos das frases são formados por sufixos (-ita e -ito) que denotam a tamanho diminuto e a desvalorização de seus radicais.

Ricoeur ainda destaca que haveria um sentido metafórico no verbo ser, no qual encontraríamos a mesma tensão que vimos nos vocábulos “fortaleza” (*fortaleza de São Nicolau*) e “mancha” (*pequenina mancha*). E, para que a tensão da força lógica do verbo ser seja mais clara, o autor destaca o surgimento silente de um *não é*, ecoante no *é* metafórico. Teríamos, portanto, uma tensão entre um *é* e um *não é*.

É importante também discernir o *é* de determinação e o de equivalência. Tomamos como exemplo, a palavra mundo. Essa estabelece uma relação de tensão com a palavra imundo, que é o radical (mund-) com prefixo de negação (i-), indicando aquele que está “banido” do mundo. Ou seja, temos nesses vocábulos a presença do embate entre o *é* e o *não é*. “Mancha” origina-se do substantivo latino “maenda, -ae”, que significa impureza, assim como contribuem para o seu significado as palavras “maendatio” do latim e “hamartía” do grego, que é o “erro trágico” (uma atitude errada cometida por um dos personagens de uma tragédia que gerara uma peripécia), segundo Aristóteles. Ou seja, mancha e mundo

relacionam-se originalmente ao campo semântico da falha, do profano e do que não se enquadra. Notamos que a palavra “mundo” tem sua origem no substantivo latino “mundus, -i”, que significava tanto a caixa de joias das matronas romanas, quanto o cosmos; e no adjetivo “mundus, -a, -um” que dará origem ao vocábulo imundo, o não-mundo. Aquele que está “fora do mundo” não se adéqua à estrutura vigente na sociedade, está profanado, marginalizado, manchado.

Para aclarar a diferenciação acima comentada, destacamos alguns trechos de *A Varanda do Frangipani*: “a força do crocodilo é a água” (COUTO, 2007, p.17); “a vida é a melhor bandoleira” (COUTO, 2007, p.90). Essas sentenças diferem completamente de “o crime é o capim onde pastam os seus colegas” (COUTO, 2007, p.135), “minha nação é uma varanda” (COUTO, 2007, p.47); “a vida é uma casa com duas portas” (COUTO, 2007, p.86). Observamos claramente, no primeiro grupo de sentenças, o verbo ser em sua função de determinador. Há uma especificação, direcionamento do entendimento, que determina a significação das frases em questão. A força é a água, e a vida é bandoleira. Não há questionamentos, há uma determinação estabelecida pelo verbo. Sendo assim, temos, construções de natureza sinedóquica.

Já no segundo grupo de frases, vemos o verbo “ser” em sua função de equivalência: o crime é como o capim; minha nação é como uma varanda, e, a vida é como uma casa de duas portas. Podemos entender, assim, as metáforas que nos são caras nesse estudo. O *como*, incluído nesse segundo grupo apresentado não surge somente como um termo de comparação. Está incutido no verbo “ser”, criando um *ser como*. E assim, ele modifica a força do verbo.

Ao aclarar as reservas semasiológicas do verbo “ser”, Ricoeur demonstra como a metáfora está habilitada a questionar a noção de mundo, realidade e verdade, que estão em constante mudança. Devemos nos concentrar no cerne da questão que é a verdade metafórica, já que, para ele:

não há outro modo de fazer justiça à noção de verdade metafórica senão incluindo o aguilhão crítico do “não é” (literalmente) na veemência ontológica do “é” (metaforicamente) da mesma maneira que a distância lógica é preservada na proximidade metafórica, e da mesma maneira que a interpretação literal impossível não é simplesmente abolida pela interpretação metafórica, mas lhe cede resistindo, da mesma maneira a afirmação ontológica obedece ao princípio de tensão e à lei da “visão estereoscópica” (RICOEUR, 2005, p.388-389).

Podemos inferir que essa visão, dita estereoscópica, nada mais é que uma mescla entre a visão real/ literal e a visão metafórica. Estas estão unidas na tensão do ser e do não-ser. A verdade metafórica nos direciona para uma realidade própria, na qual a significação surge do enunciado, e essa enunciação (metafórica) segue dois campos de referência, articulando-se em dois níveis de significação:

A significação primeira é relativa a um campo de referência conhecido: o domínio das entidades às quais podem ser atribuídos os próprios predicados considerados em sua significação estabelecida. A segunda, à qual se trata de fazer surgir, é relativa a um campo de referência para o qual não há significação direta, e para o qual, por consequência, não se pode proceder a uma descrição identificante por meio de predicados apropriados (RICOEUR, 2005, p.458).

Constatamos, portanto, que para Paul Ricoeur, a importância do verbo ser advém da equivalência que ele proporciona para as construções metafóricas dos discursos. Sendo assim, a verdade metafórica é aquela que abre um horizonte maior para a interpretação das sentenças, permitindo-lhe uma compreensão própria, que se referencia com o enunciado.

Outro ponto que integra a árvore miacoutiana das palavras são as recriações vocabulares, ou neologismos. Essas expressões criadas sempre incluem em seu significado uma metáfora. Elas são uma resposta da sociedade que busca se expressar com maior eficácia. Dentre os principais motivos para tal, já foram apontados pelos especialistas: o surgimento de algo novo, objeto, atitude, que precisa ser denominado; ou a criação de um termo novo e mais carregado de significância, quando o anterior já perdeu sua força vocabular.

Segundo Maria Helena de Araújo Carreira (2000), estudiosa das recriações vocabulares em textos de língua portuguesa, as palavras criadas não pertencem à realidade cotidiana das pessoas. Porém, por obedecerem a todos os parâmetros da língua em que aparecem, constituem um grande patrimônio cultural e linguístico da população.

Essas recriações, na maioria das vezes, acabam por se incorporar ao estilo do autor. Observamos isso claramente em Guimarães Rosa. Sua inventividade passou a ser sua marca registrada e o diferencial de sua poética.

Podemos notar o mesmo em Mia Couto, leitor e admirador de Rosa, que lança mão dos neologismos para intensificar a sua narrativa, fazendo com que o seu caráter metafórico seja ainda mais intenso.

O uso dessas recriações desloca a escrita da linguagem habitual, permitindo que ganhe novos sentidos e aplicações, e fornecendo um painel de relações inimagináveis entre o

mundo real e o ficcional para o leitor. Este deve distanciar-se da lógica cartesiana para acompanhar o trajeto estipulado pelo imaginário linguístico, que se molda a partir da leitura.

Algumas recriações que circulam pela narrativa de que nos ocupamos – *arpinteirava*, *desumbilical*, *fracaleza*, *andorinhavam* entre outras – merecem se vistas de perto:

- *Carpinteirava*: “carpinteirava em obras de restauro da fortaleza” (COUTO, 2007, p.10). Esse vocábulo é a união do substantivo “carpinteiro” e do verbo “inteirar”. Temos, aqui, a criação de uma palavra que demonstra a situação do personagem, o Xipoco, um trabalhador braçal que tomava conhecimento da situação política de seu país através do seu local de trabalho.

- *Desumbilical*: “Sou desses mortos a quem não cortaram o cordão desumbilical.” (COUTO, 2007, p.10). A palavra propõe a prefixação do substantivo “umbilical”. O prefixo “des-” estabelece uma relação de negação com a palavra relacionada ao nascimento, à gestação. Ao observarmos a palavra e o contexto no qual está inserida, vemos que se refere à morte, como se fosse o cordão que prende o ser vivo à vida. Uma vez não cortado o cordão, o indivíduo não tem paz de espírito, não se separa totalmente da vida, tornando-se um fantasma. Esse espectro é a presença do desejo de existência na ausência de vida. É o ser que não consegue se desprender de sua existência efêmera. E, por isso, torna-se sombra de homem, de algo que ele foi e não poderá voltar a ser. Como conceito psicanalítico, o fantasma é aquele que trabalha com a lógica do outro. É a resposta do outro às próprias angústias do ser, já que para alguns o fantasma nada mais é do que uma manifestação do próprio inconsciente humano.

- *Passa-noite*: “pelas outras palavras, me transformava em um passa-noite, viajando em aparência de um outro alguém” (COUTO, 2007, p.14). Essa construção traz em si a situação em que Ermelindo Mucanga se encontra: ele é um fantasma, um passa-noite que vive sob a aparência de um outro do corpo que ocupa. Ele sente, vê, escuta como um ser vivente, mas já não o é. Atravessa o tempo humano, mas de forma imperfeita, incompleta – apenas acompanha, atormentado pela impossibilidade de vivenciar plenamente a vida, a sucessão dos dias, em sua vigília existencial destituída de existência. É um zumbi.

- *Fraqueleza*: “Vista do alto a fortaleza é, antes, uma fraqueleza”. A mescla de “fraqueza” com “fortaleza” cria um paroxismo que remete, ao mesmo tempo, a poderio e debilidade. Porém o estado do sanatório era de tamanho abandono, que a ideia construída através do termo testemunha o destino exatamente oposto à sua função original, pois subsiste como um local fraco, desarmado e desamparado.

- *Sufrência*: “ao sair do corpo não dei nenhuma sofrência para a minha mãe” (COUTO, 2007, p.28). O vocábulo se vale do sufixo “-ência”, formador de substantivos abstratos oriundos de verbos.

A palavra “sofrência” se diferencia, portanto, de sofrimento, devido à sutileza semântica trazida pelo sufixo “-ência”, que analogicamente a “-anca” e “-ença”, tem sentido aumentativo. As gramáticas assinalaram apenas o sentido de “ação ou resultado dela” (CUNHA & CINTRA:1985, pp. 96-97), mas o espectro semântico deste, como de todos os elementos mórficos, excede o que prescrevem os compêndios dos sufixos gramaticais. A motivação que permeia a formação de palavras se encarrega de abrir o potencial expressivo.

Para ilustrar algumas sutilezas semânticas particularmente ligadas ao sufixo “-ência”, mencionamos a diferença entre observância/observação, aparência/aparição. Sem alongar essa discussão, queremos frisar o trabalho poético na elaboração vocabular do romance de Mia Couto, esplendidamente condensado neste neologismo –SOFRÊNCIA, que amplia a sua carga semântica e ao lhe atribuir alto grau de emotividade, mais até que dos prefixos (VILELA: 1954, p. 54).

Aqui, mais do que não causar nenhuma dor, o nascimento do menino não causou nenhuma preocupação adicional ao parto. A mãe não tomou conhecimento, **ciência** do que estava ocorrendo, pois a criança não tinha matéria. É importante destacar que “-ência” é um sufixo potencialmente, seja para a língua falada, seja para a popular – competência, característica; ganância, ato durativo; dormência/sonolência, semelhante a; corpulência/violência, excesso de; eloquência, faculdade de; dolência, disposição para. Além de gerar sentidos muito criativos, na língua literária<sup>12</sup> geralmente concentra o páthos do discurso, como é o caso que estamos analisando.

- *Andorinhavam*: “mas os olhos andorinhavam o horizonte” (COUTO, 2007, p.48). Nessa construção, o substantivo andorinha, através da desinência verbal “-ar”, transforma-se em um verbo, para aclarar o movimento realizado pelos olhos da personagem, que, assim como andorinha, planavam no céu, rumo ao horizonte. Com isso, gerando um efeito poético, o “eu” e o mundo.

- *Embriaguando*: “me abasteço de infinito, me vou embriaguando” (COUTO, 2007, p.48). Observamos o processo de composição através dos verbos “embriagar” e “aguar”. O personagem comenta que, ao beber, se sente de volta ao mar. É conhecida a

---

<sup>12</sup> Temos como exemplo literário o poema “Velhas Tristezas” em Cruz e Souza. Nele, o vocábulo “diluência” representa a questão levantada (LACOTIZ, Andréa).

tradição alcoólica dos marinheiros e dos homens do mar, em geral. Beber é metonímico e eufêmico de embriagar-se. Ao embriagar-se, a personagem Domingos Mourão, o velho português, está se aguçando, tornando-se água, e está próximo ao mar que é o local onde se sente em casa e de volta às suas origens.

- *Impenetrei*: “me impenetrei em mim” (COUTO, 2007, p.112). Esse trecho é carregado de pleonasmos nas recriações vocabular e frasal para aclarar fortemente o fato de a personagem se ter tornado recluso em si mesmo. A situação de fechamento da personagem em si mesmo ganha dimensões hiperbólicas, graças à superposição do prefixo “-in” ao verbo penetrar, cuja etimologia, por si, já diz “entrar ao interior de algo”, “chegar ao fundo”.<sup>13</sup>

- *Vaivências*: “meu peito obedecia a vaivências das ondas” (COUTO, 2007, p.49) e “tudo eram ondas em vaivências” (COUTO, 2007, p.119). Esse vocábulo nos direciona para o movimento constante do mar de recuo e de proximidade, que as ondas geram. Mas, poeticamente é a metáfora náutica que prevalece, como Blumenberg o demonstrou.

- *Sonhatriz*: “e ficou assim sonhatriz” (COUTO, 2007, p.126). Aqui se associam “sonhadora” e “atriz”. A personagem Ernestina, que desejava imensamente a maternidade, ao constatar a gravidez de Marta passa a sonhar, a desejar e a sentir a gravidez, como se a criança gerada também fosse dela.

O comentário de apenas alguns dos neologismos presentes na obra evidencia que esta função das línguas ultrapassa a mera criação vocabular como traço estilístico em Mia Couto. É mais que a manifestação de um requinte discursivo. Ao contrário, os neologismos miacouianos buscam, através da inovação verbal, recuperar os sentidos inusitados e interpretações moçambicanas para o mundo com que a obra lida. Através das palavras, uma visão de mundo se instaura na obra, geograficidades (a alma local) se projetam no discurso ficcional. A função metafórica desses neologismos é justamente alcançar novas interpretações para antigas vivências, que se distanciam do habitual.

---

<sup>13</sup> Etimologia de PENETRAR: palavra formada pela raiz dos advérbios latinos “penes” (dentro, no interior) e “penitus” (até fundo, profundamente). Do primeiro temos, em português, penúria; do segundo, penitência. Ambos os advérbios derivam da palavra “penus., penoris”, que significa “dispensa, provisão de bens e víveres, armazém”. Também significa a parte mais interna de uma morada (onde, geralmente, se acondicionam as provisões alimentares, as despensas domésticas até hoje). Daí sai a derivação adverbial, já que para alcançar a despensa doméstica, era necessário penetrar na morada até o último recinto. Pertencem a mesma família etimológica o nome “Penates”, divindades domésticas dos romanos, os ancestrais, que cuidavam da despensa para que não faltasse víveres para a família. Pela ação de penetrar, “penes” se associou a “pênis”, órgão sexual masculino, inicialmente designado pela semelhança a um pincel, a um rabo ou a uma cauda.

