Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Luciana Morais da Silva

Novas insólitas veredas: leitura de *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico

Rio de Janeiro

2012

Luciana Morais da Silva

Novas insólitas veredas: leitura de *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Flavio García de Almeida.

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C871 Silva, Luciana Morais da.
Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipiani de Mia Couto, pelas sendas do fantástico.\ Luciana Morais da Silva– 2012.
132f.

Orientador: Flávio Garcia de Almeida.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Couto, Mia – 1955. A varanda do frangipiani – Teses. 2. Couto, Mia – 1955 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura fantástica moçambicana– Teses. 4. Realismo fantástico (Literatura) – Teses. 5. Ficção fantástica moçambicana – Teses. 6. Literatura moçambicana – Teses. I. Almeida, Flávio Garcia de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(679)-95

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

_____ _____

Assinatura Data

Luciana Morais da Silva

Novas insólitas veredas: leitura de *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração em Literatura Portuguesa.

Aprovada em 28 de março de 2012.

Banca Examinadora:

_____
Prof°. Dr. Flavio García de Almeida (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

_____
Profª. Dra. Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva
Faculdade de Letras da UFRJ

_____
Profª. Dra. Maria Cristina Batalha
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2012

A aqueles que, estando sempre ao meu lado, me oferecem, quotidianamente, apoio e amor incondicional, meus pais Jairo e Loide.

Ao meu irmão Anderson por você existir.

Ao amigo e orientador Flavio García que me permitiu acompanhar as trilhas do insólito.

AGRADECIMENTOS

A todos que, voluntaria ou involuntariamente, contribuíram para o desenvolvimento do trabalho.

Aos meus sobrinhos pelos sorrisos inspiradores, sóis em dias nebulosos.

Ao meu orientador, Flavio García, pelo sábio auxilio à realização do trabalho, corrigindo e estimulando sua continuidade.

À minha querida também orientadora Maria Teresa Salgado pela presença nesse momento e pela compreensão em minhas ausências.

À professora Maria Cristina Batalha pelo carinho do incentivo e pela presença em mais esta etapa da minha vida acadêmica.

À Aline Almeida pela ajuda na tradução do resumo.

À Juliana Oliveira pela disponibilidade, estando ao meu lado, mesmo que perto ou longe, me apontando contribuições, ainda que inconscientemente.

À CAPES pela bolsa concedida sem a qual talvez não fosse possível a concretização da pesquisa.

Novamente, aos meus pais, Jairo e Loide, por permanecerem crentes na concretização de meus sonhos.

As imagens das coisas juntam-se mais facilmente às imagens que se referem às coisas que nós compreendemos clara e distintamente do que a outras.

Bento de Espinosa

A essência das coisas nos escapa e nos escapará sempre; movemo-nos por entre relações [...]. Poderíamos admitir que um espírito nascido para especular ou para sonhar permaneça alheio à realidade, que ele a deforme e a transforma, ou até mesmo que ele a cria, assim como criamos as figuras humanas ou de animais que a nossa imaginação recorta por entre as nuvens que passam.

Henri Bergson

RESUMO

SILVA, Luciana Morais da. *Novas insólitas veredas*: leitura de *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico. 2012. 132f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A presente pesquisa percorre os interiores de uma fortaleza colonial, cenário de *A varanda do frangipani*, do escritor moçambicano Mia Couto. Nessa obra, o autor estabelece com o leitor um "pacto ficcional" (ECO, 1994) e o "convida" a iluminar-se com as diversas micro-narrativas que traçam um paralelo entre o ontem e o hoje de uma varanda que "protege" e "aprisiona". O narrador convoca o narratário e relata a história de personagens que vivem uma realidade paradoxal, transitando entre as visões de dentro e de fora, racional e irracional. Em um mundo fragmentado, os componentes ficcionais se conjugam para compor uma narrativa que promove profundas reflexões através da palavra, pois "palavras valem a pena se nos esperam encantamentos" (COUTO, 2007, p. 112).

Palavras-chave: Mia Couto. Narrativa moçambicana. Insólito ficcional. Fantástico. África.

ABSTRACT

The present research goes through the inside of a colonial fortress, scenario from *Under the frangipani*, by the Mozambican writer Mia Couto. In this work, the author establishes with the reader a “fictional pact” (ECO, 1994) and “invites” him to bright himself up with the various micro-narrative that draw a parallel between yesterday and today of a balcony that “protects” and "imprisons". The narrator requests the narratee and relates the characters that live a paradoxal reality's stories, transiting between the views of inside and of outside, rational and irrational. In a fragmented world, the fictional components combine themselves to compose a narrative that promotes deep reflection through word, because “words are worth if we expect enchantment” (COUTO, 2007, p. 112).

Keywords: Mia Couto. Mozambican narrative. Fictional uncanny. Fantastic. Africa.

SUMÁRIO

APONTAMENTOS INICIAIS..... 9

1- OS GÊNEROS DO INSÓLITO..... 15
1.1 Fantástico..... 20
1.1.1 - Gênero..... 28
1.1.2 - Modo..... 35
1.2 - Realismos Mágico, Maravilhoso ou Animista..... 42
1.3 -Pseudofantásticos..... 52
1.3.1 - O Romance Policial e suas nuances..... 58
1.3.2 - A Ficção Científica..... 62

2- **OS ESPAÇOS INSÓLITOS EM MIA COUTO**..... 66
2.1 - A construção do insólito n'*A varanda do frangipani*..... 84
2.1.1 -"A varanda do tempo": diálogos entre universos coadjuvantes..... 94
2.1.1.1 - A construção do cenário: história e maravilha..... 100
2.1.2 - Territórios do duplo n'*A varanda do frangipani*..... 103
2.1.2.1 - Ermelindo Mucanga e Izidine Naíta..... 106
2.1.3 - Ermelindo Mucanga e Izidine Naíta..... 107
2.1.3 - O romance policial às avessas: entre os *mirabilia* e os *realia*..... 109
2.1.4 - Narrativa de "velhas-crianças"..... 113

APONTAMENTOS FINAIS..... 118

REFERÊNCIAS..... 125

APONTAMENTOS INICIAIS

O escritor moçambicano Mia Couto percorre os espaços ficcionais, inovando a construção literária, ao produzir uma literatura híbrida, marcada pela subversão do previsível. O autor une, em sua obra, traços das crenças de seu povo a uma perspectiva universalizante, que garante destaque às suas narrativas, a partir das críticas que faz ao mundo real, vivenciável, sem se esquecer, contudo, dos *mirabilia*, provenientes do animismo que há em sua terra, capazes de amenizar ou eliminar os males quotidianos.

Conviver com suas personagens, compartilhando mundos profundamente matizados pelo hibridismo tanto do autor, quanto de sua terra, possibilita estar em Moçambique através da ficção, do espaço da criação e, mesmo, do devaneio.

> A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (CANDIDO, 1972, p. 48)

Mia Couto constrói esse lugar privilegiado, pois consegue converter "sua escritura numa arte de pensar não só a linguagem, mas também a história de seu país e do mundo" (SECCO, 2000, p. 265). Trata-se, pois, de uma narrativa preocupada em discutir o sólito pela via da subversão insólita do mundo sentido como real.

O autor moçambicano elabora sua literatura a partir de um instrumental cultural matizado pela pluralidade, em que os elementos narrativos não são apenas parte da ficção, mas, como afirmam alguns críticos de sua obra, compor-se-iam de "várias vozes da cultura que se mestiçam e se cruzam nas múltiplas margens da sua enunciação" (MATA, 2008, p. 9).

Mais do que produtor de uma ficção híbrida e multifacetada, o escritor seria "uma ponte ligando as diversas margens" (COUTO, 2005a, p. 91), que estariam na própria composição de sua "moçambicanidade", já que ele une traços de sua cultura e os amalgama para formar constructos ficcionais marcados pela inovação da palavra.

O autor encontra caminhos para compor sua escrita não a partir do lugar comum, mas perspectivando a composição de uma identidade literária própria, marcada pelo "contar", uma arte "encantatória", que conjuga a oralidade e a escrita, pois, em geral, os narradores e, mesmo, algumas personagens, são aqueles que transmitem ensinamentos. Isso se pode observar, por exemplo, na personagem Marianinho, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), e em várias personagens de *A varanda do frangipani* (2007), mais especificamente em Marta Gimo e Izidine Naíta.

Muito se tem debatido a respeito da diversidade narrativa de Mia Couto, bem como se pensa, insistentemente, na proposta de elaboração cunhada por sua estruturação textual. A presente pesquisa focaliza sua prosa de ficção, mas com necessária passagem por seus textos de opinião e, de maneira mais circunscrita, concentra-se em *A varanda do frangipani*. O caminho trilhado por ampla gama de pesquisadores confirma o reconhecimento do autor moçambicano como um dos ícones na elaboração de narrativas em língua portuguesa em África.

Um breve percurso pela biobibliografia do autor permite olhar para sua obra com o intuito de apontar a engenhosidade em dar voz e vez aos oprimidos, "fazendo emergir, nos seus interstícios [da História], falas destituídas de poder" (FONSECA ; CURY, 2008, p. 58). Assim, garante o espaço da transposição de barreiras, seja pelo sólito, seja pelo insólito, como uma medida possível em narrativas que primam pelo universalismo dos relatos, não focados, exclusivamente, nos conflitos, mas nas vozes da liberdade, ainda que possam não estar, efetivamente, libertas.

O levantamento de referências a respeito do escritor remete à possibilidade de vislumbrar seus "espaços ficcionais" como parte de um Moçambique em franca mudança, marcado essencialmente por suas lutas, mas também por uma infinita capacidade de superação, pois "não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação" (CANCLINI, 2008, p. XXIII).

A ficção miacoutiana, bem como seus textos de opinião, assinala que o escritor é um ser "híbrido", ao qual se abre uma janela "para estrearmos outro olhar sobre as coisas e as criaturas" (COUTO, 2005a, p. 45). Já que, prendendo-se a reflexões a respeito da realidade e, ainda, sobre seu próprio fazer narrativo, Mia couto observa que "o ser de um continente que ainda escuta (África está disponível para conversar até com os mortos) [...] trouxe um estar mais atento a essas outras coisas que parecem estar para além da ciência. Não temos que acreditar nessas 'outras coisas'. Temos apenas que estar disponíveis" (COUTO, 2005a, p.123).

Assim, percebe-se que a escrita de Mia Couto permite o "estar disponível", com os sentidos despertados para uma realidade a ela equivalente. O olhar para um mundo que parece estar para além da ciência é revelado pela observação, por exemplo, da personagem Marianinho, o retornado, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), ao ver um pássaro-martelo sobrevoar: "Passa sem cantar. Um frio me golpeia. Ainda me lembro do

mau presságio que é o silêncio do mangondzwane. Algo grave estaria para ocorrer na vila" (COUTO, 2003, p. 27).

Tal narrativa leva a estabelecer um paralelo com *A varanda do frangipani* (2007), em que também se tem a presença de um retornado, ou seja, aquele que saiu de sua terra, em geral para estudar, e volta ao convívio com sua cultura depois de anos de afastamento. Pode-se, portanto, perceber o retorno como um marco transitório em suas narrativas, visto que é esse contato do homem com suas origens que possibilita um reconhecimento e, até mesmo, uma constatação do "estar disponível", em uma relação dialética entre universos por vezes antitéticos (AFONSO, 2007, p. 550).

Maria Fernanda Afonso, em "A problemática pós-colonial em Mia Couto: mestiçagem, sincretismo, hibridez, ou a reinvenção das formas narrativas", declara que "os romances de Mia Couto organizam uma estrutura oralizada, pela imbricação de estórias, a mobilidade temporal e espacial, a viagem iniciática e a invocação de tradições, ritos e práticas mágicas que contrariam o racionalismo ocidental" (2007, p. 551).

A pesquisadora, ao tratar da hibridez nas construções miacoutianas, discorre a respeito de esse escritor reunir traços sólitos e insólitos em sua obra, alimentando-se "da constatação de factos que pertencem à realidade quotidiana" (AFONSO, 2004, p. 366). Com a verificação de que "há alguma coisa de mágico que envolve a narrativa deste autor" (AFONSO, 2004, p. 366), pode-se depreender que sua composição textual une o ontem e o hoje, dando voz aos que foram silenciados, mas, principalmente, proporcionando um diálogo entre o mundo real e os elementos "mágicos" da terra: seus mitos, suas lendas, suas crenças, seu folclore.

A evocação de uma natureza mítica e auxiliar é reiterada em diversas narrativas, pois, como nos sonhos, nas lembranças, o "narrador-poeta, Mia Couto" (AFONSO, 2007, p. 550) aposta na "esperança no renascimento mítico da terra para reaver o tempo das origens, um tempo sagrado, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável" (AFONSO, 2007, p. 551). Logo, pode-se observar que a experiência de narrar o real, buscando traços de sua terra, com elementos presentes na crença, para subjugar uma realidade fatigante, é possível na realidade "transfigurada" (AFONSO, 2004, p. 366) de suas narrativas, que dão "à vida quotidiana dimensões inéditas" (AFONSO, 2004, p. 368).

O metaempírico, o incomum, portanto, o insólito, surge na composição textual de Mia Couto como elemento auxiliar para que o autor aborde as mazelas da guerra, "temática onipresente em todos os [seus] romances" (FONSECA ; CURY, 2008, p. 37). Em *A varanda do frangipani*, por exemplo, o narrador é um fantasma, uma entidade pertencente ao campo do metaempírico, mas, ao contrário do esperado, o fantasma transfigura a realidade tanto a partir

do olhar estrangeiro, que pode, inclusive, ser representado pelos primeiros momentos do olhar de Izidine Naíta, quanto do olhar telúrico, próprio das demais personagens e recuperado por Izidine no final da narrativa.

Também denominado xipoco, na língua da terra, o espírito Ermelindo Mucanga narra o insólito espaço da varanda do frangipani. Não se trata de um narrador comum, que não faz parte do mundo dos viventes, nem é, de fato, o herói desejado pelos vivos, que o vão buscar. Morreu em sua terra, habita um entrelugar no plano dos mortos, mas, sem o lamento de seus parentes, que ele não tem, não consegue, sequer, encontrar-se em sossego. Isso lhe dá a oportunidade de retornar ao mundo dos vivos para, novamente, morrer, resgatando, talvez, os ritos da tradição que lhe faltaram quando da primeira passagem, tendo sido vítima de assassinato.

O xipoco é uma personagem insólita e enigmática, que não tinha lembranças de sua vida anterior, mas as recupera quando retorna ao mundo dos viventes. Dessa forma, percebe-se a instauração de marcas de um mundo insólito que se conjuga, de modo sutil, ao plano da realidade quotidiana. "Em outras palavras, [Mia Couto] propõe novas visões do real, trabalhando com uma perspectiva própria ao 'real-maravilhoso', não despido de criticidade" (FONSECA ; CURY, 2008, p. 84).

O incomum narrador Ermelindo Mucanga, ser de entrelugar, é um uma espécie de *griot* - contador de histórias, que transmite tradição, perpetuando traços de sua cultura, ao narrar para novas gerações. Mucanga vivia numa cova, sob a árvore de frangipani, na varanda da fortaleza colonial, espaço selecionado para que se protagonize a solução de um mistério, o insólito assassinato do diretor do asilo, Vasto Excelêncio.

Moçambique, após tornar-se independente em 1975, enfrentou um longo período de conflitos até 1992, perceptíveis na constituição da narrativa, que denuncia o uso da varanda como espaço para trocas coloniais, e, ainda, fala das minas deixadas em torno do asilo, pois, conforme Fonseca e Cury, "as minas simbolizam a permanência dos conflitos, da dificuldade de superação das circunstâncias extremas vividas pelos africanos" (FONSECA ; CURY, 2008, p. 37).

O contexto de guerra está presente nas narrativas miacoutianas, quer por uma postura ideológica, quer pela participação em momentos conflituosos, mesmo que ele não tenha efetivamente pegado em armas, como afirma em entrevista – "nunca tive que pegar em arma nenhuma. Seria um desastre" (COUTO, 2009). O escritor aborda, em seus textos, o testemunho dos oprimidos, explorando a irrupção do insólito ficcional com o intuito de extrapolar a opressão sofrida e observada nos conflitos de sua terra natal.

Sua ficção apresenta personagens que preenchem lacunas do homem assimilado, aquele que deixou suas famílias, suas raízes, para conhecer a cultura do outro. Contudo, essa imersão na língua e no modo de vida do colonizador não possibilitou ascensão imediata, visto que, apesar de sua partida, acaba retornando a sua terra, esquecido de sua cultura, e sem o status que almejou. Izidine Naíta é um assimilado que retorna como "autoridade", mas será constantemente desafiado pelos habitantes do asilo, que não o reconhecem como igual, além de ser claramente descrito como um burocrata, já que "em Moçambique ele ingressara logo em trabalho de gabinete" (COUTO, 2007, p. 42).

Em uma abordagem acerca da composição textual de Mia Couto, Laura Cavalcante Padilha observa que "há um movimento consentido de reanimar mitos e ritos próprios, fazendo com que o local da cultura se projete imagisticamente na brancura do papel, incandescendo-se" (PADILHA, 2007, p.450).

É incandescendo-se, que as personagens de *A varanda do frangipani* (2007) extrapolam os limites da varanda, buscam reanimar seus mitos e ritos, provocando no inspetor Izidine Naíta o reconhecimento de suas raízes culturais. "Em Mia Couto, o presente retoma a consciência mítica, buscando recuperar certos valores autóctones de raízes específicas, capazes de clarificar a consciência ou identidade nacional" (TUTIKIAN, 2006, p. 59). Nesse sentido, o encontro com as raízes garante um percurso renovador, em que a personagem se reconhece como parte de um mundo no qual "mito e realidade formam um todo coerente e denunciador, opondo-se ao discurso do poder" (TUTIKIAN, 2006, p. 59).

Como se pode observar, o insólito tende a aparecer na narrativa como um recurso para abafar os discursos do poder, que teimam em confrontar a experiência dos mais velhos, narradores da sua própria trama e testemunhas da narrativa principal, qual seja, desvendar o assassinato de Vasto Excelêncio. Mia Couto "pauta-se por uma outra lógica, que diz de uma realidade em que a fantasticidade é dela constitutiva" (FONSECA ; CURY, 2008, p. 84), abordando, em suas narrativas "a dimensão fantástica [...], emigrada das cosmogonias africanas [...] [como sendo] um dos factores decisivos no confronto do mundo tradicional com o mundo moderno" (PETROV, 2007, p. 679).

Iluminando as veredas de um mundo insólito, o autor moçambicano imiscui-se por entre as sendas do fantástico, do realismo maravilhoso (ou animista, como querem aqueles que seguem a proposição do escritor angolano Pepetela em *Luegi*) e, até mesmo, dos pseudofantásticos (ROAS, 2011), inscrevendo a quase totalidade de sua obra no que se pode chamar de fantástico modal, espécie de macro ou arqui-gênero, estrutura sistêmica. Assim, ao mesclar traços diversos, oriundos de diferentes gêneros ou vertentes literárias, sua narrativa se

aproxima do fantástico modal, tendo como marca própria e distintiva o insólito, já que, trazendo em si um conjunto de elementos variados, lhe é possibilitado buscar novas veredas de representação, em que a procura da explicação racional permite o mergulho no (pseudo-)irracional ou, mais acertadamente, no que não se admite como sendo possível no plano da racionalidade lógica.

Em uma imersão nos insólitos caminhos percorridos pelo artista, discutindo-se, para isso, uma diversidade de teorias a respeito dos gêneros, subgêneros ou discursos do insólito, isto é, que tem o insólito como marca, pretende-se observar a construção narrativa do escritor moçambicano. A irrupção do insólito ficcional e a constituição do fantástico modal vêm apresentando-se como uma questão a ser debatida em narrativas que têm como plano de fundo conflitos, quer sejam universais, quer sejam locais. Tais embates focalizam, em geral, a constituição de um mundo aparentemente referencial, que acaba subvertido por algo também aparentemente incomum.

Na ficção miacoutiana, a irrupção do insólito e sua recepção seriam, nesse sentido, um traço continuamente encontrado naquelas narrativas que refletem os períodos dos pós-guerras. Mia Couto evoca, assim, uma narrativa híbrida e que, marcando seu contexto histórico, permite profundas reflexões a respeito da sociedade, mas, também, acerca da constituição do insólito e suas ocorrências no decorrer do tempo, já que o homem e sua percepção da realidade modificam-se, ainda que com a manutenção de alguns traços.

O autor seria, então, capaz de formular uma narrativa que guarda em si elementos do ontem e do hoje, reestruturados, adaptados, enfim, constituídos para estruturar uma literatura que apreenda a múltipla realidade moçambicana, discutindo o universal e o local sob a égide do insólito, que é/está na realidade. Será, pois, nessa perspectiva teórica, crítica e metodológica, que se pretende, ao longo do trabalho desenvolvido a seguir, iluminar as "novas insólitas veredas" em uma "leitura de *A varanda do frangipani*", de "Mia Couto, pelas sendas do Fantástico".

1- **OS GÊNEROS DO INSÓLITO**

> O **insólito** [...] é uma característica que está na própria condição do ser fictício.
> (COVIZZI, 1978, p. 29, negrito nosso)

Antônio Candido, em *A personagem de ficção* (1972), conforme já mencionado na abertura deste trabalho, afirma ser a ficção um espaço ontológico privilegiado, que possibilita ao homem romper fronteiras, dialogando com as múltiplas margens. Mia Couto, atando as margens da escrita, tece costuras que apresentam um texto multifacetado e marcado por elementos insólitos. Suas narrativas instrumentalizam-se do mundo alucinado para discutir o mundo e o estar do homem nesse mundo, em que a subversão do real se dá pelo viés da constituição de uma literatura que se identifica com o mundo esperado pelo senso comum, ou a partir da construção de uma meta-realidade - conceito proposto por Gustavo Bernardo (2008) -, onde as estruturas são transfiguradas por uma ruptura proporcionada por um evento insólito, que rompe com a realidade intradiegética, depositária do real empírico, ou uma exacerbação desse real.

O insólito ocorre como ruptura de dada realidade, na contramão da expectativa despertada por determinado acontecimento, como quebra da relação previsível e esperada, confrontando-se, por vezes, no mundo diegético, também insólito. Assim, formula-se o questionamento: O que é insólito? Quais as marcas de uma narrativa insólita? O insólito ficcional seria o que "transborda", que está para além do ordinário ou natural, isto é, que rompe com a expectativa do senso-comum. A intromissão de um evento incomum no seio de uma realidade construída para parecer familiar engendra uma gama de ações, acontecimentos, decorrentes de sua irrupção.

Lenira Marques Covizzi, ao tratar do insólito, aborda a crise que gerou o questionamento sobre a própria racionalidade. Ela fala do insólito em um mundo também insólito por sua exacerbação, que acaba com uma roupagem diurna, portanto, sólita, em um mundo transfigurado, que não se transforma em rotina. A autora percorre uma discussão sobre o século XX, tratando de temas insólitos em momentos de crise.

Interessam aqui os comentários de Covizzi a respeito da construção de narrativas em que se manifesta o insólito, porque a autora permite pensar a irrupção do insólito como crítica da ficção diante de um mundo transfigurado, haja vista os conflitos internos, denunciados a

nível diegético, pelos quais passa Moçambique, cenário espácio-temporal da obra miacoutiana, que apresenta o insólito como possível "solução" para a inconveniente realidade.

O insólito, segundo Covizzi, depreende-se como:

> importante categoria, posto que elemento essencial da economia da obra de arte no seu caráter de produto da imaginação: [...] que carrega consigo e desperta no leitor, o sentido do *in*verossímil, *in*cômodo, *in*fame, *in*congruente, *im*possível, *in*finito, *in*corrigível, *in*crível, *in*audito, *in*usitado, *in*formal... (COVIZZI, 1978, p. 25-26)

O prefixo de negação in-, usado reiteradamente pela pesquisadora, destaca o caráter de oposição presente na categoria do insólito, constituído a partir da negação do sólito. Com uma carga de estranheza multiplicada pela indefinição de seu próprio significado variado e contraditório, o insólito se coloca como uma marca de narrativas que se caracterizam, em geral, por criticarem o sistema posto na/pela realidade referencial.

Seguindo a perspectiva da autora, Flavio García descreve os eventos insólitos como infrequentes, pouco comuns de acontecer, raros, inusuais, anormais, que contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, por fim, que surpreendem ou decepcionam o senso comum vigente, as expectativas quotidianas de uma dada cultura, em um dado momento e em dada e específica experiência da realidade (GARCÍA, 2007, p. 19).

Bella Josef, em *A Máscara e o Enigma*, ao abordar o papel transgressor do espaço da representação (2006, p. 166-222), levanta questões que colaboram para a discussão acerca da composição de uma "literatura do insólito", marcada não por uma alienação ou tentativa de fuga ao real, mas por um objetivo de transgredir o "comum", o "corriqueiro", e, até mesmo, o "lógico". A "fuga ao real só o é até o ponto em que se pretende uma visão menos restringente, mais integral, da realidade. Não é uma ficção de simples fuga, mas principalmente o testemunho de um sistema de vida paradoxal através de sua expressão" (COVIZZI, 1978, p. 39-40).

O insólito como transfiguração do real, irrompendo em uma dada realidade e confrontando-se com a lógica racional nela vigente, pode ser percebido como uma categoria narrativa que se instaura a partir de seu oposto. Entretanto, o insólito, por ser uma marca presente em diversas construções narrativas, poderia ser observado, conforme propõem alguns estudiosos, como modo discursivo ou espécie de "macro-gênero" (REIS, 2001, p. 253; FURTADO, 1992, p. 55), que abarcaria uma ampla dimensão de gêneros, nutrido por traços insólitos.

Aprofundando o questionamento a respeito dos sentidos despertados pela irrupção do insólito em uma narrativa pautada pela racionalidade, ou por uma aparente realidade, percebe-se que "o insólito ficcional põe em xeque o previsível ou irrefutável segundo uma ótica

referencial estabelecida" (GARCÍA, 2009a, p. 450) pelo realismo como modo de organização do discurso, subvertendo a realidade referenciada, seja ela já subvertida ou não. Contudo,

> mesmo que possível numa escala infinita e incalculável, as ações têm que ser, em alguma medida, possíveis e aceitáveis pelos leitores, pois o insólito só se configura como tal tendo o sólito – o que sói acontecer – por pano de fundo –, também numa relação de emolduramento, em que o insólito só o é assim percebido em contraposição ao sólito, referenciável nos inventários culturais e enciclopédicos do leitor. (GARCÍA, 2009, p. 4-5)

Portanto, insólito, como categoria narrativa, instaura-se como ruptura do sólito, "sendo um fenômeno de inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua especial significação e o contexto em que se insere [...]. Enfim, uma disfunção" (COVIZZI, 1978, p. 26). A carga semântica de indefinição própria do termo acarreta o contato com "objetos, pessoas, situações até então desconhecidos. Daí a perplexidade e excitação que provoca" (COVIZZI, 1978, p. 26).

Assim, o insólito ficcional desperta um conhecimento daquilo que se ignora, a percepção de uma transformação a partir do mundo real subvertido, "de este modo, en el *seno mismo del universo racional* de las cosas surge lo 'incoherente' con ese reino, lo que llamamos lo *insólito*" (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58). A noção de que um evento é estranho, incomum, sobrenatural, por fim, insólito, ocorre a partir de seu oposto, e, como já antes se observou, só se nota a ruptura de dada realidade pelo seu confronto com o sólito.

A partir de um olhar multifacetado e característico de espaços conflituosos, pode-se perceber que a irrupção do insólito em narrativas de caráter autóctone, em atitude contra-hegemônica – dando voz à diferença no espaço de poder -, eleva-o ao patamar da maravilha, já que se nutre do animismo telúrico. A ficção miacoutiana apresenta traços de uma cultura autóctone que se quer preservada, mas lança um olhar crítico sobre a modernidade, que teima em bater à porta, tornando ainda mais perceptíveis os fossos criados por uma situação desconfortável de esquecimento. Conforme Fonseca e Cury,

> Os elementos telúricos são marcantes [...]. De um lado são reveladores da importância que adquire na cultura africana tudo o que se refere à natureza; de outro, revestem-se de "cultura", isto é, são produzidos no texto como presença e trabalho do homem na sua relação com o espaço. (2008, p. 99)

Segundo Bella Jozef, "o real e o imaginário implicam uma mesma coisa que é o verossímil, que transforma o absurdo em significação, dando sentido ao imaginário" (2006, p. 185), ao construir um mundo inteiramente subvertido, mas verossímil, em que fantasmas são capazes de narrar suas próprias vidas e mortes. Aptos a expressar-se na língua dos homens até o momento de voltar a terra, eles apreendem o sotaque do chão (COUTO, 2007).

Discorrendo a respeito do fenômeno insólito e a complementaridade entre o real e o imaginário, Lenira Covizzi afirma que: "Se se pode dizer assim, no nosso século a ficção é

mais ficção, ela reivindica e afirma a sua própria condição. Trata-se de uma literatura que não se quer comentário ou simples expressão da realidade mas que se quer, também ela, realidade, reivindicando a sua própria" (1978, p. 29). A realidade reivindicada pela ficção é marca de uma literatura, seja ela insólita ou não, preocupada em representar o mundo alucinado, que teima em modificar-se diante das menores certezas.

O insólito, todavia, só se manifesta como parasita do mundo real (ECO, 1994, p. 91), buscando referir-se ao mundo empírico, mas com ele se confrontando, ao admitir sua irrupção frente ao sólito. Dessa forma, "procura-se, experimenta-se, em todas as direcções, através dos instrumentos narrativos que são assim também renovados a partir de suas virtualidades, até então, na sua grande maioria, só imaginadas" (COVIZZI, 1978, p. 29).

O insólito surge, portanto, como veredas que se entrecruzam pelos caminhos da ficção, provando que a arte compõe-se da reflexão e também subversão. O ser insólito pauta-se exatamente pela representação do sólito, confrontado por uma inesperada irrupção de algum elemento destoante, mas que, em geral, veste uma roupagem crítica, procedendo a um mecanismo de conforto, em que o insólito ocorre para denunciar ou amenizar um fato incômodo, mas verossímil.

Assim sendo, o insólito aparece como móvel em narrativas de muitos gêneros da tradição. A partir de um breve levantamento teórico, pode-se observá-lo como uma categoria marcante ao longo de toda a história da literatura universal, destacando-se apenas a recepção do evento incomum em cada estratégia de construção narrativa adotada em dado momento e espaço. Afinal, os gêneros, apesar de terem a irrupção do insólito como marca de sua intersecção, apresentam uma recepção bastante diversificada diante do evento incomum que neles se manifesta. Tal traço de afinidade está presente na produção ficcional do maravilhoso (LE GOFF, 1989); do fantástico – genológico (TODOROV, 1992; FURTADO, 1980) ou modal (FURTADO, 2011; BESSIÈRE, 2001) –; do estranho – todoroviano (TODOROV, 1992) ou freudiano (FREUD, 1996) –; do realismo mágico (CHIAMPI, 1980), realismo maravilhoso (CARPENTIER, 1985 e 1987; CHIAMPI, 1980), ou realismo animista - termo foi usado por Pepetela, em *Lueji* (1989), para se referir à arte africana, afirmando ter sido essa expressão ainda não teorizada por nenhuma corrente -, assemelhados em sua constituição, mas com uma adjetivação cambiante a partir do espaço sob o qual se debruça o estudioso.

