

A DIAGNOSE CULTURAL DO FANTÁSTICO EM MIA COUTO E EM MALANGATANA OU O DIS-CURSUS DO FANTÁSTICO EM A VARANDA DO FRANGIPANIE EM MALANGATANA

Maria Manuela J. C. Araújo*

Na agitação do inactual e refractário a todo o gregarismo que o proscreeve, o discurso fantástico foi-se construindo pela força inerente à sua vivência de margem. O carácter subversivo deste discurso é, assim, a razão da versatilidade que o caracteriza.

Discursu é, desde a origem do termo, “ o acto de correr de um lado para o outro, de se espalhar para diversos lados ”¹. Neste trajecto desassossegado de idas e vindas, que correm no reverso da tranquilidade dos discursos aceites, o *dis-cursu(s)* fantástico foi, ao longo do tempo, integrando outras vozes, que a instituição literária silenciou.

O fantástico, presente no realismo mágico da narrativa hispano-americana contemporânea, assim como nas narrativas moçambicanas de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, é um instrumento retórico inversor, que põe em causa a lógica racionalista do pensamento europeu, contribuindo para a ruptura com a tradição canónica colonial, ao privilegiar os modelos da tradição oral, radicados numa cosmovisão diferente dos olhares eurocéntricos dominantes.

No entanto, e dizendo pelas palavras de Teresa Sousa de Almeida, “A história da literatura não foi construída a partir de um cânone preestabelecido, mas a partir de géneros que, colocando-se contra a tradição, acabaram por ser absorvidos a partir do momento em que puderam ser classificados.”². As literaturas oficiais hispano-americanas, mais antigas do que a instituição literária moçambicana, constituem um exemplo deste processo, pelo facto de o seu comportamento de ruptura ter ganho já projecção universal.

Reflectindo sobre esta nova situação da palavra escrita, no contexto literário moçambicano, o presente texto pretende observar a recepção do discurso fantástico pela escrita de Mia Couto, em *A Varanda do Frangipani*, sendo também sua intenção dar conta de como o discurso figurado em questão se constituiu espelho de outros viveres e emergência de outras vozes, às quais as narrativas do colonialismo foram indiferentes.

A palavra surge, assim, como lugar de Mistério e Revelação, sítio de fusão cósmica, em que as fronteiras normais entre o “EU” e o mundo desaparecem, manifestação de tradições e crenças, recordação de “coisas” vividas e de outras inventadas, maravilhosas - invocação do Mito, pelo reencontro com a arte de Contar ou Mentir.

Pois, se no princípio era o mito, este logo se tornou sinónimo de ficção. O conto oral, “comum a todas as culturas e continentes”³, é fabulação criadora, reinventada pelo gesto oral de quem conta, é drama ou teatro de vozes trazidas ao círculo de claridade, ou seja, à visibilidade do centro de cena. O conto é ainda um estado de vigília, onde o “EU”, na atemporalidade da psiqué romanesca, busca a sua história emanente, ganhando voz.

Dentro desta alusão diacrónica à literatura oral tradicional, o acto de contar, quer como forma de emaravilhamento, quer como meio de criar e exorcizar o medo, afigura-se, assim, lendário no tempo. As estórias de espíritos que vagueiam no espaço, seres invisíveis ou transfigurados que interferem no mundo dos vivos, encontraram no conto oral a sua manifestação mais remota. No texto fantástico, a palavra é a voz desse passado, ao transportar também consigo o desejo de libertar o homem do ontem trágico, ou seja, do orbe da tragédia.

* UCL.

¹ José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, Vol.II, p.345

² Teresa Sousa de Almeida, *A Ficção Científica em Portugal: Desenho de um território in Fronteira - Na Periferia Do Império - 3^{os} Encontros De Ficção Científica & Fantástico*, Cascais, Simetria - FC & F, 1998, p.13/14

³ Ana Mafalda Leite, *Oralidade & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.24

Se a narrativa fantástica rompe a unidimensionalidade da escrita fictícia convencional, ao propor a irrupção do inexplicável, numa situação normal de quotidiano⁴, na obra *A Varanda do Frangipani* é a estrutura narrativa que, alternadamente, introduz dois planos contrários: o sobrenatural, ou a voz do morto, e o real, ou a voz dos velhos do asilo.

No romance, o plano sobrenatural ganha voz através do morto Ermelindo Mucanga, "Sou o morto". Narrador da sua história de vida e de morte, o relato do "xipoco"⁵ introduz a bidimensionalidade do percurso de escrita, operando, simultaneamente, uma disrupção na normalidade racional de quem lê.

Os "seis dias nos vivos"⁶, enquanto narrativa de transmutação fantasmática, do morto na falsa aparência de Izidine Naíta, constituem um processo meândrico desencadeado pelo animal mágico, o Pangolim. O Pangolim ou Halakavuma aconselha o morto a "remorrer"⁷, e a escolher um corpo que estivesse "próximo para acabar"⁸. Tudo isto, "por falta de cerimónia e tradição quando o enterraram"⁹.