## 2.2 Árvores de Histórias

Para cada um dos personagens d' *A Varanda do Frangipani*, a ida para a fortaleza é um divisor de histórias pessoais, anteriores e posteriores àquilo que passa a ser o marco divisório de uma vida-livro. Nesse repertório de contos, em que cada um constitui o eixo em torno do qual todos os indivíduos giram e as respectivas histórias se criam, é a fortaleza que representa o centro desse mini cosmos. A centralidade desse espaço, assim como a potência desses relatos, provoca a necessidade de serem contados e divididos pelos habitantes daquele local com o recém chegado. É pelas narrativas proferidas que as personagens-histórias se conectam à terra. Isso graças às suas muitas metáforas e aos elementos mítico-simbólicos, que remetem à tradição da cultura moçambicana.

O enredo de *A varanda do Frangipani* parece ter pretensões de romance policial. Porém, conforme as histórias são relatadas, vamos compreendendo que a obra ultrapassa a dimensão dessa tipologia textual. Há várias confissões e nenhum assassino, não há corpo, não há evidência, não há arma do crime, existem muitas vítimas das malfetorias do morto, vários motivos que tornam os idosos suspeitos, ainda que não haja possibilidade destes serem os assassinos. A estrutura da narrativa, apesar da premissa de suspense, fragmenta e reformula todas as características tradicionais dessa tipologia.

Houve um assassinato em um asilo moçambicano que está isolado do restante do país por ser de acesso extremamente difícil. Está cercado pelo mar revolto, que impede a chegada de embarcações marítimas; e, por terra de minas terrestres do período da guerra. Um detetive, de nome Izidine, é mandado para solucionar o mistério, mas, paralelamente a isso, desenvolve-se a história de um morto, que não quer se tornar herói, embora o governo o tenha escolhido para esse destino. Todavia, para evitar tal desagrado, ele passa a dividir o corpo com o investigador, que está marcado para morrer em sete dias, sem que saiba de seu cruel destino. Durante a estada no asilo, o investigador se reencontra com as raízes de sua origem e cultura, e compreende um pouco mais a história dos moradores dali, que são cheios de mistérios, tradições e metáforas.

Ao chegar ao asilo, o investigador estabelece uma diretriz para a sua pesquisa criminal: procuraria indícios durante o dia e interrogaria os habitantes do local durante a noite. A narrativa segue exatamente a organização estabelecida. Alternam-se os capítulos nos quais o morto, Ermelindo Mucanga, narra a busca de Izidine por pistas, na tentativa de esclarecer

suas dúvidas e regido pelo signo do dia e da luz, e os capítulos das confissões dos velhos moradores do asilo, que ocorrem sempre à noite. São histórias confusas e nubladas, nas quais todos afirmam serem culpados pelo crime.

Essas narrativas são comandadas pelo signo da noite, da nublagem, do oculto, do sonho. Dessa forma, os dois blocos narrativos, conjugados entre si, compõem uma construção simétrica e equilibrada, alternando dia e noite, luz e sombra, realidade e sonho. As personagens transitam entre as duas histórias, realizando a articulação entre os dois blocos, assim como os fantasmas ligam a vida, existência física, à metafísica, o mundo material ao exotérico, a realidade positiva e crível às situações impossíveis, porém absolutamente convincentes (porque deixam evidências<sup>14</sup>).

Iniciemos por Ermelindo Mucanga, o morto. Não recebeu as devidas honras ao falecer, por isso tornou-se um fantasma. Sua única alegria foi ser enterrado ao pé da árvore de frangipani, já que são as suas flores que o perfumam. Porém, um dia, ao ouvir barulho de escavação, descobriu que o governo queria desenterrá-lo e condecorá-lo como herói de guerra por ter combatido contra o ocupante colonial, o que era uma grande falácia.

Ermelindo não queria ser transformado em herói e, com a ajuda do seu Pangolim (ser que mora com os falecidos), resolve voltar ao mundo dos vivos para “remorrer” e se libertar dessa situação que tanto o desagradava. Observamos a contrariedade de sua condição sendo transferida para o nível da linguagem. Ela adere ao imaginário da história: o vocabulário passa a ser criado por palavras regidas pelo prefixo “des-”, que é, prioritariamente, um prefixo que traduz a ideia de oposição. Cria-se, então, a própria língua da indignação:

Sou o morto. Se eu tivesse cruz ou mármore neles estaria escrito: Ermelindo Mucanga. Mas eu faleci junto com meu nome faz quase duas décadas. Durante anos fui um vivo de patente, gente de autorizada raça. Se vivi com direiteza, **desglorifiquei-me** foi no falecimento. Me faltou cerimónia e tradição quando me enterraram. Não tive sequer quem me dobrasse os joelhos.(...) Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em **desparadeiro**. Sem ter sido cerimoniado acabei um morto desconhecido da sua morte (COUTO, 2007, p.9-10 – Grifos nossos).

---

<sup>14</sup> Referimo-nos aqui aos acontecimentos fantásticos do final da narrativa e às pistas do mesmo tipo, ao longo da narrativa. Ermelindo Mucanga, após aceitar o seu destino e ser condecorado como herói, decide fazer algo para salvar o detetive de seu inexorável destino, voltando como fantasma para salvar Izidine da morte. Assim, muda o destino do homem com o qual dividia o corpo. E na hora de voltar para o mundo dos mortos vê sua querida árvore de frangipani destruída. Ele a traz de volta à vida, e juntamente com os outros velhos vão através da árvore para o outro mundo.

Ermelindo tem a sua narrativa regida pelas metáforas do fantasma, da árvore e da ressurreição. Ao pensarmos em sua situação de fantasma, “xipoco”, vemos que não é somente Ermelindo que assume ares fantasmiais. Outros elementos da narrativa unem-se ao morto, nessa realidade paralela.

O fantasma é aquele que desvela ocultando; ele é sombra, porém simultaneamente luz. O xipoco Mucanga eterniza a sua presença através de sua narrativa. Os fantasmas são uma constante na obra. Ademais do citado, podemos tomar a guerra, a cultura, a tradição moçambicana e a língua portuguesa como presenças fantasmiais nessa obra.

Esse ser incorpóreo é a presença na ausência. Um ser que se faz presente na ausência de uma vida, para Lacan (2008 – A e 2008 - B), está intimamente ligado ao desejo. Já Derrida procura ver o fantasma como a desarticulação na presença do presente, ou seja, a permanência na transição do que foi e do que vem, articulando o que se ausenta e o que se apresenta.

“Sou o morto” (COUTO, 2007, p.9). Essa é a primeira oração do livro. Nela, já está explícita a existência de um xipoco na obra. Com o decorrer da narrativa, essa situação se aclara, e a função do fantasma se torna mais evidente.

Outra presença ausente, diretamente ligada ao xipoco, é a guerra: seus dias já acabaram. Porém, o seu fantasma ainda está sobre aquele espaço e sobre toda Moçambique. A guerra é a grande criminosa da história, sua presença fantasmal traz à tona as recordações do período mais cruel e nefasto para os habitantes desse país:

O culpado que você procura, caro Izidine, não é uma pessoa. É a guerra. Todas as culpas são da guerra. Foi ela que matou Vasto. Foi ela que rasgou o mundo onde a gente idosa tinha brilho e cabimento. Estes velhos que aqui apodrecem, antes do conflito eram amados. Havia um mundo que os recebia, as famílias se arrumavam para os idosos. Depois, a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos (COUTO, 1996, p.121).

Não importa se são as minas terrestres, que ainda inundam a paisagem, ou se é a cultura, que ainda está sufocada. Essas fantasmagorias propagam-se por toda a narrativa.

Na obra, muitas vezes, o xipoco cita a árvore e a sua importância para a sua história. Ele comenta que são parecidos: “Eu e a árvore nos semelhámos” (COUTO, 1996, p.17). E, após a sua morte, ressalta que ela é a sua companhia, pois suas folhas o perfumam, e a proximidade com aquele ser é uma de suas poucas alegrias.

No final da obra, a árvore acaba morta, incinerada, e é o fantasma que, recordando os ensinamentos do Pangolim, a traz de volta à vida para, então, metamorfosear-se em vegetal, unindo-se a ela:

Recordei ensinamentos do pangolim. A árvore era o lugar de milagre. Então, desci do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do tronco e a seiva refluíu, como sêmen da terra. A cada gesto meu o frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza em que a planta se desintactara. Me habilitava assim a vegetal, arborizado. Esperava a final conversão quando um fiozinho de voz me fez parar (COUTO,1996, p.142-3).

Ao longo da narrativa, podemos estabelecer algumas relações entre Ermelindo e o frangipani. A árvore funcionava para ele como um ser protetor, e era a sua conexão com o mundo dos vivos. No final da história, ele retribui esse cuidado, pois lhe traz de volta a vida. Esse vegetal simboliza uma proteção quase maternal. Ermelindo é enterrado em suas raízes como se estivesse sendo mandado de volta ao útero da mãe Terra.

Outra analogia interessante é que Ermelindo, morto, retorna para ocupar um novo corpo, realizando uma espécie de ressurreição. O frangipani, após ter se tornado um amontoado de cinzas, ressurgiu a partir do toque do morto, como se fosse uma fênix, retornando do mundo dos mortos. Tudo isso se torna possível, pois, como o próprio Mucanga comenta, “a árvore é um local de milagres”, ou seja, é um espaço sacro.

Para corroborar a ideia de sacralização, temos o seu retorno à vida. A ressurreição é relacionada diretamente com as manifestações divinas, já que o segredo da vida, para diversas tradições, pertence unicamente a Deus. Afinal, a ressurreição é um símbolo de transcendência, de poder e de força sobre a vida, que só é permitido a um deus.

Após o frangipani retornar da morte, Ermelindo e os outros velhos são tragados para dentro do vegetal, e convertidos em partes dele. A frangipaneira passa a simbolizar a ressurreição, a esperança de retomada das tradições. O local onde ela se encontra torna-se o útero, onde está contida a esperança de uma sociedade que preza a importância de sua cultura e suas tradições.

Outro personagem de grande relevância na narrativa é o investigador Izidine Naíta. Um investigador é aquele que busca respostas e verdades em meio a situações adversas. Está procurando sempre solucionar um caso de assassinato, mas as suas referências não são Holmes ou Poirot<sup>15</sup>, senão Édipo. Da referência grega retrata-se a história de um homem extremamente sábio e perseguidor da verdade, sempre tentando saber o que havia ao

seu redor. Mas, em um dado momento da tragédia, ele não consegue enxergar o mais importante, que ele era o parricida incestuoso, causador da desgraça de sua nação. A dureza desta revelação modificaria para sempre a sua relação com o mundo. Era tão culto, sabia de tantas coisas, tinha sede de enxergar/saber e não conseguiu ver o que era mais óbvio. A autoflagelação dos olhos está diretamente ligada à autopunição, ao desespero e à indignação pela inciência de si. O rei Édipo era um constante consultor do oráculo de Delfos e, quase sempre, seguia as determinações de Tirésias, um ser andrógino que, mesmo cego, era clarividente.

A relação entre essas figuras míticas e as personagens que participam da obra moçambicana é quase óbvia: tanto Édipo quanto Izidine, que se julgam homens ilustrados e sabedores de muitas coisas, não conseguem compreender a verdade que surge com os fatos: “O culpado que você procura, caro Izidine, não é uma pessoa. É a guerra. Todas as culpas são da guerra” (COUTO, 2007, p.121).

Assim como Édipo, o detetive também padece da inciência de si. Ao ser assimilado, perdeu-se de suas raízes, sua cultura, sua história e seu povo. Vaga sem pertencimento por um Moçambique que não reconhece ou identifica como seu. Ao escutar a verdade várias vezes no decorrer da obra, tal como Édipo, não acredita/compreende/vê. Em ambos os dramas, o verdadeiro crime é o assassinato, o abandono e o desmalezo das tradições: em um, o abandono da tradição délfica; no outro, da moçambicana

- Você nunca vai entender. O que se está a passar aqui é um golpe de Estado.
- Um golpe de Estado?
- Sim, é isso que o deveria preocupar, senhor polícia.
- Mas aqui na fortaleza, um golpe? Izidine se riu, estupefeito. Francamente, Marta...
- Não é só aqui na fortaleza. É no país inteiro. Sim, é um golpe contra o antigamente (COUTO, 2007, p.96).

Marta tem muito em comum com Tirésias. Ela, que em diversos momentos é diminuída pelo investigador pelo posto que ocupa, vê e sabe muito mais, porque lê/entende tudo o que ocorre naquele lugar. Ele escuta o que ela fala, mas não consegue/quer compreender. Os idosos aproximam-se da figura do oráculo, mas ao inverso. Ao invés do futuro, eles desvelam o passado. Porém, sem a compreensão verdadeira desse passado que está sendo contado por Marta e pelos demais depoentes, não há esperança de um futuro para aquela nação e seu povo.

Na narrativa do inspetor, temos outra metáfora de grande repercussão. Os velhos

---

<sup>15</sup> Referime-nos, evidentemente, às célebres criações de Conan Doyle e Agatha Christie.

do asilo simbolizam a tradição moçambicana, toda a sua tradição oral, sua crença, seus mitos e sua religiosidade:

- Escute, senhor inspector: o crime que está sendo cometido aqui não é esse que o senhor anda à procura.
- O que quer dizer com isso?
- Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo.
- Faz parte do destino de qualquer um de nós.
- Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.
- São o quê, então?
- São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.
- Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia...
- O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...
- Continuo sem entender.
- Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...
- Como eu?
- Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação.
- Conversa. A verdade é que o tempo muda, esses velhos são uma geração do passado (COUTO, 2007, p.57-8).