Desde a segunda metade do século XX, as narrativas literárias vêm incorporando, em suas estratégias de construção, traços próprios das releituras e ressignificações que se fazem do insólito, revisitando aqueles gêneros canônicos – maravilhoso, fantástico, estranho (TODOROV, 1992) –, mas quase nunca os reproduzindo diretamente, senão que os

apropriando ao imaginário da contemporaneidade. Em narrativas mais recentes, o sobrenatural foi considerado por Todorov como uma atualização do gênero maravilhoso (TODOROV, 1969, p.164), já o fantástico teria se tornado um gênero circunscrito ao século XIX. Porém, suas novas facetas híbridas misturaram-se para formar o que se poderia chamar de "fantásticos adjetivados" (BATALHA, 2011, p. 10), lançando um novo olhar sobre diversidades que se reúnem para formar a "literatura do insólito".

Carlos Reis, em *O conhecimento da literatura*, diz que "a existência e consagração de novos gêneros pode fundar-se num processo de harmonização discursiva e ontológico-ficcional [...] de reinvenção post-moderna, mas com antecedentes ilustres" (REIS, 2001, p. 293), uma vez que, como ele mesmo destacara antes, verificam-se "tentativas pós-modernistas de refazer, recuperar ou conjugar gêneros e subgêneros narrativos desaparecidos ou pouco reputados do ponto de vista cultural" (REIS, 2001, p. 289).

Apoiando-se na terminologia usada por Carlos Reis, pode-se declarar que a categoria do insólito ficcional irromperia em produções ficcionais que teriam como marca de intersecção a ocorrência inesperada de fenômenos estranhos à realidade referencial. Assim, o possível "macro-gênero" (REIS, 2001, p. 253) se nutriria dos gêneros por uma afinidade de traços, compondo uma unidade mais ampla. Pode-se observar que a "agregação de vários textos, normalmente de feição idêntica em termos de género, numa unidade mais ampla" (REIS, 2001, p. 202), refere-se a um tipo de "arquitextualidade" (REIS, 2001, p. 229), que congrega textos pertencentes a gêneros marcados pela transgressão da realidade instaurada pela irrupção do insólito.

O insólito, marca comum a diversos gêneros, pode, portanto, ser percebido como categoria que os comporia, ou como um "macro-gênero" (REIS, 2001, p. 253), abarcando uma diversidade de gêneros que tivessem, na irrupção do insólito, seu ponto de partida para o encadeamento das ações intradiegéticas. É evidente que cada gênero apresenta sua singularidade, mas a categoria do insólito se destacaria pelo que há de comum na produção ficcional desses gêneros, que apresentam similaridades, especialmente, no que tange à ruptura que impõem ao sistema real-naturalista.

A perspectiva genológica remete a narrativas compostas por elementos estáticos, fixos em uma dada cultura – em suas relações espácio-temporais -, porém, é sabido que, com o passar do tempo, o construto ficcional se reveste de outros matizes e acaba fragilizando a noção mais comum de gênero literário, sobretudo em narrativas que embutem discussões atemporais. Sendo assim, em qual gênero conseguir-se-ia inscrever uma narrativa permeada por marcas góticas e, ainda, fantásticas?

Os elementos constitutivos do fantástico permanecem até a contemporaneidade, dentre eles, principalmente, a irrupção do insólito, como uma marca explorada na produção ficcional dos século XX e XXI. Isso significa dizer que há uma recuperação e um amálgama de elementos diversos, os quais se conjugam na construção de ficções híbridas ou não, mas marcadas pelo insólito ficcional.

O termo insólito é um referente constante nas teorias do fantástico, visto como gênero literário, conforme as definições todoroviana e furtadiana, ou como modo discursivo, de acordo com Irène Bessière, e, posteriormente, com o próprio Furtado; nas teorias do realismo maravilhoso, proposto por Alejo Carpentier e estudado por Irlemar Chiampi, mas devendo-se levar em conta suas modificações terminológicas durante ao longo do tempo e em diferentes culturas, como, por exemplo, o realismo animista em África; e, também, nas teorias dos pseudofantásticos (ROAS, 2011) que, aparentando uma aproximação do fantástico, se distanciam do gênero por apresentarem recepções e desfechos diversos das temáticas fantásticas.

Estudar a literatura fantástica e suas vertentes, em sentido lato, obriga, invariavelmente, a observar a irrupção do insólito ficcional em suas diversas manifestações, sejam elas estruturais e/ou temáticas.

1.1- **Fantástico**

> Le fantastique est une rupture dans le quotidien, "une expérience imaginaire des limites de la raison"
> (BENHAMOU, 2006)

A crítica ao "sistema fantástico", entendido em oposição ao "sistema real-naturalista", atinge, "de certo modo[,] a maioridade" (FURTADO, 1980, p. 14), a partir da sistematização proposta por Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, que, em 1968, abordando, um conjunto de pensadores de seu tempo e, até mesmo, anteriores a ele, promoveu uma revolução no campo dos estudos sobre o fantástico.

A tradução brasileira do texto todoroviano lança mão do termo insólito para configurar a ruptura da realidade quotidiana em um mundo aparentemente natural e ordinário, conforme as expectativas da recepção "realista". Todorov, remetendo a Northop Frye, preenche um longo caminho para configurar o conceito de gênero e guia seu leitor a pensadores do

fantástico como Roger Caillois, Louis Vax, Pierre-George Castex, Howard Phillips Lovecraft dentre outros.

A sistematização proposta pelo crítico búlgaro, que se tornou referência obrigatória na reflexão a respeito do fantástico, representa uma importante vertente teórica nas pesquisas sobre a literatura fantástica, que, por uma diversidade de motivos, permaneceu longo tempo na obscuridade. Hoje, os estudos da narrativa fantástica encontram muitos e variados espaços de desenvolvimento, mesmo que ainda pequenos, já que os realismos, em suas diferentes manifestações ficcionais, cederam espaço às formas literárias de ruptura com a realidade referencial, em geral, conflituosa.

O fantástico representa a "ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana" (CAILLOIS *apud* FURTADO, 1980, p.19), e constitui-se de narrativas em que há a irrupção do insólito em cenários familiares, comuns aos leitores reais, seres extra-ficcionais. O fantástico, assim, instaura a transgressão das normas instituídas pela via do insólito.

Depositário tanto de uma realidade afetiva, própria do Romantismo, quanto de um criticismo, pautado pela denúncia dos infortúnios quotidianos, o fantástico impõe uma busca inevitável de confrontar a imperiosa angústia humana com o "'estranho' social" (TODOROV, 1992, p. 140), que dominou, durante muito tempo, o olhar do homem diante do mundo que o cercava.

Todorov, discorrendo a respeito dos elementos que compõem o âmago do fantástico, afirma que:

> Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. [...] Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (1992, p. 30)

O estranhamento despertado pela irrupção do insólito no mundo familiar, traço próprio do fantástico desde o Oitocentos, conforme observou Todorov e demais estudiosos que do tema têm se ocupado, mantém-se na narrativa contemporânea, sem tender, entretanto, para explicações, sejam elas científicas ou sobrenaturais. Isto ocorre com os pseudofantásticos, gêneros híbridos, dentre os quais têm-se, por exemplo, o romance policial ou a ficção científica. Este último, a ficção científica, conheceu descobertas que o tornaram uma perspectiva livre e renovada, com matizes diversificados e estruturação que se apropria da ciência em constante evolução para definir suas concepções basilares. Na atualidade, o encontro da ciência com os elementos do "*science-ficcion*" são muito mais sólitos do que em

sua fundação, visto que o desenvolvimento científico produziu possibilidades infinitas, tornando provável algo outrora impensável.

A respeito da subversão da lógica, instaurando o chamado "'estranho' social" (TODOROV, 1992, p. 140), pode-se recorrer à teoria de Irène Bessière, em "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", onde ela diz: "Lo fantástico generaliza la lógica de una via de exprésion que pertenece propriamente a la moral y al derecho, a las creencias religiosas, porque, en sus comienzos, se confunde con el examen de la validez de la palavra sagrada o del absoluto moral" (BESSIÈRE, 2001, p. 95).

A autora afirma ser a crença na palavra uma das vertentes do fantástico em seus primórdios. Obviamente, bem como em Todorov, percebe-se, na proposição de Bessière, que as concepções incrustadas nos valores sociais acabam sendo corrompidas pela via da construção de um discurso preocupado em confrontar os pressupostos estabelecidos e aceitos. Desse modo, a partir dos temas do fantástico, dialogando com sistemas paradoxais, possibilitam a crítica, principalmente ao instaurar a indeterminação e, mesmo, ao usar "para fins estéticos o fundo doutrinal do ocultismo" (VAX *apud* FURTADO, 1980, p. 28). Assim, "o fantástico abre em paralelo um debate que, travando-se afinal entre a razão e o seu oposto, toma muitas vezes forma representando o antagonismo entre as potencialidades da espécie humana e as limitações que lhe são inerentes ou que provêm de condicionalismos externos" (FURTADO, 1980, p. 134).

A irrupção do insólito gesta, no seio da narrativa, uma falsidade inerente ao fantástico, que se consubstancia por angústia, surpresa, incredulidade ou funda-se na incursão a um discurso movido pela frustração do homem, ou seja, o chamado "objecto fantástico", na expressão de Blanchot (SARTRE, [19--]., p. 112). O homem enfeitiçado, guardando em si um mundo e a natureza inteira (SARTRE, [19--]., p. 112-113), mostra-se capaz de "reaver a própria imagem" (SARTRE, [19--]., p. 113), fazendo do mundo em crise seu espaço de sublimação, ao perceber que "o sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de [...] parecer inadmissível" (TODOROV, 1992, p. 180).

Segundo Todorov, o fantástico gestou-se em um século de mudanças, "tendo uma vida relativamente breve" (TODOROV, 1969, p. 164), já que despontou no fim do século XVIII, mantendo uma vigência até fins de "um século mais tarde" (TODOROV, 1969, p. 164), o século XIX. Dessa maneira, o gênero teria apenas um século de existência; porém, ao contrário de Todorov (1992), Bessière afirma ser o fantástico mutável e permanecer vivo até os seus dias. Para a estudiosa francesa, o relato fantástico utilizaria

> los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontácion de los elementos de una civilizácion relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo "surreal", cuya concepción varía según las épocas. (BESSIÈRE, 2001, p. 85)

Elimina-se, assim, a delimitação cronológica do fantástico, descrevendo-o a partir de seu confronto com as concepções estabelecidas em diferentes épocas. Para ela, a contradição que a irrupção do insólito constrói ocorreria devido ao espaço deixado pelo relato fantástico a "lo insoluble y a lo insólito" (BESSIÈRE, 2001, p. 89). A respeito do caráter histórico, e também universal do fantástico, Rosemary Jackson, na introdução de *Fantasy: the literature of subversion*, posiciona-se, observando que:

> Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determinated by, its social context. Though it might struggle against the limits of this context, often being articulated upon that very struggle, it cannot be understood in isolation from it. The forms taken by any particular fantastic text are determined by a number of forces wich intersect and interact in different ways in each individual work [...] Although surviving as a perennial mode and present in works by authors as Petronius, Poe and Pynchon, the fantastic is transformed according to these authors' diverse historical posicions. (JACKSON, 2003, p. 3)

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov declara que "o homem 'normal' é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se regra, não exceção" (1992, p. 181). O autor atribui um novo caráter à literatura do século XX, quando percebe que, com a narrativa de Kafka, o fantástico não poderia mais seguir a fixidez de traços presentes nos textos de formação do gênero, observando que nascia uma nova literatura ou, de outro modo, um discurso fantástico adaptado, pois o que era uma exceção no conto fantástico clássico ou tradicional, assim por ele identificado, tornou-se uma regra na narrativa kafkiana (TODOROV, 1992, p. 182).

Propondo-se completar o vazio deixado por Todorov, pode-se, sem leviandade, sugerir a instauração de um novo gênero ou de uma variante daquele outro, que se pode, por equidade e isonomia, nomear de fantástico moderno ou contemporâneo. Chamá-lo de fantástico kafkiano também não seria incorreto, mas, contudo, pode dar a ideia de restrição de sua ocorrência à obra desse autor, já que as vertentes identificadas por Todorov na obra de Kafka espalham-se pela literatura contemporânea como um todo.

Em seus diferentes estudos, Todorov acaba circunscrevendo o denominado fantástico clássico ou tradicional a um período específico, entre os fins do século XVIII e do século XIX, enfocando o caráter de estagnação do gênero, identificado, por ele, como de existência efêmera. Todavia, as bases do sistema fantástico, que se opôs e ainda se opõe ao real-naturalismo - este com outra roupagem e em busca da apreensão do real, dos "realismos"-, seriam formadas por um conjunto de marcas, algumas fixas e outras transitórias, no entanto,

movidas pela transgressão das regras em vigência ou, como assevera Roas, pela transgressão das "regularidades" (ROAS, 2006a, p. 95).

Percebe-se, então, que o fantástico clássico ou tradicional, sistematizado por Todorov, teria fenecido com as variações encontradas na narrativa de Kafka. Contudo, a afirmação todoroviana mostrou-se fragilizada, visto que, como afirmam outros pesquisadores já antes aqui mencionados, o fantástico, com o decorrer do tempo, transformou-se. Os elementos narrativos presentes em diversos textos do Oitocentos, como, por exemplo, nas novelas de Guy de Maupassant, citadas como marco final do fantástico por Todorov, ainda mantêm e garantem, ao leitor, o mesmo estranhamento derivado do texto, conforme em fins do século XIX. "O horla", de Maupassant, é considerado um clássico dentre os contos fantásticos e causa no leitor a mesma sensação de dúvida diante do insólito que os textos desde Kafka para a frente continuam causando.

Ao tratar do caráter atemporal do fantástico, dessa sua mutabilidade natural, revelando um gênero sempre em evolução, vale observar o comentário de David Roas:

> Se hizo evidente, por tanto, que existia, más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos temían enfrentarse. Y la literatura fantástica se convertió, así, en un canal idôneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente há reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados. Y dicho proceso, insisto, no se produjo hasta el siglo XVIII. (ROAS, 2001, p. 23-24)

Desse modo, observa-se que o fantástico reflete o potencial artístico de cada época, transformando-se, como revela Rosemary Jackson (2003), de acordo com o pensamento do ficcionista, conforme o contexto histórico, influenciado por uma cultura (BESSIÈRE, 2001), não circunscrito a um período determinado, uma vez que o estranhamento de ontem pode mudar de matiz, mas é a irrupção do insólito, no seio da narrativa, que promove o efeito fantástico.

Na história da literatura fantástica e suas vertentes, o duplo é, profundamente, estudado, a partir da atenção dada à construção dos gêmeos, em que a aparência física os torna unos, porém, distantes no que tange às ações por eles desempenhadas ou sofridas. O desenvolvimento do duplo em ficções marcadas pela semelhança física ou, mesmo, psíquica, levada ao extremo, gera estranhamento, acarretando na constituição de personagens sem limites próprios. Todavia, a partir do advento da psicanálise puderam-se perceber características bastante intrigantes do duplo, já que o *outro*, o gêmeo, na trama ficcional, ou era o filho renegado, ou uma distorção da personalidade que, superando o espaço do corpo, almeja dominar, tornar-se única. Tal fenômeno é produto de patologias humanas, passíveis de

existir na realidade referencial, mas extrapoladas no interior das narrativas, em que o *eu* e o *outro* entram em conflito.

A literatura fantástica, ao incorporar narrativas que abordam a temática da disfunção ou deficiência da formação de *persona*(lidade)s, trouxe a loucura para o centro de sua ficção, tornando possível sua percepção pela via do estranhamento. Assim, tematizaram-se as deficiências derivadas daquilo que não é familiar, portanto, do insólito, remetendo, desse modo, ao chamado *unheimlich* (estranho) de que trata Freud (1996). A mente humana permanece sendo um mistério, e a formação do duplo ficcional, pode favorecer o encontro de explicações pautadas nas patologias da mente, visto que, apesar ficcionalizadas como estranhas, são passíveis de explicação científica, apontando não para o insólito próprio do fantástico, mas para uma conduta que, mesmo incomum, é explicada pela doença. As patologias que ultrapassam os limites da explicação científica apontam, ao contrário, para facetas do duplo e, por conseguinte, permitem a consumação do fantástico.

As manifestações do duplo a partir de espelhos, que guardam em si vida, ou de quadros, que determinam a sobrevivência de um homem, seriam traços de vertentes do fantástico ligadas ao horrorífico, terrorífico, gótico, em sentido amplo, cujos temas e feições assinalam o caráter negativo abordado por Filipe Furtado (1980) e tangenciado por David Roas (2006; 2006a). Para eles, a feição daquilo que nega o humano torna-o duplo, tão marcante em certa parcela da literatura fantástica. Conforme Edgar Morin, o duplo:

> Não é tanto a reprodução, a cópia conforme *post mortem* do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda a sua existência, duplica-o, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência quotidiana e quotinocturna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco [reflexo auditivo]. (MORIN *apud* SANTOS, 2009, p. 57)

O outro a que uma diversidade de teóricos remete é, geralmente, uma personagem autônoma, podendo expor suas sensações e, desse modo, confirmar sua existência, mesmo que dupla como um ente narrativo. O tema do duplo, da estruturação de uma personagem que conjuga, em si, ela própria (*eu*) e o *outro* é, ainda, parte da temática do romance policial e de uma diversidade de narrativas pertencentes a "literatura do insólito", já antes aqui observada. Como anotou Adilson dos Santos, a partir de seu estudo das ideias de Morin, o duplo acompanha o vivo e sua representação artística "tem se dado através de elementos que se reproduzem através dos séculos, tais como: sósias, irmãos (gêmeos ou não), a sombra, o reflexo na água ou no espelho e a imagem captada pelo(a) quadro/retrato/fotografia" (SANTOS, 2009, p. 55).

Em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (2006), há elementos que contribuem para o chamado "estranhamento social", conforme já mencionado, pois o jovem personagem

almeja conhecer e ceder aos seus desejos e, por isso, prova de uma diversidade de experiências que colidem com a moralidade da época. Entretanto, o "estranho social" decorre de sua tácita aquiescência com o sobrenatural, visto que ele aceita um aparente pacto com o demônio em troca de beleza e, provavelmente, liberdade. A personagem, tocada pela contemplação de sua própria aparência, não percebe a dominação da pintura sobre si, levando, para suas relações quotidianas, a frieza do quadro que a reflete.

Nesse sentido, pode-se inferir que, no texto de Wilde, o quadro e o que nele parece ter de maligno contribuem para que haja horror nas páginas do livro, uma vez que o jovem Dorian é capaz de qualquer atitude para proteger a pintura que lhe garante a sobrevida. O insólito irrompe e movimenta toda a narrativa, promovendo a denúncia do elemento incomum. Entretanto, é a morte que torna o desfecho mais dinâmico e eficaz. A saída para a alma torturada de Dorian, materialmente aprisionada no quadro que guardava sua aparência, seria apenas a destruição daquela monstruosa pintura. Apesar de constantes discussões, a personagem luta para salvar sua existência, mesmo se confrontando com seu medonho *eu*.

Nas palavras de Todorov, "o esquema racional [...] representa o ser humano como um sujeito que fica em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que tem um status de objeto. A literatura fantástica põe em julgamento esta separação abrupta" (1992, p. 124-125). Logo, a personagem Gregor Samsa, de *A metamorfose*, de Franz Kafka (2009), ao amanhecer transformado em inseto, o que a leva a estabelecer novas relações com o mundo à sua volta, experimentando outras sensações, desempenharia, a um só tempo, o *eu* que fala e o *outro* que responde. O *eu* e o *outro* perdem, assim, a separação, sendo unificados como no caso do duplo de Dorian Gray, preso no quadro, seu *outro eu*, e o duplo de Gregor Samsa, o *eu* de antes e o de depois, reunido em si as duas faces do sujeito, o *eu* mais o *outro*.

Ainda conforme Todorov, o duplo é discutido em muitas narrativas fantásticas, "mas em cada obra particular o duplo tem um sentido diferente, que depende das relações que mantém este tema com outros" (TODOROV, 1992, p. 153). Em cada narrativa, há uma abordagem especifica do tema do duplo, e as personagens podem inquietar-se ou alegrar-se diante do fenômeno insólito do duplo, que pode tanto ter uma feição demoníaca quanto renovadora. Nos dois casos antes exemplificados, o fantástico adota um caráter negativo, visto que, em ambas narrativas, as personagens sofrem devido às relações mantidas com seu duplo. O jovem Dorian, pela necessidade de proteger o quadro maldito, e Gregor, pelo preconceito derivado de suas relações humanas.

De acordo com Remo Ceserani,

> no fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra. (CESERANI, 2006, p. 83)

A temática do duplo, abordada sob a perspectiva do insólito, com uma função de asseverar o caráter incomum da narrativa, tornando o homem parte de um mundo alucinado, em que ele tem que ceder lugar a *outro eu*, está presente, inclusive, nas narrativas africanas de língua portuguesa, como se pode observar na obra do escritor moçambicano Mia Couto. Nas obras do autor, as personagens, além de sofrerem metamorfoses, sejam elas humanas ou elementos da natureza, revelam a capacidade de dividirem-se, guardando em si a diversidade do ser: um *eu* fragmentado e fragmentário.

O escritor moçambicano explora o duplo, colocando em conflito os assimilados, em seu percurso de ida e volta a terra – tanto a terra natal, da qual um dia partiu, quanto a terra chão, aquela que tem sob os pés em que pisa –; as nyangas ou feiticeiras, em suas metamorfoses e adaptações; os maltratados da terra, que, por razões diversas, perderam seja sua dignidade, seja, mesmo, parte de seus sentidos; enfim, em um levantamento bem abrangente, observa-se a temática do duplo como um traço bastante profícuo na ficção de Mia Couto.

O duplo presente no fantástico, seja genológico, seja modal, apresentou, também evoluções, variando conforme o pensamento da época. As personagens envolvidas com a representação do duplo sofrem desde patologias mentais até a inesperada presença física de *outro eu* concorrente. O fantástico embute um cenário aparentemente sólito para, posteriormente, fazer emergir, em seu seio, o insólito e, desse modo, subverter o fio narrativo, tornando os elementos constitutivos da irrupção do insólito, como o duplo, por exemplo, naturalizados ou neutralizados em uma realidade capaz de assimilar a maravilha. Com o duplo, não apenas constituído negativamente, na condição de maligno, demoníaco, aterrorizante etc., o fantástico possibilita a refletir sobre a reformulação do homem.

Enfim, a irrupção do insólito gera uma gradação, que concebe a estrutura narrativa e, dessa maneira, o fantástico insurge, possivelmente, como uma crítica posta em ficções balizadas pela singularidade dos traços, talvez mais bem delimitados nos gêneros, por suas marcas estanques, do que no modo, arqui-estrutura sistêmica que reuniria gêneros ou subgêneros. Adotando-se um caráter mais amplo na concepção do fantástico como modo (BESSIÈRE, 2001; FURTADO, 2011), tem-se uma faceta polivalente, que, ainda na atualidade, se pauta pela subversão do real, confrontando-o e criticando-o frente ao inesperado, ao imprevisível, ao inaceitável, àquilo que contraria as expectativas da ordem e do

senso comum, sem, contudo, dele exigir a ambiguidade, a hesitação, a dúvida ou a incerteza, seja em meio ao desenrolar da história, seja para além de seu desfecho. O insólito ficcional representa uma faceta essencial do "sistema literário do fantástico", como categoria discursiva ou como categoria genológica.

O que aqui se perseguirá, na leitura de *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, não será, de modo algum, a distinção entre modo ou gênero, mas, sim, as irrupções do insólito, encarado como traço essencial e indispensável à narrativa do escritor moçambicano, sem o que ela não atingiria seu clímax e, portanto, nunca chegaria ao desfecho que apresenta. Desse modo, o que se pretende é, recorrendo às anotações teóricas, conceituais, metodológicas a seguir enunciadas, iluminar e refletir crítica e interpretativamente sobre essas manifestações do metaempírico, do sobrenatural, do extraordinário... do insólito. Em consequência disso, será mais lógico que se refira ao modo fantástico, visto como discurso, que, por definição, como a seguir se poderá ver, engloba o gênero fantástico, suas variantes e vertentes, bem como tantas outras experiências literárias que se valem ou se nutrem da irrupção do insólito ficcional, chegando, mesmo, ao romance policial e à ficção científica.

1.1.1- Gênero

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov inicia sua sistematização do fantástico buscando definir o conceito de gênero. Ele reflete a respeito de obras que constituiriam um gênero específico e ressalva a impossibilidade de adequação apriorística de um texto a determinado gênero. Entretanto, aponta que, se for possível mapear narrativas com elementos semelhantes e com traços que lhes sejam dominantes, certamente, pode-se constituir um gênero formado por essas narrativas. Nesse sentido, pode-se sugerir que, pensar em gênero seja "a possibilidade de pensar [...] na existência de práticas discursivas susceptíveis de serem associadas por alguma relação de semelhança" (REIS, 2001, p. 235), sendo relativamente estável (REIS, 2001, p. 237).

Esse conjunto de traços, manifestados em uma dada obra, pode, desse modo, ser um indício de que a obra encarne certo gênero. Assim, percebe-se que:

> o gênero [...] [é] uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. [E] [...] é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980, p. 15)

A manifestação do insólito leva a um equilíbrio muito tênue dentro da construção do gênero fantástico, visto que o incomum é lançado no centro de uma realidade aparentemente natural e ordinária, ou assim sugerida. Na constituição da narrativa, os elementos convergem para garantir ao "leitor-modelo" (ECO, 1994, p. 21) a sensação de que o mundo criado seria o "mundo de nossa experiência" (ECO, 1994, p. 83). Gera-se, assim, um pacto ficcional, e, segundo Umberto Eco, "a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério" (1994, p. 84).

O mundo a que o leitor é guiado apresenta o emprego da "temática meta-empírica" (FURTADO, 1980, p. 34), e a realidade elaborada para ser a da experiência quotidiana é subvertida. "Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe" (ROAS, 2001, p. 25).

Logo, depreende-se que o fantástico genológico compõe-se de narrativas gestadas a partir de uma perspectiva que tem por finalidade a ruptura, a transgressão. Homens e mulheres convivem em "pequenos mundos", parasitas do mundo real (ECO, 1994, p. 91), que se configuram pela "fenomenologia insólita" (FURTADO, 1980, p. 23), revelando a principal marca do gênero: a hesitação. A ocorrência do inesperado no "*mundo real*" (ECO, 1994, p. 83), nesse mundo ontologicamente mais pobre, porém feito para parecer o da experiência empírica, gera dúvida, pois "para que haja transgressão, é preciso que a norma seja perceptível" (TODOROV, 1992, p. 12).

A duplicidade decorrente do fenômeno insólito, gestada a partir da ruptura e da "constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir" (FURTADO, 1980, p. 36), é desenvolvida a partir da ambiguidade e da manutenção da dúvida, questionamento que se mantém presente até o fim da narrativa. Sobre isso, Todorov assim se expressa:

> O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1992, p. 31)

Essa seria, então, a principal marca do gênero, a hesitação, mantida por uma duplicidade, um *continuum* que possibilita ao leitor fictício permanecer até o fim da narrativa em dúvida e pensar: "'Cheguei quase a acreditar': eis a formula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida" (TODOROV, 1992, p. 36). A proposital manutenção da dúvida é

um dos traços fundamentais do gênero, que atribui ao plano da diegese uma substância idêntica à atribuível ao plano do mundo real. No entanto, dá-se a ruptura com esse mundo.

Da mesma forma que a estética real-naturalista se constrói a partir da busca e concepção da realidade, a qual deve assemelhar-se ao mundo referencial, pretendendo "uma identificação entre a realidade ficcional e a do mundo circundante" (BELLA JOSEF, 2006, p.182), a estética do fantástico mergulha nos signos que tornam a narrativa parte do mundo físico e referencial, e, assim, "constitui-se no lugar da convergência da narração tética (romance realista) e não-tética (a narrativa maravilhosa) e contamina-se de ambos os códigos" (BELLA JOSEF, 2006, p. 182). É a dubiedade no que tange à natureza das manifestações insólitas - naturais/sobrenaturais; ordinárias/extraordinárias; reais/imaginárias - o ponto chave para sintetizar a essência do fantástico. Nas palavras de Filipe Furtado:

> O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante desse debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea da sua subversão. Por isso, todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza entre os dados objectivos e familiares que a experiência se habitou a apreender e a ocorrência, também apresentada como inegável, de fenómenos ou entidades completamente alheios à natureza conhecida. (FURTADO, 1989, p. 36-37)

As narrativas que encarnam o gênero fantástico ocupam o "tempo da incerteza" (BELLA JOSEF, 2006, p. 198), pois são construídas em uma realidade vivenciável, na qual irrompe o insólito. Tal manifestação, por sua vez, não é passível de explicações: a personagem e o leitor implícito percebem o surgimento de algo que destoa ou contradiz o mundo físico, contudo, não encontram explicações nem empíricas nem metaempíricas para por fim à ambiguidade em que imergiram. As narrativas pertencentes ao gênero são permeadas por essa constante dubiedade, divididas entre uma explicação fundamentada na lógica ou baseada em abstrações da realidade, produtos da imaginação.

Furtado, tratando da subversão do real, aborda a questão de modo mais sistêmico do que Todorov, sobrelevando o caráter negativo ou positivo do fenômeno insólito, referido por ele como sendo a manifestação do metaempírico. Ele afirma, a partir de uma valoração maniqueísta, que o "sobrenatural negativo" (FURTADO, 1980, p. 22) é um transgressor da ordem natural das coisas, ou seja, um campo frutífero para o desenvolvimento do gênero, já o "sobrenatural positivo" (FURTADO, 1980, p. 24) se revelaria como um elemento coadjuvante na restauração do equilíbrio do real, desfazendo, por conseguinte, a hesitação tão cara ao fantástico, e desviando em direção ao maravilhoso.

A tendência do fantástico positivo de derivar-se para o maravilhoso coloca em pauta a questão apontada por Todorov, em sua definição sobre o fantástico, pois, segundo ele, "um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos" (TODOROV, 1992, p.

32). O fantástico demonstra sua instabilidade, uma vez que, limitado entre dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, pode se desvanecer a qualquer instante (TODOROV, 1992, p. 48).