Este mamífero com escamas mora com os falecidos e habita o céu, mas desce à terra para anunciar o futuro dos chefes tribais - conciliador entre a vida e a morte, entre a natureza e os homens, é o viajero alado de um espaço sem tempo, onde o maravilhoso abre as asas à grande metáfora da imaginação.

Por conseguinte, todo o referido processo de transformação, reencarnação, trânsito para fantasma, "xipoco" que deseja ascender ao estado de "xicuemo"¹⁰, é um jogo entre matéria e espírito, em que o mundo físico se interpenetra com o mundo espiritual e, conseqüentemente, as suas categorias fundamentais se encontram modificadas - o tempo e o espaço perdem o seu referente real, apresentando-se suspenso e prolongando-se para além do possível.

Ermelindo Mucanga é um morto que sonha, vivendo neste estado atemporal de transcendência uma situação absurda entre ser e não ser. Sonhar é uma característica do ser com vida, e este ente invisível diz ser um xipoco, alma vadia "desencontrada de sua morte ... desses mortos a quem não cortaram o cordão desumbilical."¹¹ Ermelindo Mucanga padecer, deste modo, a sua própria transcendência.

Mas se todo este percurso, "das profundezas para as nuvens", é privado de tempo, a noção de atemporalidade é retomada pelo símbolo de insularidade que a estranha fortaleza de S. Nicolau representa. Longe do mundo, a inacessível fortaleza colonial adquire no texto a figuração de uma ilha, não-lugar onde simbolicamente sobrevivem as remotas culturas tradicionais ameaçadas pela guerra.

A referida insula inóspita, cercada por mar e rochas intransponíveis, assim como por terra mortífera, cheia de minas, "barranco definhado em escombros, frente à praia rochosa"¹², ergue-se em varanda sobre o mar, como uma espécie de monstro que, ao longo dos séculos, se veio metamorfoseando em licantropias várias. Desde porto de escravos a asilo de corpos morrentes, passando por prisão de revolucionários, esta "fraqueleza"¹³ foi lugar de verdadeiros horrores humanos.

Assim, a edificação desta imagem, cuja intensidade de representação textual é regulada pela superlativização do sofrimento e da morte, emerge, ao longo da malha narrativa, como incidência temática do discurso fantástico, que busca, concomitantemente, fenómenos geradores de enigma. O facto inexplicável de o corpo de Vasto Excelêncio misteriosamente aparecer e desaparecer, dos rochedos que circundavam a fortaleza, cria no texto um jogo ambíguo entre realidade e sonho, entre verdade e ilusão. A incerteza do olhar, enquanto artifício de escrita que faz oscilar o sujeito entre o ver e o não ver, provoca igualmente no leitor uma sensação de hesitação entre o que se disse ver e o que se disse não ver. Este movimento vacilante de olhares, que se fazem espelho uns dos outros, perplexidade da personagem transmitida ao leitor, é outra das inquietações do *dis-cursus* fantástico, pois, dizendo pelas palavras de Tzvetan Todorov, "O fantástico...dura só o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem"¹⁴.

⁴ Cf. Louis Vax, *A Arte E A Literatura Fantásticas*, Lisboa, Editora Arcádia, 1972, cap. I

⁵ Fantasma, alma que ainda vagueia.

⁶ Expressão utilizada pelo autor e de uso recorrente na obra.

⁷ Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1996, p.16

⁸ *Iidem*

⁹ *ibidem*, p.11

¹⁰ Antepassado divinizado pela família, defunto definitivo.

¹¹ Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, p.12

¹² *Ibidem*, p.22

¹³ *Idem*

¹⁴ Tzvetan Todorov, *Introdução À Literatura Fantástica*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 41

O processo de transfiguração de Ermelindo Mucanga, enquanto recorrência temática do discurso fantástico ao longo da narrativa, pode configurar-se, simultaneamente, como elemento de diagnose social e cultural.

Ermelindo Mucanga vai-se construindo como figura que parodia o estereótipo do herói nacional. Desenterrado para dele se fazer um herói é uma situação incongruente, que tem como objectivo ironizar os gestos de espectacularidade, através dos quais a ideologia política se impõe, manipulando a vontade dos indivíduos e inibindo a capacidade de se inventarem.

Além disso, o fenómeno de transmutação em corpo de polícia, na figura do inspector Izidine Naíta que vai investigar o assassinato do director Vasto Excelêncio, sugere uma hierarquia de posições políticas e sociais, onde repressão e corrupção se associam, jogando papéis complementares, o que recorda o aparelho ideológico colonial, na referida projecção de modelos repressores.

Dentro deste contexto, eliminador de qualquer índice de dignidade humana, a linguagem verbal põe fim à dor muda do indivíduo, revelando-se, não só, como seu meio de expressão interior, assim como instrumento de representação da inadequação do mundo à integridade do "Eu" humano. A linguagem verbal manifesta o seu carácter vital, ao mostrar ser inseparável do ser. Os asilados, alienados pelo ciclo de sangue instaurado pela guerra¹⁵, sobrevivem, no esforço contínuo de se darem a conhecer pela Palavra. Cada um, ávido de contar a sua estória, fala para manter viva uma outra ordem: o ciclo dos sonhos¹⁶.