Em vários momentos, Marta explica a Izidine a importância daquelas pessoas, todavia, Naíta não consegue ver/compreender o que a enfermeira pretende provar:

- Não são disparates. Você é que não percebe o que eles lhe estão a dizer.
- Não percebo?
- Eles, todos eles, lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala a língua deles.
- Não falo? Se nós falamos sempre em português?!
- Mas falam outra língua, outro português.
- (...)
- É isso só que você quer: descobrir culpados. Mas aqui há gente. São velhos, estão no fim das suas vidas. Mas são pessoas, são o **chão desse mundo** que você pisa lá na cidade.
- Qual chão, qual meio-chão! Eles sabem coisas que me estão a esconder. Sabe o que vou fazer? Vou prendê-los a todos. São todos culpados, todos cúmplices. (COUTO, 2007, p.73. Grifo nosso)

A velhice simboliza a sabedoria e a virtude. Em várias tradições, os idosos são honrados por personificarem o dom da longevidade e o acúmulo de experiências e de discernimento. Para a cultura chinesa, os cabelos brancos simbolizam a eternidade, ser idoso é escapar das limitações temporais, existindo desde antes da origem e depois do fim do mundo. A metáfora dos velhos – chão do mundo – retrata a importância da consciência da imortalidade na cultura mágica de Moçambique, representada nas figuras desses indivíduos.

Outra metáfora que permeia a narrativa é a do buraco. Enquanto busca pistas para a solução do crime, mesmo com a reprovação de Nhonhoso, Izidine decide arrombar o galpão

do asilo para descobrir o que lá havia. Aquele espaço, que antes fora uma capela, havia sido convertido em galpão, e, posteriormente, mais uma vez modificado, transformou-se em caverna habitada por milhares de morcegos.

O buraco simboliza uma abertura para o inexplicável, para o desconhecido. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.149), “no plano do imaginário, o buraco é mais rico de significado que o simples vazio: é repleto de todas as potencialidades daquilo que o preencheria ou passaria por sua abertura”. Esse elemento possui, então, um duplo significado: abre o interno para o externo e vice-versa.

Ele também remete ao “buraco negro”, que, segundo os estudos astro-físicos, é o local onde qualquer massa é sugada e desaparece em meio ao espaço. Não é possível saber o que acontece verdadeiramente nesses locais nem o destino das matérias por eles absorvidas. O galpão deveria ser o local onde os mantimentos estariam guardados. Mas sua real função era de depósito de armas e de contrabandos de Vasto Excelêncio. O galpão se metamorfoseou em buraco. Quando os velhos decidiram livrar-se das armas, sem ofender o mar e a terra, Nãozinha, a feiticeira, se vale de um camaleão, símbolo da eterna metamorfose, que inflou e explodiu, para criar um buraco que tragou tudo para dentro de si:

O réptil cambiou de cores, regirou os olhos e desatou a inchar. Inflou, inflou a pontos de bola. De súbito, estourou.

Foi então que ribombeou o mundo, extravasando-se todo o escuro que há nas nuvens. Os velhos tossiram, afastando as poeiras com as mãos. A seus olhos se esculpiu a fantástica visão: ali, onde havia chão, era agora um buraco sem fundo, um vão no vazio, um oco dentro do nada.

De imediato, puseram braço na obra. E atiraram os armamentos nessa fundura. Despejavam as munições no abismo e ficavam, tempos infindos, a escutar o ruído dos metais entrechocando. Ainda hoje se ouvem as armas, ecoando no nada, escoando para além do mundo (COUTO, 2007, p.137).

O buraco negro suga tudo que está ao seu redor, levando tudo que existe ao redor ao nada e provocando destruição total. Tudo que havia naquele armazém foi realmente tragado para dentro do buraco, restando apenas os morcegos. Esse animal é considerado um devorador da luz. Ele é o inimigo da claridade, o que o torna automaticamente avesso a tudo aquilo que é bom<sup>16</sup>. Traz consigo uma carga que remete ao que é sombrio, oculto e não explicável. Ao achar o buraco, Izidine tem, então, um espaço que é sugador de elementos, no

---

<sup>16</sup> A correspondência entre luz e verdade, manifesta no Bem e no que é bom, está em Platão (*A República*, principalmente, mas em muitos outros lugares da obra platônica) e em toda a tradição filosófica. Uma sistematização exaustiva da metafórica da luz se encontra em BLUMENBERG: *Salidas de caverna*. Madrid: Antonio Machado Ediciones, 2004.

qual o único ser presente é símbolo de sombriedade e de ocultamento.

Ao nos fixarmos na figura de um investigador que busca solucionar um crime, redirecionamos automaticamente o texto lido para o romance policial. Mas Mia Couto se aproxima desse gênero apenas como um pretexto, superando-o. Segundo Tzvetan Todorov, em *As estruturas narrativas*, de 1970, o gênero policial expõe uma investigação que segue uma metodologia para identificar um fato ou uma pessoa. Além disso, segundo ele, deve-se articular a narrativa adequadamente ao gênero. É preciso haver uma relação entre o detetive, o crime e a narração. Devemos ter duas histórias distintas: a do crime, finalizada antes mesmo do início da narração; e a da investigação para resolução do mistério, baseando-se nos indícios que são deixados pelo criminoso.

No romance em tela, não temos um suspeito, e sim diversos réus confessos. Não há indícios, pistas ou subsídios lógicos para a investigação, mas confissões. E existe um crime que serve de trilha para a narrativa do verdadeiro crime. O grande crime a ser desvendado é a ameaça à cultura de Moçambique.

Em meio a essa narrativa polifônica, cada um daqueles velhos é testemunha, representando um pedaço de um país repleto de tradições consideradas pela população mais jovem, do pós-guerra, hoje, ultrapassadas. Essas pessoas vivem sob o signo da modernidade. Não há espaço na sociedade do imediato e da velocidade para indivíduos que prezam a tradição e a cultural oral, como os idosos.

Cada uma daquelas confissões é a transmissão de parte de uma cultura dada como perdida. Os testemunhos são transmitidos na forma de narrativa mítica, com o peso e a autoridade dos relatos sobre fundações primordiais e a anterioridade mágica do mundo que privilegia o ouvido, a oralidade e a mimesis acústica<sup>17</sup>. Esses relatos eram prioritariamente orais, assim também, são as confissões de resgate daqueles idosos. No contexto do romance, os idosos são o símbolo da resistência cultural, daquilo que deve ser resgatado, respeitado, valorizado:

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 era 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 (COUTO, 2007, p.107).

---

<sup>17</sup> Duas referências fundamentais a respeito: DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.

Os testemunhos deles estão permeados de sabedoria, de crenças e de histórias folclóricas, que estão sendo abandonadas por Moçambique por serem consideradas inferiores pela população sufocada pela cultura estrangeira. “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” (COUTO, 2007, p.47).

Izidine Naíta encontra-se em uma situação em que todos os elementos que o circundam são do campo da nublagem e do obscuro. Durante toda a estada naquele local, buscando o que ele acredita ser a “suprema verdade”, interroga cada um dos velhos habitantes do asilo. Ao longo dos seus relatos, é possível recolher as metáforas que participam da narrativa e se unem efetivamente às histórias de suas vidas. Ele não consegue/quer ver a realidade, não aceita o que Marta e os velhos falam, não compreende as metáforas que o cercam.

O primeiro depoimento colhido pelo detetive é do velho-criança, Navaia Caetano. Ao iniciarmos seu relato, estabelecemos correlação imediata com outro personagem da literatura mundial que se encontra na mesma situação: Benjamin Button, de *O Curioso caso de Benjamin Button* (1920) de F. Scott Fitzgerald. Esse personagem nasce com 70 anos de idade e, assim como Navaia, também mata a sua mãe, só que isso acontece mais cedo, durante o seu nascimento. Seu ciclo vital evolui retroativamente: em vez de envelhecer, rejuvenesce e sofre por ser um criança condenada a um corpo de um velho cheio de doenças reumáticas, e impossibilitado de se locomover agilmente<sup>18</sup>.

Navaia Caetano e Benjamin Button são personagens cuja idade temporal não se adequa à idade corporal. Todos os meninos-velhos denotam um desarranjo do tempo, uma “peça pregada” pela idade, que faz com que não se enquadrem em seu ambiente de convívio. Possuem a alma pueril e brincalhona, porém os corpos já estão velhos, cansados, pesados e desajeitados, e não acompanham seus desejos.

O menino-velho de nosso *corpus* já nasceu sob o peso de uma maldição, sofre da doença da idade antecipada:

A maldição pesa sobre mim, Navaia Caetano: sofro a doença da idade antecipada. Sou um menino que envelheceu logo à nascença. Dizem que, por isso, me é proibido contar minha própria história. Quando terminar o relato eu estarei morto. Ou, quem sabe, não? Será mesmo verdadeira esta condenação? (COUTO, 2007, p.26).

---

<sup>18</sup> Enredo semelhante se encontra em “Viagem às origens” (1944) do autor cubano Alejo Carpentier. Temos nessa obra um relato que se baseia na reversibilidade temporal dos fatos que compõem a vida do Marquês Dom Marcial de Capellanías. O relato inicia-se com a sua morte, depois com a sua grave doença, retornado à juventude até chegar ao útero materno como o último sêmem derramado na cavidade uterina.

Sua existência é fraca e está sob constante provação. Quando criança, não podia chorar, pois desfazeria-se, perderia a matéria de que se constituía e se apagaria do mundo. Eram as lágrimas que o afirmavam como criança, já que o corpo envelhecido depunha contra sua alma:

Enquanto lacrimejava eu ia desaparecendo. As lágrimas lavavam a minha matéria, me dissolviam a substância. Mas não era apenas aquele o sinal da minha condição. Antes, eu já havia nascido sem parto. Ao sair do corpo não dei nenhuma sofrência para minha mãe, desprovido de substância. Escorreguei ventre abaixo, me drenei pela carne materna mais líquido que o próprio sangue (COUTO, 2007, p.28).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.533), “a lágrima é a gota que morre, evaporando-se após ter herdado testemunho, é o símbolo da dor”. E o parto sem dor será compensado com o sacrifício que a mãe faz de sua própria vida para amamentar seu filho:

- Nenhuma mulher lhe ofereça o peito!  
 Ele estava avisado. Se lembrava de um outro menino-velho: chupou o seio da mãe com tais ganâncias que ela não resistiu e faleceu, mirrada como a cana numa prensa. Vieram as tias, ofereceram o seio: também elas morreram. Sempre de braço em riste, meu tio Taúlo concluía:  
 - Ninguém lhe dê de mamar!  
 Minha mãe sacudiu uma invisível mosca e se aproximou de mim, deitando-me em seu colo.  
 - Não posso deixar o meu filho sofrer de fome, disse ela.  
 E puxou o seio para fora da capulana. Os presentes taparam o rosto. Todos recusaram assistir, mesmo meu tio. Foi pena.  
 Assim, ninguém testemunhou como ela morreu (COUTO, 2007, p.31).

Esse foi o motivo do exílio que lhe fora imposto e da reclusão no asilo: foi acusado de matar a própria mãe, e de trazer a desgraça para a sua família. Destino tão cruel explica as palavras duras de Navaia: “a minha doença foi nascer” (COUTO, 2007, p.31).

Ao chegar ao asilo, ele é informado do desejo que sua mãe manifesta do mundo dos mortos. Para que ela tivesse paz, precisava que o filho agisse como criança:

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, me pesava a velhice. Deitado no meu leito, chamava os outros velhos para lhes 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 (COUTO, 2007, p.33)

Navaia tinha plena consciência de seu estado frágil, sabia que a verdade traria a

morte, ao passo que a mentira o fortaleceria. Todas as noites, ao povoar a mente dos velhos com suas aventuras, todos esperavam vê-lo extinguir-se. Porém, isso nunca acontecia: “era verdade que inventava, mas nem sempre, nem tudo” (COUTO, 2007, p.33).

O híbrido etário, criança-velho, assim como todos os outros velhos do asilo, assume a morte de Vasto Excelêncio:

Fechei os olhos. Afinal, tinha sido para matar que a morte disputara meu corpo? Desencrispei as mãos. Apoiado pelos velhos fui sendo arrastado para a porta. Sobre mim tombou o luar. Só então notei um punhal brilhando, justiceiro, em minha mão direita (COUTO, 2007, p.37).

No trecho da confissão de Navaia, notamos a escolha de dois símbolos metafóricos correlacionados – a lua e o punhal. A lua seria para a humanidade o astro que simbolizaria a passagem da vida para a morte. Em muitas culturas, é considerada o local onde esse trânsito ocorre. O mesmo “serviço” pode ser desempenhado pelo punhal, com a diferença de que o punhal representa o elemento masculino, enquanto a lua representa o elemento feminino. Relacionam-se também pelo fato de o prateado da lâmina e o da superfície lunar exercerem uma relação de continuidade, como se um elemento fosse a extensão do outro.

É válido citar a proximidade do instrumento eleito para o assassinato com o próprio nome do personagem executor: Navaia é um vocábulo próximo de navalha que, por sua vez, é um elemento similar ao punhal, a faca e armas brancas, em geral.

No dia posterior à confissão de Navaia, temos o relato de Domingos Mourão, o velho português ou “xidimingo”, como era chamado pelos outros moradores do asilo. Sua narrativa inicia-se com um depoimento sobre a importância das flores da árvore de frangipani para a sua vida: “Quando vim para África, deixei de sentir o Outono. Era como se o tempo não andasse, como se fosse sempre a mesma estação. Só o frangipani me devolvia esse sentimento do passar do tempo” (COUTO, 2007, p.45).

No trecho destacado, observamos a presença da árvore como metáfora para o tempo. Na Savana africana, todas as árvores são desprovidas de folhagens. Logo, não acontece a mudança no aspecto da paisagem que demonstra a troca de estações. Esse momento só ocorre com o frangipani, que possui folhagens e flores e que funciona como um relógio natural, diferenciando o tempo e o passar das estações naquele local.

Após a independência, a família de Domingos retornou para Portugal, porém, ele continuou em Moçambique, já que, para ele, suas raízes estão ali: “Venho de uma tábua de outro mundo, mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. São estes pretos que todos os dias me semeiam” (COUTO, 2007, p.46). Até a sua língua já está modificada:

“Desculpe-me este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra. Não é só o falar que é já outro. É o pensar, inspector. Até o velho Nhonhoso se entristece do modo como eu me desaportuguesei” (COUTO, 2007, p.46).

As forças da cultura e dos costumes afetaram e modificaram a alma desse homem, hoje menos português e mais moçambicano. Ele está repleto das tradições daquele povo, como ele mesmo diz: “Hoje eu sei: África rouba-nos o ser. E nos vaza de maneira inversa: enchendo-nos de alma. Por isso, ainda hoje me apetece lançar fogo nesses campos. Para que eles percam a eternidade” (COUTO, 2007, p.47).