Os gêneros que aparecem na "vizinhança" do fantástico dividem com ele o traço da irrupção do insólito, apresentando, cada um deles, uma manifestação própria do metaempírico. O fantástico, nutrindo-se da hesitação, sobrevive nos limites entre esses dois gêneros. Afinal, se forem encontradas explicações racionais para o insólito, mesmo no fim da narrativa, deixa-se o campo do fantástico para se entrar no estranho; contudo, se o fenômeno insólito irromper e amalgamar-se ao quotidiano ou nele surgir "sem despertar intensas reacções de surpresa ou incredulidade" (FURTADO, 1992, p. 52), ter-se-á chegado ao maravilhoso.

Todorov observa que "a hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico" (TODOROV, 1992, p. 37), e levanta, a seguir, o questionamento acerca desse leitor, que ele afirma ser "uma 'função' de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador)" (TODOROV, 1992, p. 37), estando presente no texto da mesma forma que as personagens.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco apresenta o seu leitor-modelo, descrito como próximo ao leitor implícito de Wolfgang Iser. Tal leitor é também apontado por ele como fictício, já que, apesar de ser o intérprete de dada obra, tem uma existência espectral. O leitor-modelo deve seguir passo a passo as instruções dadas pelo autor-modelo, pois é a "voz" desse autor que está dentro da narrativa, como uma estratégia, para guiar o leitor, ser de papel composto por "um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto" (ECO, 1994, p. 22).

Assim, percebe-se que o leitor implícito todoroviano responde a uma diversidade de indícios elaborados na construção narrativa do fantástico, que promovem uma "integração do leitor no mundo das personagens" (TODOROV, 1992, p. 37), mas essa integração, em alguns momentos, ocorre apenas pela identificação entre o leitor e o herói. Furtado atribui ao narratário, constructo ficcional habilmente elaborado como receptor narrativo, paralelamente ao narrador, uma função importante, mas não fundamental para o gênero, que seria mediar as relações entre o leitor-modelo com os leitores empíricos. Homologamente a essa relação se podem pensar as relações entre o narrador e autor-modelo.

Furtado afirma que a eficiência do narratário depende do estatuto dado a ele no texto e, ainda, assevera que, de modo algum, se pode levar em conta a recepção do leitor real, pois isso tornaria impossível a sistematização dos traços do gênero. De acordo com Carlos Reis, narratário é "um receptor ficcional" (REIS, 2001, p. 140), tão anônimo quanto o "narrador

anônimo" (REIS, 2001, p. 140), ou seja, o emissor ficcional da narrativa. Nota-se, dessa forma, que, na construção textual do fantástico, há um desenvolvimento de entidades ficcionais apropriadas ao gênero, que são constituídas na narrativa para criar uma relação de verossimilhança, a qual garantirá o efeito fantástico.

Observa-se que "a irresolução veiculada pela intriga se torna muitas vezes mais perceptível através do narrador coincidente com uma personagem do que por meio do narratário" (FURTADO, 1980, p. 81). O narratário, principalmente se exterior à narrativa, abre espaço para interpretações de outra natureza, fortalecendo a visão crítica do leitor empírico. Já o narrador, quando também personagem ou conhecedor da história de que participa, induz a uma incerteza crescente frente àquilo que relata, visto que se expõe como um "eu" conflitante, ao promover a "identificação leitor-personagem" (BELLA JOSEF, 2006, p. 199).

Segundo Carlos Reis, o narrador, diferente do autor empírico, é um ente fictício, a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso no cenário da ficção (REIS, 2002, p. 257). O autor pode projetar sobre o narrador certas atitudes, porém o narrador é um ser de papel, uma entidade que narra os acontecimentos da diegese. "De facto [...], convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com uma figura de certo relevo na acção" (FURTADO, 1980, p. 109). Essa "figura de certo relevo", corresponderia ao narrador, que pode identificar-se com a personagem protagonista, se autodiegético, ou com alguma outra, se homodiegético. Ainda segundo Furtado,

> o sujeito da enunciação está, por consequência, presente na história como uma personagem cuja importância pode variar de texto para texto, exprimindo-se na primeira pessoa e recorrendo por vezes a uma narração baseada em (ou constante de) diversos tipos de documentos fictícios, como as memórias, o diário íntimo, as cartas e outros. (FURTADO, 1980, p. 110)

Nesse sentido, entende-se que o narrador, sendo uma entidade ficcional, presente no interior da composição do fantástico, é referido pelos pronomes das primeiras pessoas.

O gênero marca-se pela irrupção do elemento insólito em uma realidade aparentemente familiar, com o narrador envolvido no plano das ações, mas, ao contrário da expectativa em que se tendesse para uma explicação sólita ou insólita, o narrador, podendo ser protagonista ou apenas outra personagem, revela-se mantenedor da dúvida, visto que, por vezes, essa própria entidade ficcional hesita diante da manifestação.

Filipe Furtado mostra, ainda, outra faceta do fantástico, que é lançar mão de "documentos fictícios", sejam eles históricos ou memorialísticos, que auxiliem na constituição de um mundo diegético verossímil. O fantástico tem por essência a manutenção de uma dialéctica entre o natural e o extranatural e usa, para isso, o "*recurso à autoridade*"

(FURTADO, 1980, p. 54). A narrativa, em geral, assegura, por meio de "documentos fictícios", a autenticidade dos eventos intra-narrativos que manifesta, mas, também, pode fazê-lo através da instituição de figuras que atestem a plausibilidade da ação, quer por serem respeitáveis dentro daquele universo construído, quer pela referência a fatos pretensamente históricos.

O "*recurso à autoridade*", garantindo a conveniência dos fatos narrados, promove a verossimilhança ao fantástico, pois são os mais velhos, os sábios, as cartas, os ofícios, os "segredos de família", enfim, partes da história, que envolvem certo mistério, gradativamente desenvolvidos para gerar no leitor o efeito da dúvida e possibilitar a manutenção do fantástico, visto como gênero. Afinal, as estratégias narrativas que configuram os textos inseridos no fantástico pautam-se na noção de que o receptor "tem o mundo real como pano de fundo" (ECO, 1994, p. 89).

Desse modo, conforme Eco, "para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real" (1994, p. 89), e é esse conhecimento prévio, somado à presença de um narrador participante do campo das ações, que permite ao leitor reconhecer-se em uma das personagens. Para Todorov, "penetra-se assim da maneira mais direta possível no universo fantástico. A identificação que evocamos não deve ser tomada por um jogo psicológico individual: é um mecanismo interior ao texto, uma inscrição textual" (1992, p. 92) e, como tal, refere-se a uma estratégia de construção narrativa que possibilita ao leitor escolher se quer ou não manter distância do universo fantástico; porém, algumas vezes, o efeito é tão elaborado que há uma integração, e o "leitor já não sabe muito bem onde está" (ECO, 1994, p. 131).

Ao longo de *A construção do fantástico na narrativa*, Filipe Furtado observa o processo de composição do gênero fantástico, tomando como ponto de partida a abordagem todoroviana e extrapolando suas conceituações, já que, ao discutir o gênero, propõe uma observação bem própria de sua arquitetura, afirmando que qualquer texto pertencente ao fantástico "deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre aquilo que encena" (FURTADO, 1980, p. 132).

Furtado diz que é a ambiguidade sólito/insólito o traço mais específico do fantástico e, mesmo que outros traços se coadunem para compor a fenomenologia do gênero, "a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e permanência da *ambiguidade* de que vive o género, nunca evidenciando uma decisão plena" (FURTADO, 1980, p. 132). Para

isso, o autor elenca oito condições necessárias à organização da narrativa para que a indefinição se mantenha:

> 1- fazer surgir, em um ambiente aparentemente comum, familiar, um componente da fenomenologia do insólito, desde que este se torne dominante entre os demais elementos e acontecimentos intradiegéticos;
>
> 2- garantir verossimilhança à fenomenologia do insólito, buscando uma lógica própria que se adéque ao senso-comum vigente;
>
> 3- não permitir a racionalização do fenômeno insólito, embora aceitando a intromissão de explicações, sejam elas empíricas ou meta-empíricas, porém, sem tender para nenhuma delas, mantendo a dúvida;
>
> 4- instaurar um narratário, que deve refletir a respeito da irrupção insólita e da incerteza despertada por sua ocorrência, mas que também sirva de ligação entre o "receptor ficcional" e o leitor empírico, sendo função do narratário transmitir, ao receptor real, a mesma perplexidade diante do incomum por ele experienciada;
>
> 5- elaborar personagens que suscitem a plena identificação do leitor com elas, transmitindo-lhe a dúvida, a ambiguidade, diante do insólito;
>
> 6- "organizar as funções das personagens de acordo com uma *estrutura actancial* que reflita e confirme as características essenciais do género" (FURTADO, 1980, p.133), apropriando-se do modelo greimasiano e estabelecendo seis funções, a que se reduziria a ação de qualquer narrativa: sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante e oponente (FURTADO, 1980, p. 106)
>
> 7- utilizar, preferencialmente, um *narrador homodiegético*, que, além de participante do campo das ações, detém, ainda, a autoridade diante do que narra, por não ser o protagonista, com o que resulta em maior confiabilidade em seu relato;
>
> 8- trazer à cena um espaço híbrido, em que haja representações do mundo real, mas que, além disso, contenha elementos próprios da fenomenologia do insólito, os quais possibilitem a subversão gradativa da realidade diegética.

Furtado declara que poderia agregar a esse conjunto de traços "uma série de outros, entre os quais o emprego predominante de processos estilísticos e a preferência por certas modalidades de narração" (FURTADO, 1980, p. 135).

Furtado, quanto ao sétimo elemento de composição do fantástico, discorre a respeito do caráter de confiabilidade do narrador homodiegético e, assim, pode-se perceber seu distanciamento em relação à perspectiva de Todorov, já que este afirma ser o narrador-personagem, o que entoa o "eu", o narrador ideal para possibilitar a identificação entre leitor

empírico e personagem. Para Todorov, é ainda esse narrador que mantém a hesitação diante da fenomenologia do insólito, pois não se dúvida de seu testemunho, "antes procuramos, com ele, uma explicação racional para [...] fatos bizarros" (TODOROV, 1992, p. 93).

Todorov, como já apontado anteriormente, posiciona-se diferentemente de Filipe Furtado, descrevendo as narrativas do fantástico como circunscritas a um período fixo e datado. Já Furtado declara que:

> O género virá, nas últimas décadas do século XIX e no início do XX, a ter um surto de fecundidade ímpar, precisamente em paralelo com movimentos esteticistas, decadentistas e outros que, hostilizando o realismo na literatura e nas artes plásticas, visam, de forma mais geral, pôr em causa ou minimizar o avanço da razão e da ciência. (FURTADO, 1980, p. 137)

Contrariamente a Todorov, que nega a existência do fantástico para além dos finais do século XIX, Furtado remete-se a mudanças que teriam produzido evoluções do gênero, tornando-o ainda mais fecundo no século XX, uma vez que põe em discussão os movimentos favoráveis à acertabilidade da ciência e da razão. Ao final de seu trabalho, Todorov chega a admitir um "novo" fantástico no século XX, inaugurado por Kafka, diferente do clássico ou tradicional, mas não desenvolve sua perspectiva crítica acerca desse momento, deixando a ideia de ruptura entre uma e outra fase. Enquanto Todorov admite o surgimento de uma nova literatura fantástica, que se pode pressupor moderna ou contemporânea, Furtado aponta para a evolução continuada da construção narrativa fantástica, observando os traços de sua composição passado o século XIX.

Segundo Reis, "o momento em que certos gêneros iniciam ou encerram o seu trajecto é normalmente difícil ou impossível de estabelecer com precisão" (REIS, 2001, p. 249). No caso do fantástico, há uma relação de continuidade, ainda que negada por Todorov, que nutre os indícios, mesmo não os sistematizando, do fantástico visto como modo.

1.1.2- Modo

O estudo de narrativas que têm como marca fundamental a irrupção de eventos insólitos permitiu que se sugerisse a constituição de um modo discursivo fantástico, marcado pela transfiguração da realidade referencial, mas cuja hesitação própria do gênero não lhe é uma exigência. Seu traço essencial seria a manifestação do evento inesperado. Conforme o semiólogo Renato Prada Oropeza:

> Lo insólito [...] [es la] característica del nuevo relato fantástico contemporáneo. Esto nos lleva también a no caer en la tentación de apostar por la solución de que todo sólo ocurrió en la

> mente del narrador-personaje - que sería la solución realista, simplificadora por reducir todo a un dominio; es decir, la que nos lleve a suprimir la contribución del relato fantástico, su actitud "devastadora" de la verosimilitud realista; su contribución a un nuevo subgénero propio, opuesto precisamente al realista. (PRADA OROPEZA, 2006, p. 64)

A referência a essa função do narrador, de tornar a irrupção insólita um traço e não apenas uma abstração, reflete a composição do fantástico modal. O insólito ficcional se dá pela ruptura da realidade referencial, mas, para além das limitações estruturais do gênero fantástico, não há, para sua consecução, a necessidade da hesitação, nem a manutenção dessa, quando ela ocorra, ao longo de todo o relato, pois a ambiguidade pode se dar e se dissipar.

Bella Jozef, em *A máscara e o enigma*, afirma que "o fantástico se estabelece num clima real violentado pela irrupção insólita da lógica" (BELLA JOZEF, 2006, p. 206). Assim, percebe-se que o elemento sobrenatural ou extranatural ultrapassa os limites da realidade, rompendo a lógica, o senso comum, e constituindo, dessa maneira, uma quebra com o estabelecido ou previsto, por meio de eventos insólitos que subvertem o mundo referencial. Para ela, "o fantástico, como categoria do literário, é um discurso que coloca em discussão a lógica da realidade compreendida como real, acusando as contradições do mundo contemporâneo" (BELLA JOZEF, 2006, p. 215).

Ao se confrontar com as contradições do mundo contemporâneo, o discurso fantástico remete para a crise discutida por Lenira Marques Covizzi (1978), já antes aqui referida, pois, no âmbito de um mundo sentido como real, há a irrupção do insólito e, da mesma forma que no fantástico, esse mundo é discutido, inquirido, em um mundo inteiro por si só "alucinado" (TODOROV, 1992; FURTADO, 2011).

O fantástico moderno ou contemporâneo, nascido da morte da literatura fantástica oitocentista, na perspectiva todoroviana, que teria em Kafka seu paradigma de nascimento, surgiu como uma literatura do sobrenatural ou do metaempírico (FURTADO, 1980 e 1992), com narrativas perpassadas por uma hesitação que se dissipa em seu decorrer, sendo o mais inusitado, exatamente, a falta de surpresa, por parte de personagens e narrador, diante da manifestação do insólito. Segundo Todorov,

> em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. [...] Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. (TODOROV, 1992, p. 181)

O fantástico moderno, contemporâneo ou kafkiano, aceitando-se a formulação todoroviana, seria caracterizado por eventos insólitos, propulsores da narrativa, que, após serem denunciados no nível da ficção, acabam por fazer parte do quotidiano das personagens, as quais, em geral, assimilam a ocorrência insólita, naturalizando-a, até com certa apatia frente aos possíveis inconvenientes. Nessa chamada nova literatura fantástica, admitindo-se o

percurso proposto por Todorov, pode-se dizer que as "indicações de uma hesitação se afogam no movimento geral da narrativa" (TODOROV, 1992, p. 177).

As narrativas que encarnam o fantástico clássico ou tradicional seriam permeadas por uma constante dubiedade, oscilando entre explicações fundamentadas na lógica ou baseadas em abstrações da realidade, produtos da imaginação. Isso não ocorre, obrigatoriamente, com o fantástico moderno ou contemporâneo, visto que, em muitos casos, há um processo de naturalização ou banalização dos acontecimentos inauditos, pois a hesitação representada no interior da narrativa pode vir a ser abandonada (TODOROV, 1992).

Todorov discute as idiossincrasias da obra kafkiana, porém não a consegue inscrever nem no fantástico nem nos seus gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho. Ao contrário, afirma que "as narrativas de Kafka dependem ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível" (1992, p. 180). Ele destaca, assim, traços de um modo de discurso distinto do utilizado até aquele momento.

Conforme Prada Oropeza observa:

> En este discurso fantástico no hay la "explicación" que restablecería el "orden" realista: éste debe permanecer dislocado y aquí radica su contribución a la concepción del mundo posmoderno: mostrar la fractura, sin mayor explicación, arrepentimiento o temor al escândalo; esto constituye el núcleo de la nueva articulación de sentido. (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58)

O discurso fantástico mostra-se como uma ruptura que se estabelece no mundo racional, dito real, mas, que não remete precisamente à estranha ausência de reações, ou "surpresa" diante do evento que corrompe a ordem a priori estabelecida. Assim, nota-se que o insólito torna-se sólito no universo real-textual da narrativa. Apesar de percebidos como insólitos, de questionados, os eventos e elementos podem acabar incorporados à vivência quotidiana das personagens.

É nesse sentido que Irène Bessière comenta que o fantástico:

> no define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampouco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invéncion pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginário colectivo. (2001, p. 84)

A autora, da mesma forma que Todorov, discute a metamorfose estabelecida na realidade com a introdução do evento surpreendente. Contudo, diferentemente, não enquadra o fantástico em um espaço mais limitado e restrito, centrado em regras dos gêneros literários, pois o aborda por meio da heterogeneidade que comporta em si mesmo. O modo fantástico é, para ela, mais abrangente que o gênero fantástico, visto que um modo discursivo dá conta dos traços

inovadores da narrativa, enquanto o gênero apresenta estruturas estanques, que se manifestam de modo gradativo, respeitando uma série de marcas próprias do gênero.

O modo discursivo fantástico compõe-se por um amálgama de traços que se unem para constituir as narrativas do metaempírico. O fantástico modal, destoando do genológico, não está preso a nenhum conjunto de estratégias estanques, ao contrário, forma-se a partir da reunião de elementos próprios dos gêneros que têm o insólito como marca distintiva, configurando-se pelo aparecimento e tácita aceitação do inaudito no quotidiano das personagens. De acordo com Filipe Furtado,

> o conceito expresso pelo termo [metaempírico] aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (2011)

O fantástico modal, debatido por Furtado, evoca a ocorrência do incomum, de fenômenos metaempíricos, insólitos, os quais se congregam na constituição de uma diversidade de gêneros canônicos, contribuindo para a constituição de um modo de discurso que tem a ruptura como sedimento, ao reunir em si uma variedade de obras, que agregam traços diversos, pertencentes a muitos e diferentes gêneros. Nas palavras de Fortino Corral Rodríguez:

> El texto fantástico es, pues, un espacio cultural en que se escenifica un sacudimiento de los presupuestos cognitivos básicos que regulan nuestro intercambio con el mundo real. El elemento sobrenatural o extraño induce en el mundo narrado, previamente identificado con el del lector, una crisis de la noción misma de realidad. A raíz de este sacudimiento, el mundo suspende momentáneamente su dureza física, deja de ser sólo naturaleza y se preña de intencionalidad, es decir, adquiere dimensión simbólica. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 46)

"A raíz de este sacudimiento", causado pela irrupção do incomum no seio de uma realidade familiar, reorganiza internamente a narrativa, desencadeando um processo de reelaboração da orientação realista no interior do relato fantástico, já que, ao "oferecer fuga e consolação através de alternativas ao princípio de realidade e apelos à sedução do irracional, exerce uma influência lúdica e, em certa medida, terapêutica" (FURTADO, 1992, p. 56).

É evidente a opção de Filipe Furtado pela "literatura do metaempírico" (FURTADO, 1992), tomando o cuidado de demonstrar, em outro estudo mais recente (FURTADO, 2011), uma preocupação com o modo discursivo fantástico, para o qual atribui a nomenclatura de metaempírico, em substituição ao termo sobrenatural. Isso significa dizer que o pesquisador, apesar de saber do uso corrente do termo, observa que nem sempre a ruptura da realidade referencial ultrapassa "a natureza conhecida" (FURTADO, 2011), mas, sim, pode representar uma transgressão do comum, levando, dessa maneira, a ampliar as rupturas fantásticas de que trata.

Logo, pode-se recuperar o sentido da "fenomenologia insólita" (FURTADO, 1980, p. 21) para se pensar na construção do discurso fantástico, em que há o recurso ao fenômeno insólito, revelando, por sua vez, um significado bem próximo ao do metaempírico furtadiano. A linguagem da composição textual desvenda traços do jogo narrativo que compõe a obra de ficção. Sobre as relações desse jogo narrativo, Umberto Eco assim se expressa:

> Ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. (ECO, 1994, p. 93)

E é esse "jogo" narrativo que, dentro da "literatura do insólito", na constituição do discurso fantástico, aponta para a construção de uma linguagem que, ludicamente, designa a "existência de parecenças globais e de pormenor[,] [...] as chamadas **parecenças de família**, que permitem aos utilizadores (ou, se quiser, aos jogadores) reconhecerem a existência de uma linguagem comum, pelo menos em parte" (REIS, 2001, p. 236).

A linguagem é, sob esse ponto de vista, um dos processos essenciais de constituição da narrativa insólita, ou melhor, de cunho fantástico, em sentido lato, entendido aqui como modo discursivo, em que a relação de "parecença de família" acarretaria um discurso prototípico do fantástico, aglomerando traços dos gêneros antecessores ou sucessores e podendo compor-se pela reunião de categorias.

Furtado, em verbete sobre o fantástico modal (2011), afirma ser o metaempírico, aqui sinonimicamente denominado insólito, um traço comum a diversos gêneros; porém, é a resposta à irrupção do incomum que define a pertença ou não de uma narrativa a dado gênero, a saber: maravilhoso, fantástico, estranho, real-maravilhoso, por fim, os que têm como paradigma de composição a irrupção do insólito. Sendo assim, pode-se perceber que o fantástico modal engloba um leque diversificado de ocorrências do insólito ficcional, visto que amalgama traços e elementos de variados gêneros, os quais se cunharam antes e depois do gênero fantástico, conforme Todorov o apresenta.

O insólito, como categoria ficcional, possibilita, ainda, a inscrição das narrativas contemporâneas no fantástico modal, e "com base nas diferentes reacções perante o metaempírico adoptadas nas obras, é possível divisar no modo fantástico algo como um espectro ou um *continuum* susceptível de abranger pelo menos três géneros" (FURTADO, 2011): maravilhoso, estranho e fantástico.

A visão modalizante, maneira mais abarcante de se tratar do fantástico, nutrir-se-ia da percepção do insólito, própria, por exemplo, do realismo maravilhoso, porém amalgamando, ainda, outros traços. A relação de interseção entre mundos coexistentes seria uma das marcas

fundamentais para se inscrever uma obra no realismo maravilhoso, mas esse traço não exclui a possibilidade da utilização de outros elementos na constituição narrativa e, portanto, sua provável realocação como narrativa do fantástico modal.

As discussões a respeito do fantástico modal remetem "às grandes esferas conceptuais pressupostas pela noção de modo, [para as quais] têm sido atribuídas outras designações, como 'formas naturais' (Naturformen) por Goethe, 'arquigéneros' (archigenres) por Gérard Genette ou 'géneros teóricos' (genres théoriques) por Tzvetan Todorov" (FURTADO, 2011). Tais atribuições designam a mesma substância, que se denomina *modo*, uma expressão como já observado bem ampla e geral.

Carlos Reis, discutindo a respeito dos modos do discurso, diz que estes seriam "categorias abstractas" (REIS, 2001, p. 238), podendo, por isso, prolongar-se ao longo do tempo, mas mantendo uma "conexão" cultural, "verbalmente traduzida e de muito antiga tradição" (REIS, 2001, p. 239). Compostos por traços que se delongam com o decorrer do tempo, mas que sofrem influências culturais, os modos surgiriam, portanto, "'como essências, extraídas das características permanentemente válidas dessas formas relativamente evanescentes' [FOWLER, A.] que são os gêneros" (REIS, 2001, p. 244).

"Os gêneros [...] são entidades mutáveis" (REIS, 2001, p. 249) em conexão com os contextos epocais nos quais emergem, e, por apresentarem "características evanescentes", são mais limitados espácio-temporalmente, porque são históricos. Os modos são atemporais e a-espaciais, sobrevivem ao longo dos tempos, e se marcam por traços nem sempre uniformes. Assim, como afirma Furtado, ao deixarem de apresentar certos traços em sua composição, as narrativas acabariam não correspondendo ao jogo proposto pela fenomenologia do insólito para compor o gênero fantástico, mas poderiam, efetivamente, abrigarem-se sob o modo.

"O modo fantástico abrange [...] pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação 'mimética' do mundo objectivo" (FURTADO, 2011), compondo-se, essencialmente, pela ruptura, pela transgressão, da ordem estabelecida. O surgimento do insólito, sua concepção como elemento destoante e, consequente, a apatia das personagens frente a sua manifestação, acarretam a hibridez narrativa, composta por uma diversidade de traços, e o modo pode ou não se construir com uma diversidade de estratégias de um único ou de vários gêneros. Conforme Furtado:

> Temos, assim, que o maravilhoso, o estranho e o fantástico, pelo próprio teor dos elementos semânticos neles dominantes, se integram num *maré magnum* de textos que, embora pertencendo a uma ordem de categorias diferente da pressuposta pelas chamadas "formas naturais" da literatura, poderia, sem grandes preocupações de rigor, ser considerado "modo" ou um "macro-gênero". (FURTADO, 1992, p. 55)

Segundo essa perspectiva teórica, poder-se-ia agregar, a esses três gêneros, no conjunto do fantástico modal, o realismo maravilhoso, não abordado por Furtado em seus estudos. Segundo Bessière, o fantástico modal constitui-se por um

> discurso cuya extrañeza nace de su confusión; um discurso de lo ilegal, pero que es de hecho um discurso de la ley. Se presenta como um juego, pero repone el sentido perdido, el objeto con el que no se sabe qué hacer, sobre outro tablero. Unir caso y adivinanza es pasar de la ineficácia de um código (rázon, convenciones sociocognitivas) a la eficácia de outro que aún no nos pertence, el des nuestros maestros. (BESSIÈRE, 2001, p. 99-100)

O fantástico modal supõe, desse modo, uma lógica que é, ao mesmo tempo, surpreendente e temática, tendo o relato como seu próprio móvel, já que, conforme Bessière, é o discurso fantástico que possibilita jogar, ou seja, entrar em conflito, percebendo que o discurso do ilegal é, de fato, o discurso da lei. Assim, o insólito ficcional irrompe, e, como bem observa Bella Jozef,

> o autor contemporâneo procura uma realidade mais profunda e ambígua, uma dimensão transcendental da realidade que se quer total. O desvendamento das raízes míticas e das formas mágicas, anuladas pela contenção da lógica convencional, dá lugar a uma visão globalizante e primordial. (2006, p. 220)

Eventos insólitos, portanto, conforme Furtado, metaempíricos, compõem as narrativas do modo discursivo fantástico, trazendo à cena uma invasão de irrealidade que corrompe a apresentação gradual da realidade. O mundo narrativo procura sanar as dificuldades quotidianas por meio de eventos insólitos.

Revendo a literatura fantástica brasileira, a pesquisadora Maria Cristina Batalha, em prefácio a sua antologia de contos, que recolhe, revela:

> Somos forçados a constatar que a flutuação teórica relativa à definição do termo "fantástico", assim como as "fronteiras" das quais a literatura fantástica se aproxima não nos autoriza um conceito único e excludente para essa modalidade narrativa. Mais prudente seria então considerarmos o conceito em seu plural – "fantásticos". À pluralidade de fantásticos associam-se adjetivos diversos que lhe completam o sentido e dão formas mais perceptíveis ao gênero: grotesco, macabro, gótico, alegórico, metafísico, fantástico mágico, fantástico surreal etc. Conforme a predominância de um desses aspectos no texto fantástico – terror, horror, espaço do sonho, melancolia, trágico ou grotesco – desenvolveram-se as criações textuais e as teorias a respeito do gênero. (2011, p. 18)

A perspectiva de Batalha remete à dificuldade de sistematização de narrativas que têm como elemento dinamizador das ações intradiegéticas a irrupção do insólito. Assim, a proposta de adjetivação por ela apresentada caracteriza-se como coadjuvante nos estudos sobre o fantástico modal, visto que o conjunto de traços ou adjetivos apontados, devido à composição diegética, agregar-se-iam ao modo discursivo acima referenciado, como elementos próprios dos variados gêneros ou subgêneros estudados.

O conjunto de traços que compõem o fantástico modal apresenta uma "subversão verificada na construção das categorias narrativas" (GARCÍA, 2011), assim, os entes

ficcionais – narrador, personagens, narratário – percebem o fenômeno insólito, como tal, mas nessas "novas tendências desse matiz literário" (GARCÍA, 2011), ele "não é objeto de questionamentos, nem fica na dependência de sua aceitação" (GARCÍA, 2011). A irrupção do insólito, por vezes, acarreta, no âmago da narrativa, uma aceitação e, até mesmo, banalização diante de sua manifestação.

Sinteticamente, recorrendo a Filipe Furtado, pode-se afirmar que fantástico modal reúne o gênero fantástico, o maravilhoso e o sobrenatural, o estranho, o absurdo, o real-maravilhoso e suas variações, bem como, "de facto, estende-se por uma vasta gama [de gêneros e subgêneros], desde os mitos, os contos de fadas ou o romance gótico de sobrenatural aceite a diferentes áreas da ficção científica, como as denominadas *heroic fantasy* ou *sword and sorcery*" (FURTADO, 2011). Trata-se, mesmo, de um amplo guarda-chuva, que, sob si, abriga diferentes obras literárias, desde que, nelas, haja a manifestação do insólito.

1.2- **Realismos Mágico, Maravilhoso ou Animista**

> Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas.
> (BRETON, 1924)

> A escritura é em si mesma uma proposta profana, movendo-se conscientemente entre o dizível e o indizível. Há paradoxos, há metáforas, há palavras cruas que profanam o que parecia teoricamente sagrado.
> (ASSMANN, 2007, p. 11-12)

A realidade, no espaço da ficção, é uma construção profundamente insólita e híbrida. A escrita de Gabriel García Márquez, Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier, entre outros, remete a uma produção textual que, claramente, se embasa na apreensão do real para, posteriormente, compor uma narrativa que tem, como "pano de fundo" (ECO, 1994, p. 83), a coexistência não excludente de duas "realidades" coadjuvantes, em que convivem harmoniosamente os *realia* e os *mirabilia*.

Os "realismos", conforme apresentados por Auerbach (2009), sempre buscaram apreender a realidade referencial, transpondo as barreiras da história e, mesmo, da memória, em uma demanda pelas minúcias existentes na vivência quotidiana, que desencadeou a construção real-naturalista, desenvolvida pelo romance burguês.

Da constante tentativa de apreensão do mundo que se pretende real, surgiram múltiplas realidades, forjadas a partir da visão de um mundo possível de existir e que refletisse a sociedade de seu tempo, confrontando-a a si mesma e, ainda, a toda uma construção histórica. As estruturas de representação da realidade referenciada foram se esfacelando, e as realidades cunhadas a partir de uma visão capaz de unir elementos díspares operaram no sentido de amalgamar a racionalidade limitada à completa instauração da alucinação. Assim, formou-se uma literatura em busca de diálogos entre o mundo "real", vivenciável, e as forças telúricas, concebidas como mágicas e míticas.