Navaia Caetano, buscando na palavra o abrigo do tempo, mente para continuar vivo. A criança-velha está proibida de contar a sua própria história, pois morrerá logo que ela terminar. No entanto, o velho português Xidimingo, Nhonhoso, Nãozinha, Ernestina e, por fim, Marta Gimo, todos eles contam a sua história.

Pelas confissões de Xidimingo, Nhonhoso e Nãozinha, a investigação policial da morte de Vasto Excelêncio induz a que a execução do crime seja um procedimento de significado colectivo - todas estas personagens confessam ter morto o director do asilo.

Se considerarmos os "velhos" do asilo como representantes de um tempo passado, "antigamente", e Vasto Excelêncio como produto de um presente corrupto e conturbado pela guerra, melhor se esclarece o significado simbolicamente colectivo deste delito. O indivíduo não é só produto do tempo em que vive, mas também da relação que desenvolve ou não com as forças ideológicas do sistema vigente - dois grupos humanos de difícil coexistência, em que a privação de identidade, geradora de violência, alimenta o instinto aniquilador do sujeito relativamente ao elemento repressor que, por ter desenvolvido uma relação muito próxima com os centros de poder, sofreu, de forma mais imediata, o processo de destituição do "Eu".

Aliás, Marta Gimo, figura feminina que manteve com Vasto Excelêncio uma relação descontínua de erotismo, à margem do casamento, esclarece acerca da causa de alienação desta personagem masculina: os mecanismos corruptos do poder político e as desumanas consequências a que este pode conduzir.

A Morte, em teatro macabro de guerra, é, assim, a linha de sentido que, de forma mais visível, percorre todos os fios do tecido narrativo, permitindo a alegorização do texto: velhos que pareciam morrer espetados em seus próprios ossos¹⁷, criaturas que morrem presas ao catavento¹⁸, vivos com olhos mortos e mortos com olhos vivos¹⁹, mortos sentados no seu próprio túmulo²⁰.

A composição deste quadro fantasmagórico, em que a hipérbole distorce os contornos figurativos do normal, não vive unicamente enquanto enunciação. A ficção encontra, de facto, no mundo real o seu referente, operando, no entanto, a sua transfiguração, ao romper com as fronteiras racionais do universo fictício da escrita.

A referida de-formação, que é conjuntamente transgressão e criação de outras formas, linguagem que pelo exagero busca representar a intensidade da dor humana, encontra, no espaço moçambicano, afinidades estéticas com a expressão plástica do pintor Malangatana. No universo fantástico que as suas telas reproduzem, as desfigurações humanas vivem em contínua e ardente tensão: rostos que se repetem até não caberem mais, olhos que espreitam de todas e para todas as direcções, uma multidão estranha que persegue, inquire e incomoda. Esta mensagem é tornada explícita, não só pela imagem de contornos repetidos, como também pela ferocidade das gamas cromáticas que a sintetizam.

¹⁵ Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, p.127

¹⁶ *Ibidem*, p.128

¹⁷ Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, p.106

¹⁸ *Ibidem*, p.115

¹⁹ *Ibidem*, p.116

²⁰ *Ibidem*, p.120

As duas formas diferentes de expressão têm em comum o facto de infringirem os contornos da convencionalidade, para gritarem a integridade de uma *Terra* que, no universo de ambos os criadores, só é metaforicamente *Sonâmbula* - terra-fantasma que reflecte o vazio do ideário moderno, mas que, no persistente esforço de recontextualização face ao mundo, busca a sua superação.

Em conclusão, e retomando as linhas de força desta análise, em *A Varanda do Frangipani*, o universo de fantasia rompe não só a norma unidimensional da escrita, como conjuga feérico e fantástico, num texto de literariedade pluridimensional em que realidade, sonho e maravilhoso entretecem, na malha da ficção, estórias vividas num lugar que a Árvore de Vida do Frangipani tornou sagrado - terraço de pedra invulnerável ao tempo, aberto ao infinito do céu e do mar.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Primária

Couto, Mia, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1996, 2ª ed.

Bibliografia Secundária

Almeida, Teresa Sousa de, *Fronteiras - Na Periferia do Império - 3ºs. Encontros de Ficção Científica & Fantástico*, Cascais, Simetria - FC & F, 1998, 1ª ed.

Leite, Ana Mafalda, *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, 1ª ed.

Machado, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, 2ª ed., Vol.II

Martin, Alejo Martínez, *Antología Española de Literatura Fantástica*, Madrid, El Club Diógenes Valdemar, 1996, 3ª ed.

Matusse, Gilberto, *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo, Livraria Universitária Universidade Eduardo Mondlane, 1998

Navarro, Júlio, org. *Malangatana Valente Ngwenya*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998

----- *Malangatana - de Matalana a Matalana*, Lisboa, Instituto Camões, 1999

Todorov, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, Trad. de Maria Ondina Braga, Lisboa, Moraes Editores, 1977, 1ª ed.

Vax, Louis, *A Arte e a Literatura Fantásticas*, trad. de João Costa, Lisboa, Editora Arcádia, 1977