Seu amor pelo país que se tornou seu é imenso. Infelizmente ele saiba que o Moçambique que o encantou estava acabando em um cruel processo de assimilação: “Digo-lhe com tristeza: o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará” (COUTO, 1996, p.47).

Outra das metáforas (aqui introduzida pela comparação hipotética) recorrentes no relato de Domingos é o mar:

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.(...) Me deixe explicar, senhor inspector: eu sou como o salmão. Vivo no mar mas estou sempre de regresso ao lugar da minha origem, vencendo a corrente, saltando cascata. Retorno ao rio onde nasci para deixar o meu sêmen e depois morrer. Todavia, eu sou peixe que perdeu a memória. à medida que subo o rio vou inventando uma outra nascente para mim. É então que morro com saudade do mar. **Como se o mar fosse o ventre**, o único ventre que me ainda faz nascer (COUTO, 1996, p.48, grifo nosso).

O português estabelece uma importante relação simbólica ao término do trecho destacado. O mar é metaforizado como uma mãe, já que os dois são receptáculos, úteros nos quais o milagre da geração ocorre.

Além disso, temos a referência ao salmão que sintetiza, metaforicamente, toda a história de Domingos Mourão. O mar representa o sonho, a origem portuguesa já esquecida. Ao retornar para o rio, é necessário criar novas histórias e pontos de partida. Vemos, então, o surgimento de Moçambique. Após despejar o sêmem, sua sabedoria adquirida naquele local, ele já é merecedor de morrer em paz.

Assim como os outros idosos, assumiu para Izidine a culpa pela morte de Vasto. Durante um grande tempo, ele foi menosprezado e maltratado por Vasto Exclêncio, pois era branco e português e, assim, personificava o colonizador daquela pátria que se apropriou de suas riquezas e destruiu a sua história pregressa.

O português afirma para o detetive que ele nunca saberá a verdade, pois, para os

negros do asilo, ele é tão branco quanto Domingos. Em seguida, conta a sua versão para a morte do diretor, que ele diz ser a única real.

Sua mão me alicateou o braço, recomendando-me sossego. Deixe, não é nada, disse. E saiu, cabeça na sombra dos ombros. Aquela mulher que eu tanto queria não era uma simples pessoa. Ela era todas as mulheres, todos os homens que foram derrotados pela vida. Tudo então me apareceu simples: Vasto deveria desaparecer, eu o devia matar o mais breve possível. Simplesmente, esperei pela noite. Nessa hora, ele sempre passava por um corredor estreito, sem tecto, que liga o quarto dele à cozinha. Lhe montei a armadilha lá em cima. Fiz subir uma grande pedra e a deixei, no alto, preparada para cair sobre Vasto Excelência (COUTO, 2007, p.53).

Por amor à Ernestina, esposa de Vasto, ele se sujeita a assassinar com uma pedra o homem que a maltratava. A mesma solidez do objeto que ele soube manejar está nas respostas que ele fornece, quando inquirido.

Comparado com o assassinato cometido por Navaia, que foi passional, até mesmo pela arma escolhida, temos, em Mourão, a construção de um plano ardiloso e racional. Esse culminou na sua concretização, justamente, com uma pedra, símbolo de solidez e racionalização.

O outro velho, que também conta a sua versão dos fatos para o Inspetor, é Nhonhoso. Grande amigo de Domingos Mourão, foi justamente ele o encarregado por Vasto de destruir a árvore de frangipani tão querida do velho português. Eles trocam ofensas graves por causa desse ocorrido e do mal entendido, pois, quando Nhonhoso revela o motivo de tal ato – queria ajudar Nãozinha, a feiticeira, já que a sua erva usada para amamentar havia acabado – tinha de criar um subterfúgio para obtê-la:

Falávamos de Nãozinha, essa que amamentava filhos de imaginar, meninos abandonados durante a guerra. Eram os netos, dizia. A velha se tinha vertido no centro das falas. Diziam: ela matou o marido para ficar com os filhos e matou os filhos para ficar com os netos. Diziam e dizem. Não sei. Sei que Nãozinha tinha sido expulsa de casa, depois das mortes, acusada de feitiçaria (COUTO, 2007, p.53).

Durante essa mesma noite, ainda conversando com o velho português, Nhonhoso percebe que teve as unhas arrancadas das suas mãos e começa a temer feitiçarias, pois se sentia desprotegido:

- Eh pá, Mourão: me roubaram as unhas!  
 - Mostra cá. Com certeza, foi nessa porrada que te dei, lhe caíram as garras...  
 - Não. Não vê que foram cortadas com lâmina? Isso foi serviço de Nãozinha, a gaja me quer fazer feitiço com minhas unhas. Aquele incidente me angustiava a ponto de lágrimas. O português me disse,

então, uma coisa que nunca hei-de esquecer:

- Não tenha medo, eu também sou feiticeiro.

- Feiticeiro?!...

- Conheço feitiços dos brancos. Fica descansado, ninguém lhe vai fazer nada (COUTO, 2007, p.64).

As unhas, carapaça de proteção que se projeta nas extremidades dos dedos para a defesa do corpo, não deixam que sujeiras e impurezas penetrem em camadas mais profundas da pele. Elas também protegem os seres vivos contra um ataque físico de grande porte, pois funcionam como garras em animais selvagens. Relacionam-se com o mito do eterno retorno<sup>19</sup>, pois independente dos acontecimentos, elas sempre voltam a crescer.

A amizade entre o moçambicano e o velho português permitia que eles conversassem sobre diversos assuntos, como colonização e mitos culturais:

O português, coitado, mantinha aquela ilusão. Ele não entendia o passado. Não foram armas que nos derrotaram. O que aconteceu é que nós, moçambicanos, acreditámos que os espíritos dos que chegavam eram mais antigos que os nossos. Acreditámos que os feitiços dos portugueses eram mais poderosos. Por isso os deixámos governar. Quem sabe suas histórias eram mais de encantar? Também eu, no presente, gostava de escutar as histórias do velho português. Uma vez mais, lhe pedia que me entretivesse de fantasias (COUTO, 2007, p.65).

Através do diálogo dos personagens, são apresentadas as concepções locais da solidão e da morte:

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 (COUTO, 2007, p.66).

Os sonhos ocupam espaço na conversa entre o moçambicano e o português:

- Nhonhoso, você está sonhar, seu malandro...

- Eh pá! E você me abana assim, quase me partia o sonho?!

- É bem feito que é para não sonhar mais...

- Eh pá, Mourão, deixe disso. Me desmistifique lá esta dúvida: será que sonhamos sempre com mulheres? Eu sempre sonho com a mesma mulher...(COUTO, 2007, p.69).

O mundo onírico é sobretudo criador de símbolos. Segundo Freud, as manifestações oníricas podem ser a expressão ou a realização de um desejo reprimido. E, de

---

<sup>19</sup> “O mito do eterno retorno”, de Mircea Eliade (1954).

acordo com Jung, mentor da teoria dos arquétipos, os sonhos são a autopreservação espontânea e simbólica da situação real do inconsciente, sua fonte. É esse certamente o caso das personagens, Nhonhoso e Domingos Mourão, que revelam, em suas conversas, os sonhos de uma vida melhor e, principalmente, com as mulheres que desejavam.

Além de sonharem com as mulheres, também conversavam sobre elas e sobre os encantos proferidos por elas, que os enfeitiçava. Domingos admirava Ernestina, já Nhonhoso amava Marta. Não suportou ver Vasto a violentando e, tomado por amor e fúria, uniu suas forças e matou o homem asfíxiado.

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 (COUTO, 2007, p.70).

O assassinato praticado por Nhonhoso é considerado um dos que possui o maior requinte de crueldade e ódio, já que mata por asfixia. O ato de sufocar alguém denota profundo rancor e desprezo pela vítima.

A próxima narradora da obra é Nãozinha, a feiticeira. Seu nome já é uma negação. Essa escolha vocabular, do campo semântico do interdito, a relaciona às situações caóticas que a perseguiram desde a infância – o incesto, a expulsão de sua casa, a acusação de feitiçaria e os maus tratos no asilo.

Sua narrativa é guiada pela simbologia do mar. Ao relatar a sua história para o detetive, comenta que foi vítima de abuso sexual, por parte do pai:

Meu pai sofria uma demoniação. Sempre que se aprontava a fazer amor ele ficava cego. Tocava em corpo de mulher e perdia as vistas. Cansado, meu pai consultou o feiticeiro. (...) devia levar sua filha mais velha, eu própria, e começar namoros com ela. Assim mesmo: transitar de pai para marido, de parente para amante.

- Namorar?, perguntou meu pai.

- Sim, namorar nela mesmo, respondeu o nhamussoro.

- Mas se ela não me aceitar?

- Aceita, depois de beber os remédios que eu lhe vou dar.

- Não são perigosos?

- Esses remédios afastam a boca do coração. Sua filha vai aceitar (COUTO, 2007, p.:78-9).

Nesse mesmo dia, seu pai a vislumbrou nua e, no dia seguinte, deu-lhe a bebida indicada pelo curandeiro para que se iniciasse o processo incestuoso entre pai e filha.

A questão é que ela nunca chegou a beber o preparado do curandeiro, entregou-se a seu pai com total domínio de seu juízo, por amor, consideração e respeito: “E assim me sucedi, esposa e filha, até que meu velho morreu” (COUTO, 2007, p.80).

O incesto consuma, no imaginário desta filha, a união entre semelhantes, a preservação do seu eu. Para a Psicanálise, essa tentação inconsciente é reprimida, gerando os complexos de Édipo e de Electra. Nesse ponto, podemos estabelecer uma relação com Electra<sup>20</sup> e suas implicações psicanalíticas. O mito de Electra serviu para a formulação do *complexo de Electra*, o desejo sexual da filha para com o pai. Em seus estudos, Freud referia-se a ele como Complexo de Édipo feminino, em *A dissolução do Complexo de Édipo* (1980). Já nas análises realizadas por Jung, a nomenclatura adotada é Complexo de Electra, pois se baseia no mito grego de Electra, filha de Agamemnon, mentora do assassinato de sua mãe, Clitemnestra, como vingança pela morte de seu pai. Para Freud, o uso dessa denominação não era adequada, já que tal uso poderia enfatizar a analogia da atitude entre os dois sexos.

Nãozinha torna-se conivente, co-autora do ato incestuoso, ao não tomar o preparo do curandeiro, que a induziria a ceder. Desejou e consumou uma relação com seu pai, por isso o paralelo com o Complexo de Electra. Nãozinha realiza seu desejo oculto pelo pai.

Outra importante metáfora encontrada na narrativa da feiticeira é a da água. Diz ela ao inspetor:

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 retiraram, medrosos. Não houve nunca quem assistisse até ao final quando eu me desvanecia, transparente, na banheira (COUTO, 2007, p.80).

Esse símbolo mereceu a atenção do filósofo Gaston Bachelard, importante teórico do campo da análise simbólico metafórico dos sonhos e da imaginação. Em sua obra *A água e os sonhos* (2002), enfatiza sobre a propriedade principal da água, a liquidez, que a torna uma substância perfeita.

Como a própria feiticeira afirma, é à noite que ela se metamorfoseia em água e “como a água é a substância que melhor se oferece às misturas, a noite irá penetrá-la, turvando-a” (COUTO, 2007: 82). E ao turvar Nãozinha, ela acaba por esquecer de seu passado, da dor e de seus temores:

---

<sup>20</sup> Mito grego descrito POR PERSPECTIVAS DIFERENTES pelos três maiores poetas trágicos da Grécia Antiga: Sófocles, Ésquilo e Eurípides.

Para dizer a verdade, eu só me sinto feliz quando me vou aguarando. Nesse estado em que me 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 quem podes bater sem nunca magoar? O senhor sabe a resposta? Eu lhe respondo: na água se pode bater sem causar ferida. Em mim, a vida pode golpear quando sou água. Pudesse eu para sempre residir em líquida matéria de espriar, rio em estuário, mar em infinito. Nem ruga, nem mágoa, toda curadinha do tempo (COUTO, 2007, p.81).

A água tende a apagar a história, pois tem capacidade de limpar, renovar, purificar. Nãozinha sempre foi submissa e maltratada pelas circunstâncias. Ao escolher a água como outra condição de forma, manifesta uma referência ao poder exercido por esse elemento. A água é vencedora: ela ganha do fogo, aplacando-o; destrói a terra e liquidifica substâncias.

Bachelard descreveu a relação entre o leite materno e a água. Segundo o filósofo, “para a imaginação material, todo líquido é água, tudo que escoo o é” (2002, p.121). E toda bebida consumida com alegria e satisfação é leite materno, pois há uma correlação entre o inconsciente simples da vida primitiva.

Meus seios me doíam em insuportável aperto. Me parecia que sangravam. Separei-me às pressas dos meus companheiros. Me dirigi a minha casinha para me deitar. Eu carecia com urgência de me converter em água. (...)Naquele pequeno quarto eu fiquei parada vendo pingar meus seios. Nunca mais voltaria a amamentar meus netos, fossem eles de verdade ou de carne. De onde saiu sangue não pode escorrer leite (COUTO, 2007, p.86).

Nãozinha tem grande preocupação em amamentar os “seus netos” e se desespera com a possibilidade de não o fazer, ou seja, de não partilhar o seu segundo estado físico através do aleitamento.

Ao verter-se em água, a feiticeira buscava paz, esquecimento do passado, das suas angústias e a purificação por tudo que já lhe ocorrera. Lemos em Bachelard (2002, p.139) que “a água se oferece como símbolo natural para a pureza, ela dá sentidos preciosos a uma psicologia prolixa da purificação”. Esse desejo de purificação decorre de sua forma ideal: insípida, incolor e inodora. Para Bachelard, basta uma gota de água para purificar um oceano.

As metáforas da água presentes nessa narrativa são a forma da velha Nãozinha tentar lidar com tudo que já lhe ocorreu e buscar, através desse elemento, purificação e esquecimento.

A velha termina a sua confissão, assumindo para o detetive a morte do diretor do asilo. Depois de toda a sua decepção, com os seios sangrando e a impossibilidade de

amamentar, a feiticeira confessa:

À minha frente surgia a caixa de sândalo que eu tantos anos guardara. Retirei a raiz desse arbusto que cresce junto aos mangais. Abria as pernas e, lentamente, fui espetando a raiz no centro do meu corpo, por essa fresta onde eu e a vida nos havíamos já espreitado. Deixei o veneno se espalhar nas minhas entranhas. Já perdendo forças, cambalinhante, regressei junto dos meus amigos (COUTO, 2007, p.87).