Falando das realidades, construções próprias do ser humano, Manuel Antônio de Castro destaca:

> a palavra ***realidade*** indica para nós algo que está aí e que independe de nós, de cada um, pois nascemos e morremos, e ela nos precede e continua sempre. O que é esta realidade? As respostas variam de acordo com as culturas, as teorias filosóficas e científicas, e as crenças religiosas. E, sobretudo, com as épocas históricas. Falamos então das representações da realidade. (CASTRO, 2006)

Daí, pode-se depreender que o desejo do homem em "experimentar a realidade" (BOOTH, 1980, p. 55) fez com que este criasse realismos, ou seja, fórmulas próprias de representar o real empírico, pois o homem é um ser capaz de, a partir do mundo real, reescrever suas "verdades" e gerar, por meio da palavra, uma literatura que refletisse seu momento histórico, sem deixar de notar os elementos telúricos que o circundam.

Nesse sentido, pode-se entender que as construções humanas derivam da realidade experienciada e nela encontram suas nuances, pois, como criações possíveis de existir pelo imaginário, desenvolvem-se, promovendo reflexões sobre a vida quotidiana, conforme se verificou, durante muito tempo, no plano da ficção, com as vertentes do sistema real-naturalista, que foi dominante na literatura universal. Contudo, a literatura real-naturalista cedeu espaço às rupturas, e a ficção não real-naturalista, podendo-se a ela referir como constitutiva de um sistema genericamente "fantástico" e que tem por objeto mundos e matizes do campo da irrealidade ou não naturais, forjou suas bases. Nesse cenário, o insólito, como categoria fundamental, pôs em evidência o mundo sobrenatural ou extraordinário, confrontando-o com o seu contraponto. Impunha-se a tensão, às vezes, desarmoniosa, no mais das vezes, harmônica, entre o sólito e o insólito. Surgia, no seio das novas literaturas, o realismos adjetivados de mágico, maravilhoso, fantástico, absurdo, animista.

As literaturas contemporâneas, notadamente, as pós-coloniais, em todos os casos de colonialismos experimentados, constituíram-se em meio a uma realidade de conflitos e guerras, até mesmo na Europa, mas com matizes diversos, visto que a sociedade européia, como um todo, não passou por descolonização, ainda que, como qualquer nação dos novos

mundos, tenha comungado de ideologias em evolução, passíveis de choque. O mundo que se forjava nas literaturas emergentes necessitava de uma ficção capaz de dar contas de suas idiossincrasias, como era necessário à transição estrutural da sociedade.

Dessa forma, observa-se, por exemplo, que as literaturas latino-americanas, bem como as africanas, formularam-se e, em seguida, abandonaram os pressupostos da matriz literária eurocêntrica, advinda do século XIX, que não representava as novas realidades sócio-culturais daquelas nacionalidades. Passava-se, portanto, à elaboração consciente de uma nova ficção, que teria como móvel a "vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade européia no século XIX" (FIGUEIREDO, 2002).

Já que "o poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas" (FIGUEIREDO, 2002) promoveu uma nova constituição historiográfica, em que, como afirma Figueiredo, diluíram-se "os contornos entre história e lenda, problematizando o discurso racionalista e suas categorias 'puras', para contemplar nossa realidade multifacetada" (FIGUEIREDO, 2002), nada mais natural do que a nova literatura que se produzia amalgamar, no seu universo ficcional, os *realia* e os *mirabilia*, como aqui mesmo, já antes de mencionou. Era o momento de emersão dos realismos não tão referenciais à realidade empírica.

Segundo Irlemar Chiampi, em *O Realismo Maravilhoso*, o termo "realismo mágico" fora cunhado em uma época de florescência de narrativas cuja sua elaboração se opunha ao sistema real-naturalista e, desse modo, "veio a ser um achado crítico-teórico" (CHIAMPI, 1980, p. 19) para catalogar essas narrativas que tinham como sedimento romper com o realismo em crise. No entanto, com o decorrer do tempo, conforme observa a mesma estudiosa, o termo foi adaptado ao novo romance hispano-americano, e perdeu espaço, sendo substituído por "realismo maravilhoso", visto que "magia", como ela destaca, tinha forte carga semântica de ordem fenomenológica, acarretando em sentidos desconexos para as narrativas que comporiam tal novo gênero.

O "realismo mágico", porém, mantém-se como fonte de estudos sobre a relação de contiguidade entre o sólito e o insólito, na concepção de narrativas marcadas por essa duplicidade, principalmente em pesquisas sobre a *fantasy*, envolvendo textos que têm como marca constitutiva o insólito, o incomum, o inesperado. Os traços que compõem o realismo mágico seriam, em análise, idênticos ao chamado realismo maravilhoso ou, mais contemporaneamente, realismo animista, no que tange à literatura de África, com certa desconformidade apenas terminológica, já que, instalando a transgressão da realidade referencial, os novos realismos apontariam para uma convivência harmoniosa entre realidades

díspares em diferentes contextos culturais – Américas e África, por exemplo –, mas com matizes autóctones e conceituais convergente, ainda que distintos.

Irlemar Chiampi afirma que a crença, a noção de fé, possibilita a sobre-realidade deixar de ser um produto da fantasia para se tornar uma região anexada à realidade ordinária e empírica (CHIAMPI, 1980, p. 36). Assim, percebe-se que as manifestações do insólito, da ordem do mítico, passariam da sobre-realidade à realidade, a partir da crença na possibilidade de interferências não naturais ou não ordinárias, portanto, insólitas. Pode-se, em síntese, recorrer às palavras de Alejo Carpentier, quando este afirma que "tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa às normas estabelecidas é maravilhoso" (CARPENTIER, 1987, p. 122).

O escritor cubano, ficcionista e aventureiro de crítico, como muitos de seus pares, americanos ou europeus, reitera que "tudo o que é insólito é maravilhoso" (CARPENTIER, 1987, p. 122), lançando mão da noção do que não é sólito, do "extraordinário, excelente, admirável" (CARPENTIER, 1987, p. 122) para demonstrar sua inconformidade diante da concepção de maravilhoso ligada apenas ao que é belo, visto que o feio, o disforme, o terrível, também pertenceriam ao campo do maravilhoso, que, então, apreenderia tanto o belo quanto o grotesco, conforme se pode inferir. Sendo assim, no maravilhoso configurado por Carpentier convivem o sublime e o grotesco, as bases tanto do maravilhoso clássico ou medieval quanto da novela gótica.

Dando continuidade à reflexão a respeito de maravilhoso, o autor afirma, peremptoriamente, dizendo que: "o realismo maravilhoso, que eu defendo, e que é o nosso realismo maravilhoso, é aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo o que é latino-americano. Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano" (CARPENTIER, 1987, p. 125). Ele esboça, portanto, um percurso pela origem do nome realismo maravilhoso, indicando, o caráter que considera equivocado do termo "realismo mágico", por ele considerado uma "imagem inverossímil" (CARPENTIER, 1987, p. 123).

A base do chamado realismo maravilhoso forjou-se a partir dos pressupostos existentes dentro do pensamento surrealista, que propunha, em seu manifesto, uma ruptura com a realidade opressora e uma busca pela maravilha. O encontro com o maravilhoso pode ser inferido a partir dos pressupostos do surrealismo, tratado por Michael Löwy, em "Romper a gaiola de aço". Este crítico diz que:

> O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos "encantados" apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-

> louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. (LÖWY, 2002, p. 9)

A maravilha, previamente elaborada pelo surrealismo em oposição à realidade, o maravilhoso fabricado de forma premeditada (CARPENTIER, 1987, p. 124), compõe-se como fundamento do movimento surrealista, que tinha por mérito reavivar sensações perdidas e fabricar seu percurso até a maravilha. O realismo maravilhoso, ainda evocando o extraordinário, trataria, pois, de uma maravilha avivada no real que se encontra em estado bruto (CARPENTIER, 1987, p. 125), permitindo acreditar, estar em contato quotidiano, a ponto de a fé coletiva estabelecer o milagre (CARPENTIER, 1987, p.141).

Alejo Carpentier, retomando os pressupostos surrealistas, aponta, dessa maneira, para uma maravilha que está presente na realidade. Ao optar pelo termo realismo maravilhoso para designar o gênero representativo de narrativas "históricas", que abordam a temática telúrica, próprias da terra, o autor imprime uma reflexão a respeito de uma ficção em que o maravilhoso flui livremente (CHIAMPI, 2009, p. 16). O escritor cubano, ao abordar a normalidade da manifestação e adaptação do insólito, aponta para a fé como parte vital da maravilha, pois sem ela a maravilha invocada é somente uma "artimanha literária" (CARPENTIER, 1985), artificial, como ocorreu com a maravilha representada no surrealismo (CARPENTIER, 1985; 1987). Na Latino-América, a realidade se nutre da fé, e o homem torna-se capaz de realizar seus desejos ou enfrentar suas guerras através, até mesmo, do milagre. O mesmo se pode dizer de África, em que a fé, as crenças, os ritos, a religiosidade são elementos essenciais ao dia a dia dos povos que nela habitam, estando, igualmente, representados em sua literatura.

"Assim, a realidade americana, seja natural ou a histórica, é um repertório de maravilhas (positivas ou negativas) que escapa ao estatuto do verossímil codificado pela modernidade européia" (CHIAMPI, 2009, p. 16), como, também, a realidade africana. O insólito se instaura na história da Latino-América ou de África, e o homem não é capaz de distinguir entre o real e o irreal, que nutrem o universo da diegese literária. O pensamento a respeito da constituição das nações estabelece uma convivência entre o Mito e a Hitória, entre os elementos anímicos da terra e o mundo dito real, logo, o inverossímil só se daria a partir de um olhar eurocêntrico. É o caso em que importa a distinção entre o olhar de dentro e o de fora, o olhar da terra e o olhar do estrangeiro, o olhar do *eu* e o olhar do *outro*.

Entretanto, em geral, a construção narrativa do realismo maravilhoso não deixa margem para o inverossímil, pois a coexistência harmoniosa do sólito com o insólito instala-

se de modo sutil e, então, o leitor-modelo é guiado para uma visão de mundo em que o normal é a existência de uma maravilha perpendicular ao mundo real empírico.

Carpentier, gradativamente, desenvolve "a história do realismo maravilhoso e do insólito na América" (CARPENTIER, 1987, p. 126), como qualquer outro pensador poderia tê-lo feito para a África, apontando para sua manifestação a partir de fatos da história local. De acordo com ele, "o maravilhoso só começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade" (CARPENTIER, 1985).

A maravilha revela-se na apreensão da realidade ficcional, as personagens percebem que há uma manifestação insólita, denunciam sua ocorrência a nível diegético, deixando, assim, o espaço da simples descrição histórica, já que é através da intromissão do insólito, em meio ao sólito da história, que possibilita debater, ou enfocar, o poder autóctone do povo, o resgate de suas origens, podendo combater seus conflitos e encantando-se a partir do insólito, que rompe com o dito real impositivo.

A percepção da maravilha ocorre pela alteração da realidade, em meio à irrupção do insólito. Irlemar Chiampi, a respeito dessa alteração, decorrente do inesperado, esclarece que:

> A questão consiste em apresentar o real, a norma, o "verossímil romanesco", para facultar ao discurso a sua legibilidade como sobrenatural (a recíproca é verdadeira: as *mirabilia* também são legíveis como *naturalia*). Nesse progresso, nesta "retórica da passagem", suspende-se a dúvida a fim de evitar a contradição entre os elementos da natureza e da sobrenatureza. O efeito de **encantamento** é provocado pela percepção da **contiguidade entre as esferas do real e do irreal** – pela *revelação* de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja. (CHIAMPI, 1980, p. 61, negritos nossos)

Portanto, o "verossímil romanesco", como bem observa Chiampi, seria um dos principais traços do romance real-naturalista, em que se retrata um mundo intradiegético que pretende parecer com o real empírico. Nessa vertente romanesca, o mundo, feito para representar a realidade, é invadido pelo insólito, que se põe irremediavelmente, e, diante do aparentemente não natural, naturaliza-o, ocasionando um encantamento.

Derivado de "un tipo de narraciones donde se produce una integración y equivalencia de lo real y lo extraordinario" (ROAS, 2011, p. 57), o realismo maravilhoso promove uma harmonia, ou seja, uma convivência não conflituosa entre o dito real e o visto como extraordinário, em um mundo "semejante al nuestro" (ROAS, 2011, p. 57). Assim, o gênero realismo maravilhoso difere do maravilhoso, em que é necessária a configuração de um mundo completamente alucinado em sua gênese.

O realismo maravilhoso afasta-se, ainda, do fantástico genológico, já que, como afirma Chiampi:

> Ao contrário da **"poética da incerteza"**, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o "outro lado", o desconhecido, para incorporar-se ao real: **a maravilha é (está) (n)a realidade**. (CHIAMPI, 1980, p. 59, negritos nossos)

Desse modo, o realismo maravilhoso "convida" o leitor a vivenciar um mundo aparentemente real, da mesma forma que o fantástico; porém, suas recepções diante do fenômeno metaempírico são diversas, já que, no fantástico, é a incerteza que dá o matiz da constituição ficcional, enquanto que, no realismo maravilhoso, é uma gradativa aceitação e consequente encantamento frente ao incomum que possibilitam notar que

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

O leitor-modelo (ECO, 1994), guiado ao longo da história, não necessita ser hábil em descobrir ou duvidar das instruções evidenciadas em seu decorrer, como ocorre em narrativas pertencentes ao gênero fantástico. No realismo maravilhoso, os elementos incomuns irrompem tangenciados por uma "verdade" histórica aparentemente indiscutível. Assim, o leitor não necessita decifrar nenhum elemento, uma vez que o universo intratextual é elaborado a fim de proporcionar uma aventura pela concepção historiográfica, mas consciente da magia que lhe é auxiliar.

As narrativas do realismo maravilhoso apresentam personagens que modalizam as manifestações do insólito, sem nunca se desconcertarem diante delas, ainda que o percebam como tal, pois os episódios históricos advêm da História de um povo, todavia, porém, representam-se com roupagem adequada àquela estrutura literária, incorporando o mítico e o ritualístico como partes integrantes desse mundo construído ficcionalmente. Disso decorre que "a convivência histórica forjou o espaço euríndico, no qual o autóctone absorve o europeu, apontando para uma civilização universal" (CHIAMPI, 1978, p. 166).

Nascido da fragilização dos limites entre o sólito e o insólito, o discurso narrativo do realismo maravilhoso foi buscar, segundo Carpentier, "a possibilidade de estabelecer certos sincronismos possíveis, americanos [e, até mesmo, africanos, expandindo-se sua leitura], recorrentes, atemporais, relacionando isto com aquilo, o passado com o presente" (CARPENTIER, 1987, p. 139), e, ainda, "a possibilidade de trazer certas verdades européias às nossas latitudes" (CARPENTIER, 1987, p. 139), forjando, assim, uma narrativa que traz à cena o insólito para, consequentemente, estabelecer uma relação de dialogismo, apontando para a civilização universal de que fala Chiampi, pois o escritor apropria-se do mundo

referencial para transcendê-lo, chegando até um mundo harmônico e intercomunicante, no qual,

> mais do que recorrer à solução de uma periodização descompassada entre a literatura moderna européia e a latino-americana [...], esses fatos parecem trazer com os seus paradoxos, uma constante quanto ao modo de apropriação da modernidade na América. Tanto os modernistas quanto os vanguardistas ou os novos romancistas operaram a sua apropriação estética das rupturas modernas, introjetando nelas uma forte massa de elementos estéticos residuais (locais, nacionais, tradicionais). (CHIAMPI, 1989, p. 121)

O contato do escritor com os resíduos de uma terra rica em elementos telúricos, como são os casos da América e de África, auxiliam-no, tornando o discurso pleno de significação, já que composto pelos mitos de sua origem. Conforme Chiampi,

> uma avaliação mais adequada do vínculo entre a história como discurso e o mitologismo no projeto carpenteriano requer considerar o âmbito mais amplo da literatura ocidental, cuja modernidade gerou uma verdadeira poética da mitologização, especialmente em sua fase contemporânea. (2009, p. 19)

As construções do realismo maravilhoso, que envolvem os mitos e a história, compõem-se de elementos estruturais, marcados pela maravilha que "é(está) na realidade" (CHIAMPI, 1980, p. 59). A realidade referencial, descrita por Carpentier, em seu percurso pelo realismo maravilhoso, é toda ela insólita, já que repleta de mitos da terra, e apoia-se nos símbolos de um povo em descobrimento de si mesmo. De acordo com Carpentier, no real, o papel da magia, do mitológico, das crenças religiosas e das tradições populares, pressupõe uma fé, pois "os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos" (CARPENTIER, 1987, p. 140).

Nesse sentido, pode se sugerir que o realismo maravilhoso se constitui a partir da formação étnica e histórica de dado povo, que contribui para a formação de mundos conviventes, o mundo real/histórico, que é, contudo, influenciado por entes sobrenaturais, ou deuses, ficando, então, o homem, através da fé, em contato com os seres míticos de sua cultura. "Portanto, o método de trabalho de Carpentier é *criação* a partir de uma *tradição* (investigação histórica) para a fundação de uma consciência americana, autônoma, síntese de diversas culturas" (BELLA JOSEF, 2006, p. 193). O mesmo se poderia afirmar acerca do processo de criação ficcional de Mia Couto, pois o autor denuncia que "alguns pretendem entender África e mergulham em análises dos fenômenos políticos, sociais e culturais. [Mas,] para entender a diversidade africana, porém, é preciso conhecer os sistemas de pensamento e os universos religiosos" (COUTO, 2009a, p. 22-23).

Demonstra-se, assim, a renúncia ao pensamento excludente, como parte do universo do realismo maravilhoso, centrado em dois campos distintos, em que se opõem o real e o irreal. Logo, abandona-se a perspectiva que separa o sólito do insólito, isolando-os em pólos conflitantes, e promove-se, dessa maneira, uma relativização no modo como o homem

apreende a si e ao mundo que o cerca. Nesse sentido, nota-se o realismo maravilhoso americano ou africano, que se vem tendendo a nomear de real animista, configurando, no universo ficcional, a convivência harmônica entre duas realidades: o real controlado pela razão, mas motivado pela crença, e o mundo sobrenatural, possibilitado pela fé. As narrativas do gênero apóiam-se na "comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualitariamente" (CHIAMPI, 1980, p. 69).

O conceito de realismo maravilhoso se resolve narrativamente por meio das intersecções do Mito na História (CHIAMPI, 1980, p. 37), porque a realidade diegética seria representante da História, tendo, desse modo, como base, a experiência do real empírico. Afinal, a focalização da abordagem do mito no campo da história garante certa veracidade ao relato, fazendo interagir o mito, de origem popular, com a História. Um mito passa a ser parte integrante da história quando, no espaço da diegese, consegue adquirir destaque e, então, incorpora-se na concepção histórica intradiegética. Assim, é permitido ao mito conviver no mundo histórico dos homens e com ele promover trocas, sendo, até mesmo, elemento adjuvante.

O mito de origem, a força dos santos, as danças tribais, as cerimônias do vodu são parte de um universo mítico em profunda relação de complementaridade com a realidade referencial latino-americana, visto que sua História foi composta por seus símbolos mágicos (CARPENTIER, 1987). O homem, apesar dos conflitos de sua terra, seria capaz de transpor barreiras físicas para fazer sua História, permeando-a de encantamentos derivados da magia de uma natureza conciliadora. Isto que Carpentier identifica na realidade referencial latino-americana também pode, perfeitamente, ser notado na realidade referencial africana, notoriamente nas literaturas de Angola ou Moçambique, que vêm ultrapassando fronteiras nacionais e continentais, espalhando mundo à fora essa representação ficcional em que se harmonizam as realidades racionais, sob a ótica eurocêntrica e branca, e as realidades autóctones, vivenciadas pelos próprios africanos.

A fé possibilita a concretização dos desejos, pois dilui os limites entre o natural e o não natural, tornando perceptível a interação entre as esferas do real e do maravilhoso. Logo, "o mito adquire historicidade, isto é, a possibilidade de constituir a História (enquanto *res gestae*) e, em contrapartida, a História se mitologiza, ou seja, a mudança é gestada pelo maravilhoso" (CHIAMPI, 2009, p. 19). Nessa relação de contiguidade, pode-se notar que há uma integração do leitor com um mundo narrativo, que o permite estar diante do real, podendo confrontá-lo ou amenizá-lo, com o auxilio de um ente ou objeto insólito.

Francisco Contreras, observando as manifestações folclóricas dos povos latino-americanos e influenciado pelas teorias freudianas, atribuiu àquelas uma mentalidade mítica, pois considerou que elas têm grande facilidade em encontrar vínculos com o desconhecido, o misterioso. Para ele a mitologia é um elemento essencial, precioso do espírito coletivo (CONTRERAS *apud* CHIAMPI, 1980, p. 36). O espírito coletivo, as leis de uma tribo, as concepções religiosas, dentre outros elementos de um grupo, constituem formas de conceber o mundo realismo maravilhoso, já que é a partir das crenças de um grupo que nasce a fé ou que se transmite um ensinamento telúrico.

A tentativa de instauração da maravilha só se dá em harmonia com a fé, que é capaz de dar forças de transformação histórica para o humano. Afinal, "para compreender, interpretar este novo mundo o homem necessitava de um novo vocabulário, mas além disso – pois sem um não existe o outro – de uma **nova ótica**" (CARPENTIER, 1987, p. 126, negritos nossos).

Mircea Eliade considera que o homem almeja conhecer os mitos para se aproximar de seres originais magnânimos, os entes-sobrenaturais mágicos, exemplos de virtude e bondade, pois, conhecendo-os, o homem pode descobrir o segredo das coisas, de suas existências, e, também ser capaz de encontrar-se com os mitos ou fazê-los reaparecer, caso desapareçam. Esses mitos, invocados em uma realidade cruel, de guerras por independência, de invasões ou de qualquer outro momento histórico conflituoso, possibilitam ao homem buscar o imaginário, ou os *mirabilia*, por meio da fé, para intervir e ajudá-lo a superar as dificuldades encontradas frente aos *realia*. Para Eliade,

> o mito fala apenas do que *realmente* ocorreu [...]. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") [...]. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. (ELIADE, 1972, p. 11)

Tais "entes sobrenaturais" são passíveis de aparecer nas narrativas do realismo maravilhoso, em uma realidade quotidiana semelhante à do mundo dito real. As "irrupções do sagrado no mundo" acarretariam o encontro do homem com seu contraponto; porém, a irrupção desse elemento insólito é perfeitamente aceita e, até mesmo, necessária, pois é a chegada do ente sobrenatural que desencadearia o encantamento pela via do mítico. Assim, o mundo referencial, outrora conflituoso e em crise, tornar-se-ia um espaço de harmonia, possibilitada pela relação de troca entre os *mirabilia* e os *realia*.

Em realidades prenhes de conflitos, onde a esperança do povo se produz pela indução a uma crença religiosa ou pela existência da fé, é que a maravilha surge, floresce e se

multiplica para garantir ao homem o conforto diante dos insuportáveis confrontos com a realidade.

Ao adequar-se a teoria do realismo maravilhoso a questões de África, onde se tem sugerido chamá-lo de real animismo, a partir do romance de Pepetela, *Luegi* (1989), observa-se que, assim como nas narrativas do realismo maravilhoso latino-americano, se pretende, nas narrativas africanas, de maneira semelhante, harmonizar o real natural com o real não natural, ou seja, os *realia* com os *mirabila*, fazendo-os conviver. Essas narrativas apresentariam, portanto, uma convivência harmônica entre o mundo empírico e o metaempírico, visto que, nelas, não se busca explicar racionalmente as ocorrências do insólito, mas, apenas convive-se com elas. O homem hispano-americano, igualmente ao africano, ficou com "toda uma mitologia, acompanhada de hinos mágicos, conservados por todo um povo" (CARPENTIER, 1987, p. 142).

António Martins, em estudo a respeito do fantástico na obra de Mia Couto, assim, se expressa:

> Indubitavelmente, a escrita africana lusófona revela uma grande intimidade com os conceitos do realismo mágico/ realismo maravilhoso. De facto, o realismo mágico parece ter encontrado no continente africano uma força particular pelo facto de se radicar em países em que o mito faz parte da existência quotidiana. Assim, este movimento estético revela uma relação necessária de contiguidade ou de correspondência entre o real e o imaginário. (MARTINS, 2008, p. 73)

Talvez, o uso do termo realismo mágico, como ocorreu na América, deva ser descontinuado, pois é sabido que o termo envolve um amplo leque de sentidos que poderiam destoar do efeito desejado para a nomenclatura do gênero, seja na América ou em África. Todavia, a constituição do realismo maravilhoso, ou animista, apresenta uma relação de contiguidade, derivada da construção de seus sentidos tanto históricos quanto religiosos. Seja lá como for, realismo mágico, maravilhoso ou animista, o fato inconteste é que se verificam, em África, vertentes literárias que se podem alinhar sob as teorias mais gerais do gênero que Carpentier tentou circunscrever ao cenário ameríndio, e que Irlemar Chiampi procurou sistematizar teoricamente.

1.3- **Pseudofantásticos**

O termo pseudofantástico, empregado por David Roas (2011), engloba textos que apresentam temática, estruturas, motivos, enfim, os recursos de construção narrativa do

fantástico, mas que, todavia, dele divergem no que tange ao tratamento dado à fenomenologia do insólito. Nesses textos, ao invés de ocorrer uma aceitação ou hesitação diante da manifestação, o evento inaudito é racionalizado, quer no fim da construção narrativa, quer logo em seu início.

Na contemporaneidade, são muitos os textos que apelam à temática fantástica, mas que se afastam do gênero por apresentarem um final racional, pautado pela lógica, ou um final absolutamente fora da racionalidade, pautado pela aceitação do mítico, do legendário, do religioso. Conforme Roas, "en ellos, por tanto, están, ausentes el efecto ominoso y, sobre todo, la necesaria transgresión de nuestra idea de lo real provocada por la irrupción de lo impossible" (2011, p. 62).

Assim, como observado nos constructos ficcionais que têm por base a irrupção do insólito, os textos pseudofantásticos "trajam-se" do mistério que envolve as narrativas prototípicas do gênero fantástico, e as categorias ficcionais que compõem essas narrativas são as mesmas que participam a construção daquele gênero.

David Roas, refletindo a respeito da estruturação dessas narrativas pseudofantásticas, elabora uma nomenclatura circunstancial. Ele nomeia o primeiro grupo de narrativas, que apresentam a racionalização do insólito, de "fantástico explicado", e as identifica como narrações, ou ficções, em que o insólito acaba explicado "solitamente", ou seja, o aparentemente irreal é racionalmente esclarecido. De certo modo, até aqui, essa conceituação por ele proposta aproxima-se da, senão que se iguala à, concepção todoroviana do Estranho (TODOROV, 1992), em que "as leis da natureza permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos [como insólitos]" (TODOROV, 1992, p. 48).

Ainda de acordo com Roas, essa racionalização do insólito, que, a priori, culmina no interior da narrativa, pode se produzir de duas maneiras: ou se trata de uma racionalização a partir da mecânica, ou seja, da robótica; ou a partir do fantasmagórico, derivado de loucura, alucinação ou sonho.

As narrativas pseudofantásticas gestam a dúvida em suas construções, produzindo universos perfeitamente elaborados como pertencentes ao fantástico, seja ele genológico, seja ele modal, com personagens e elementos ricos na geração da angústia frente ao desconhecimento. E o leitor é guiado a pensar que o desfecho metaempírico se manterá ao longo de toda a história, mas, ao contrário do esperado, uma explicação racionaliza o não natural.

> Se hace evidente que no podemos decidir *a priori* que un relato es fantástico por el mero hecho de que en sus páginas aparezcan fenómenos aparentemente impossibles. La cualidad

> fantástica de un texto no es nunca apriorística, sino que se establece a medida que avanzamos en la lectura. (ROAS, 2011, p. 63)

O único meio de se identificar a pertença ou não de uma narrativa ao fantástico é a observação de sua estrutura. Se houver indícios de que a ficção apresenta os elementos próprios da constituição do fantástico e, ainda, a manutenção do insólito se der ao longo de toda a história, mantendo-se para além de seu desfecho, ela será fantástica. É evidente que os textos pseudofantásticos apresentam características muito próximas às dos gêneros pertencentes ao cânone da tradição crítico-teórica. Mas destoam deles, exatamente, por sua parecença com o fantástico, porém, com esse, também rompem pela via da razão.

Dessa maneira, percebe-se que, segundo Todorov, os melhores textos de "science-ficcion se organizam de maneira análoga. Os dados iniciais são sobrenaturais" (TODOROV, 1992, p. 180). O modo de ocorrência discutido por Roas, chamado "fantástico explicado", que tem a racionalização pela mecânica, aproxima-se bastante do processo de racionalização dos textos da ficção científica.

Os textos pseudofantásticos, próximos do gênero fantástico, mas dele destoantes pela efemeridade da resolução racional frente à manifestação do insólito, convivem com certa marginalização, maior, em escala, do que a marginalização já imposta ao próprio fantástico. Tais estruturas de construção textual passam ao patamar de gêneros constituídos apenas na atualidade, e, na esteira do fantástico, apresentam-se na mesma área quase que subterrânea no que tange ao cânone da ficção ou da crítica, mantendo-se ausentes da história literária.

Atualmente, alguns pesquisadores até se inquirem a respeito das razões que motivam o desenvolvimento do fantástico em detrimento de gêneros como a ficção científica (MONTEIRO, 2007, p. 1-2), entretanto, deve-se notar que narrativas como o romance policial vêm despontando, em todo o mundo, pela reunião de traços variados que as constituem, fazendo-as transitar por uma gama muito ampla de gêneros ou subgêneros próximos. Assim, têm saído do ostracismo e adentrado espaços mais privilegiados, trazendo consigo, muitas vezes, o próprio fantástico, com o qual mantém laços bastante fortes em suas construção e temática.

O romance policial, a ficção científica e, até mesmo, o fantástico, sofrem com as variações do mercado, principalmente na contemporaneidade, quando se percebe que as rupturas da realidade são postas como instrumento de reflexão crítica. A leitura desse tipo de textos pode possibilitar, assim, a vivência de aventuras no campo do insólito, ainda que estas, ao final, sejam racionalizadas por um discurso científico, em que se dilui o mistério e se

racionalizam os efeitos da manifestação insólita, ou erige-se uma explicação tecnológica para ela.

O prólogo de Borges, em *A invenção de Morel*, permite levantar argumentos em relação ao discurso do romance policial: "As ficções de índole policial - outro gênero típico deste século que não pode inventar argumentos - referem fatos misteriosos, logo justificados e ilustrados por um fato lógico" (1986, p.9). Identifica-se, assim, uma reflexão acerca do gênero policial, da consequente instauração do insólito nas narrativas do gênero e, posteriormente, do retorno ao campo do racional. Todavia, nesse prólogo, Borges ainda se refere à ficção de "nossos dias" (BORGES, 1986, p. 8), como sendo a mais frutífera expressão artística dos últimos tempos, com textos que, optando pelo mistério e pela ruptura com o previsível, desenvolvem uma lógica própria.