Ao vê-la, Nhonhoso e Domingos compreenderam que ela estava tentando suicídio. A única forma de salvá-la era através da consumação de uma relação sexual, porém, essa atitude é arriscada para ambos os envolvidos no ato.

Os dois velhos se oferecem para praticar o ato e ajudá-la. Por fim, Nhonhoso ganha a disputa, mas na hora da consumação, Vasto adentra o local, vê a cena, zomba da situação, e viola ele mesmo Nãozinha:

Em mim ele completou seus viris préstimos. Terminou com um rosar de bicho. Separei-me de seu corpo, ansiosa por me lavar. Era como se os líquidos dele, dentro de mim, me azedassem mais que os prévios venenos. No espelho reconfirmei o sangue tingindo-me o peito. Enquanto me lavava, o mulato berrou, impondo mais bebida.

Voltei à sala e, de novo, lhe atestei o copo. No rebordo ficou uma marca de sangue. O director não notou logo aquela dedada vermelha no vidro. Bebeu de um trago o veneno e, tamboreando na barriga, mandou:

- Enche mais, velha!

O copo tombou, estilhaçando-se. E o corpo de Vasto Excelência caiu pesado em cima dos mil vidrinhos (COUTO, 2007, p.90-1).

A morte de Vasto, na versão da feiticeira, possui elementos típicos da imagética do feminino. Ele morre envenenado, após penetrá-la, com o sangue envenenado de sua vítima.

A copúla, na narrativa, se relaciona paradoxalmente não com vida e prazer, mas com escárnio e morte iminente. Nessa morte, vemos que Nãozinha, vítima de incesto, violentada pelas circunstâncias, tem em Vasto sua catarse. Ao ser violada pelo homem que tanto desprezava, tem a chance de modificar a sua situação. Ela sai do lugar de vítima e toma o lugar de “criminosa/assassina”, dando novos rumos a sua história.

Ernestina, a mulher de Vasto, não faz a sua confissão para o detetive, pois havia partido daquele local após a morte de seu marido. Ficamos cientes de suas declarações através de uma carta deixada para Marta, na qual narra a sua situação dentro do asilo e apresenta, mais detalhadamente, o personagem Salufo Tuco, homem de confiança de Vasto.

A esposa do director inicia a sua carta explicando que a relação entre ela e o marido já havia terminado havia um tempo considerável. Vasto voltou modificado da guerra.

Ela sofria as dores da distância e da batalha, sem nada poder fazer.

O que eu sofri mais na guerra foi aquilo que não presenciei. Os horrores que aconteceram! Me diziam que Vasto, nos campos de batalha, se comportava sem moral, agindo da mesma forma que os inimigos a quem ele chamava de demónios. Eu escutava rumores dos massacres como se ocorressem num outro mundo. Como se tudo aquilo fosse coisa sonhada. E os sonhos são como as nuvens: nada nos pertencesse senão a sua sombra. Meus ertences eram sombras velozes sobre a terra. Escutava o que se murmurava sobre o meu marido. E chorava. Chorava sempre que comia. Grãos e gotas se misturavam nos lábios, não sabia que tristezas se me enrolavam na garganta. Minha vida me sabe a sal. Por isso me dá pressa de sair destas praias. Para esquecer, para sempre, esse sabor de maresia (COUTO, 2007, p.102).

Através da metáfora da “vida salgada”, introduz-se a ideia de amargura. Tudo que é salgado é muito forte, amargo, intragável. A água salgada, a vida salgada são aquelas situações de amargura, nas quais continuar torna-se uma opção quase inviável.

Outra relação que podemos estabelecer com essa metáfora é a oposição à fertilidade: “Naquela noite eu perdera meu filho. Ernestina perdia seu segundo menino” (COUTO, 2007, p.131). Assim como a terra salgada é árida e endurecida, o corpo muito salgado torna-se infértil.

A carta de Ernestina é dedicada quase inteiramente à história de Salufo Tuco, soldado que Vasto Excelêncio havia conhecido na guerra. Era um homem bom, que realizava os mais diversos serviços no asilo. Ele sempre estava preocupado com os velhos e lamentava a situação deles:

Em suas palavras havia uma permanente queixa: se lamentava da condição dos asilados. E dizia que, nas aldeias do campo, os idosos tinham uma condição bem mais feliz. A família os protegia, eles eram ouvidos e respeitados. Os anciãos tinham a última palavra sobre os assuntos mais sérios (COUTO, 1996, p.104).

Em um dado momento da narrativa, decide rumar para a cidade e levar os velhos com ele. Contudo, um breve tempo após o ocorrido, ele retorna para o asilo “triste e esfarrapado” (COUTO, 2007, p.107), pois:

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 era 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 (COUTO, 1996, p.107).

A realidade se inverteu, os valores estão trocados. Há uma inversão do

aprendizado tradicional, uma carnavalização das circunstâncias. Os idosos, que em diversas culturas são preservados e bem tratados por serem exemplo de sabedoria e de longividade, em Moçambique são massacrados, explorados e esquecidos. Essa crítica à atualidade de Moçambique reflete a situação de desrespeito. Mia Couto faz uma denúncia contra o descaso da população em relação à sabedoria e cultura popular. Há, por parte do autor, uma simpatia por esses indivíduos, que tanto colaboraram com a existência desde país, e que mesmo hoje ainda são os grandes heróis dessa narrativa. Não há espaço, muito menos função para eles na sociedade. Salufo costuma dizer que “são a casca da laranja onde já não há nem sobra de fruta. Os donos da nossa terra já espremeram tudo. Agora, estão espremendo a casca para ver se ainda sai sumo” (COUTO, 2007, p.108).

Esperançoso de tentar preservar ao menos aquele local, o ex-soldado começa a minar ao redor do asilo. Com isso, ele retoma, de certa forma, a primeira função do local, a de fortaleza. Ele busca salvaguardar aqueles idosos do desmazelo e do desmerecimento que o restante do país lhes impunha.

Todas as confissões apresentam versões para a morte de Vasto. Nesta carta, ao contrário, nos deparamos com um assassinato cometido pelo diretor:

- O que se passa, Vasto?
  - Este filho da puta abriu o armazém.
- Vasto agarrou os remendos do velho e lhe exigiu explicação sobre o que ele tinha roubado. Salufo nem teve tempo para responder. Já a mão fechada de Vasto embatia com toda a força em sua boca. Salufo caiu. Sobre ele choveram pontapés. O corpo de Salufo saltava sob mando das pancadas. Vasto estava fora de si. Eu gritei, implorei para que deixasse o homem em paz.
- Salufo Tuco não morreu logo. Quando Excelêncio o deixou estatelado ele ainda respirava. Seu corpo, no entanto, já estava paralisado. Pediu-me que chamasse os outros velhos. Saí correndo. Quando se juntaram em volta de Salufo, os velhos se espantaram com o seu pedido:
- Me amarrem no catavento! (COUTO, 2007, p.110).

Ao pedir para ser amarrado no catavento, Salufo resgata a metáfora do vento. Esse elemento é um símbolo ambivalente, pois engloba a doçura e a violência, a pureza e o delírio (BACHELARD 2007, p.231):

Fosse magia, fosse coincidência mas, naquele exacto momento, sopraram os ventos e as hélices do moinho começaram a rodar. O velho rodava com elas, feito ponteiro de relógio.

Cá em baixo nos angustiávamos vendo Salufo Tuco naquele carrossel. Ele, no entanto, parecia divertir-se. Gargalhava mesmo quando ficava de cabeça para baixo. Passou-se um tempo e, depois, ele se calou de olhos muito abertos. Me pareceu que tivesse desmaiado. De súbito, o vento parou. Salufo

estava imóvel como uma bandeira.! Parecia que tinha morrido todo seu corpo, menos o olhar. Assim mesmo: os olhos restavam vivos (COUTO, 2007, p.111).

O vento remete, fortemente, à pura cólera, àquela que ocorre sem objeto, nem pretexto. Juntamente com esse ar violento, há na narrativa uma outra imagem muito significativa que é o moinho de vento/ catavento. Este (2007, p.232) “está ali apenas para fazer ‘roncar’ a força criadora, a revolta, a foração do vento”<sup>21</sup>.

A ação dos moinhos presos na terra não se limita ao movimento gerado pelo ar. Sua força mantém uma correspondência com a dos oceanos, nuvens e ondas, evoca a indisciplina gerada pela fúria do vento.

Salufo entrega-se a esse elemento, à fúria da ventania, buscando que o vento, em sua ambivalência, lhe desse a última alegria, mas simultaneamente a libertação daquela realidade que tanto o incomodava. O homem morre, mas seus olhos continuam vivos, pois estes são os espelhos da alma.

A última confissão da narrativa é a de Marta, a enfermeira do asilo. Sua história está contaminada pelo signo do nublado. A linguagem está imersa em metáforas que promovem uma cortina de fumaça na compreensão da narração.

A guerra deixou profundas feridas na população moçambicana, e Marta sofre demasiadamente com isso:

A guerra instala o ciclo do sangue. Passamos a dizer: “antes da guerra, depois da guerra. A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes. Eu não queria ser um resto dessa violência. Ao menos, aqui na fortaleza, os velhos tentavam outra ordem na minha vivência (COUTO, 2007, p.121).

Simbolicamente, a guerra representa o caos universal, a autodestruição e o triunfo da força sobre a razão e a sabedoria. Para Chevalier (2007, p.481), “ de maneira ideal, a guerra tem por fim a destruição do mal e o reestabelecimento da paz, da justiça, da harmonia tanto no plano cósmico e social quanto no espiritual. É a manifestação defensiva da vida”. Idealmente, a guerra pode até conter uma justificativa relevante. Mas, na prática, provoca a destruição de todos aqueles que toca. Um país e um povo atravessados pela perversidade desse evento não retornará jamais ao seu primeiro estado de espírito, quando desconheciam os efeitos maléficos desse evento.

Assim como Izidine, Marta também foi assimilada. Estudou, adquiriu profissão e

a cultura dos brancos. Contudo, durante a guerra, foi acusada de namoradeira, e explica: “Nesse campo em que cumpria a sentença eu me degradava a custo de sexo, bebida e seringa. Nem queria saber de futuros. Me interessava apenas o instantâneo momento. O voar não vem da asa” (COUTO, 2007, p.124). Ao conhecer Vasto, “foi nessa circunstância que Vasto Excelêncio me encontrou. Ele tinha poderes, me retirou dali na condição de eu exercer enfermagem no asilo”(COUTO, 2007, p.125).

Marta chega a amar esse homem e gerar um filho dele. A criança é rejeitada pelo pai, mas esperada pela mãe e por Ernestina. Contudo, no dia do parto Marta teve um sonho:

De repente, o céu se cobriu de morcegos. Os bichos, a surtos e sustos saíram do armazém onde Vasto Excelêncio escondia suas mercadorias. Cinzentos, da cor dos mortos, os vampiros enevoaram o mundo. Um eclipse, parecia. Os bichos rasaram as casas, exibindo dentes e mandíbulas. Se escutaram suas asas como manuais helicópteros militares. Os velhos, aflitos, se abrigaram. Então, os morcegos desataram a atacar as andorinhas. Em plenos ares, eles as devoravam. E eram tantas as avezinhas sacrificadas que respingavam gotas vermelhas em toda a parte. As plumas dançavam pelos ares, caindo com gentileza sobre o chão. Parecia que depenavam as próprias nuvens. Nesse dia, choveu tanto sangue que o mar todo se tingiu (COUTO, 2007, p.130).

Esse sonho oracular anuncia o acontecimento seguinte : tanto o seu filho, quanto o de Ernestina morreram. A presença da morte é simbolizada pelos morcegos, signo do obscuro; e das andorinhas, simbolizando a inocência, a pureza e a fragilidade estraçalhadas, destruídas pelo mal que atacou impiedosamente. O mar é o útero maternal e protetor, tingido de sangue inocente pelo vaticínio.

Após a morte de seu filho, Marta passa dormir sempre nua sobre a terra: “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, 2007, p.131). A terra simboliza a origem de tudo, a grande mãe, a força maior. Penitenciar-se dessa forma sobre a terra e diante dos caprichos da mãe natureza, sem nenhuma proteção, demonstra a grande dor e a busca incessante por conforto para a maior das perdas, a de um filho.

Ao analisar as metáforas que permeiam essa obra, percebemos que essas confissões funcionam como a imagem indireta das fragilidades, como um pedido de defesa para aquilo que ainda resta de um processo de expoliação cultural, relato que alguém quer deixar para a

---

<sup>21</sup> Quando se lê sobre força criadora e furiosa dos ventos, é possível estabelecer uma analogia entre Dom Quixote e a sua batalha com os moinhos de vento. O cavaleiro que em meio a sua loucura viu gigantes na fúria do vento personificada na força dos moinhos.

eternidade. Essas fragilidades estão imersas na obscuridade da noite, na qual ver torna-se difícil. A leitura da obra também é nublada pelo signo do noturno, ganhando forma através da metáfora.

### 3 A HISTÓRIA DO REAL

Na última década do século XX, vários estudiosos da literatura, como Edward Said (1995) e Edward Soja (1993), ambos norte-americanos, e Franco Moretti (2003), italiano, propuseram uma mudança de foco nas pesquisas da área de humanidades, reivindicando que elas se deslocassem um pouco da História e se voltassem mais para a Geografia e para o espaço.

No século XX, a Geografia Humana/ Cultural foi criada para estabelecer a relação entre o mundo físico e as diversas manifestações que acontecem nos lugares, como os acontecimentos políticos, econômicos e culturais

Neste último capítulo de nosso percurso investigativo, propomos a análise da história presente no texto, focalizando exatamente a importância de nexos indissolúveis entre espaço e acontecimento, aspectos geográficos e históricos, entrecruzando-se de forma aguda e crítica pela ficção miacoutiana. Para tanto, é importante aclarar os conceitos de paisagem e de espaço. Reconceituada pela geografia cultural, a paisagem constitui um espaço que, sofrendo a interferência da ação humana, está carregada de sentidos e apresenta diversas camadas de compreensão; já o espaço é mais abrangente, engloba as paisagens e os locais intocados pelo homem. Ambos são potencialmente ricos e muito mais complexos do que se pensa, necessitando de novas formas de leitura e interpretação (BROSSEAU, 1999), nas quais se encontrem articulados os pontos de vista objetivo (sujeito neutro, vazio) e o subjetivo (concepção do sujeito). Com isso, os espaços literários são embebidos em história e cultura.