Em prefácio a *Poéticas do Maravilhoso na Literatura e no Cinema*, intitulado "Ficção Científica e contos da carochinha", Graça Paulino aponta algumas mudanças possibilitadas pelo advento do cinema e seu encontro com novos modos de entrar em contato com a maravilha. Segundo ela,

> lá veio o cinema com seus efeitos especiais, personagens voando, sumindo, derretendo-se, fulgurando como ouro. Diante dos olhos arregalados do espectador passam-se cenas maravilhosas. Negar ele não pode, só lhe resta entrar no pacto ficcional e se deixar levar pelas alucinações concretas, como as dos sonhos e as dos loucos. A tecnologia se desdobrou para virar magia no cinema. (PAULINO, 2009, p. 8)

É a partir desse argumento tecnológico de desdobramento, que se pode inferir o efeito de encantamento provocado pelo cinema. Todavia, não é a imagem presente na tela que causa esse efeito, mas sim um conjunto de elementos que se unem para gerar uma "ficção mágica".

Na contemporaneidade, o cinema, ocupando um espaço antes restrito à literatura, consagrou a magia imanescente da ficção do insólito, buscando, na aventura, em um jogo de imagens superpostas, ao representar, semioticamente, mundos conectados por uma tessitura própria do incomum, inusual, inesperado, imprevisível. A recepção da narrativa fílmica vem asseverando a magia emanada pela irrupção do insólito nas obras em que ocorre, ao tornar visível, ou seja, passível de ser captado pelo olhar, aquilo que outrora era apenas narrado. Nesses novos tempos, as imagens verbal e não-verbais se amalgamam para dar sentido aos "mundos" insólitos da ficção. O cinema e a literatura apresentam-se, dessa maneira, como mídias diferentes, porém complementares, no que tange aos elementos constituintes de sua elaboração e, posterior, recepção, em que irrompe o insólito como traço distinguível.

As narrativas contemporâneas, cinematográficas ou literárias, que têm como pano de fundo a apresentação de poções milagrosas, capazes de oferecer a imortalidade, por exemplo, ou máquinas imaginárias, que transformam a humanidade, fazem parte desse conceito de

pseudofantásticos proposto por David Roas, abarcando narrativas que, em dado momento, aparecem vinculadas ao "mágico", mas que podem, em momentos posteriores, passarem-se ao universo da ficção científica ou, mesmo, evadirem-se do campo da "fantasia, com suas tramas absorvidas pela realidade extratextual experienciada pelos leitores. As imagens despertadas por uma infinidade de elementos comuns, que, reunidos, produzem uma aura de mudança e melhoria social, podem indicar um novo advento tecnológico que opere na construção de um mundo possível, ainda que essa tecnologia esteja ainda distante da realidade conhecida.

A respeito desse trânsito entre gêneros ou subgêneros, entre diferentes modos discursivos, Roberto de Sousa Causo observa o seguinte:

> Se "O Imortal" é um conto fantástico, mantém-se a aura literária de prestígio; porém, se é um conto de ficção científica, supostamente há um enfraquecimento dessa aura. Mas isso é uma armadilha que se refere apenas ao *estatuto* da literatura, social e arbitrário, pois nada nos impede de o considerarmos como um conto fantástico em uma instância, e como um conto de *FC* em outra instância. (CAUSO, 2009, p. 12)

O efeito de encantamento do cinema é compartilhado por ficções que promovem diálogos com o mundo do leitor, apresentando transposição de barreiras físicas, desenvolvimento de fórmulas milagrosas ou poções mágicas. Essas ficções compõem a chamada ficção-científica, que se trata de um gênero híbrido, perpendicular ao fantástico, passível e aproximação com o maravilhoso, visto que o insólito opera nesse mundo, podendo ser, de fato, o mundo do futuro. "Nesse sentido, a ficção científica é ampla o bastante para incorporar características de outros gêneros, sem necessariamente *deixar* de ser *FC*" (CAUSO, 2009, p. 13). Causo insiste em afirmar que existem pontos de intersecção, de modo que se pode dizer [...] que uma história em particular seja um conto fantástico e um conto de *FC*" (2009, p. 13). Esses textos constituem-se como discursos de entre-fronteiras, permeáveis entre si.

O insólito também irrompe em narrativas do romance policial, mas, ao contrário do esperado, nelas há uma quebra da verossimilhança, já que a expectativa é que a densidade do romance aumentasse ao longo da história; porém, "é, pois, para respeitar uma regra do gênero, para obedecer ao verossímil do romance policial que o escritor quebra com o verossímil do mundo que refere" (TODOROV, 2003, p.119), e, assim, o culpado pelo crime, no romance policial, pode ser qualquer um, até mesmo uma personagem sobre a qual não hajam recaído quaisquer suspeitas, pois o objetivo principal dessas narrativas é a manutenção do mistério.

Nesse sentido, observa-se que os pseudofantásticos, denominados assim por David Roas, são gêneros ou subgêneros híbridos, que se compõem pela categoria do insólito, já que, neles, opera, sempre a irrupção do inesperado, imprevisível, inaudito, incoerente, incongruente etc. Contudo, diferentemente da concepção genológica do fantástico, em que há

a manutenção da dúvida para além do desfecho da história ou da coexistência harmoniosa entre o sólito e o insólito no realismo maravilhoso, as narrativas denominadas por Roas, nessa vertente, de pseudofantásticas, aproximam-se do estranho, visto que apresentam uma tendência a explicações racionais para a fenomenologia insólita.

O estranho freudiano aponta para uma discussão acerca do que destoa do familiar, do que não é comum ao quotidiano, mas, diversamente à abordagem todoroviana, em que ao ocorrerem explicações para o metaempírico, na visão do psicanalista, o estranho se dá a partir do *estranhamento* manifestado pela psique humana, possivelmente gestado nos fenômenos da loucura, do onírico, das alucinações, enfim, de todos os desvios da mente humana.

O "fantástico explicado", sugerido por David Roas, apresenta duas modalidades, uma que se aproxima da ficção-científica, que aqui já se apresentou, e outra, denominada fantasmagórica, ou seja, fruto dos devaneios passíveis de explicação pelos estudos freudianos. O fantasmagórico seria, portanto, proveniente de distorções da psique, quer pelo sonho ou pela alucinação, seja ela derivada de medos, seja ela produto de complicações traumáticas, comprometedoras da racionalidade.

O insólito irrompe e, ainda que haja uma explicação para sua manifestação, o ser humano envolvido, consequentemente, terá perdido a razão, estará em desvio em relação ao senso-comum, mesmo que por breve momento. Como declara Stricker: "num sonho alguém tem medo de ladrões, os ladrões, é verdade, são imaginários – mas o medo é real" (STRICKER *apud* FREUD, 2001, p. 91). O medo, bem como outras sensações e percepções humanas, seria real, vivenciável empiricamente, e não uma abstração.

O conflito presente no discurso insólito, instaurado nesse tipo de narrativa pseudofantástica, corresponde à

> ficção moderna [...] [voltada] reflexivamente, para a indagação do próprio sentido de narrar, desviando-se dos paradigmas do "bem narrar" – a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizavam o caráter referencial da linguagem. (FIGUEIREDO, 2009, p. 32-33)

Do mesmo modo que os gêneros canônicos, os textos pseudofantásticos instalam a ruptura da realidade, com a irrupção do insólito, tendo-o, assim, como categoria constitutiva necessária à sua consumação. A própria realidade se agregaria a uma impressão de mundo, forjando, pela ótica do romance policial, por exemplo, uma ficção em que o verossímil corresponderia exatamente à perda da referência comum, que em que o responsável pelo crime despontaria apenas no clímax da narrativa.

Pela ótica da ficção-científica, o mundo de referência seria possível de existir, porém não como garantia de uma construção própria do senso-comum vigente, visto que a

estruturação do gênero permite a evolução até um mundo ainda inexistente, como também o retorno a algo que tenha existido anteriormente, possibilitando mudanças futuras.

De maneira mais geral, o romance policial e a ficção científica compõem, a grosso modo, o universo dos textos que David Roas chama de pseudofantásticos, ainda que, inevitavelmente, muitas variantes desses gêneros ou discursos, híbridos entre si ou não, tenham ficado de fora dessa apresentação, tanto no escopo deste trabalho, quanto, efetivamente, no estudo proposto por Roas.

1.3.1- O Romance Policial e suas nuances

> O romance policial é um gênero misterioso, ninguém sabe muito bem de onde ele vem, [a]onde vai, o que quer ser. Levanta problemas muitas vezes sem resposta.
> (BELLA JOSEF, 2006, p. 225)

O romance policial constitui-se a partir do mistério que instaura, de uma transgressão, já que aborda a estranheza, os elementos soturnos, mas se revela, ao final, fruto da razão da narrativa. O mistério, que envolve a "investigação" própria do gênero, levanta uma infinidade de problemas, que vão, racionalmente, sendo solucionados ao longo da história.

Todorov, tratando do romance policial (TODOROV, 1969), revela uma diversidade de problemas enfrentados pelo gênero no percurso de sua constituição, pois é no início de sua formação que mais encontrou o espaço da "marginalização", primeiro por ser considerado literatura de massa e, portanto, apenas vendável, relegado, então, a prateleiras e balcões secundários. Ultimamente, o gênero vem encontrando espaço de resistência para se consolidar, tal qual o fantástico, mas sem atingir o estatuto de gênero formal, visto que, como aponta Todorov, algumas narrativas, por reunirem traços comuns, acabam desvalorizadas.

Na perspectiva do crítico búlgaro, o romance policial, como literatura de massa, deve seguir perfeitamente as regras do gênero, sem as transgredir, adaptando-se a elas. Segundo ele, isso facilitaria a submissão de narrativas ao gênero, devido à sua composição, visto que bastaria, para sua delimitação, a inscrição das "espécies" de romances policiais.

No entanto, a perspectiva todoroviana acaba sendo confrontada, ainda que não diretamente, pela abordagem de Vera Follain de Figueiredo (1986), pois, ao tratar do prazer do texto, evoca a literatura de massa, enfocando o romance policial de Rubem Fonseca. Para ela, há um abandono da violência ou da temática maniqueísta, sendo o foco principal da

construção narrativa a própria busca pela verdade. Não se pretende mais um caminho preso a uma tipificação, mas sim a apreensão de uma narrativa que acabe "por explodir os limites do gênero" (FIGUEIREDO, 1986, p. 11), desfazendo as fronteiras entre realidade e ficção, já que convida o leitor a embarcar em sua história e observar que "a trama policial funciona como armadilha para o leitor que, deste modo, é atraído para a vivência de outras dimensões do fenômeno literário" (FIGUEIREDO, 1986, p. 11).

O romance policial não segue um plano de regras delimitado, como previa Todorov. A partir do que afirma a autora brasileira, pode-se dizer que toda a trama da romanesca policial é pensada para evocar a reflexão, cunhando uma nova forma de narrar, em que o insólito se manifesta, mas o elemento que marca a narrativa não seria apenas a racionalização do incomum. A preocupação no interior da diegese seria, nesse sentido, a concepção da verdade, ou seja, a solução do mistério (FIGUEIREDO, 1986).

De acordo com Todorov,"sabe-se que [...] Poe deu origem ao romance policial contemporâneo [...]; escreve-se aliás frequentemente que as histórias policiais tomaram o lugar das histórias de fantasmas" (TODOROV, 1992, p. 55). Os contos policiais de Poe demonstram o rigor em sua constituição, apontando para uma narrativa multifacetada, em que o insólito desaparece diante do inquérito, porém os elementos sombrios e toda a aura de horror e medo contribuem para uma crescente relação com a crueldade e a violência, mas estas deixam de estar no centro das ações, visto que o fundamental nessas narrativas é o encontro com a verdade, com o desvendamento do crime.

Todorov, pronunciando-se a respeito da marginalidade do tema, ainda aborda a recusa dos românticos em se conformar às regras do gênero e construir narrativas com características típicas desses "romances de massa". Para ele, o gênero teria sofrido um atraso devido a esse apagamento durante tanto tempo, uma vez que a não aceitação das marcas genológicas impossibilitou um desenvolvimento mais direto do tema. Em seu crescimento, na visão todoroviana, ocorreram dificuldades e atrasos devido à dúvida diante de se inscreverem ou não certas obras no gênero, considerando que o contexto de uma dada obra gera a dificuldade em inscrevê-la ou não nos romances policiais, e, se inscrita no gênero, encarado em seu todo, em qual noção, particularizando a especificidade, essa obra seria inscrita.

A tipificação do gênero permite inferir que o narrador, ente fictício, que compõe o romance policial, faz seu relato a partir de uma substancial apreensão da realidade, calculada para se aproximar ao máximo da realidade empírica, visto que o insólito irrompe de maneira irrefutável. Assim, segundo Todorov, quando "um crime é cometido, é preciso descobrir seu autor. A partir de algumas peças soltas [...] [necessita-se] de reconstruir um todo. Mas a lei de

reconstituição nunca é a da verossimilhança comum; ao contrário, são precisamente os suspeitos que se revelam inocentes, e os inocentes, suspeitos" (2003, p. 120).

Se o narrador personagem é apresentado como o possível instaurador do inquérito, será ele, então, aquele que buscará reunir provas e, desse modo, construir as bases narrativas para o desnudamento do crime, apontando seus prováveis culpados. Conforme Bella Josef,

> O detetive é o lugar mental em que a verdade se formula pouco a pouco. O culpado indica a si mesmo, de algum modo. A justiça estabelece a culpabilidade do mesmo modo que Pasteur prova a existência de um micróbio. O criminoso perde toda a importância, só conta o crime, o fenômeno a analisar e definir. (2006, p. 230)

Logo, em muitos casos, a figura do narrador reúne-se à do detetive, promovendo a concepção de uma investigação bastante realista, em que os culpados são gradativamente expostos, visto que deixam traços importantes para que o inquérito seja solucionado. Os culpados podem ainda estar ocupando o espaço do detetive, tornando a narrativa mais misteriosa e desafiadora.

Todorov, pretendendo uma sistematização do tema, identifica oito pontos da constituição do romance policial. Segundo o autor, tais pontos resumiriam algumas regras que compõem o gênero, mas que, se descritas, seriam redundantes (TODOROV, 1969, p. 100-101):

1- Romance deve constituir-se de elementos básicos: detetive, culpado e vítima(s) (podendo, esta, ser um cadáver);

2- O culpado deve matar por razões pessoais, não sendo nem o detetive nem um assassino profissional;

3- Não há espaço para o amor em romances policiais;

4- O culpado deve ter importância na narrativa, tomando o espaço de uma das personagens principais, em geral, o antagonista, e não se prestando a funções sociais que não lhe dêem visibilidade;

5- Só há espaço para explicações racionais;

6- Não há descrições profundas das personagens, nem análises psicológicas;

7- Deve apresentar conformismo diante da homologia: "autor: leitor = culpado: detetive", demonstrando uma relação de contiguidade entre as instâncias narrativas;

8- É necessário evitar o comum, as situações e soluções banais, pois é o mistério que dá vida ao gênero e sua manutenção, que o nutre.

Os pontos elencados por Todorov, de acordo com o próprio crítico, não são uniformes, muito menos estão presentes em todas as narrativas do gênero. Para ele, metade funcionaria para os romances policiais de enigma, e a outra metade para o *noir*, o romance negro. O ponto

7, segundo o autor, tornou-se obsoleto com a dissipação do romance que apresenta história dupla.

Cada gênero, dentro do romance policial, possui uma particularidade e, na acepção todoroviana, o romance negro, avesso a toda e qualquer ênfase sobre os processos literários, não reserva surpresas; enquanto que o romance de enigma explicitaria, em sua segunda história, o desfecho de seu capítulo a partir de uma revelação surpreendente (TODOROV, 1969, p. 102). Assim, observa-se que o autor estrutura duas composições de romance policial, passíveis de análise. São elas: o romance de enigma ou de mistério e o romance negro (*noir*).

O romance de enigma, também conhecido como romance-problema (BELLA JOSEF, 2006), tem em sua constituição duas histórias. A primeira história, em geral, formada pelo crime e seus envolvidos, é perpassada por uma segunda história, a qual pode ou não abordar a primeira. Contudo, o comum é que a segunda história seja a que revela os traços do crime, relatando algo, aparentemente, desvinculado diretamente do crime, mas consciente de seu acontecimento. "Trata-se pois, no romance de enigma, de duas histórias das quais uma está ausente mas é real, a outra presente mas insignificante" (TODOROV, 1969, p. 98).

A chamada "série *noir*", publicada na França após ter despontado nos Estados Unidos, é composta, na acepção de Todorov, pelo que ele chama de romance negro, ou seja, uma forma de romance que reúne em si duas histórias, já que a narração coincide com a ação. Não há história sobre a qual refletir, ou nada a respeito do que adivinhar, não há grandes mistérios resguardados por uma história escondida dentro de outra. No romance negro, tudo é possível, não há imunidade e, assim, o detetive arrisca a si próprio para solucionar o crime, já que este é gestado sob os índices da violência e, possível, amoralidade (TODOROV, 1969).

O romance policial forma-se a partir do mistério, da instauração de uma investigação diante de um crime. A investigação envolve uma diversidade de elementos narrativos, pois é a dedução que submerge o leitor na construção dos fios que solucionam o crime ocorrido. Segundo leitura de Bella Josef,

> Dupin, Holmes e Arsène Lupin eram super-homens, pois seus raciocínios supunham demasiados conhecimentos e uma infalibilidade anormal; ocultando os indícios decisivos, só os revelavam ao final para assombrar o leitor e cuidar, assim, de sua reputação. Os partidários do romance-problema rechaçam esta fraude. [...] O leitor deve saber tudo e responder ao desafio. (2006, p. 233)

O romance policial, nesse sentido, é permeado por personagens inteligentes, que usam seu raciocínio para desvendar crimes aparentemente indissolúveis, e por personagens mórbidas, que habitem espaços sombrios e angustiantes. Trata-se de um tipo de romance em que é a capacidade dedutiva, ou, poder-se-ia dizer, intelectual, científica do ser humano, que possibilita desvendar os mistérios em torno de um crime.

Algumas das marcas do romance policial podem ser observadas em narrativas não inscritas sob sua égide. Encontra-se, nesse caso, por exemplo, o romance *O último voo do flamingo* (2005), do escritor Mia Couto, em que um estrangeiro, o italiano Massimo Risi, soldado da ONU, é levado a uma vila para investigar estranhas mortes, que deixam, como única prova, as genitálias de homens explodidos. O investigador usa o método dedutivo, buscando, nas ciências, explicações plausíveis para o que está ocorrendo na terra. No entanto, a narrativa afasta-se do gênero, mesmo que mantenha certos traços dele, pois a personagem não consegue solucionar o crime, já que, falante de outra língua que não a local, enfrenta problemas de tradução, não só pelas dificuldades puramente linguísticas, mas, também, por não compreender a cultura expressa naquela língua, ainda que, de maneira geral, ele a entendesse.

Segundo Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, "o romance é uma fingida narrativa policial, pois começa e termina de modo 'fantástico', o que é incompatível com as clássicas estórias de enigma, onde devem predominar a lógica e a razão" (2008, p. 152). A pesquisadora sugere, também, que o romance é tecido entre o risível e o insólito, visto que a personagem capacitada a reconhecer um pênis decepado é uma prostituta. A personagem tradutor e os depoimentos colhidos, que deveriam auxiliar o investigador, acabam embaralhando-o. Assim, para Secco o romance seria *antipolicial*, ainda que com traços próprios do gênero.

1.3.2- A Ficção Científica

> A ciência de um século não sabia tudo; outro século vem e passa adiante.
> (CAUSO, 2009, p. 12)

Science-ficcion, como ficou conhecido e divulgado pelo mundo das mídias, é o nome do constructo ficcional que se embasa na ciência e, até mesmo, nas expectativas de desenvolvimento tecnológico para compor suas narrativas.

Partindo-se da concepção de "fantástico explicado" (ROAS, 2011), que tem como modo operacional a construção de narrativas em que o insólito se manifeste, cedendo, posteriormente, espaço para explicações racionais, balizadas por um mundo que possibilita a

existência da mecânica como um auxiliar científico, pode-se inferir que a ciência promoveu uma evolução no campo literário, tornando, por vezes, comum algo outrora apenas sonhado. Conforme identificou Eric Hobsbawn,

> O progresso das ciências naturais se deu contra um fulgor, ao fundo, de desconfiança e medo, de vez em quando explodindo em chamas de ódio e rejeição da razão e de todos os seus produtos. E no espaço indefinido entre ciência e anticiência, entre os que buscavam a verdade última pelo absurdo e os profetas de um mundo composto exclusivamente de ficções, encontramos cada vez mais esse produto típico e em grande parte americano do século, sobretudo de sua segunda metade, a ficção científica. (HOBSBAWN, 1995, p. 511)

A ficção científica é um gênero híbrido, em que se conjugam múltiplos elementos de diferentes gêneros. Contudo, sua racionalização, ao final da história, indica sua manutenção enquanto um gênero multifacetado, mas centrado na razão, em uma explicação aparentemente empírica. O gênero aborda, em sua constituição, uma série de traços que o remetem a um mundo variado, visto que o elemento insólito, que transforma a narrativa, é o que possibilita ao homem vislumbrar evoluções futuras, indicando que "em termos lúdicos, vê-se que muitos objetos da inovação tecnológica como que aumentam a capacidade de brincar, de realizar jogos, de obter divertimentos. Cópias, transmissões à distância, composição de imagens, isso só para falar em termos de meios eletrônicos" (FELIPPE, 2008).

Daí, pode-se concluir que o mundo informatizado, que tem como objetos os meios eletrônicos, compondo-se a partir de uma diversidade de elementos pertencentes ou não a realidade fatual, caracteriza-se por um ludismo proveniente de suas invenções, da aceitação de um universo de significação, em que ciborgues imaginários podem coexistir com a realidade referencial. O homem deixa seu centro para projetar-se em uma máquina, elemento construído como algo perfeito, porém mecânico, desvinculado do humano pela perda da essência. Para Hobsbawn,

> O gênero [ficção científica], antecipado por Júlio Verne (1828-1905), foi iniciado por H. G. Wells (1866-1946) no finzinho mesmo do século XIX. Embora suas formas mais juvenis, como os conhecidos westerns espaciais da TV e da tela grande, com cápsulas cósmicas em lugar de cavalos e raios da morte em lugar dos trabucos de seis balas, continuassem a velha tradição de aventuras fantásticas com engenhocas high-tech, na segunda metade do século as contribuições mais sérias ao gênero se inclinaram para uma visão mais sombria ou pelo menos ambígua da condição humana e suas perspectivas. (1995, p. 511)

Wells, conhecido como fundador do gênero, foi um escritor utópico, que, lançando mão da ciência, conseguiu segui-la até seus limites e, a partir disso, vislumbrar realidades e mundos possíveis, pautados por uma utopia da diversidade no futuro. Já Verne apresenta uma concepção do gênero mais próxima à ciência de seu tempo, discorrendo a respeito das tecnologias, porém sem o olhar utópico de Wells. Todavia, a abordagem dos autores foi tomando novas proporções na segunda metade do século XX, devido à distopia gerada pelas

guerras e, de certa forma, a permanência dos conflitos, que se modificaram, mas ainda influenciavam-nos.

M. Elizabeth Ginway aponta para uma concepção brasileira da ficção científica e, a partir disso, procura mostrar uma ficção que tem por fundamento a cultura brasileira. Assim, na introdução de um livro sobre ensaios na ficção científica brasileira, a autora observa que muitos elementos de obras com o enfoque científico perpassam a raiz cultural brasileira, principalmente ao reunir poções mágicas, abduções em regiões determinadas do país.

Da mesma forma que o romance policial, a ficção científica percorreu longo caminho nos estudos da literatura insólita para conseguir alcançar um espaço nas pesquisas sobre os gêneros. Sua condição "marginal" deveu-se a uma concepção de mundo que projeta, no futuro, elementos, fórmulas, conhecimentos que garantam ao homem superar o "eu" que fora antes; porém, essa noção de literatura sofreu bastante por suas características comuns com a literatura de massa e, assim como o romance policial, tem encontrado, mais recentemente, algum destaque nos estudos contemporâneos.

"A verdade é que a *FC* precisa de um leque mais aberto possível de recursos, se deseja evitar a estagnação. A vida humana se desdobra em complexidade, e não espera sentada por nenhum gênero literário" (CAUSO, 2009, p. 12). O gênero deve, então, estar em constante ressignificação, reformulação, buscando manter-se enquanto "literatura de mudança" (CAUSO, 2009, p. 12), promovendo, dessa maneira, diálogos frutíferos entre os elementos diversos da narrativa. Conforme Hobsbawn,

> Quanto maiores os triunfos palpáveis da ciência, maior a fome de buscar o inexplicável. Pouco depois da Segunda Guerra Mundial, que culminou na bomba atômica, os americanos (1947), acompanhados depois por seus seguidores culturais, os britânicos, passaram a ver a chegada em massa de "objetos voadores não identificados", claramente inspirados pela ficção científica. Acreditavam com toda a firmeza que eles vinham de civilizações extraterrestres diferentes e superiores à nossa. Os observadores mais entusiásticos chegaram a ver de fato seus cidadãos, de formas estranhas, saindo desses "discos voadores", e um ou dois até mesmo disseram ter pegado carona com eles. O fenômeno tornou-se mundial, embora um mapa da distribuição das aterrissagens desses extraterrestres mostrasse uma séria preferência pelo pouso ou sobrevôo em territórios anglo-saxônicos. (1995, p. 512)

A composição do gênero ficção científica também é embasado por certa utopia, que possibilita a crença em um sistema capaz de gerar matizes diversos. Eric Hobsbawn, ao tratar da crise científica que acometeu a sociedade no período pós-guerra, aponta a fragilidade das crenças humanas nesse momento, que contribuiu para o florescimento de utopias sobre a existência de seres extra-terrestres. Tal movimento foi tão significativo na história, que a coletividade, a partir do relato recorrente a respeito de seres "não humanos", temeu a existência efetiva desses seres, bem como de uma diversidade de inovações tecnológicas, derivadas das habilidades vinculadas à existência do extra-natural.

De acordo com Umberto Eco (1994, p. 126), a significativa diferença entre um romance histórico e a ficção-científica é que, enquanto o romance permite uma apropriação do empírico mais direto, principalmente, pelo uso dos fatos históricos como documentos que atestem veracidade, a ficção se auto-invalida pela via da utopia que, por vezes, acarreta um distanciamento em relação à realidade referencial. Entretanto, o fenômeno histórico instaurado no pós-guerra e apontado por Hobsbawn esbarra exatamente no argumento equiano, visto que o traço que possibilita a auto-invalidação da ficção-científica, nesse período, aparentemente, cedeu espaço para o desenvolvimento de uma ficção "quase" empírica, já que creditada pela aceitação das possibilidades científicas, como, por exemplo, a chegada do homem à lua.

É evidente que as narrativas do moçambicano Mia Couto constituem-se a partir de uma concepção da natureza, do mundo telúrico. No entanto, os traços estruturais de suas narrativas têm como categoria predominante a manifestação do insólito. Os gêneros aqui abordados aproximam-se, por semelhança de traços, das narrativas do moçambicano Mia Couto, visto que sua obra apresenta elementos comuns a esses mesmos gêneros.

2 OS ESPAÇOS INSÓLITOS EM MIA COUTO

> Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. [...] Só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória. (COUTO, 2009, p. 67)

Eric Hobsbawn se refere a um século XX de inovação e repetição, destacando uma era de extremos e remetendo a um contexto de conflitos e posicionamentos no estado limite da razão. A dimensão histórica dos problemas que circundaram a sociedade desse século faz antever um desconforto da ciência frente a si mesma, já que cada inovação permite rever os conceitos anteriores, talvez os superando. É nesse momento de inovação e inconformismo, que as colônias no continente africano sofreram seus processos históricos de separação e, posterior, guerra civil. "Numa fiel representação do seu universo" (ANGIUS ; ANGIUS, 1998, p. 32), Mia Couto desponta,

> colocando o leitor perante a realidade distante e desconhecida desse povo (que dramaticamente vive as suas contradições e as suas penas), o escritor leva-o a aproximar-se dos homens e mulheres de Moçambique que, pela sua escrita, se introduzem na orquestra universal, e se apresentam ao mundo. (ANGIUS ; ANGIUS, 1998, p. 32)

A obra desse moçambicano reflete um mundo pós-colisões sociais e estruturais, que, até mesmo, na contemporaneidade, têm demonstrado influencias nas sociedades. Os incômodos provenientes das guerras de independência e civis deram-se no ápice dos movimentos de contradição das ciências desenvolvidas no ocidente. Assim, o homem, inconformado com sua apatia frente aos extremos do mundo moderno, ainda presenciou o poder das grandes nações eurocêntricas ser, gradativamente, diminuído pela perda dos territórios expropriados pela expansão imperialista.

O descentramento sentido pela sociedade eurocêntrica na "era dos extremos", os desgastes gerados por conflitos internos nas ex-colônias em África, enfim, a descoberta do mundo e/para o mundo da grandiosidade das nações que habitavam as "diversas áfricas", formaram um pensamento contemporâneo conflituoso e, por vezes, desencantado. Nesse ínterim, "Mia Couto-narrador de histórias" (ANGIUS ; ANGIUS, 1998, p. 18), sejam essas fatuais ou não, oferece, por meio da reflexão, a razão para seu mundo em desordem e propõe novos olhares críticos e capazes de esperança, surgindo com uma estruturação "narrativa [que], por natureza, obriga à presença do Nós intercomunicante, e do Ele referenciado" (ANGIUS ; ANGIUS, 1998, p. 18).

A presença da criticidade e da magia, nas obras de Mia Couto, remetem a uma busca do artista em representar o mosaico colorido de sua nação (AFONSO, 2004, P. 374), pretendendo evidenciá-la por seu "cruzamento", por seu "hibridismo cultural" (AFONSO, 2004), já que, consciente dos movimentos sociais internos e externos a Moçambique, revela "uma literatura embrenhada no imaginário profundo da condição do ser moçambicano" (SAÚTE *apud* AFONSO, 2004, p. 39). Dessa forma, o escritor expõe, paulatinamente, uma construção textual que informa e encanta, referindo-se a Moçambique em seus textos jornalísticos e de opinião, quando discute os movimentos internos e externos do mundo circundante.

O autor reflete, a partir dos fatos locais, os temas das literaturas universais, elaborando uma construção ficcional de imersão, em que discute "os aspectos cruéis da realidade colonial" (AFONSO, 2004, p. 374), recuperando "de maneira poética as crenças coletivas do povo do seu país" (AFONSO, 2004, p. 374). Essa construção estética, que reúne o imaginário às imposições cruéis do quotidiano, mostra um artista que encanta pela palavra, por um diálogo entre o sólito e o insólito. Conforme Fernanda e Matteo Angius:

> De facto, em Mia Couto, a obsessão da escuta, da penetração do ouvido no real circundante, revela-nos a busca constante de uma identificação com o seu mundo, como certificação da identidade do narrado e do narrador.
> O seu objectivo é o desanoitecer da palavra que, trazida à luz do dia, passe a colocar em cena os protagonistas de uma História – a de Moçambique. (1998, p. 28)

Assim, pode-se inferir que o autor trabalha com os sentidos das palavras, construindo-as pela aspiração de levá-las a sua máxima amplitude, multiplicidade, almejando apreender os significados que as muitas nações existentes em Moçambique expressam. As palavras do escritor congregam criticidade e animismo, tendo por escopo a elaboração de um discurso que tem por mérito "sondar a realidade sensível, de aplicar à imagem comum um tratamento que a transfigure" (AFONSO, 2004, p. 355).

As narrativas elaboradas por Mia Couto mesclam um olhar poético à sua relação com o jornalismo, tornando sua perspectiva gregária de um mundo que une o mágico ao quotidiano. O escritor detém, nesse sentido, o "poder" de criar verdades, por meio da efêmera palavra, que, na ficção miacoutiana, não se prende à "vigente realidade", ainda que a ela remeta. A respeito da escrita miacoutiana, Carmen Secco observa o seguinte, "como a ficção de Guimarães Rosa, constatamos que a de Mia Couto também apreende mitopoeticamente o real, ensinando outras sensibilidades e novas maneiras de pensar não só a nação, mas também a dimensão existencial dos seres humanos" (2006, p. 73).

A construção textual de Mia Couto envereda pelas sendas da realidade local de Moçambique e, ao reproduzir seus matizes, guia o leitor a um universo de significação diante

da realidade referencial, bem como fizera Guimarães Rosa, revelando o humano pelo viés da simplicidade da magia telúrica e tornando a crença uma "irrupção do sagrado" (ELIADE, 1972, p. 11) no mundo, possibilitada pela esperança da superação do humano pela via do contato com esse sagrado. O artífice da palavra Mia Couto, de acordo com Fernanda e Matteo Angius, é aquele que:

> Pela arte de burilar a palavra, torna-nos companheiros da aventura de metamorfosear o mundo empírico, escuro e miserável, em universo de beleza literária e fantástica libertação. Porém, essa metamorfose não significa, nunca, fuga à vida, com a qual cada um tem de se confrontar. [...]
> Devolve-nos uma capacidade de sonhar com um futuro mais luminoso. Literatura e Vida são motivo, causa e fim. (1998, p. 38)

A "mentira do encantamento", presente nas estratégias de construção do autor, é um convite ao olhar, um pedido de deixar-se levar pelo sinestésico espaço do sonho e da magia. Ao tomar de empréstimo as palavras da personagem-narrador, em *Água-viva*, de Clarice Lispector, "palavras - movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras" (LISPECTOR, 1998, p. 23), percebe-se a palavra como essência que possibilita ao homem transcender. A ameaça das palavras, na circunstância narrativa, remete à realidade referencial, mas com ela rompe, pela via do insólito, criando um choque entre o mundo experienciado e a realidade intradiegética. Para Mia Couto, o que lhe "move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia mas que inventa e produz encantamento" (COUTO, 2009a, p. 16). Segundo Maria Fernanda Afonso,

> um olhar mágico lançado no interior de um fragmento da realidade, encarado sem ser de forma patética, um olhar de admiração pousado sobre o real, como o de um mago, de um iniciado ou de uma criança que, pela sua percepção nova e virgem das coisas, está prestes, depois das maiores calamidades, a recriar o mundo. (2004, p. 366)

A capacidade de recriar o mundo é abordada por Afonso através de uma referencia as muitas personagens do autor, desenvolvendo uma visão ampla a respeito dos seres de papel que convivem entre a magia e a realidade referencial. As personagens miacoutianas são entidades ficcionais que tornam a fé possível, ao reunirem às mazelas quotidianas uma crença na superação.

Comparando, em outro artigo, Couto e Rosa, a partir da elaboração de suas personagens, Carmen Secco afirma que:

> A par desse trabalho lúdico com o verbo criador, há outra afinidade entre esses autores: seus textos estão cheios de seres de exceção, como crianças, velhos, loucos, personagens que conservam a pureza primordial e, por isso, captam os mistérios cósmicos do viver, a eroticidade plena da linguagem criadora. (1998, p. 228)

As personagens miacoutianas descritas por Maria Fernanda Afonso são, da mesma forma, observadas por Secco, indicando uma constituição própria de Mia Couto, que elabora esses entes ficcionais com o intuito de levar ao interior da narrativa uma diversidade de

representações que impliquem profundos laços entre o real empírico e o mundo ficcional. Assim, o escritor moçambicano transforma a instância narrativa, igualmente ao brasileiro, efetuando "a passagem do real ao insólito" (SECCO, 1998, p. 229).

Nesse sentido, entendendo que a construção miacoutiana permite um olhar capaz de unir, na constituição ficcional, elementos díspares, além de uma composição híbrida da própria nação que imagina, nota-se a diversidade dos entes ficcionais. Segundo Maria Fernanda Afonso:

> Todos estes homens negros, brancos, chineses, indianos, gordos, velhos, deficientes, marginais, esfomeados, que povoam as suas estórias parecem na sua enorme simplicidade seres extraordinários que deambulam nos limites da vida, num espaço onde o sonho se confunde com a realidade. A morte persegue-os, mas em geral, é ela que dá um sentido a sua existência, que os situa no espaço do sagrado. (2004, p. 374)

O espaço mosaico e híbrido apontado por Afonso, que permite uma convivência entre o sonho e a realidade, contribui para a observação de que "o culto do sobrenatural faz parte, em geral, das crenças africanas e das moçambicanas, em particular" (SECCO, 1998, p. 230). Ainda, segundo Afonso, a construção textual de Mia Couto remete a um mundo em que tudo é possível, sem atribuir limites à realidade quotidiana, principalmente, ao permitir a conexão de estruturas, por vezes, separadas, visto que, em África, há uma relação de influência, própria da terra, entre o real quotidiano e o imaginário, permeado de elementos mítico-telúricos.

A convivência entre as duas realidades não opositivas, estampando na narrativa miacoutiana a capacidade de transcendência, de convivência harmônica entre o mundo de magia e o mundo referencial, estaria construída, conforme Fonseca e Cury, na narrativa *O último voo do flamingo* (2005), em que a explosão dos "bonés azuis" "pode ser entendida como manifestação da força dessa terra que se exprime ainda quando os intensos conflitos vividos procuram silenciá-la" (2008, p. 66-67).

As autoras apontam para a confecção de uma narrativa em que convivem duas instâncias de composição: o olhar da terra, permeado por traços da cultura de seu povo; e, ainda, Massimo Risi, o italiano, que chega a terra para desvendar um crime. Não é insólito chegar a uma nova terra para proceder a uma investigação e necessitar de um "tradutor", porém, é uma marca da irrupção do insólito na narrativa ser preciso um "tradutor" cultural, visto que a barreira encontrada por Risi para desvendar os mistérios não está na língua, mas na cultura.

Todavia, a manifestação da força da terra, para as autoras, aparece na explosão dos "bonés azuis" e inebria tanto o inspetor Risi, um estrangeiro, portanto, alheio as questões da

terra, quanto o "tradutor", que "tenta ensinar Risi a pisar o chão moçambicano" (SECCO, 2008, p. 153). O "tradutor", ao tentar trocar com o italiano os conhecimentos de sua terra, termina invocando "tradições, ritos e práticas mágicas que contrariam o racionalismo ocidental" (AFONSO, 2007, p. 551), levando-o a guiar o inspetor por um caminho permeado pela "presença mística que marca as relações humanas na sociedade africana" (ANGIUS ; ANGIUS, 1998, p. 34).

Em *O último vôo do flamingo* (2005), Mia Couto ainda recupera, como em *A varanda do frangipani* (2007) e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), a temática do romance policial, pois a personagem mencionada, Massimo Risi, é um enviado da ONU que chega a Tizangara – vila imaginária –, para investigar o mistério em torno das mortes dos "bonés azuis". Contudo, como afirma Carmen Secco, o italiano não consegue continuar a investigação, uma vez que a narrativa não apresenta explicações racionais para o crime, marca preliminar do gênero policial.

As mortes, que deixam como prova apenas os falos dos mortos, mantêm-se até o final da narrativa sem explicações possíveis, sejam elas dadas pela autoridade, o inspetor, sejam dadas pelos afeitos à cultura, o "tradutor" ou a prostituta Ana Deusqueira. Essa personagem é a única capaz de identificar as vítimas, visto que seu ofício a possibilita conhecer o membro dos mortos. No entanto, não há nenhuma referência para as mortes, seja sólita ou insólita, caminhando-se, assim, para o campo do fantástico, em que se instaura um questionamento em relação à irrupção do insólito. As personagens, inesperadamente, tentam desvendar os mistérios da terra e, sem perceber, naturalizam o insólito. Afinal, Risi não compreende a cultura da terra, sendo incapaz de desvendar o crime, o qual permanece envolto em mistério, bem como o desfecho da história.

A narrativa apreenderia, então, marcas do romance policial, que seriam a investigação, levada a cabo pela figura de Risi, e o mistério, que envolve o crime, estopim de sua chegada; e, também, elementos do fantástico genológico, que seriam a irrupção do insólito, o estranhamento de Risi diante do incomum e, consequentemente, as dúvidas levantadas pelo inspetor.

A instauração do inesperado, com a decorrente naturalização, aponta para a categoria do insólito como recorrente na narrativa, fundamental para se pensar no fantástico modal. Reunindo marcas diversas, este modo de discurso estabeleceria, portanto, sob a capa de um "*falso policial* ou de um *policial às avessas*" uma crítica irônica e contundente à história atual moçambicana. (SECCO, 2008, p. 155).

Nesse sentido, segundo alguns críticos observam, o "narrador-poeta" Mia Couto (AFONSO, 2007, p. 551) contribui ao inovar no uso da língua e propor a invenção de mundos que se constituem pela inversão proposta inicialmente no âmbito da linguagem, mas que extrapola, aproximando-se das conceituações de Todorov, quando este declara que "o exagero conduz ao sobrenatural" (1992, p. 86). O exagero de que trata o crítico búlgaro é referido por Fonseca e Cury, quando estas apontam que "falar de nação, em época de escritos pós-coloniais, exige a 'reinvenção' de fronteiras que extrapolem as dos mapas europeus e uma recuperação imaginária de mitos fundadores da tradição ancestral" (2008, p. 104).

Jane Tutikian, ao discorrer a respeito da construção das fronteiras nacionais, assinala a interferência da violência na vida quotidiana, pois, para ela, assim como para outros críticos, os conflitos armados em Moçambique deixaram muitos traumas e acarretaram a perda das referências. Mia Couto, buscando ressignificar certos "valores autóctones de raízes específicas" (TUTIKIAN, 2006, p. 59), expõe, em seu "trabalho de subversão da linguagem" (TUTIKIAN, 2006, p. 59), ao introduzir o insólito como elemento natural, uma construção coerente e denunciadora que se opõe ao "discurso de poder" (TUTIKIAN, 2006, p. 59).

Para a autora, a abordagem miacoutiana põe em destaque a esperança como fundamental no processo de construção das nações pós-coloniais, porém, com a contínua noção do passado, visto que a dicotomia colonizador/colonizado cedeu espaço, na contemporaneidade, de acordo com o próprio Mia Couto, para uma elite despreocupada com seu povo, demonstrando, assim, que os demônios temidos no pós-guerra estavam em sua própria terra (COUTO, 2005a).

Debatendo a respeito da subversão da linguagem que propõe e afirmando a necessidade de uma literatura inspiradora, o escritor moçambicano aborda a construção textual de Guimarães Rosa, conforme já mencionado, como uma linguagem de aprendizado, que produziu, em sua escrita, uma espécie de possessão, que, segundo ele, só foi possível através da transferência de alma e corpo. Mia Couto, então, assim se expressa: "João Guimarães Rosa é um mestre, um ensinador de ignorâncias de que tanto carecemos para entender um mundo que só é legível nas margens dos códigos da escrita" (2005a, p. 108).

Fonseca e Cury, bem como Carmen Secco, destacando a correspondência entre as obras de Couto e Rosa, antes aqui já referida, apresentam, em diversos momentos, a semelhança da temática a que esses escritores recorrem, pois ambos tratam a terra como parte da escrita, mesclando a natureza a seu universo quotidiano. Em suas narrativas, o espaço dos mitos e das tradições é retomado, tendo como fundamento seu deslocamento e, posterior, ressignificação no campo literário.

As personagens miacoutianas são recolocadas, conforme aquelas mesmas estudiosas destacam, de forma suplementar, em situações muito próximas às criadas por Rosa. Um exemplo da reelaboração do universo rosiano, na obra de Mia Couto, seria o conto "Nas águas do tempo" (COUTO, 2009, p. 18), em que se percebe, claramente, o tema da travessia, abordado em "A terceira margem do rio" (ROSA, 1962, p. 31-37). Os dois contos demarcariam a transitoriedade da vida, a passagem, mas, fundamentalmente, a espera como necessária à esperança, já que, neles, a vida das personagens é marcada pelo momento do reencontro, que se mostra exageradamente distante, acarretando uma transposição da realidade referencial, com as personagens transcendendo o comum quotidiano, por meio do insólito instaurado na narrativa.

Não é, apenas, na estruturação do enredo, que se verificam semelhanças entre a ficção desses dois artistas. Não só a linguagem, mas o próprio projeto estético de dar novo sentido ao mundo, expondo os incômodos da realidade circundante, está presente em sua obra. "A 'terceira margem', em Guimarães Rosa, corresponde aos 'interditos territórios' do conto de Mia Couto, local de supra-realidade em que o signo se apresenta plurívoco e multissignificativo" (SECCO, 1998, p. 228-229). Em ambos, a palavra se enche de significado para poder gerar encantamento e força de combate.

É comum observar, na crítica sobre a obra do escritor Mia Couto, um destaque especial que é dado à sua invenção semântica, seu trabalho com a palavra, a introspecção na própria origem da palavra e sua renovação à moda de Manoel de Barros e, principalmente, Guimarães Rosa. Os ditados que o autor ressemantiza, bem como a invenção de neologismos, são parte da estrutural textual que o aproxima da construção narrativa dos brasileiros mencionados, tendo por base um dialogismo entre aquilo que se quer dizer e o sentido essencial das palavras ditas.

Para Couto, "o dever do escritor para com a língua é recriá-la, salvando-a dos processos de banalização que o uso comum vai estabelecendo" (COUTO, 2005a, p. 111), pois o importante, em sua escrita, é deixar que seja penetrada pelo mítico e pela oralidade, tornando-a um "pequeno milagre" (AFONSO, 2004, p. 368), possível de existir. Maria Fernanda Afonso, a respeito da atmosfera mágica criada pelo uso da palavra, revela que, "ao bairro de cimento, opõe-se a árvore sagrada, cuja humanização reveste múltiplos valores semânticos, coerentes à escala espiritual" (2004, p. 368).

A busca por uma palavra capaz de dar conta do mosaico do qual Moçambique se constitui e que, ainda, represente a universalidade das discussões abordadas pelo artista moderno, fazem-no enveredar por um território que, conforme Couto, está "para além da vida

quotidiana" (2009a, p.16). As palavras, os códigos, misturam-se às maravilhas colhidas nas histórias quotidianas (COUTO, 2005a, p. 46), originada e originando um modo híbrido de narrar. Para Mia Couto, "o território da narração não é um lugar mas é a própria viagem. O discurso está em constante mutação e os diferentes personagens têm diferentes vozes que dialogam" (COUTO, 2005a, p. 112).

A mutação, o encontro com uma renovação constante, a busca por aquilo que apenas se sonha, segundo Fernanda Cavacas, seria marca do "desejo de inventar", elemento constituinte dos cenários de Mia Couto, que desenvolve encontros com homens e mulheres contadores de estórias de antigamente e de sempre (CAVACAS, 2001, p. 14). Para ela, essa é uma abordagem permanente na ficção do escritor, garantindo, à sua estrutura textual, uma continua percepção do Moçambique que se almeja representar. De acordo com Angius e Angius, o talento de Mia Couto transparece, por exemplo, ao ele "usar a palavra em imagens movimentadas de vida e de colorida sonoridade" (1998, p. 32).

O escritor, em uma espécie de "retorno aos lugares e tempos que significam" (PADILHA, 2007, p. 450), permeia sua ficção pela reconstrução e denúncia dos interstícios sociais. Conforme Fernanda e Matteo Angius, sua narrativa apresenta uma composição em que há: "Um Moçambique destroçado, sangrento, ingênuo, oportunista, generoso, artista, místico, sensual, irónico, cruel, lutador, desesperado, lírico e dramático, a morrer e a matar para sobreviver, mas sempre a ser capaz de sonhar pássaros de libertação com paciência secular" (1998, p. 29).

O escritor constrói, assim, uma literatura que agrega dois matizes, duas preocupações, de países que passaram por períodos conturbados de guerra: deixar aflorar criticamente seus conflitos e possibilitar a esperança pela fé. Nas palavras de Carmen Secco:

> As úlceras deixadas nas paisagens são deploradas pela escritura mitopoética do autor, cujo lirismo funciona como bálsamo cicatrizante e cuja lucidez política serve para abrir os olhos do povo, numa tentativa de curar a cegueira reinante em Moçambique, nos tempos pós-Independência. (2006, p. 72)

A constituição textual de Mia Couto faz aflorar sua postura crítica, que se coloca profundamente contrária ao esquecimento e a visão unilateral das relações diante da guerra de independência e conflitos civis. Logo, aponta, em *Pensatempos* (2005a), para a concepção da consciência do próprio povo moçambicano, reivindicando um enfoque nas mazelas, consideradas por ele uma continuidade da guerra. Contudo, estas necessitam ser superadas pela visão crítica do povo, assim, considerado como agente do futuro. Para ele, não adianta vitimar-se ou continuar pondo, no passado histórico, a culpa das deficiências existentes em Moçambique, visto que a corrupção consome a nação, mas ela necessita seguir em frente.

A posição de Mia Couto diante dos infortúnios do povo moçambicano é denunciada mais diretamente em seus textos de opinião, porém, sua ficção permite uma profunda reflexão a respeito da busca de uma formação identitária representativa da diversidade existente no país. O escritor facilita, ao leitor, o encontro com Moçambique, permitindo que se trilhem as mazelas da guerra, mas, como já apontado anteriormente, leva-o ao encontro com a transcendência, seja pelo caminho do sólito ou insólito.

Há personagens, como as de *Vinte e Zinco* (2004a), por exemplo, que não enxergam a vida quotidiana devido aos castigos físicos que sofreram durante o período de pressão colonial, entretanto, acabam apagando as manchas de sangue com simples pinceladas de tinta branca. Indicam, assim, a guerra como um problema, mas sobrelevam sua capacidade inerente de superação. A preocupação de Tchuvisco, personagem de *Vinte e zinco*, é que, ao invés de se promover uma verdadeira mudança, proveniente da independência, troquem-se apenas os "brancos" – não apenas os brancos de raça, mas também aqueles que o são de sentimento; os que vêm de fora, ou de lá retornam – no poder. Não se pode comprovar se as mudanças em Moçambique foram, de fato, eficazes ou não, mas, a exemplo dos argumentos apontados por Mia Couto, em seus textos de opinião, a dominação teria apenas mudado de nome ou de mãos.

A respeito da construção narrativa do escritor moçambicano, Carmen Secco aponta que:

> Grande parte das narrativas de Mia Couto utiliza o insólito como meio de criticar o real opressor e de subverter os cânones da racionalidade européia. Seus textos fundam uma semiose libertadora, cuja ação, por intermédio de representações oníricas, faz aflorar o imaginário cultural popular. (2006, p. 72)

Outra forte presença na composição narrativa miacoutiana refere-se aos elementos mágicos da terra, denotando um percurso pela irrupção do insólito que "é(está) na realidade" (CHIAMPI, 1980), em uma relação que, como afirma Maria Fernanda Afonso, "mostra uma maneira fora do comum de olhar o mundo, de sondar a realidade, de lhe proporcionar um tratamento que a transfigure" (2004, p. 366).

Em Mia Couto, projeta-se uma composição narrativa imaginada, imaginária, em que o insólito ficcional toma corpo, possibilitando o conhecimento de um mundo marcado pelo metaempírico. A magia presente em "Moçambique" brota da terra, tornando válido pássaros simbolizarem, tanto uma mudança de estado físico, portanto, uma passagem, quanto um presságio. As respostas para o insólito, quando questionado, em geral, não existem dentro de seus escritos, visto que as perguntas não costumam ser feitas. Os mistérios que envolvem suas narrativas, aproximam-se, por vezes, do gênero policial, podendo buscar respostas para o

crime, mas, contudo, é na afirmação da não resposta que sua literatura se constrói, pois os inspetores, sejam retornados ou estrangeiros, acabam amalgamados à terra. Esse aspecto pode ser observado em *A varanda do frangipani*, com o inspetor Izidine Naíta, ou em *O último voo do flamingo* com o já referido Massimo Risi, por exemplo, podendo-se, ainda, ampliar tal listagem de referências a outros romances, novelas, contos e mesmo crônicas do escritor moçambicano.

"Em várias situações, [nas narrativas miacoutianas,] o pássaro está associado a uma morte mensageira de transcendência: o homem que morre recupera a vida sob uma outra forma, assegurando um circuito de forças regeneradoras, místicas" (AFONSO, 2004, p. 370). O pássaro, como agente de uma passagem, remete à crença, ao simbólico, representando uma imersão pelas obras do autor, que busca, na natureza, no animismo de sua terra, "as margens" para construir sua ficção.

Ao desenvolver histórias possíveis de existir na realidade referencial, mas mergulhadas em um matiz mítico, Mia Couto resgata elementos anímicos de sua terra e cria mundos permeados por uma enorme diversidade, que afirma já existirem no interior do sujeito. Como ele mesmo diz, "não existe geografia que nos seja exterior. Os lugares – por mais que nos sejam desconhecidos – já nos chegam vestidos com as nossas projecções imaginárias" (COUTO, 2009a, p. 78). Tais representações projetadas apresentam-se a partir do sentir, da capacidade que cada homem tem de perceber o mundo à sua volta e apreendê-lo. O escritor, assim, aborda sua cartografia interior, seus fantasmas, ou seja, as projeções imaginadas do mundo em que vive. É evidente que cada homem, em dado contexto histórico, teria essa chamada cartografia própria, mas Mia Couto deambula por entre "barcos de papel" (COUTO, 2009a, p. 80) e põe na escrita suas projeções, desenvolvendo uma cartografia textual capaz de reinventar Moçambique, não com conjecturas de um tempo ausente, e sim focando na constituição de seu povo, em seu tempo.

Segundo Fonseca e Cury,

> Os elementos telúricos são marcantes [...]. De um lado são reveladores da importância que adquire na cultura africana tudo o que se refere à natureza; de outro, revestem-se de "cultura", isto é, são produzidos no texto como presença e trabalho do homem na sua relação com o espaço. (2008, p. 99)

As projeções do fascínio que se desprende da escrita (ANGIUS ; ANGIUS, 1998, p. 17) miacoutiana estão presentes na composição espácio-temporal transcendente de sua obra, sendo somente possível de ocorrer por meio da abordagem de ritos, mitos e outras marcas da terra, completando, como afirma Angius e Angius (1998), uma panóplia de culturas, que a literatura coloca em convivência direta. A constante troca cultural e, poder-se-ia dizer,

humana, no interior da narrativa miacoutiana permite uma leitura poética de sua constituição, entretanto, observa-se que o artista engendra uma peculiar exaltação daquilo que é insólito, principalmente quando aponta para o sonho, para a experiência da transcendência necessária, quando a "única" forma de combate é a evasão do corpo, como se dá, por exemplo, com Nãozinha, personagem de *A varanda do frangipani*, mas que, igualmente, pode ser observado em muitas de suas outras narrativas, desde as crônicas até os romances.

O autor moçambicano envereda, no conjunto de sua obra, pelas sendas do insólito, a que ele recorre, por vezes, como elemento de combate à opressão. Porém, vê-se, como necessária a imersão em outras de suas narrativas para amparar as discussões a respeito dos espaços insólitos em Mia Couto. Isso não quer dizer que as obras não abordadas neste trabalho estejam, definitivamente, fora das "literaturas do insólito" ou não apresentem algum traço específico do fantástico ou de suas manifestações avizinhadas, seja sob o ponto de vista modal ou genológico. Contudo, por economia obrigatória ao universo da presente pesquisa, ater-se-á a um *corpus* mais ou menos delimitado, tendo por centro *A varanda do frangipani*.

Maria Nazareth Soares Fonseca, discorrendo a respeito da memória em textos das literaturas africanas, aponta as questões que envolvem o uso da linguagem nas narrativas de Mia Couto, ao demonstrar a subversão de um discurso que gesta, na palavra, a ruptura do próprio enredo. Para a pesquisadora,

> a obra literária de Mia Couto é escrita em português, mas os ruídos que dela brotam deslocam a língua européia, alocam construções que a subvertem e estimulam uma transgressão escancarada. O fantástico, o surreal e o estranho fazem-se chaves para que o leitor possa adentrar um 'mosaico intercambiável de culturas' (SIMAS, 2003, p. 6), seguindo os muitos caminhos que os romances do escritor constroem. (FONSECA, 2008a, p. 88)

A escrita de Mia Couto apresenta um comprometimento com o real empírico em que se encontra imersa, pois é a partir dele que são gerados seus percursos ficcionais. Todavia, é na imaginação que o autor alimenta sua produção. Assim, em construções bastante realistas, mas permeadas por um profundo mergulho no mundo da crença, da fé, de seres e elementos míticos, mágicos, o escritor constrói os muitos caminhos de sua ficção.

Estórias Abensonhadas (2009) é um importante título no conjunto de obras miacoutianas, no que se refere à discussão acerca da "literatura do insólito". A coletânea de contos oferece uma descoberta de estórias que, como na epígrafe do presente capítulo, refletem tanto a construção narrativa, observando seus próprios limites, quanto as "margens" da vida. O escritor leva ao reconhecimento dos "encantamentos" da palavra, somente possíveis pela aproximação entre a verdade e a estória narrada, o que se dá por meio de um trabalho com a linguagem. Genericamente, o narrador desses mundos de possibilidades

infinitas, espécie de *griot*, convida seu interlocutor a terminar a leitura em "paz", talvez circunstancial, mas aquela que, em períodos de guerra, se presta a garantir a esperança.

A comparação, bastante fortuita e já aqui mencionada, é a feita entre "As águas do tempo", de Mia Couto (2009, p. 13-18), e "A terceira margem do rio", de Guimarães Rosa (1962, p. 31-37), pois, nela, evocam-se as diversas margens da narrativa, em duas abordagens distintas, que tratam dessa memória despertada pela e para a ancestralidade. Os contos das estórias abensonhadas, que além de abençoadas fazem parte do imaginário, trazem à cena o respeito por um mundo de tradições ancestrais, que se buscam ressignificar, no presente, no caso específico do texto moçambicano, depois de um estágio confuso da conformação das nacionalidades, ainda que híbridas e mosaicas, em meio aos conturbados momentos pós-guerras.

"Mia Couto demonstra um certo optimismo após a assinatura do acordo de paz" (MARTINS, 2008, p. 96), em 1992, inscrevendo alguma esperança na composição de suas estórias, que se constituem de personagens oriundos da terra moçambicana. São figuras desamparadas, em função da guerra, que buscam, no sonho, a saída para a (in)felicidade quotidiana, pois, como afirma Couto, no prefácio à coletânea:

> Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pensado, definitivo e sem reparo.
> Hoje sei que não é verdade. Onde restou homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. (COUTO, 2009, p. 7)

O escritor, consciente dos males gerados pela guerra, reflete a respeito da desilusão provocada por conflitos diversos e opta pelo caminho do sonho, posicionando-se, favoravelmente, diante da capacidade infinita do homem em reaver, da "escuridão", os valores "humanos e puros" (MARTINS, 2008, p. 97). Assim, nutrindo-se de esperança, o artífice da palavra ilumina as possibilidades de se "engravidar o tempo" com as sementes de um novo começo para Moçambique.

Os contos, em geral, transitam entre o sólito e o insólito, com base em elementos autóctones. Em "A velha engolida pela pedra" (COUTO, 2009, p.165-10), não há, efetivamente, crença religiosa, mas um otimismo premente, comum a outras narrativas dessa mesma coletânea, extensível a outras obras do autor, que possibilita perceber, como permitida, uma metamorfose gestada no interior da igreja. Simbolicamente, o conto questiona a própria igreja, já que a personagem não sabe se sonha ou se realmente vive a realidade referencial representada no plano da diegese. O leitor, contudo, é levado a acreditar que a senhora, no interior da igreja, possa ter sido transmutada e, assim, levantado "voo em fantásticas alegrias" (COUTO, 2009, p. 170).

Outra coletânea de contos bastante representativa no que tange ao insólito miacoutiano é *Contos do Nascer da Terra* (1998). Trata-se der narrativas como "A gorda indiana", em que o insólito está presente na possibilidade de existência de uma mulher "planetária", com "musgos nas entrecarnes"; (COUTO, 1998, p. 9), Este conto tem, como estopim, uma protagonista insólita, que, de modo ainda mais inusitado, se esvai, à medida que sente os prazeres do amor. Nas palavras do autor, a personagem se "antigamenta", promovendo uma reflexão acerca do que é antigamentar, senão que caminhar em direção a ancestralidade.

Antigamentar é um neologismo presente em várias narrativas do autor, cuja significação possível, a partir dos traços míticos que envolvem a construção narrativa miacoutiana, não é apenas esvair-se do espaço referencial a caminho do mundo da ancestralidade, mas transcender, realmente, passar de um plano a outro franqueado pela crença.

Um pouco menos otimista, porém, sem abandonar a contínua esperança que demonstra, o autor expõe, na abertura do livro, uma reflexão: "Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra" (COUTO, 1998, p. 2). O sol, como estrela magna, aparece em maiúscula, seguido de terra. Essa outra estrela necessita também nascer? Talvez essa nem seja a perspectiva do escritor ao grafar as palavras com maiúsculas e minúsculas, mas essa é uma reflexão possível de se fazer, provocada pelo conjunto da obra. Os "contos do nascer da terra" compõem-se de seres da terra, trazendo, gradativamente, personagens de constituição multifacetada, semelhante ao que é Moçambique.