Para fundamentar a sua exemplificação, Brosseau faz referência em seu texto a Nicholas Entrikin, geógrafo humanista. Este elabora um retrato sócio-geográfico de seu bairro, mostrando que com isso o narrador é simultaneamente cronista/analista; autor/cidadão. E é justamente por esta dicotomia que a narrativa é estruturada a partir de 'idas e vindas', entre a descrição e a análise. Para ele, todo autor mescla ficção e realidade ao conceber o espaço narrado.

O autor da obra analisada nesse trabalho, Mia Couto, se enquadra nessa teoria. Este moçambicano, nascido em 1955, presenciou todo o processo histórico recente daquele país : a Guerra Anticolonial (1965-1975), a Guerra Civil (1976-1992) e o Pós-Guerra. Sua escrita é, por isso, relato verídico e narrativa ficcional. Como ele próprio testemunhou em seu texto *Três fantasmas mudos para um orador luso-afónico*:

Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela Independência, vivi mudanças sociais do socialismo ao capitalismo, da revolução a uma guerra civil que demorou 16 anos e um milhão de mortos. Nasci em um tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está sendo (COUTO, 2007, p.17).

A leitura d' *A Varanda do frangipani*, em confronto com os depoimentos do autor, parece ser a versão ficcional de fatos históricos acontecidos em Moçambique. Destacam-se nessa narrativa os espaços da fortaleza/asilo/prisão, os três possuindo em comum a varanda da árvore de frangipani, que dá para o mar. Essa paisagem dupla, superposta e contrastiva – o espaço confinado que se debruça sobre o infinito aquático do mar - é múltipla e complexa. São duas em uma, e abrem um diálogo entre suas propriedades díspares. Ao mesmo tempo em que alerta para suas discrepâncias, caracteriza-se como heterotópica, e está imbuída de um forte valor simbólico, que remete diretamente à cultura e às tradições daquele país.

### 3.1 Espaços Heterotópicos e Simbologia

O conceito de heterotopia surgiu em 1966, em *A Palavra e as Coisas*, de Michel Foucault, como resultado da leitura do filósofo de um texto do autor argentino Jorge Luís Borges. Sua reflexão sobre a temática seria aprofundada na conferência *Outros Espaços* (1994), apresentada em 1967, em um congresso para geógrafos realizado na Tunísia:

Primeiro, há as utopias. As utopias são espaços sem lugar real. São espaços que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou oposta. É a própria sociedade aperfeiçoada, ou é o contrário da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias formam espaços que são fundamental e essencialmente irrealis. Também há, e isso provavelmente existe em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contra-espaços, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os espaços reais, todos os outros espaços reais que podemos encontrar no seio da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis. Esses lugares, porque são absolutamente diversos de todos os espaços que refletem e sobre os quais falamos, eu os chamarei, por oposição às utopias, de heterotopias (Foucault, 1994, v.4, p.755).

As heterotopias são os locais que estão além de todos os espaços. Refletem diretamente a sociedade que o criou. Devido a sua complexidade, estimulam a reflexão.

Em seu ensaio, Foucault propõe a criação de uma “heterotopologia”, buscando analisar as manifestações sociais que ocorrem nesses espaços, sejam elas míticas ou reais. Uma tal teoria se encaixa perfeitamente à análise do nosso *corpus*.

Nesse estudo foucaultiano, outros pontos relevantes são as heterotopias de crise e as heterotopias de desvio. As primeiras são comuns às sociedades primitivas, e ocorreriam em geral com idosos e mulheres grávidas; as outras substituem as primeiras, e são aquelas que configuram os comportamentos desviantes da norma padrão imposta pela sociedade - são as prisões, os asilos.

Observamos, no *corpus* de nosso trabalho, a ocorrência desses dois tipos de heterotopias. O espaço da história é um local reservado para pessoas em crise, que retornam a rituais religiosos quase primitivos – a enfermeira Marta, a feiticeira Nãozinha, o menino-velho Navaia Caetano. Porém essa fortaleza também é uma heterotopia de desvio, já que ela se reconfigura em prisão e asilo.

Os estudos de Foucault sobre o espaço tem um papel pioneiro na mudança de perspectiva, saindo do campo histórico para o campo da geografia. Para Soja, em sua obra *Geografias Pós-modernas* (1993), o filósofo possui um olhar revelador que ainda se aplica até os dias atuais. Muitos continuam tratando a categoria espacial como algo morto, estático, não-dialético, enquanto a categoria histórica é considerada rica, inovadora e dialética.

A Geografia Humana/ Cultural foi criada no século XX, no intuito de pesquisar as relações entre o mundo geográfico e suas manifestações - sejam elas políticas, econômicas, sociais ou culturais. A obra literária, incontestavelmente, é o artefato cultural que se situa no espaço e no tempo. Para os estudos dessa vertente geográfica é a maior produtora de material, seja pelas temáticas, seja pelo olhar testemunhal dos autores em diversas obras.

Podemos perceber, nessa narrativa, a correlação entre a utopia miacoutiana e as heterotopias que encontramos em sua obra. Reconhecemos como utópica nesse livro a saída que o autor encontra para apresentar o Moçambique que está se reerguendo após a Guerra de Independência e a Guerra Civil.

A realidade utópica que Mia Couto cria mostra um país que está abandonando gradativamente a sua cultura. Todavia, durante a narrativa, o autor deixa claro a existência de uma esperança que resgatará a identidade daquela nação, simbolizada pelos idosos reclusos na fortaleza pela sociedade. A varanda que nomeia a obra e guarda a árvore – símbolo da vida, da força e da memória – propicia, com a sua localização, a vista do horizonte, como se

permitisse um vislumbre de esperança em meio ao caos das transições políticas, econômicas, estruturais e culturais. A chave para isso é não esquecer. Buscar no resgate da memória a possibilidade da superação dos problemas, para confrontá-los com a consciência de sua verdadeira identidade cultural.

Entrando a fundo na narrativa, percebemos os aspectos heterotópicos nas contradições que estão sendo anunciadas na obra: as contradições familiares, políticas e religiosas.

Dentre as familiares podemos citar o abandono dos idosos no asilo por seus parentes, relatado por Salufo em sua ida à cidade após fugir da fortaleza:

em todo o mundo, os familiares trazem lembranças para reconfortar os que estão nos asilos. Na nossa terra era ao contrário. Os parentes visitavam os velhos para lhes roubarem produtos. à ganância das famílias se juntavam soldados e novos dirigentes. Todos vinham tirar-lhes comida, sabão, roupa. Havia organizações internacionais que davam dinheiro para apoio à assistência social. Mas esse dinheiro nunca chegava aos velhos. Todos se haviam convertido em cabritos. E como diz o ditado cabrito come onde está marrado (COUTO, 2007, p.108).

Sublinhamos também a relação incestuosa estabelecida entre Nãozinha e seu pai:

Meu pai foi, afinal, meu primeiro homem. Mas, devo confessar uma coisa: nunca bebi a poção. A cabaça do feiticeiro ficou durante anos esperando por meus lábios. Sempre meu velho acreditou que eu estivesse sob cuidado dos espíritos e que agisse ao mando dos remédios. Contudo, meu único remédio fui eu mesma. E assim me sucedi, esposa e filha, até que meu velho morreu (COUTO, 2007, p.79).

e a relação adúltera de Vasto com Marta, que gerou um filho renegado pelo pai e amado pela esposa traída que o queria como seu:

A mulher do director se baixou sobre mim e colocou-se à distancia de uma maldade. Ernestina me queria punir por minhas levianades? Não. Ela simplesmente se ajoelhou e encostou a palma da mão no meu ventre. E ficou assim, sonhatriz.(...) Vasto Excelêncio deu aparição. Vinha grave. Ao contrário de Ernestina, ele não me dedicou nenhum afecto (COUTO, 2007, p.126 -7).

Através desses exemplos vemos as contradições que se apresentam na estrutura familiar. Não é habitual ver seus membros exilados da família por questões financeiras. Assim como o incesto é uma prática incomum, que gera repulsa; o adultério, apesar de recorrente, é considerada uma prática indevida, pois nossa sociedade é monogâmica.

Outro aspecto contraditório situa-se no campo político. Logo no início da obra

Ermelindo Mucanga, o fantasma, narra que o governo decidiu transformá-lo em herói: “Espreitei entre as vozes e entendi: os governantes me queriam transformar num herói nacional. Me embrulhavam em glória. Já tinham posto a correr que eu morrera em combate contra o ocupante colonial. Agora queriam os meus restos mortais.” (COUTO, 1996, p.11). Toda nação precisa de heróis para criar mitos e histórias acerca deles. Na ausência de heróis reais, um trabalhador desconhecido, torna-se, por questões políticas, aquele que se distingue por sua coragem extraordinária na guerra ou diante de outro qualquer perigo.

Vemos também a estreita relação política entre Vasto Excelência e o governo. Ele havia lutado na guerra, e desde essa época é notório que sua moral era discutível. Contudo, ainda assim, conseguiu um cargo público, diretor do asilo na antiga fortaleza de São Nicolau. Desta forma, como em outros campos de sua vida, continuou corrupto:

Vasto tinha sido destacado, para dirigir o asilo de São Nicolau. O que eu sofri mais na guerra foi aquilo que não presenciei. Os horrores que aconteceram! Me diziam que Vasto, nos campos de batalha, se comportava sem moral, agindo da mesma forma que os inimigos a quem ele chamava de demónios. Eu escutava rumores dos massacres como se ocorressem num outro mundo. Como se tudo aquilo fosse coisa sonhada (COUTO, 1996, p.102).

Passou a utilizar o espaço da fortaleza para realizar o contrabando de armas e lucrar no espaço que dirigia. Tirava comida, espaço e cuidados dos velhos para prover seus malfeitos e seu bem estar. E, com tudo isso, pouco antes de morrer havia sido promovido para outro cargo governamental “que uma semana atrás, um helicóptero viajara até à fortaleza para ir buscar Vasto Excelência e sua esposa Ernestina. Excelência tinha sido promovido a importante lugar no governo central” (COUTO, 2007, p.17).

Outra oposição é a religiosa. Observamos isso através da sacralização dos espaços. Havia na fortaleza uma capela, que teve a sua função destituída para dar espaço ao depósito de armas onde Vasto realizava os seus negócios escusos:

Se o lugar já foi sagrado agora ainda o é mais. Mil restrições rodeiam a antiga capela, convertida em depósito de mercadorias. Ninguém pode ali entrar, só Vasto Excelência. E Salufo Tuco, quando autorizado. Para mim era fácil entender: meu marido não queria que se conhecessem as reais quantidades de comida, mantas e sabão. Vasto não queria olhos mexericando em coisa que as mãos nunca iriam tocar. Excelência escondia armas, sobras da guerra. Eram guardadas na capela. Só o Salufo Tuco tinha acesso a esse armazém. A fortaleza se transformara num paiol. Os velhos, no princípio, não sabiam. Apenas Salufo tinha esse conhecimento. (COUTO, 2007, p.105-6)

Essas oposições em relação à habitual normalidade auxiliam a construção dos espaços heterotópicos apresentados ao longo da obra.

Analisando a obra de Mia Couto, notamos que os espaços representados vão muito além dos arquétipos do imaginário humano. Eles possuem uma identidade quanto à paisagem. Há ali uma resistência aos lugares comuns, ao engessamento da identidade moçambicana. Os sentidos dessas paisagens são emissários de uma mensagem fenomenológica ou ontológica. Percebemos isso através das inserções culturais daquele local: tanto na fortaleza, que quebra todas as expectativas, ao ser tudo, menos um espaço de força e imponência, quanto a varanda, que nem mesmo é um espaço existente nesse tipo de construção histórica, e que se localiza muito mais no desejo daqueles que observam a árvore ali surgida.

Esses espaços, devido à sua competência relacional, preservam a identidade e a subjetividade; o real e o imaginário; o eu e o coletivo. Por outro lado, entretanto, cada indivíduo ali representado torna-se um arquivo de identidades múltiplas: as passadas, as presentes e até mesmo as futuras.

O principal espaço retratado no livro é a **fortaleza**. Essa é uma típica construção do período da ocupação portuguesa naquele país. Temos em Moçambique a Fortaleza de São Sebastião, erguida no século XVI; e a Fortaleza de Maputo, que foi sendo fortificada ao longo do século XVIII. Esses espaços reais aproximam-se do nosso espaço heterotópico. Ambas as fortalezas reais não possuem mais a função de proteger o espaço de Moçambique contra invasões. Hoje as duas possuem a função de centros de preservação da memória daquele país.

A primeira, a Fortaleza de São Sebastião, foi tombada pelo patrimônio histórico, trazendo de volta, visualmente, os áureos tempos daquele local. A segunda, Fortaleza de Maputo, é um museu, em que se pretende preservar a história militar moçambicana.

Assim como essas duas construções reais, a nossa construção imaginária também pretende preservar e resgatar o do passado. A fortaleza, que hoje é asilo, aprisiona nos velhos moradores todo o imaginário cultural e simbólico que caracteriza e identifica aquela nação.

Como um museu, onde as obras de arte são expostas para apresentar as manifestações culturais de um povo, cada uma das micronarrativas que pretendem contar/narrar as vivências de personagens, suas aventuras e desventuras (o menino-velho, a feiticeira que não é feiticeira, o português com alma de moçambicano), na verdade formam uma compilação identitária da cultura coletiva dessa nação, que busca através do espaço heterotópico da fortaleza resgatar/guardar a História de seu país.

Os idosos moradores daquele local expõem-se através de seu narrar, apresentando

a cultura e as manifestações simbólicas de seu povo, buscando entronizar nos assimilados (indivíduos que assumiram a cultura do europeu em detrimento da sua originária) a cultura originária daquele país, então esquecida/ abandonada pela maioria. Afinal, aqueles idosos são arquivos vivos da história de Moçambique, que pretendem, com suas narrativas, impedir que, no futuro, toda a força cultural daquele país caia em total ostracismo.