A jovem Maria Sombrinha, de "O não desaparecimento de Maria Sombrinha" (COUTO, 1998, p. 3-4), reúne uma diversidade de traços insólitos, visto que "não se trata de uma metáfora, uma alegoria qualquer, mas Sombrinha estaria diminuindo fisicamente de tamanho" (GARCÍA, 2011). Aliado a isso, a personagem ainda engravida criancinha e pari Maria Brisa. Nessa narrativa, as personagens se acumulam, mas, contudo, é na brevidade que se instalam, pois apenas as meninas têm nome, mesmo que não tenham tamanho. Mãe se torna avó, e filha, mãe. Assim, paulatinamente, em uma gradação que as destitui de qualquer relação social, até a extinção de Sombrinha, não há estranhamento, só uma insólita apatia das personagens frente ao incomum.

Fica evidente, como em outros relatos do mesmo livro, as reflexões a respeito do contexto sócio-político, que não anulam a leitura do fenômeno insólito, ao contrário, estimulam-no. A idimensão de Sombrinha (COUTO, 1998, p. 4), apesar de denunciada como insólita é, também, a voz de constatação da miséria a que uma família pode estar sendo submetida. Afinal, o fato de a jovem ter muitos filhos e se idimensionar não causa espanto,

apenas deixar “duas orfãzinhas” (COUTO, 1998, p. 4), acarretando no retorno do pai, único capaz de encontrar sombrinha em meio à “poeirinha” (COUTO, 1998, p. 4), ao mundo familiar, surpreende a expectativa de leitura.

A temática do insólito apresenta-se também na coletânea *Na berma de nenhuma estrada* e outros contos (2001), em que Mia Couto evidência histórias quotidianas em que coexistem harmoniosamente elementos inauditos, incomuns, inesperados e aqueles advindos da realidade referencial. Nesse conjunto, o escritor desenvolve a perspectiva da morte como transcendência, demonstrando que “vida e morte parecem fazer parte de um mesmo plano existencial” (MARTINS, 2008, p. 101).

O primeiro conto, “O menino no sapatinho” (COUTO, 2006, p. 13-16), trata da morte pelo viés do desaparecimento e, ainda, do fato de uma mãe crer que Jesus pudesse ter levado seu filho consigo. Pode-se ler, nesse conto, a interferência possível de uma entidade mágica, ou mítica, que tenha guiado a criança aos céus. A relação entre morte e vida, apontada por Mia Couto, oferece uma visada bastante religiosa da vida eterna, pois a criança não passara sozinha, e o relato da mãe, personagem que observa os fatos, projeta o leitor em um mundo acessível pela fé. O livro apresenta uma perspectiva diversa em relação às demais obras de Mia Couto, visto que incorpora uma percepção da crença cristã, em geral, ausente ou posta em dúvida nas outras ficções do autor. A mãe, também caminhando pelo terreno do insólito, explica o desaparecimento do filho através da fé.

Em *O fio das missangas* (2009b), Mia Couto apresenta o feminino, construindo “personagens desalinhadas com a realidade social vigente” (MARTINS, 2008, p. 102). No conto “Na tal noite” (COUTO, 2009b, p. 45-49), por exemplo, o escritor brinca com as palavras, ao segmentar “Na tal”, indicando uma denúncia do descaso de uma das personagens, um homem que só vai à casa uma vez ao ano, exatamente no dia “Vinte e cinco, Natal” (COUTO, 2009b, p. 45). Entretanto, este homem nem dá importância aos miúdos ou à sua sobrevivência.

O insólito instaura-se na narrativa devido ao movimento desta personagem que, mesmo aparentando uma relação familiar com a mulher e as crianças, chega na noite de Natal, mas não permanece convivendo com elas. Entre partidas e chegadas inesperadas, esse homem apresenta-se misteriosamente, partindo, também, de modo inusitado. A narrativa leva a que se questionem os espaços percorridos pela personagem, que vagueia, mundo fora, sem referência e à revelia da mulher. A situação é, por si só, insólita.

Há claros sinais da despreocupação da personagem masculina, que ignora os métodos de sobrevivência da mulher, cumprindo apenas um ritual ao chegar à casa. Assim, a história é

insólita pela constante vinda do homem, à casa, somente na noite natalina, em uma atitude explícita de exploração da esposa submissa, pois sua permanência, apenas no Natal, não é explicada.

Outra instigante narrativa da mesma coletânea é "Maria Pedra no cruzar dos caminhos" (COUTO, 2009b, p. 85-88). O texto trata de uma menina virgem, de vinte e dois anos, e de sua mãe. A moça, determinada a manter relações sexuais com alguém, qualquer macho que fosse, deita-se na beira da estrada, onde fica durante cinco dias e cinco noites, até ser trazida de volta a casa por um vizinho. Em posição contrária, e de certo modo aparentemente paradoxal, o ventre da mãe cresce, na mesma medida em que se preocupa com os desvarios da filha. Por fim, será a mãe quem aparecerá grávida de preocupação, cujo ventre aumenta seguidamente. Nessa ficção, os eventos insólitos se acumulam, pois a necessidade de manter relações sexuais é tão insólita, na construção narrativa, quanto à gravidez inesperada e inexplicada da matriarca.

A busca da jovem Maria Pedra por relações sexuais rememora a velha-moça Temporina, de *O último voo do flamingo* (COUTO, 2005), que, insolitamente, tem sua aparência envelhecida como castigo por, apesar de bela, não ter mantido relações com nenhum homem. A explicação para o corpo jovem e rosto envelhecido de Temporina é explicitamente insólita, evocando a tradição para explicar a devida submissão da mulher, traço também presente no conto de *O fio das missangas*, referido no parágrafo anterior. Em ambas narrativas, a mulher se submete, e esse é um elemento comum que compõem essa coletânea de contos, pois, mesmo tendo voz, a predominância é, em geral, a da aceitação pacifica diante dos infortúnios quotidianos.

Outra narrativa que permite observar traços comuns em relação à mulher é *Vinte e Zinco* (2004a), em que a personagem Lourenço de Castro, filho de Joaquim de Castro, ambos integrantes da PIDE, aborrece-se devido à afeição de sua tia Irene pela cultura local. Eles são a representação da autoridade colonial, que, descrentes das magias da terra, sofrem seus infortúnios. As mulheres em *Vinte e Zinco* (2004b), todavia, não são apáticas ou submissas, ao contrário, apresentam força de mudança e embate, como a própria Irene, considerada louca por seus familiares. Jessumina, a negra iniciada nos cultos telúricos; Irene, a portuguesa assimilada ao avesso na cultura de Moçambique; mais tarde, Margarida, a matriarca lusitana, essas três mulheres são essenciais para o acompanhamento das manifestações do insólito ao longo da história.

De fato, a irrupção do insólito tem, nos PIDEs, sua força centralizadora, através de um jogo de percepção, negação e aceitação que dá, à narrativa, seu fio de unidade. Mas, sem as

mulheres, sem suas atitudes, sem suas revelações, o contato dialógico e dialético entre o sólito e o insólito, representado na atuação de Lourenço e Joaquim, perderia toda a força dramática que tem. É Jessumina quem revela, Margarida que admite e Irene quem adere.

Tanto Jessumina, uma nyanga, ou seja, tipo de feiticeira, ainda que poderosa e detentora da magia da terra, quanto Navaia Caetano, de *A varanda do frangipani*, sugerem, em seus discursos, a aceitação e submissão diante do poder colonizador do branco português. Navaia chega, mesmo, a admitir que "acreditámos que os feitiços dos portugueses eram mais poderosos" (COUTO, 2007, p. 65).

As duas novelas de Mia Couto consideradas pela crítica como textos de destinação provavelmente juvenil, *A chuva pasmada* (2004) e *Mar me quer* (2000), constroem-se, também, nos limites entre o sólito e o insólito, com a manutenção da dúvida, até o final da história, mais estruturada em *Mar me quer*. Em *A chuva pasmada*, o insólito até gera dúvida, mas, pelo caminho da lenda e do mito, as explicações elucidam as incertezas.

O escritor moçambicano publicou, ainda, *Cronicando* (1988), em que percorreu os limites do quotidiano, destacando, nas trilhas do que pretende nomear como sendo crônica, o ser humano em sua vivência diária. Mia Couto ousou alçar vôos mais altos, principalmente pela preocupação em produzir um tipo de texto que não sucumbisse ao tempo, no qual realidade e ficção se entrelaçam, havendo a perda da referencialidade localizada no espaço e tempo empíricos (ANGIUS ; ANGIUS, 1998, p. 28).

Há uma diversidade de caminhos pelos quais as personagens miacoutianas deambulam, peregrinando entre o sólito e o insólito, ao permitirem-se estar livres, mas impossibilitas de seguir em frente. A esperança, vertente mais corriqueira de sua narrativa, insiste em permanecer, até mesmo, em seus textos de opinião, extrapolando as sendas da literatura, para transpor barreiras em um movimento permitido apenas pela fé.

Maria Fernanda Afonso observa que "o autor engendra um outro mundo através da magia e esta acaba por pôr em evidência uma grande ternura entre seres espoliados de bens essenciais" (2004, p. 378). Logo, no espaço da magia e da ternura, Mia Couto desenvolve narrativas em que "todo homem é igual" (COUTO, 2009, p. 7), marcado apenas por uma certeza, que é a iminência da morte. Isto pode ser verificado na fala da personagem Domingos Mourão, de *A varanda do frangipani*, quando afirma que vai cumprindo "pequenas mortes, essas que apenas nós notamos, na íntima obscuridade de nós" (COUTO, 2007, p. 53).

José Craveirinha, em prefácio a *Vozes Anoitecidas*, aponta o caráter de inovação do escritor moçambicano, que vai atravessando a história por meio de uma literatura crítica, mas também insólita, visto que é na construção narrativa que Couto urde traços da magia à

realidade referencial. Nas palavras de Craveirinha, "Mia Couto remete-nos para enredos e tramas cuja lógica se mede não poucas vezes pelo absurdo, por um irrealismo, conflitantes situações; pelo drama, o pesadelo, a angústia e a tragédia" (2008, p. 10). O prefácio contribui para uma reflexão a respeito da obra de Mia Couto, que, segundo Craveirinha, teve uma auspiciosa estréia na prosa (2008, p. 10), enfocando, nas tramas e enredos, Moçambique, ao percorrer tanto o caminho crítico, quanto o mítico-telúrico.

A narrativa miacoutiana recorre ao mundo real empírico, sem se esquecer das crenças da terra, do poder de uma cultura multifacetada. Os narradores, genericamente, no conjunto de sua obra, "jogando na fronteira do fantástico" (PATRAQUIM, 2008, p.17), transportam o discurso da história para dentro do espaço ficcional de suas narrativas, inventando uma realidade em que homens e mulheres são capazes de transgredir o espaço do corpo, ultrapassando a morte, pois "a morte parece sem embates e ela permite transcender as dificuldades e as desgraças" (AFONSO, 2004, p. 378-379).

Não se pode nem pensar em referir, aqui, a todas as narrativas do escritor moçambicano em que a temática do insólito e suas nuances se manifestam. Mia Couto constrói, segundo Maria Fernanda Afonso, um mundo em que o sonho faz parte da realidade e, sendo o sonho a capacidade intrínseca às suas personagens, a literatura miacoutiana percorre o caminho da dualidade imaginário/quotidiano, cujo percurso leva à transgressão quer da realidade fatídica, quer da completa alucinação.

Diversos estudos têm apontado a construção narrativa de Mia Couto como pertencente à literatura do insólito – independentemente da nomenclatura conceitual utilizada pelos variados críticos –, já que a estruturação de suas obras, em geral, confunde as categorias do real e do imaginário e cunha um mundo diferente, híbrido, em que é possível ultrapassar os limites previsíveis sob a ótica racionalista do mundo quotidiano, e penetrar no sagrado (AFONSO, 2004, p. 378-379).

A partir da leitura de seus textos de opinião e de variadas entrevistas que o autor deu, pode-se afirmar que Mia Couto opta por não vincular sua narrativa a nenhuma categorização modalizante ou genológica. A despeito de seu posicionamento expresso, entretanto, Mia Couto consolidou-se como um escritor que explora traços das literaturas do insólito e, consequentemente, lança mão da magia mítico-telúrica de Moçambique para propor um mundo onde tudo é possível (AFONSO, 2004, p. 385). Aliás, o próprio Mia Couto, admitiu que "a transgressão poética é o único modo de escapar[...] à ditadura da realidade. Sabendo que a realidade é uma espécie de recinto prisional fechado com a chave da razão e a porta do

bom-senso" (2009a, p. 117). Como resultado disso, sua ficção tendeu para as sendas do insólito.

O escritor moçambicano apresenta uma narrativa multifacetada, desde a sua constituição até a escolha temática, elaborando, em *A varanda do frangipani*, um mundo que, permeado por elementos típicos de sua escrita, possibilita a percepção da dualidade sólito/insólito existente na construção do enredo. Sua ficção permite percorrer diversas facetas da construção de textos que têm por base a irrupção do insólito, permitindo a observação de traços próprios de uma escrita em que as palavras, "ao recusarem jogar o jogo habitual da submissão ao real, manifestam uma carga mágica" (AFONSO, 2004, p. 381).

Nessa narrativa, pode-se notar um mergulho na micro-esfera da nação moçambicana representada em seu universo ficcional, promovendo o encontro com o mundo dos sonhos proposto pelo autor e, ainda, com a realidade referencial. Trata-se de uma nação inventada, submissível a diversificadas leituras, produzindo variadas significações. A composição da escrita, destacando-se nela, por exemplo, a construção das personagens, e, também, a dualidade entre o discurso histórico e as referências ao imaginário telúrico, contribuem para o dialogo entre o mundo mágico da crença, expressa pelas personagens, e a realidade quotidiana, do asilo.

A varanda da velha fortaleza colonial, onde se encontra plantada a frangipaneira, presente no título da narrativa, representa um espaço de transição e fixidez e a possibilidade de se aventarem convivências conflituosas, em que a relação do homem com o mundo que o cerca deixa de estar em suas próprias mãos. O conflito, tanto de ordem íntima e pessoal. quanto de ordem coletiva e relativo às condições de sobrevivência, garante um mergulho do olhar crítico do artista, aliado à diversidade de elementos da ontologia telúrica – mais uma vez, seja a terra, na sua condição de espaço natal, habitável por um povo, seja em seu aspecto de terra chão, espaço do qual emanam os mitos, as lendas e as crenças de um povo.

Conforme salienta Carmem Secco, a obra de Mia Couto cumpre a missão de reinventar o manancial da cultura moçambicana, "sem deixar de denunciar o contexto social de seu país, opera[ndo] [...] uma cartografia onírica, em que os sonhos se colocam como elementos imprescindíveis ao despertar político de Moçambique" (2008, p. 62). Empírico e metaempírico, sólito e insólito, coabitam, às vezes desarmoniosamente, muitas vezes harmoniosamente, a ficção do autor. Exatamente nesse contexto de produção, pode-se sugerir que *A varanda do frangipani* funde "um gênero híbrido, em que o onírico se mescla a um tipo de investigação, cujos métodos trilham os meandros subterrâneos dos mitos, das lendas e da

história" (SECCO, 2008, p. 63). Sob essa perspectiva crítico-teórica, é lícito afirmar que essa narrativa se inscreve na "literatura do insólito".

2.1- **A construção do insólito n'*A varanda do frangipani***

> Na vida só a morte é exacta. O resto balança nas duas margens da dúvida.
> (COUTO, 2007, p. 138)

Duas margens do corpo humano, da debilidade do homem, descritas como capazes de transformar em Deus o inspetor Izidine Naíta, personagem a partir do qual se conduz a história de *A varanda do frangipani*. "Na mão direita, a caneta; na esquerda, a pistola" (COUTO, 2007, p. 138), atando as bordas do quotidiano às do imaginário. O narrador, tratando da experiência de escrita de Izidine, afirma: "Redigia como Deus: mas sem pauta" (COUTO, 2007, p. 138). O homem designado para investigar o crime ocorrido no asilo, instalado na antiga fortaleza colonial, atinge o final da narrativa pronto para transcrever os meandros de sua permanência naquele local, rodeado por rochedos, minas abandonadas desde o período das guerras de libertação, e mar.

A declaração do narrador sobre a forma como Izidine conta a história, sendo comparado a Deus, mostra de que forma o inspetor percorre os caminhos da fortaleza, uma vez que o crime, igualmente ao evento da criação do mundo, pertencente à mitologia cristã, deve ter seu desfecho em sete dias. Pode-se depreender que a solução do crime e a construção do universo narrativo estão intimamente ligadas à personagem Naíta, que é o enviado para descobrir a verdade, em quase nada evidente. Cada passo dado pela personagem se vincula à maneira como o narrador conduz a história, porque o *outro* do inspetor – espírito de Ermelindo Mucanga, em forma de xipoco, que coabita o corpo de Izidine – é o próprio narrador. Assim, o crime, motivo da chegada de Naíta à fortaleza, leva-o a transitar pelos limites da própria ficção, duvidando e questionando, mas, principalmente, tendo fé nas descobertas, nem tanto em função de sua racionalidade norteadora, já que é o desconhecido que lhe garante, ao longo da narrativa, com o ápice em seu final, o poder (re)conhecer "verdades".

O plano diegético apresenta traços do gênero fantástico, mas supera seus limites de construção. Conforme se espera no gênero fantástico, há hesitação, instaurada pela construção narrativa, porém, ela não é levada até o fim, visto que a crença é um traço que permite a

naturalização de uma diversidade de fenômenos insólitos. Dessa maneira, recaí-se no realismo maravilhoso, devido à denúncia da existência de mundos diversos – o de dentro do asilo e o de fora, o mágico dos deuses e o dos homens –, que são parte da realidade ficcional.

No entanto, a construção narrativa, extrapolando os limites do realismo maravilhoso, oferece um mistério a ser investigado e, nesse sentido, remete ao romance policial, que é caracterizado pela busca da verdade, por meio da racionalidade. A narrativa também se afasta do gênero policial, visto que o inspetor só desvenda o crime quando imerge nas crenças da terra, recuperando-se como pertencente àquela cultura. Além disso, o mistério não se torna a grande revelação da narrativa, apenas um traço secundário, já que a grande descoberta de Izidine são as raízes de sua terra, fazendo reatar os laços perdidos após tantos anos fora, na "terra dos brancos", na Europa. A ficção científica, marcada pela irrupção do insólito, que é explicado por ser uma projeção do futuro, também se imuscui nessa narrativa, formada não por uma fórmula científica, ou sólita, mas pela força sobrecomum da terra, capaz de abrigar os idosos.

Dessa forma, percebe-se a união de traços que se conjugam na constituição de uma narrativa multifacetada, que se poderia dizer híbrida, uma vez que agrega a irrupção do insólito ao caráter mosaico dos moradores do asilo, colocando homens e mulheres nas margens de uma história sem pauta, redigida por Izidine. Pode-se entender que a hibridez da narrativa e de seus elementos estruturais estabelece um paralelo com o fantástico modal, compondo-se a partir de marcas dos gêneros mencionados, mas, ao contrário da expectativa, extrapolando-os, ao resvalar para o mistério policial e a convivência entre realidades díspares, devido à irrupção do insólito em meio a uma realidade aparentemente familiar. Mia Couto, contrário à vinculação de sua narrativa a qualquer gênero (de)limitador, constrói uma varanda de possibilidades, que vão além do natural, do ordinário, garantindo uma crítica política, sem deixar, contudo, de observar as infinitas possibilidades derivadas da terra, passíveis de ser descritas por um discurso fantástico, que permite ao narrador ocupar o corpo de outro. Este outro é a autoridade policial que deveria desvendar o crime, levando sempre consigo um caderno de anotações e sua pistola. O mesmo homem, capaz de lutar e carregar armas, é aquele que anota informações acerca de um mundo mítico, relatadas pelas demais personagens, e o faz trazendo em uma mão a caneta e em outra a pistola.

Luís de Camões, no Canto V d'*Os lusíadas*, já chamara atenção para a dualidade vivida pelo homem entre a arte e a guerra, tendo "nũa mão a pena e noutra a lança" (1980, p. 377). Como Izidine Naíta, da narrativa miacoutiana, o herói da epopéia camoniana narra a emoção da batalha. A autoridade policial chega ao asilo para solucionar um crime, mas o que

o salva da morte são as demais personagens que fora inquirir e os variados elementos que envolvem a vida naquele local, visto que o destino de Naíta era ser assassinado tão logo passassem os sete dias de sua estada à antiga fortaleza.

Como afirma o narrador, em *A varanda do frangipani*, só a morte é exata, pois a escrita de Izidine, redigida como a de Deus, necessita de quem se aventure por suas "palavras", desentortando-as. Atualizando a estrofe camoniana, com a caneta em uma mão e a pistola em outra, o inspetor seria capaz de contar os feitos de seu tempo, atando a diversidade do mundo que o cerca.

Camões, no Canto VII d'*Os lusíadas*, reitera o que já expressara no Canto V, reafirmando que "nũa mão sempre a espada e noutra a pena" (1980, p. 466). O vate da poesia portuguesa unifica, em seus versos, o papel desempenhado por aqueles que, a um só tempo, envolviam-se nos labores de lutar e escrever. De dentro das naus lusitanas, buscava-se contar as aventuras, os feitos no ultramar. A personagem Izidine Naíta, auxiliado pelas magias da terra, transforma-se em um homem capaz de dividir sua vida entre a pistola e a caneta, obtendo conhecimentos inestimáveis ao reencontrar-se com toda uma cosmogonia ancestral, que lhe fora própria, antes do longo afastamento da terra.

A epopéia camoniana convoca Deuses da mitologia, de caráter sobre-humano, mas afeitos ao quotidiano "daquele povo" desbravador, para auxiliarem os lusitanos em sua jornada pelos "mares nunca dantes navegados". Izidine, nem tão aguerrido como aqueles "barões assinalados", é, também, auxiliado por uma "energia" telúrica, na qual acaba imerso, ainda que, de princípio, não reconhecesse a natureza dos elementos de sua cultura, devido à distância imputada e por sua assimilação à cultura do branco colonizador. Ele é, no nível da narração, tempo da diegese, um retornado.

A morte, em tempos de conflitos, é a única certeza do homem, principalmente em uma terra em que se acredita na possibilidade da transcendência do espírito. Nesse sentido, Moçambique, paulatinamente revelado ao leitor, guarda em si um mundo ancestral, calcado na crença em uma realidade paralela, onde habitam mistérios da terra: entes míticos, lendas, feitiçaria, revelações inesperadas, enfim, um mundo de elementos insólitos.

A narrativa leva o leitor a um mundo também descoberto por Izidine, que tenta apreendê-lo ao anotar, descompassadamente, a inquietante realidade no interior do asilo, abandonando, por vezes, a investigação que o levou até lá, pois o (re)encontro com sua terra torna-o mais apto a ver, a sentir a existência de um "poder" capaz de fornecer os sedimentos para a solução do crime.

O cenário dessa narrativa é uma fortaleza colonial transformada em asilo nos tempos pós-independência, e o contexto, um universo em que a guerra permanece à espreita, lugar em que homens e mulheres, alguns já bastante idosos, convivem com resquícios de guerra. Nas palavras do narrador: "brasas de um inferno onde os pés de todos já se haviam queimado" (COUTO, 2007, p. 136). O asilo apresenta-se como uma micro-esfera de Moçambique, em que os múltiplos olhares se voltam para a cultura autóctone, gestando dúvidas derivadas das indagações de uma personagem típica de romances policiais.

O narrador revela que "aquela varanda já assistiu a muita história" (COUTO, 2007, p. 11), permitindo refletir a respeito do passado de Moçambique. A noção de história, evocada pelo narrador, assim como os exemplos usados por Umberto Eco (1994), apontam para uma tentativa de buscar, no real empírico, marcas que subsidiem a construção ficcional, dando-lhe embasamento na realidade referencial, para com ela romper. Nesse sentido, o narrador miacoutiano rompe com traços da história fatual, trazendo para o interior do asilo, uma fortaleza colonial desativada, elementos do plano mítico-telúrico. A narrativa de Mia Couto remete a um mundo onírico, como bem afirma Maria Fernanda Afonso (2004; 2007), em que há espaço para a dualidade quotidiano/imaginário que, segundo Carmen Secco (2000; 2008), reflete a crítica política, sem se esquecer da magia e dos mitos da terra, como, naturalmente, deve ser na representação – imaginária, ficcional, literária – daquela sociedade.

Alejo Carpentier (1985; 1987), ao evocar os pressupostos do realismo maravilhoso, apresenta a maravilha como parte da realidade histórica da Latino-América. O autor discorre a respeito da literatura de "resistência" formada pelo realismo maravilhoso, visto que é através de elementos mágicos que o povo "aborígene" torna-se capaz de enfrentar seus opositores. Da mesma forma, as tribos, ou a tribo, constituída no interior do asilo, lança mão da maravilha de sua terra para alçar a independência efetiva, pois, como afirma a personagem Marta Gimo, enfermeira do asilo, "o culpado que você procura, caro Izidine, não é uma pessoa. É a guerra. [...] Estes velhos que aqui apodrecem, antes do conflito eram amados" (COUTO, 2007, p. 121).

Ainda de acordo com essa personagem, "na fortaleza, os velhos intentavam outra ordem [...] davam o ciclo dos sonhos" (COUTO, 2007, p. 121-122), permitindo a ela sonhar com um mundo e um tempo em que a violência não estivesse tão presente. "Os tiros ficaram longe do forte. Terminada a guerra, o asilo restava como herança de ninguém" (COUTO, 2007, p. 11), diz o narrador, colaborando para a observação da semelhança entre narrativas latino-americanas e moçambicanas.

O "ciclo dos sonhos", a possibilidade de obter uma nova vivência, oferece, à Marta Gimo, o conforto da maravilha, existente no interior do asilo. É semelhante ao que acontece em *Cem anos de solidão*, do escritor colombiano Gabriel García-Márquez, com a terra além mar dos "Buendía" (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010), em que se transcende o tempo, tendo como única barreira a dificuldade de deixar a vila. Do mesmo modo, os idosos não podem sair do asilo. Em ambos os casos, a dificuldade para entrar em contato com o mundo externo não se configura apenas pelas barreiras físicas, mas, também, pela convivência com ele, que, conforme Marta Gimo, "é um corpo que está vivo graças à sua própria doença" (COUTO, 2007, p. 122).

A narrativa do moçambicano, assim como a do colombiano, apresentam cenários que contribuem para a dualidade entre um "espaço dos sonhos", que proporciona harmonia entre os seus moradores, e um "espaço externo", aparentemente convidativo, porém distante no que tange à longevidade e, ainda, à dificuldade de acesso. As personagens miacoutianas não têm mais lugar no Moçambique do pós-guerra, bem como os "Buendía", na sociedade do novo mundo latino-americano colonizado. Devido à estranheza e ao afastamento, próprios da segregação em uma comunidade, os "Buendía" tornaram-se diferentes, e dificilmente encontrariam refúgio fora de sua vila. No caso dos habitantes do asilo de *A varanda do frangipani*, nem a "família" os acolheria, pois, como diz Marta Gimo, "foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos" (COUTO, 2007, p. 121).

Em uma história elaborada pelo recurso a micro-narrativas pessoais, cunhadas a partir do inquérito de Izidine sobre a morte de Vasto Excelêncio, diretor do asilo, Mia Couto estrutura um narrador central, e, ainda, personagem. Ermelindo Mucanga, ou como se apresenta: "sou o morto. [...] faleci junto com o meu nome faz quase duas décadas" (COUTO, 2007, p. 9), cumpre a função de narrador autodiegético. A personagem-narrador é convencida a "reencarnar", na forma de xipoco, em Izidine Naíta para "remorrer" (COUTO, 2007, p. 13). Assim, esse ente ficcional, tão insólito quanto o inquérito levado a cabo por seu "hospedeiro" (COUTO, 2007, p. 19), possibilita observar que a fortaleza colonial de São Nicolau, em que "se improvisou um asilo para velhos" (COUTO, 2007, p. 11), fora a morada de um carpinteiro, atualmente, exilado da luz, por ter deixado a vida, antes da independência, como relata.

O restauro da fortaleza colonial, os canhões deflagrados sobre navios holandeses, a consciência da passagem do tempo, a tentativa de transformar Mucanga em herói, representam uma diversidade de elementos da história, que permitem a percepção da apreensão do real empírico e, por conseguinte, da noção do relato histórico, visto que Mia

Couto demarca um momento de configuração da narrativa, buscando embasar o contexto em que a escreve.

Não se pode, contudo, sugerir que se trate de uma narrativa vinculável ao romance histórico, conforme a visão mais costumeira dessa vertente ficcional. Ao se valer de estratégias de construção narrativa do discurso fantástico, Mia Couto não reconstrói o passado com base na história conhecida, mas o desconstrói na tentativa de o recontar por outras vias, dissonantes em relação às perspectivas tradicionais, lógicas e racionais.

O máximo que se pode sugerir é sua proximidade com a metaficção historiográfica, na esteira dos estudos da pós-modernidade. Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modemismo: história, teoria, ficção*, afirma: "o que a metaficção historiográfica faz **explicitamente** é lançar dúvida sobre a própria possibilidade de *qualquer* sólida 'garantia de sentido', qualquer que seja sua localização no discurso" (1991, p. 81, negrito nosso). As considerações da autora permitem inferir que o discurso de Mia Couto, ao ficcionalizar "a execução histórica" (HUTCHEON, 1991, p.82), põe em xeque a própria história, já que a submete, pela via da desconstrução, aos influxos do imaginário. Assim, o autor moçambicano traz, para sua narrativa, "a natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização" (HUTCHEON, 1991, p. 126).

O discurso ficcional de Mia Couto expressa a relação entre a realidade empírica, ainda experienciável na modernidade, por retratar um passado próximo, e a invenção de elementos narrativos, em apropriações do discurso contemporâneo, que revê o passado próximo ou distante, com distanciamento. A construção narrativa miacoutiana não se assume, declaradamente, como vinculável à metaficção historiográfica, ainda que as marcas desse tipo de discurso façam parte de sua estruturação, notadamente quando ela tende para as vias e vertentes das literaturas do insólito.

Dessa maneira, pode-se entender que, em *A varanda do frangipani*, o escritor remete-se à história, ficcionalizando-a para, a partir disso, gerar um texto atento aos problemas de seu tempo, que retrate os paradoxos da própria concepção tanto da história, quanto da estruturação da ficção. Nela, o autor reconstrói o passado pela via da "narrativização", tendendo, nitidamente, para um discurso que põe em dúvida a procura pela "verdade", já que as "verdades" são subjetivas. Sua narrativa explora a história para cunhar uma metaficção que põe em xeque seu próprio processo de construção.

O discurso do insólito ficcional não promove, conforme pretende o discurso real-naturalista, o emergir de "verdades", mas, ao contrário disso, de hesitação (TODOROV, 1992), de ambiguidade (FURTADO, 1980), de incerteza (BESSIÈRE, 2001), de inquietação

(ROAS, 2001). Nesse sentido, pode-se afirmar, com pequeno risco de errar, que as estratégias de construção narrativa do discurso do insólito servem à literatura da metaficção historiográfica, que, em conformidade com as vertentes do insólito, não afirmam senão as dúvidas, impossibilitando qualquer sólita "garantia de sentido".