Na obra analisada, o local onde ocorre a trama se multifaceta, adquirindo vários significados. No período da guerra, a fortaleza estava sendo construída para proteger os combatentes. Após a guerra, quando a fortaleza já estava deteriorada, ganha uma nova função: torna-se um asilo que abriga os mais diversos tipos de idosos, todos eles, de alguma forma, rejeitados no meio no qual viviam.

Porém, esse asilo, assim como muitos outros, torna-se uma prisão para aquelas pessoas. Lá eles eram reprimidos e controlados, até mesmo castigados, quando não respeitavam os mandos e desmandos de Vasto Excelêncio, diretor da instituição. Ademais, há também a prisão das circunstâncias, já que, geograficamente, o local era isolado, pois só se tinha acesso a ele através do ar - o mar era muito revolto, e o solo estava repleto de minas terrestres plantadas no período da guerra.

Diante dessa inconstância na configuração do espaço, a proposta dessa pesquisa é, seguindo as modificações da obra, analisar: a fortaleza, que se torna um asilo; e que, por sua vez, é uma prisão.

É importante citar aqui a grande quantidade de autores e obras que tem como tema a terra africana. No próprio Mia Couto temos: *Terra Sonâmbula*<sup>22</sup>, de 1992; *Vinte e Zinco*<sup>23</sup>, de 1999; *O último vôo do flamingo*<sup>24</sup>, de 2000; *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*<sup>25</sup>, de 2002; *O outro pé da sereia*<sup>26</sup>, de 2006; *Venenos de Deus, remédios do diabo*<sup>27</sup>, de 2008. E em outros autores africanos consagrados como o luandês José Eduardo Agualusa, em obras como *As mulheres de meu pai*<sup>28</sup>, de 2007 e em *Bom dia camaradas*<sup>29</sup>, de 2000, escrito pelo também luandense Ondjaki.

<sup>22</sup> Nessa obra temos a viagem de Tuahir e Muindinga que ocorre nas estradas do país assoladas pela guerra.

<sup>23</sup> A narrativa acontece na Vila de Moebase.

<sup>24</sup> O espaço da narrativa é a Vila de Tizangara.

<sup>25</sup> O lugar dessa narrativa é imaginário, a Ilha Luar do Chão, provavelmente inspirada na Ilha de Inha.

<sup>26</sup> O local é a viagem marítima da Índia para a África, no período de 1560. O enredo acaba convergindo para os acontecimentos que se ambientam em Antigamente e Vila Longe, não estão no mapa, embora, são tratados pelo autor como se estivessem.

<sup>27</sup> A narrativa ocorre na Vila Cacimba.

<sup>28</sup> A obra inicia-se em Luanda e de lá ta Benguela e o Namíbe. Cruzam as areias da Namíbia até a cidade do Cabo na África do Sul. E depois vão de Maputo ao Quelimane.

<sup>29</sup> Ocorre em Luanda e o autor vai fazendo um cruzamento entre o tempo pretérito da era colonial e o tempo mais próximo do pós-independência.

Nessas obras, a África existe como a representação de uma identidade. Vemos nesse local o cenário adequado para as ficções geográficas e o painel no qual se lêem com facilidade as geograficidades apresentadas nessas obras e fundamentais para entender a riqueza e as particularidades desse continente que é um mundo de culturas.

### 3.2 A Fortaleza e A Varanda

Toda fortaleza é uma construção arquitetônica de finalidade militar, projetada visando a guerra defensiva. Esse tipo de edificação vem sendo erguida há séculos pela humanidade, com uma grande variedade de usos, todos, porém, ligados à guerra.

Na obra analisada, a fortaleza é o grande espaço narrativo, local que viveu, ativamente, as modificações históricas daquele país, sendo testemunha das modificações ocorridas:

A árvore do frangipani ocupa uma varanda de uma fortaleza colonial. Aquela varanda já assistiu a muita história. Por aquele terraço escoaram escravos, marfins e panos. Naquela pedra deflagraram canhões lusitanos sobre navios holandeses. (COUTO, 2007, p.11).

Segundo Chevalier (2003:449), a fortaleza se associa a outros símbolos de refúgio interior, tais como a caverna e o coração, lugares privilegiados da comunicação entre a alma e a divindade. Ela é, acima de tudo símbolo da proteção, de segurança, daquilo que está resguardado.

Desde o período medieval, ela já carregava esse significado. As fortalezas eram um dos tipos de edificações mais difundidos desse período. Os próprios feudos carregavam um pouco dessa característica, com suas muralhas altas, que protegiam os habitantes contra os ataques externos.

Com o passar dos séculos, sua arquitetura básica sofreu algumas modificações, mas a sua aplicabilidade continuou a mesma. Garantir a integridade de quem ali estivesse contra os ferozes ataques exteriores.

A fortaleza da obra moçambicana, aqui em tela, foi erguida pelos portugueses, em São Nicolau, no período da colonização, e, durante a guerra da independência, estava sendo restaurada. Ela simbolizava o poderio do estrangeiro, a dominação do europeu: “Nos fins do

tempo colonial, se entendeu construir uma prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses”(COUTO, 2007, p.11). Com a independência, o local foi transformado em um asilo. A guerra civil estorou, porém não chegou às proximidades da fortaleza, que agora possuía a função de resguardar os idosos ali alocados. Com a falta de contato com o mundo e o abandono do país, a construção foi perdendo sua magnitude e deteriorando-se:

A Fortaleza de São Nicolau é uma pequenita mancha que cabe num pedacito de mundo. Minha campa, essa nem se distingue. Vista do alto, a fortaleza é, antes, uma fraqueza. Se notam os escombros como costelas descaindo sobre o barranco, frente à praia rochosa. Esse mesmo monumento que os colonos queriam eternizar em belezas estava agora definhando. Minhas madeirinhas, aquelas que eu ajeitara, agoniavam podres, sem remédio contra o tempo e a maresia. (COUTO, 2007, p.17)

Ao realizar o neologismo “*fracaleza*”, Mia Couto revela a verdadeira condição daquele espaço. Ele perde sua função primeira de proteção contra guerras e ataques, ou seja, sua condição de fortaleza, para assumir-se fracaleza, já decadente e abandonada, como se assume o estado de seus novos habitantes, fracos, velhos e abandonados pela sociedade.

Sendo assim, metamorfoseia-se em um asilo, simbolizando a rejeição à velhice, fase em que o indivíduo é dissocializado, ao ser direcionado para uma morada com outros iguais. Para Foucault (1979, p.318) :

o asilo é talvez sempre internamento e exclusão; mas agora ele é, além disso, ingestão. Como se, às velhas leis tradicionais do hospital: “Tu não mexerás, tu não gritarás”, se acrescentasse esta: “ Tu engolirás”. Tu engolirás teus medicamentos, tu engolirás tuas refeições, tu engolirás nossos cuidados, nossas promessas e nossas ameaças, tu engolirás a visita de teus parentes.

O filósofo observa que asilo e loucura estão intimamente ligados, pois o asilo é um tipo de internamento para doentes mentais, não apenas para pessoas de idade avançada. Ele comenta que, desde a Revolução Francesa, tornou-se um hábito comum internar os doentes mentais em asilos; os jovens passaram a ser internados nos reformatórios educacionais; e os delinquentes, nas prisões. Porém, com o passar do tempo, essa distinção se desfez. Há relatos de diversos advogados que pedem como punição de seus clientes a internação em asilo, mesmo quando esses eram criminosos cruéis. Notamos, nesse ponto, uma aproximação entre as ideias de asilo, hospício e prisão.

Essas instituições abrigam indivíduos, que, por diferentes motivos, são retirados do convívio social. Essas pessoas são expostas a degradantes condições de vida, e submetidas

a um tratamento cruel e desumano em diversos casos. A agressão e a tortura são uma constante nesses três estabelecimentos. A condição humana é reduzida a nada, os seres são constantemente humilhados, para que se sintam a escória da humanidade.

Para Foucault, as prisões estão em toda parte e degradam o homem, lá exposto à fome, ao frio, e a uma dupla solidão: o interno vive enclausurado do mundo e se torna um enclausurado entre outros, já que o contato humano é mínimo. Acima de tudo, a prisão representa um instrumento de repressão social.

Durante os longos anos da guerra, o asilo esteve 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 São 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 (COUTO, 2007, p.20).

O asilo do romance de Mia Couto se configura como uma prisão. Os idosos não tinham nenhum contato com o mundo, cercados pelo mar feroz e pela terra minada de bombas. Ninguém ultrapassava mais aquela fronteira, nem para sair, nem para entrar. Não havia interação entre velhos, prisioneiros e “asilados” na fortaleza/prisão/asilo.

Percebemos uma peculiaridade nesse espaço, em função da **varanda** que nomeia a obra. O espaço do lazer que, a princípio, anuncia uma certa hospitalidade, é a paisagem dos principais acontecimentos, pois é dessa varanda que são observadas e / ou vividas as mudanças naquele local. É o frangipani a grande testemunha do romance.

A varanda é, normalmente, a parte da casa que estabelece a transição gradual entre os espaços internos e os externos. Essas construções são muito comuns na arquitetura vernacular, que utiliza materiais e recursos do próprio ambiente em que a construção é erguida.

Por situar-se na fachada das edificações, está sempre voltada para a parte externa, ou seja, ela funciona como o elemento de transição de dois mundos, duas esferas sociais diferentes: a casa, que é o espaço do que é privado e das relações pessoais; e a rua, o espaço do que é público e das relações impessoais. A varanda seria a zona fronteira, a interseção entre esses dois mundos, a união daquilo que é externo e do que é interno, do estranho e do familiar. Por isso, carrega em si a antítese e a ambivalência desses espaços.

A varanda possui algo de mítico também. Segundo Jean Pierre Vernant (2002), a varanda evoca os domínios de Hermes, em relação complementar com os de Héstia. Este par de deuses velavam a entrada das residências. Héstia, o polo feminino, representa o espaço

familiar, o interior, o doméstico. Já Hermes, o polo masculino, simboliza o exterior, o estranho, o comércio, o contato com o outro. A varanda simboliza o comportamento cultural de seu usuário, revelando suas práticas particulares, assim como as características do povo ao redor.

Porém, é importante ressaltar que a varanda da obra analisada não é uma varanda qualquer. Ela possui duas peculiaridades: é uma varanda em uma fortaleza. Em geral esse gênero arquitetônico não possui esse espaço ou qualquer outro similar. E é a varanda “do frangipani”. Este adjunto adnominal “do frangipani” define e especifica a varanda, já que a árvore passa a ser a presença marcante, a proprietária e imperatriz daquele espaço (Fig. 1).



Figura 1 – Frangipani adulto



Figura 2 – Frangipani em flor

A árvore simboliza o aspecto cíclico da evolução cósmica, a morte e a regeneração. Principalmente, as árvores frondosas, já que estas perdem e ganham as folhas com o passar das estações; evocam mais fortemente a ideia de ciclo.

O frangipani, em especial, é uma árvore extremamente significativa em diversas culturas africanas e asiáticas. É símbolo da imortalidade e do renascimento devido ao seu vigor físico e tempo de vida (Fig. 2). Além disso, suas flores – que podem ser de diferentes cores – possuem um forte odor doce que se propaga em todos os locais próximos por um longo tempo.



Figura 3 – Flores do frangipani

É também, a única árvore da savana africana que sofre importantes transformações durante as estações do ano:

É que aqui, na vossa terra, não há outras árvores que fiquem sem folhas. Só esta fica despida, faz conta está para chegar um Inverno. Quando vim para África, deixei de sentir o Outono. Era como se o tempo não andasse, como se fosse sempre a mesma estação. Só o frangipani me devolvia esse sentimento do passar do tempo. (COUTO, 2007, p.45)

Há, na obra, uma profunda relação entre a simbologia do frangipani e os acontecimentos que o circundam. Ao pé da árvore jaz o túmulo do fantasma Ermelindo Mucanga; ele é um xipoco, fantasma que continua habitando a terra, como uma alma imortal. E, ao final do livro, após o frangipani renascer das cinzas como a fênix, essa árvore torna-se o caminho para a outra vida.

Era a árvore do frangipani. Dela restava um tosco esqueleto, dedos de carvão abraçando o nada. Tronco, folhas, flores: tudo se vertera em cinzas. Os velhos foram chegando à varanda e cuidaram de não pisar os restos ardidos. (...) Recordei ensinamentos do pangolim. A árvore era o lugar de milagre. Então, descí do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do tronco e a seiva refluíu, como sêmen da terra. A cada gesto meu o frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza em que a planta se desintactara. Me habilitava assim a vegetal, arborizado (COUTO, 2007, p.142).

A varanda se transforma em cemitério e em uma série de espaços que se encadeiam ao longo da narrativa. É, aliás, nesse espaço que está a árvore, aquela que contém histórias, gera histórias e faz História. A simbologia centra-se neste ser vegetal, por ele ser o eixo que estrutura a pesquisa e a obra. Tudo está ao seu redor: as metáforas, a construção das personagens. Assim como a sua seiva, ela conduz as narrativas através de si. É o símbolo da vida, da imortalidade e da realidade ficcional moçambicana de Mia Couto.

## CONCLUSÃO

Em virtude do que foi mencionado ao longo do texto, podemos observar que a construção da narrativa miacoutiana, em *A Varanda do Frangipani*, concede à metáfora a função de elemento desencadeador da obra. Notamos, ao longo da análise, que esse tropo se manifesta através das palavras, das frases e da construção espacial.

Percebemos, já no primeiro capítulo, realizando um levantamento do caminho percorrido pelo conceito de metáfora, que o *corpus* analisado ilustra as teorias da metáfora, de Aristóteles ao conceito de “metáfora branca” de Derrida. Já ao lermos o texto de Paul Ricoeur, conseguimos claramente notar na obra a prática da concepção de “metáforas vivas” e também da utilização do verbo “ser” na construção das “verdades metafóricas”. Atingimos o ápice de nossa caminhada metaforológica com Blumenberg e suas “metáforas absolutas”. Ali vemos fortemente a força motriz de nosso estudo. Para o filósofo, esse recurso fundamental coligador do imaginário à linguagem – a metáfora – é um signo plurissignificativo que se torna absoluto quando conceitua o inconceitualizável.

Assim, reconhecemos na narrativa de Mia Couto as metáforas absolutas do mar, do sal, do fogo, do vento, da água entre outras. Essas metáforas são universais, completamente compreensíveis e constantemente trabalhadas em diversos contextos, e por isso, plenas de significância.

A árvore, signo estruturante da história em sua dupla função, ao nível da história e da História que se conta, pelos enredamentos e ramificações a que leva, já não funciona somente como metáfora, embora inicialmente se preste a introduzir o programa metaforológico do texto. A árvore, raiz e eixo em torno do qual tudo gira na narrativa; elemento espacial que ordena todos os objetos, entes e seres que se posicionam em relação a ela; escada e canal condutor que leva a seiva aos seus limites mais extremos, dota de sentido as vidas que em torno dela se protegem e refugiam, é mais que tudo símbolo da própria vida, da realidade ficcional e de Moçambique.

Após esse panorama teórico da metáfora, iniciamos a nossa análise, verificando a ocorrência dos “elementos visíveis” da figura literária, no contexto ficcional. Demo-nos conta, então, de que são os elementos míticos e os metafóricos os formadores das partes que direcionam a narrativa, gerando aquilo que é real e crível no que está sendo narrado pelo autor. A parte visível, palpável, é a língua do romance, sua expressão material, lugar onde se

cristaliza, molda e formaliza a ficção. São as palavras responsáveis pela “navegação” a que a leitura leva. É o discurso que produz os jogos de sentidos, efeitos de significância atribuídos, sonhados, simulados, aludidos em que a História se entretece à história. Moçambique, o país, se transforma em livro; a vida, uma decorrência da leitura que se faz da terra. O cidadão só pode nascer do/no indivíduo que se reconhece no espaço, no ambiente onde vive, em uma paisagem. É na paisagem centrada no símbolo FRANGIPANI que a moçambicanidade pode dar flores e frutos. Onde as geograficidades moçambicanas estão ameaçadas, há o caos, lugar de nada, caverna devoradora, buraco negro, vazio absoluto, não-vida, morte.

Observamos esses elementos através da construção da linguagem existente na narrativa que é insólita, criativa e original, manifestando-se pela ocorrência das metáforas, assim como de neologismos criados pelo autor.

Notamos que as criações vocabulares realizadas por Mia Couto são carregadas de simbologia, assim como de carga metafórica. Elas não estão restritas à lógica vigente do mundo cartesiano. Ultrapassam significações enclausuradas e pré-concebidas, construindo uma ponte de significância entre o mundo real e o mundo ficcional.

Vemos ainda, nesse segundo capítulo, a importância do conceito de “verdade metafórica” e a relevância do verbo “ser” para a equivalência que ele estipula entre os elementos colocados em correlação. Partindo desse conceito, listamos várias ocorrências das “evidências” indicadas metaforicamente no romance. Ao mesmo tempo, velhas metáforas se regeneram, e novas metáforas vão surgindo, o que revela a clara intenção de renovar a linguagem poética do romance.

Finalizando esse capítulo, adentramos na trama das micronarrativas constitutivas da obra. Cada um daqueles velhos faz questão de assumir a culpa pela morte na fortaleza. Contudo, antes de declarar a culpa pelo fato ocorrido, obrigatoriamente, eles narram episódios de suas vidas. Em cada uma dessas narrativas notamos elementos que os individualizam e criam uma identidade própria, que é obtida através das manifestações metafóricas que os regem.

Ao contarem suas histórias, que se mesclam à História, retratam suas vidas através de metáforas, e colocam em prática a grande metáfora da obra: narrar é viver. Através das palavras proferidas para um homem descrente de tudo, os velhos, Moçambique, a fortaleza e principalmente a árvore de frangipani (grande metáfora de vida, morte e de imortalidade) ganham estatuto de imortais.

Em nosso último capítulo, correlacionamos aspectos pertinentes à geografia cultural e à teoria da literatura. As metáforas também aí auxiliam na construção da paisagem descrita por Mia Couto na obra analisada.

Para compreender adequadamente a paisagem, n' *A Varanda do frangipani*, o conceito de heterotopia de Michel Foucault se adequa perfeitamente. O pensamento heterotópico de Mia Couto, entretanto, se apresenta de forma peculiar. A diferenciação ocorre na narrativa, a fortaleza foi implodida; a prisão, desmantelada; a vigilância, punida. Há uma completa inversão de ser e ver no mundo positivo, real. Não há mais hospitais psiquiátricos, internações de esquizofrênicos, há uma humanização das prisões, e mesmo os facínoras mais cruéis gozam de benefícios que não foram concedidos as suas vítimas.

As heterotopias, sendo os locais que estão além de qualquer espaço, são o conceito pertinente para a fortaleza presente no texto. A Fortaleza é o grande espaço narrativo da obra, participou das várias mudanças na história de Moçambique. E, assim como os momentos históricos transformavam-se, a finalidade daquele local também ia se permutando com o tempo.

Na narrativa, além do desvio da função do espaço, que era uma fortaleza metamorfoseada em asilo e prisão, nos deparamos com o descarte dos seus habitantes. Velhos, sem espaço na sociedade, que necessitam de alguma produtividade, de utilidade real e prática. Na sociedade atual, não há espaço para essa geração, que não produz e que, em sua maioria, representa apenas gastos, hábitos antigos, usos ultrapassados e o retorno a um passado que não interessa. Vivemos em uma época que preza o presente, a tecnologia, a inovação, a velocidade. Nada disso se encontra naqueles velhos, já decrépitos pelo tempo e pela vida, e que praticam o tipo mais rudimentar de passagem do saber, a narrativa oral. Não há lugar para isso na nova Moçambique que se ergue, nem no mundo contemporâneo.

Essa obra se finca na força mimética das metáforas e na dimensão plurissignificativa desse tropo. Temos uma fortaleza que é asilo; uma árvore que é vida, morte e esperança; uma narrativa que é imortalidade, e uma nação que, mesmo enfrentando uma história caótica, é o mundo.

No caso de Moçambique, a nação que quer entrar para o mundo real, a nação que tanto se diferencia no contexto mundial, a nação que contém em si um mundo particular, a metáfora é o recurso mais seguro para compreender a realidade. À sombra de um frangipani ficcional isso ficou muito claro.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *A arte poética*. Trad. Pietro Nasseti São Paulo, Martin Claret, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 1993.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção. Léxico e poética: contribuição para um ficcionário da obra de Mia Couto. Disponível em: <<http://www.versaobeta.ufscar.br/index.php/vb/article/viewFile/11/6>>. Acesso em: 05 out. 2008.

BATISTA, Zelimar Rodrigues. *Mia Couto: um tradutor de luares e silêncios*. Disponível em: <[http://fenix2.ufrj.br:8991/F/3H24I75QBG1MESGHKIR1BRPUT4UUF9HY7YS5IVU27CBSDXVIME-55732?func=full-set-set&set\\_number=046447&set\\_entry=000005&format=999](http://fenix2.ufrj.br:8991/F/3H24I75QBG1MESGHKIR1BRPUT4UUF9HY7YS5IVU27CBSDXVIME-55732?func=full-set-set&set_number=046447&set_entry=000005&format=999)>. Acesso em: 05 jan. 2011.

BENEVIDES, Ricardo. *Caminhos de Mia Couto: estratégias narrativas em torno da paisagem moçambicana*. Disponível em: <[http://www.bdtd.uerj.br/tde\\_busca/processaPesquisa.php?listaDetalhes%5B%5D=1801&listaIncluiPasta%5B%5D=1801&processar=Processar](http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/processaPesquisa.php?listaDetalhes%5B%5D=1801&listaIncluiPasta%5B%5D=1801&processar=Processar)>. Acesso em: 10 nov. 2010.

BLUMENBERG, Hans. *Naufração com espectador*. Trad. Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1990.

BROSSEAU, Marc. Geografia, práticas discursivas e ambiência pós-moderna. In: CASTRO, Iná Elias de; MIRANDA, Mariana; EGLER, Cláudio A. G. (Org.). *Redescobrimo o Brasil, 500 anos depois*. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras, 1999. p. 323-334.

CAMPOS, Josilene Silva. *As representações da Guerra Civil e a Construção da Nação Moçambicana nos Romances de Mia Couto (1992-2000)*. (Dissertação Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás, UFG, Brasil, 2009. Disponível em: <[http://www.historia.ufg.br/uploads/113/original\\_Disserta\\_o\\_Josilene\\_Silva\\_Campos.pdf](http://www.historia.ufg.br/uploads/113/original_Disserta_o_Josilene_Silva_Campos.pdf)> Acesso em: 02 dez. 2009.

CARMO, Joana D'Arc dos Santos Oliveira. *Vinte e zinco, de Mia Couto: mito e maravilhoso na construção da identidade nacional moçambicana*. Disponível em: <[http://www.bdt.d.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=3138](http://www.bdt.d.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3138)> Acesso em: 03 fev. 2011.

CARREIRA, Maria Helena Araújo. *Semântica e discurso: estudo de lingüística portuguesa e comparativa (Português/Francês)*. Porto: Porto Editora, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 2: morar e cozinhar*. 2. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996

CHAGAS, Sylvania Núbia. *Nas fronteiras da memória: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam*. Disponível em: < [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../tde-02102007-153007/](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../tde-02102007-153007/) >. Acesso em: 19 out. 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera C. Silva. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2007.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Ed.). *Geografia cultural: um século (2)*. Rio de Janeiro: EdUERj, 2000. p. 13-74.

COSGROVE, Denis. Mundos de significados: geografia cultural e imaginação. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Ed.). *Geografia cultural: um século (2)*. Rio de Janeiro: EdUERj, 2000. p. 33-60.

COSTA, João Pedro Pinto da. *Análise de neologismos em Mia Couto: a utilização da derivação e o caso particular da amalgama*. Disponível em: < [http://cl.up.pt/elingup/vol2n1/article/article\\_6.pdf](http://cl.up.pt/elingup/vol2n1/article/article_6.pdf) >. Acesso em: 22 jan. 2011.

COUTO, Mia. *A varanda do Frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. Três fantasmas mudos para um orador luso-afónico. IN: André Valente (Org.). *Língua portuguesa e identidade: marcas culturais*. Rio de Janeiro: Editora Caetés. 2007. p. 11-22.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DAVIDSON, Basil. *Os africanos: uma introdução à sua história cultural*. Lisboa: Edições 70, 1981

\_\_\_\_\_. *Mãe Negra*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumar, 1994.

\_\_\_\_\_. A mitologia branca. In: MARGENS da filosofia. São Paulo: Papirus, 1991.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros (Org). *Michel Foucault estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos; v. 3). p. 411-422.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREITAS, Cristina Maria Falcão Severo Ferreira Pinto Mendes de. O processo de descolonização literária em África : os casos de Chinua Achebe, Ahmadou Kourouma e Mia Couto. Disponível em: < <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/16177> >. Acesso em: 09 mar. 2011.

FREUD, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo. Trad. C. M. Oiticica. In: SALOMÃO, J. (Org.). *Edição standard brasileira de obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 19, p. 217-228.

LACAN, Jacques. *Seminário "A Lógica do Fantasma"*. Classe 10.5.67. Disponível em: <<http://www.tellesdasilva.com/fantasma.html>>. Acesso em: 05 out. 2008 - A.

LACAN, Jacques. *Seminário "A Lógica do Fantasma"*. Classe 19.4.67. Site: <<http://www.tellesdasilva.com/fantasma-2.html>>. Acesso em: 05 out. 2008 – B.

LACOTIZ, Andréa. *Análise dos sufixos -ança/-ença, -ância/-ência na obra simbolista de Cruz e Souza*. Estudos Linguísticos XXXV, 53º Seminário do GEL. São Carlos: UFSCAR, versão digital em: <http://usp.br/gmhp/publ/lqcA1.pdf>/ p.320-329.

LAKOFF, George. *Sistema Conceitual e Metáfora*. Disponível em: <<http://www.igeo.ufrj.br/gruporetis/sig/tiki-index.php?page=GeorgeLakoff>>

LIMA, Luiz Costa; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

MARQUES, Luciana Moraes Barcelos. *A metáfora em três níveis. A metáfora em três níveis: a estruturação de Ricoeur*. XII – CNLF – 2004. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xiicnlf/textos\\_completos/A%20met%C3%A1fora%20em%20tr%C3%AAs%20n%C3%ADveis-%20a%20estrutura%C3%A7%C3%A3o%20de%20ricoeur%20-%20LUCIANA.pdf](http://www.filologia.org.br/xiicnlf/textos_completos/A%20met%C3%A1fora%20em%20tr%C3%AAs%20n%C3%ADveis-%20a%20estrutura%C3%A7%C3%A3o%20de%20ricoeur%20-%20LUCIANA.pdf)>

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800 – 1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003. 216 p.

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. Uma odisséia no espaço: A geografia na literatura. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. *Temas e caminhos da geografia cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 73-114.

\_\_\_\_\_. *Paisagens naturais, elementos ficcionais*. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xiicnlf/15/paisagens\\_naturais.pdf](http://www.filologia.org.br/xiicnlf/15/paisagens_naturais.pdf)>. Acesso em: 05 out. 2008.

OTINTA, Jorge de Nascimento Nonato. *Mia Couto: Memórias e Identidades em Um rio chamado tempo e uma casa chamada terra*. Disponível em: <[www.teses.usp.br/.../DISSERTACAO\\_JORGE\\_DE\\_NASCIMENTO\\_NONATO\\_OTINTA.pdf](http://www.teses.usp.br/.../DISSERTACAO_JORGE_DE_NASCIMENTO_NONATO_OTINTA.pdf)>. Acesso em: 09 out. 2010.

PINHO, Daniela Fernanda Arpa de. *O Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula de Mia Couto*. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/3756/1/Tese%20final%20CD2.pdf>> Acesso em: 22 out. 2010.

REGO, Cláudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=8saK\\_bx5nakC&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=8saK_bx5nakC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)>

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Davi Dion Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995

SILVA, Avani Souza. *Guimarães Rosa e Mia Couto; ecos do imaginário infantil*. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02102007-140711/pt-br.php>> Acesso em: 21 set. 2010.

SILVA, Francisco de Fátima. *A indecidibilidade enquanto desconstrução da hermenêutica: a primazia da metáfora da escritura*. In: Revista Uruguatá – Revista Acadêmica multidisciplinar <<http://www.urutagua.uem.br/006/06ffsilva.pdf>> Quadrimestral – Nº 06 – Maringá, Paraná. UEM. S.d. P.5.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. 2. ed. Trad. Miriam Campello Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2002.

VILELA, Márcio. *Estudos de lexicologia do português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.