Logo, há, em *A varanda do frangipani*, harmonia ao se conjugarem o empírico e o metaempírico, contribuindo, assim, para a formação de um discurso por si só insólito, tanto em sua estruturação quanto em viéses de sua temática. A narrativa do escritor moçambicano, apresentando traços históricos, nutre-se da presença, por exemplo, de um fantasma como narrador, subvertendo a credibilidade enunciativa do próprio sujeito do discurso. O xipoco, ser exilado na cova até o momento de ocupar o corpo de outro ser, por ordem de um ente mítico, o halakavuma, permanece dividido entre dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, retornando, ao final, a este último, do qual emergira no início da história.

Em diálogo com o xipoco, que abre a estrutura narrativa declarando sua morte, ao sair do fundo da terra, das raízes do frangipani, para coabitar o corpo de Izidine Naíta, tem-se o halakavuma, ou pangolim, "mamífero [que] mora com os falecidos" (COUTO, 2007, p. 13), e vai ao mundo dos vivos para levar novidades, tendo sido, nesse aspecto, o elemento metaempírico responsável pelo reviver de Ermelindo Mucanga, na espera de remorrer em conformidade com os ritos telúricos. A descrição do ser mítico é elaborada a partir do olhar de um morto, que fora convencido pelo seu "companheiro" a converter-se em xipoco, a "fantasmear-se" (COUTO, 2007, p.14).

Este ente mítico integra a narrativa desde seu início até o fim, não apenas possibilitando ao narrador voltar à vida, na forma de xipoco, como já se observou, mas deixando, também, suas escamas caírem no asilo, configurando uma relação intercomunicante entre o mundo dos vivos e o dos mortos, o mundo físico e o metafísico. Essa estrutura de correlação harmoniosa entre planos diferentes da realidade, empírica e metaempírica, é própria do realismo maravilhoso. A presença do halakavuma, no decorrer da história, representa, além do acesso de Ermelindo Mucanga ao mundo dos vivos, logo no início do relato, um marco no retorno de Izidine à sua cultura, no desfecho da narrativa.

O pangolim é o ser que "desperta" Mucanga de seu "exílio" no mundo dos mortos, trazendo-o ao mundo dos vivos, no corpo de Naíta. Será ele, também, através das escamas que deixa caídas no interior do asilo, como pistas a serem seguidas ou desvendadas, que possibilitará ao inspetor reencontrar-se com sua cultura, tornando-o apto a reconhecer os rituais da terra. Assim, o halakavuma representa, em dois momentos cruciais, logo no início e, depois, no final da narrativa, envolvendo, em cada um desses momentos, um dos diferentes

polos do duplo Mucanga/Naíta, a introdução do mítico. Fora isso, ao longo da história, suas intervenções são cruciais para a instalação e manutenção do insólito, uma vez que ele participa de outros episódios da ficção, vindo, mesmo, a promover uma tempestade nunca vista. Conforme o texto:

> O céu pegou-se em fogo, as nuvens arderam e o mundo se aqueceu como uma fornalha. De repente, o helicóptero se incandesceu. A hélice se desprendeu e o aparelho, desasado, tombou como esses papeizinhos em chamas que não sabem se descem ou se sobem. Assim, envolto em labareda, a máquina se derrocou sobre as telhas da capela. Afundou-se lá onde se guardavam as armas. (COUTO, 2007, p. 141)

O épico episódio da derrota do helicóptero frente à imensidão da tempestade, que fora providenciada pelo pangolim, ao juntar "forças deste e de outros mundos" (COUTO, 2007, p. 140) para conduzir o "furacão" (COUTO, 2007, p. 140), ilustra bem os poderes desse ser mítico/mágico. Ele corrobora com o desejo dos asilados, provocando uma tempestade para proteger Izidine do helicóptero do qual viria seu extermínio ao final dos sete dias, mantendo, assim, o inspetor no mundo dos vivos. É, ainda, ao halakavuma que o narrador-personagem se remete quando percebe que o fogo dos céus abatera-se sobre o frangipani. Recuperando memórias, diz: "Recordei ensinamentos do pangolim" (COUTO, 2007, p. 142). Em seguida, promove-se o renascimento do frangipani e a abertura de seus interiores para que a Mucanga fosse possibilitado "remorrer", dessa vez, em conformidade com os ritos locais.

Ermelindo Mucanga duvida claramente das considerações do halakavuma a respeito de sua reentrada no mundo dos vivos, considerando sua aparência já envelhecida. O conflito entre os dois elementos sobrenaturais – o xipoco Ermelindo Mucanga e o ser mítico halakavuma –, promove o desconforto do narrador, acentuando seus receios frente à novidade inesperada. Contudo, ele fingia apenas ser dono de sua vontade, pois, afinal, naquela mesma noite, transformou-se em "passa-noite" (COUTO, 2007, p. 14). O narrador, instalado num canto da alma alheia, coabitando o corpo do inspetor, afirma, "porque este Izidine, agora, sou eu. Vou com ele, vou nele, vou ele" (COUTO, 2007, p. 19).

Esse aspecto insólito permite inferir a efetiva consolidação do território do duplo na narrativa e, por conseguinte, da composição intra-diegética de um universo marcado por um *eu* e um *outro* que dialogam entre si, sem se darem conta disso, porque unificados em um só corpo. As falas de Mucanga são conscientes, já que, diferentemente de Naíta, aquele sabe sua condição de hospedeiro, fato desconhecido por este. A narrativa miacoutiana denota, portanto, um mundo de possibilidades inusitadas, principalmente ao dar voz narrativa ao xipoco, que ocupa os interiores do inspetor. A autoridade policial, que deveria solucionar o crime em sete dias, termina por ser o hospedeiro de um "espírito", um "passa-noite".

Izidine, a personagem que deveria ser racional, representante do poder vigente e porta voz do senso comum, não consegue solucionar o crime e nem se desvencilhar dos problemas gerados em torno dele, pois, além de ter seu corpo coabitado por um fantasma de modo inconsciente, sofre com a dificuldade em recolher os testemunhos das demais personagens, todas, a princípio, suspeitas do crime.

Cada personagem relata sua própria verdade, relativamente ao crime ou não, testemunhando suas experiências de vida e ocasionando uma séria dificuldade para a resolução do crime. Todavia, adiante, revela-se, em uma reviravolta, a motivação para o crime, surgindo novo questionamento, já que o assassinato sólito ocorreu por uma causa insólita. A morte do diretor fora decorrente do desaparecimento de armas, guardadas em local onde deveria ter alimentos para manter o asilo. Não se explica o paradeiro das armas, e Excelêncio foi assassinado por homens de farda, dos quais nada mais se diz.

A oscilação entre "mentiras" e "verdades" é desenvolvida, na narrativa, sob o signo da investigação empreendida por Naíta, espécie de duplo, cujo corpo encontra-se ocupado por um espírito. Ele, mesmo moçambicano de origem, por ter estado fora da terra por muitos anos, acaba representando a imagem dos assimilados, e não acredita nos elementos telúricos, tendo sua descrença constantemente testada pelas outras personagens. As memórias que recolhe durante o inquérito revelam-se resquícios de um mundo que lhe parece, aos poucos, familiar, passível de reconhecimento, ainda que não aceitável em um primeiro momento, mas admitido no final da história, quando, retornado, em sentido duplo da expressão, reencontra-se com sua cultura de base.

O narrador não é um mentiroso, não é uma personagem que tem seus relatos evocados para confundir, entretanto, sua própria dúvida diante da possibilidade de voltar à vida revela um ser falível, assim como o homem com o qual divide o corpo – Izidine Naíta/ Ermelindo Mucanga. Ambos questionam os acontecimentos que os cercam e, subvertendo a própria construção narrativa, tornam-se partes de um mesmo corpo, dissociados nos relatos que fazem. São, a um só tempo, um e dois – Izidine Naíta e Ermelindo Mucanga – dois em um – Naíta/Mucanga.

O percurso da dúvida, inerente à narrativa, não se coloca como um questionamento frente ao grande mistério, a morte de Vasto Excelêncio, motivo que desencadeia o plano das ações. A busca do criminoso é pautada pela racionalidade, mesmo que guiada por relatos expressamente subjetivos ou inventados, como sugerido em algumas passagens. A morte não se construiu como parte da irrupção do insólito, pois Vasto morrera por desconhecer o paradeiro das armas que estavam armazenadas no asilo. "A fortaleza se transformara num

paiol. Os velhos, no princípio, não sabiam. Apenas Salufo tinha esse conhecimento" (COUTO, 2007, p. 136).

Assim, a morte de Vasto, ainda que só desvendada ao final da narrativa, apresenta uma explicação empírica, elaborada para tornar o relato policial mais misterioso, pois as armas sumiram de modo insólito, a partir de um feitiço de Nãozinha. Nesse ponto, os dois planos da ficção, um nutrido pelos *realia*, outro, pelos *mirabilia*, se amalgamam, configurando a permanência harmoniosa de dois níveis distintos, porém intercomunicantes. Essa é uma estratégia narrativa própria do relato realista maravilhoso.

Nãozinha, a velha senhora cujas histórias vêm marcadas por uma diversidade de temas que, a princípio, são tabus, reúne magia-telúrica à conflituosa realidade referencial, uma vez que, capaz de metamorfosear-se em água para abandonar as dores do corpo, revela-se uma nyanga, ou seja, feiticeira, que, apesar de tratar como mentira sua condição, declara:

> 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. (COUTO, 2007, p. 81)

A "liquedesfação" de Nãozinha permite observar que a maravilha "é(está) na realidade" (CHIAMPI, 1980, p. 59) e garante à idosa o poder de transcender a dor pela via de uma transmutação insólita. Da mesma forma, Navaia Caetano apresenta-se como um menino que envelheceu na infância, nasceu e tornou-se idoso em instantes, expressando, assim, os mistérios que envolvem sua narrativa e, também, sua vida, pois narrar para ele é mais fatal que viver, já que, caso relate exatamente a sua história, poderá vir a morrer em decorrência disso.

Em *A varanda do frangipani*, as personagens constituem um mosaico. Sobreviventes em um espaço onde o sonho e a realidade se confundem, elas vão apresentando seus cruzamentos, suas origens, para demonstrar as mazelas que as guiaram até o asilo, em que só encontram tranquilidade após a morte de Vasto. No decorrer da narrativa, teimam em dividir com Izidine suas experiências, ainda que este não as entenda ou não aceite o que lhe dizem. Porém, elas almejam contar suas histórias, suas insólitas vivências, tornando tanto o receptor Izidine quanto o narratário, a quem, por vezes, o narrador se refere, partes de uma imersão em espaços imagéticos, nos quais não há limites entre morte e vida. Nesse sentido, tem-se, nas palavras do halakavuma, que:

> tudo se passaria ali, na mesmíssima varanda, no embaixo da árvore [...]
> – *Aqui é onde os deuses vêm rezar*. (COUTO, 2007, p. 17)

2.1.1- "A varanda do tempo": diálogos entre universos coadjuvantes

A varanda, morada do frangipani, "guarda em si" o horizonte, permitindo que se busque o infinito e que se encontre o mar, como bem declara Xidimingo, o velho português, Domingos Mourão, assimilado às avessas na cultura da terra: "os olhos andorinhavam o horizonte, compensando as dores da idade" (COUTO, 2007, p. 48), o que garante o seu preenchimento pelo infinito, em uma capacidade de renascer, inventando memórias na nova terra que adota como sua. Parte da velha fortaleza colonial, a varanda, testemunhou conflitos, sofrimentos, mas, contudo, é nela que as personagens encontram a inspiração transmitida pelo frangipani, como o encanto que cobria o narrador Ermelindo Mucanga. Só por isso é possível refletir a respeito da alma que habita a frangipaneira e, consequentemente, da "varanda do tempo" em que ela está plantada, pois, segundo o narrador, "a árvore era o lugar do milagre" (COUTO, 2007, p. 142-143).

Naquele lugar em que se desenrola a história, no asilo, antiga fortaleza colonial, cercado por rochedos, minas abandonadas e mar, o tempo é difícil de ser medido, ou referido, mas, no plano ficcional da narrativa miacoutiana, ele é um tempo cronológico, medido dia a dia, hora a hora, já que, por exemplo, o narrador-personagem informa a época de sua morte e, também, o tempo que permaneceu esquecido na cova da qual emerge para "reviver", com vistas a "remorrer". Todavia, não há uma medição precisa da passagem temporal, ainda que Izidine deva desvendar o crime em apenas sete dias, como revela o narrador: "O inspector tinha **sete dias** para descobrir o assassino. Não tinha fontes acreditáveis, nenhuma pista. Nem sequer sobrara o corpo da vítima. Restavam-lhe testemunhas cuja memória e lucidez já há muito haviam falecido" (COUTO, 2007, p. 22, negritos nossos).

As diversas narrativas que se sucedem trazem à baila, atualizando, tempos de hoje e de ontem, reunidos no interior do asilo, fazendo com que o olhar do inspetor seja levado ao passado. As personagens permitem, a Izidine, um percurso por suas memórias, possibilitando-lhe viver experiências de sua cultura, evocadas pelos fios das lembranças de tempos de dor e sofrimento.

De acordo com Marta Gimo, a "guerra cria um outro ciclo no tempo. Já não são os anos, as estações que marcam as nossas vidas. Já não são as colheitas, as fomes, as inundações. A guerra instala o ciclo do sangue" (COUTO, 2007, p. 121). Os conflitos

humanos, que dão forma à vida das personagens do asilo, remetem às mazelas derivadas dos períodos de guerra, que são constantemente reiteradas na narrativa, visto que, apesar de não terem sido submetidas à guerra civil, elas acabam violentadas pela transformação do armazém, que deveria guardar alimentos, em paiol, escondendo armas. Ernestina, esposa de Vasto, falando da miséria imputada aos idosos, afirma:

> Quando cheguei ao asilo confirmei as imoralidades de meu marido. Excelêncio negociava com os produtos destinados a abastecer o asilo. Os velhos não tinham acesso aos alimentos básicos e definhavam sem remédio. Às vezes me pareciam que morriam espetados em seus próprios ossos. Mas Vasto era insensível àquele sofrimento. (COUTO, 2007, p. 102)

Tanto as lembranças dos idosos, quanto as armas que do armazém desaparecem participam de um misto de história – o que teria acontecido na realidade referencial de Moçambique e é trazido para o seio da narrativa – e de memória – o que permite, às personagens em geral, inclusive ao narrador, contar as histórias por elas experienciadas. Apenas a transcendência é capaz de privar os moradores da repetição de suas tristezas, pois, imersos na realidade do interior do asilo, podem "andorinhar" (COUTO, 2007, p. 48) com os olhos no horizonte, compensando o sofrimento com a capacidade inesgotável de sonhar, uma vez que "os sonhos são como as nuvens: nada nos pertence senão a sua sombra" (COUTO, 2007, p. 102). Todos valiam-se do sonho para "despertar" da crueldade de Vasto, relatada, até mesmo, por sua esposa.

Mia Couto apropria-se da realidade referencial, ressignificando-a, e transporta as relações humanas e os cenários de que se vale para o universo dialógico entre o mundo mítico, evocado pelos elementos da tradição, e a realidade fatigante dos idosos, "presos" em um asilo. Aprisionadas no interior do asilo por barreiras físicas (rochedos, minas terrestres e o mar) e sentimentais (não ter efetivamente lugar para voltar), as personagens promovem uma reflexão a respeito do mundo que as cerca, porque só ali são capazes de intensas "trocas de alma" (COUTO, 2005a, p. 19).

A varanda, em que se concretizam os diálogos entre o sólito e o insólito, localiza-se em uma fortaleza colonial, habitada pela mítica frangipaneira da crença. Nela/dela é possível observar os elementos mágicos da terra, conviventes com uma realidade cruel. E as personagens buscam no imaginário, nas crenças, nos poderes da feiticeira Nãozinha, em seus rituais livrar-se, mesmo, da morte. A interferência necessária da maravilha, a concretização do insólito naquela realidade de aprisionamento e privação, torna-as mais aptas para sobreviver diante do mal, pois, conforme Nãozinha, em conversa com Izidine, "nós, os vivos e os mortos, estamos a desenterrar esse caroço onde residem espantáveis maravilhações"

(COUTO, 2007, p. 82). Ela desvenda, nesse sentido, os interiores do mundo, indicando sua fé na alma, como conservadora dos mistérios do homem.

O português Domingos Mourão, rebatizado Xidimingo na terra, declara-se conquistado por Moçambique, tornando-se mais afeito à cultura local do que Izidine Naíta, moçambicano de origem, retornado, já que, segundo o velho português, ele fora semeado pelas forças telúricas. A respeito de sua "conversão" à moçambicanidade, declara:

> Um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços de navios. Recolhia restos de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore.
> Pois, senhor inspector, eu sou essa árvore. 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, grifos nossos)

Opositivamente, Izidine, filho da terra, reencontra sua crença e envolve-se com a magia emanada no asilo, e Mourão, português de nascença, almeja apenas permanecer junto à frangipaneira, que lhe embala o sentimento de passar o tempo (COUTO, 2007, p. 45), pois é o convívio com a árvore que o faz perceber as estações, a passagem da vida. Xidimingo transcende seu quotidiano, suas amarguras, reinventando memórias, ao perceber tempo e espaço de recriação, uma vez que, distante de seus ancestrais, habilita-se a buscar novas e outras margens, reunindo-se a seus irmãos de raízes, que o preenchem.

De acordo com Navaia Caetano, a magia existente no frangipani é derivada da terra, de uma alma eterna (COUTO, 2007, p. 65), que torna possível que os vivos sintam o "sangue da terra". A varanda do frangipani é um cenário marcado por elementos coadjuvantes, pois a árvore ocupa uma extensão da fortaleza, que é a varanda. Tal espaço permite, em diversos momentos da narrativa, a possibilidade do sonho e da maravilha, aproximando a obra do realismo maravilhoso e, consequentemente, inscrevendo-a no fantástico modal.

Deve-se ressaltar que, apesar de apresentar a subversão do quotidiano e ser relatada por um narrador-personagem, a narrativa afasta-se do gênero fantástico, principalmente pela naturalização do insólito, em harmonia com o sólito. O cenário miacoutiano é todo feito para que o sonho, a imaginação, envolva as personagens, transmutando-as, da posição de simples personagens, a personagens-narradoras de um mundo que vislumbra a transcendência, norteado pelo dialogo entre esferas de significação, que não os eliminam, ao contrário, conjugam-nos, formando uma narrativa híbrida e matizada pelas diferenças que incorpora.

A partir da varanda, repleta de possibilidades infinitas, integrando diferentes mundos correlacionados entre si, revelam-se, ao longo da narrativa, dualidades, fazendo aflorar, com isso, elementos que se conjugam na formação híbrida do asilo: campo *e* cidade; *realia* e

mirabilia; liberdade e aprisionamento; enfim, mundo de mortos e de vivos; elementos que não se excluem na constituição da varanda.

O espaço campo não se limita à oposição ao espaço cidade, pois, o interior da fortaleza colonial representaria o local ao qual as transformações do pós-guerra não chegaram, configurando uma realidade em que o espaço cidade não consegue influenciar, diretamente, o espaço campo, e, em razão disso, o asilo torna-se, efetivamente, uma composição híbrida. A vida em seu interior seria muito mais restrita do que no campo, pois a saída e a chegada, naquele lugar, ocorrem, quase exclusivamente, através de helicópteros, que transportam "mantimentos e visitantes" (COUTO, 2007, p. 20).

Ao lado da varanda, que evoca a convivência entre os vivos e os mortos, em um tempo fugidio, propiciador de os homens transcenderem a morte, tem-se a chegada e a partida realizadas por helicóptero. Máquinas e armas despontam, no seio da narrativa, no mesmo plano das realizações de rituais em torno da frangipaneira. A feiticeira Nãozinha, bem como outras personagens, por exemplo, busca forças nas energias emanadas pela terra, o que sugere auxilio dos *mirabilia* aos *realia* que nutrem a narrativa. Nessa configuração espácio-temporal, convivem, harmoniosamente e de modo intercomunicante, permutando elementos entre si, o empírico e o metaempírico, o sólito e o insólito. Como já, antes, aqui se observou, essa é uma estratégia própria de construção do discurso realista maravilhoso.

Para Marta Gimo, os muros da fortaleza a protegem das "enfermidades" – negócios de drogas, corrupção, desrespeito – externas ao asilo, o mundo que um dia a atraiu, o qual "vive do crime, se alimenta da imoralidade" (COUTO, 2007, p. 122). Em *Pensatempos* (2005b), Mia Couto expõe uma ideia semelhante, falando de um mundo que precisa ser curado de suas mazelas. Em *A varanda do frangipani*, as armas, bem como a história das personagens, são parte da construção do narrador, que mistura "tempos, que fogem à homogeneidade do percurso da história legitimada, fazendo aflorar o sofrimento e as catástrofes do passado e do presente, escovando a história a contrapelo da ficção" (BENJAMIN *apud* FONSECA e CURY, 2008, p. 58).

Falando de cidades por onde passou, Marta Gimo diz que "a guerra deixa [...] feridas que nenhum tempo pode cicatrizar" (COUTO, 2007, p. 123). Para ela, os espaços externos ao asilo sofriam do crime e da imoralidade, transformando as pessoas em seres incapazes de sonhar. Estes espaços, referidos por ela, estão permeados de ganância, que chega ao interior da fortaleza, devido ao diretor carregar os helicópteros com armas, ao invés de com mantimentos, medicamentos, roupas, utensílios. E essas armas, "sumidas" do paiol, que deveria ser o armazém do asilo, acabam sendo a causa de ele ser morto. Logo, o asilo se vê

contaminado pelos males que Marta Gimo denuncia existirem nos espaços exteriores dele. Essa contaminação contribui para a imagem de hibridez, em variados planos e níveis, que dá forma ao espaço do que, um dia, fora fortaleza – posto dos fortes –, depois, asilo – abrigo dos fragilizados. Assim, o próprio cenário, em suas nomeações de serventia – antes, fortaleza; agora, asilo – carrega em si a representação híbrida, dual, mosaica do novo e do velho, do forte e do fraco, do opressor e do oprimido.

Os helicópteros, invenção do mundo moderno, traziam armas para Vasto guardar no armazém, que, um dia, no passado colonial, fora uma capela, e que, no tempo da diegese narrativa, estava, às escondidas, transformado em paiol. Não há, no texto, explicações nem motivos para que ele as escondesse na fortaleza. Há, apenas, as denuncias feitas pelas personagens, que, conhecendo os males que as armas provocam, consideram-nas semente de novos conflitos. O comércio de armas, em países recém saídos de guerra, sempre gera bastante lucro, visto que o preço cai, os espólios de guerra podem ser saqueados e, posteriormente, todo o aparato bélico é revendido. Conforme observa o narrador:

> A feiticeira, mais respirável, foi desvendando os sucessivos véus do misterioso assassinato do director. A verdadeira razão do crime era só uma: negócio de armas. Excelêncio escondia armas, sobras da guerra. Eram guardadas na capela. Só o Salufo Tuco tinha acesso a esse armazém. (COUTO, 2007, p. 135-136)

As armas, levadas para o interior do asilo, acabaram descartadas no fundo de um insólito abismo produzido pela crença, pela magia. A irrupção do insólito torna possível a interferência das personagens nos desmandos de Vasto, produzindo um enfrentamento dos incômodos por que passam, visto que o diretor, usando de suas atribuições, explorava o abrigo dos idosos, sem ser questionado. O combate, através do sonho e da realização de rituais, acarreta na vitória dos idosos, principalmente após o ritual de magia praticado por Nãozinha, que:

> retirou a capulana dos ombros e cobriu com ela o chão da capela. De um saco retirou o camaleão e o fez passear sobre o pano. O réptil cambiou de cores, regirou os olhos e desatou a inchar. Inflou, inflou a ponto de bola. De súbito, estourou. [...] 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. (COUTO, 2007, p. 137)

Vasto Excelêncio, inimigo interno, acabou exterminado por elementos advindos do espaço externo, os que traziam e levavam as armas, ao fim, descartadas no desfiladeiro em que caíram, juntamente com alguns desses, que, provavelmente, teriam assassinado Vasto, como se pode perceber na narração sobre o retorno do helicóptero e seus objetivos:

> Vinha buscar armamento. Um grupo de homens fardados desceu do helicóptero e foi ao armazém. Os velhos estavam longe, observando. Os estranhos abriram a porta do armazém e, no seguinte, logo uns tantos se desfiladeiraram pelo abismo, abruptando-se no vão do espaço. [...]

> Começou o enorme milando. Desconfiaram de Vasto. Levaram-no para dentro de casa. Passados nem momentos, se ouviram os tiros. Tinham morto Excelêncio. (COUTO, 2007, p. 137)

O assassinato do diretor do asilo, motivado por uma cobrança, frente a sua possível traição, portanto, por uma causa sólita, deu-se como consequência de um ritual anímico, ou mágico, logo, insólito, no qual a feiticeira recorreu à magia da terra para proteger seu "campo", a "fortaleza encantada", dos perigosos vindos de fora, da cidade.

É inegável o aprisionamento a que estão expostas as personagens, visto que revelam, em diversos momentos, as barreiras que as impedem de sair do asilo. A fortaleza não fora construída para os abrigar, mas adaptada. O refúgio dos idosos seria, nesse sentido, a possibilidade de manter uma relação de troca com a varanda, lugar onde se está plantada a frangipaneira. Homens e mulheres conhecem rituais diversos e os praticam, ao buscar, nos *mirabilia*, respostas para seu quotidiano, procurando amenizar o desgaste provocado pela fome ou, mesmo, pelos inconvenientes de suas idades, já avançadas. Assim, a tradição acaba por se reunir à modernidade, e apenas a feiticeira sabe como pisar nas minas, o que lhe permitiria sair da fortaleza, sem que essas explodissem, mas ela não o faz.

O asilo manteve-se isolado do resto do mundo, visto que "as rochas, junto à praia, dificultavam o acesso por mar" (COUTO, 2007, p. 20), determinando a impossibilidade de deixar-se a fortaleza, "do lado interior, [as minas] fechavam o cerco" (COUTO, 2007, p. 20), e somente "pelo ar se alcançava São Nicolau" (COUTO, 2007, p. 20). A fortaleza isolara-se, sem saída ou entrada, a não ser de helicóptero. Apesar do fim da guerra, as minas abandonadas tornavam impraticável a entrada no asilo pela via terrestre. Focaliza-se, portanto, a permanência das mazelas da guerra, mesmo após o fim dos combates. A terra, conforme expressa Navaia Caetano, não se estagnara na presença das coisas sem almas que nela habitam. Para ele, "a gente toca o tronco e sente o sangue da terra circulando em nossas veias" (COUTO, 2007, p. 65), preenchendo-as de alma (COUTO, 2007, p. 47), como observou Domingos Mourão.

O mundo dos mortos, acessado pela personagem-narrador, o xipoco Ermelindo Mucanga, um morto revivido para remorrer, e pelo halakavuma, ser mítico-mitológico, mensageiro entre os dois mundos, reúne-se ao mundo dos vivos. Primeiramente, pelo xipoco estrear-se no corpo de Izidine, e, depois, pelo aparecimento gradativo das escamas do pangolim, deixadas cair nos quintais da fortaleza. Ao final da narrativa, o fantasma deixa o corpo de Izidine, e as personagens são capazes de vê-lo, ainda que não o possam tocar. Caso o fizessem, a morte, para elas, seria iminente. Os dois mundos se integram no episódio em que é

permitido aos idosos descer às raízes do frangipani, transpondo as barreiras do tempo, da vida, da morte, já que, momentos antes de sua passagem a esse outro plano, comumente não acessível pelos vivos, a árvore, que incendiara, consumindo-se no fogo ardente, renascia de suas cinzas, reflorindo.

2.1.1.1- A construção do cenário: história e maravilha

> O mundo já não vive fora de um mapa, não vive fora da nossa cartografia interior.
> (COUTO, 2009a, p. 78)

A progressão da cartografia de que fala Mia Couto, conforme reproduzido na epígrafe que abre esta seção, ocorre na varanda imaginada e imaginária, por meio de um reconhecimento do ser e estar do homem no mundo, transformando as personagens em críticos da realidade, que se movimenta pela janela, sem, muitas vezes, deixá-las participar desse mesmo mundo. Entretanto, as mudanças percebidas por seu olhar, horrorizadas por ver armas em seu abrigo, acabam ressignificando, até mesmo, o olhar do retornado, o inspetor Izidine Naíta, que se depara "com a necessidade de reaprender a ouvir" (FONSECA ; CURY, 2008, p. 101) e, sem perceber, reeduca-se para a escuta, voltando a entender a "outra lógica", atualizada pelos velhos (FONSECA ; CURY, 2008, p. 102), que rege o asilo.

A "outra lógica", que permeia aquele *habitat*, espaço produzido pela fé, possibilita ao homem voltar a ouvir, permitindo-lhe abandonar o tempo profano e ingressar em um tempo de infinita recuperação (ELIADE, 1972, p. 21), sem provações ou sofrimentos. Ela implica, apenas a descoberta de uma esfera que simbolize o animismo da terra, sangue presente na árvore, fazendo pulsar nos moradores do asilo a apreensão de uma nova roupagem para os incômodos do pós-guerra, de seu aprisionamento involuntário, que os protege desse mundo exterior agressivo e perigoso.

O tempo, no final da narrativa, é transmutado, e as personagens são levadas para um novo mundo, sob o frangipani, realizando o desejo entoado por Xidimingo, quando testemunhou: "Agora já não me apetece mais nada senão ser uma pedra deste chão. Mas não uma qualquer, dessas que nunca ninguém há-de pisar. Eu quero ser uma pedra à beira do caminho" (COUTO, 2007, p. 47). A tessitura miacoutiana, conforme Virgílio de Lemos, "transporta-nos numa viagem lúdica do **real fantástico** a uma irrealidade capaz de nos servir ao vivo, a situação mais inverosímil para quem o lê" (1998, p. 25, negritos nossos).

A narrativa do escritor moçambicano é permeada pelo fantástico, em sentido lato, conforme sua conceituação modalizante, considerando-se a transposição do mundo subvertido do artista pela realidade onírica referida anteriormente. Desse modo, as personagens miacoutianas, durante a narrativa, celebram o imaginário, "guardando ligações estreitas com o 'antigamente'" (FONSECA ; CURY, 2008, p. 102), portanto, recuperando algo de sua cartografia interior, que remete ao sagrado. Sua ficção, lançando mão do plano mítico-telúrico, traz à tona homens capacitados para sobreviver ao tempo, habitando os subterrâneos da frangipaneira.

O escritor percorre diferentes veredas imagéticas, ao possibilitar que suas personagens transcendam o espaço do asilo. A varanda é o lugar do mito, do contato com o sagrado e, ainda, uma micronação inventada, na qual os velhos fazem-se ouvir pelo "de fora", e todos, "brancos ou pretos" (COUTO, 2005a, p. 88), podem renascer. Disso dá conta a confissão do velho português, Domingos Mourão, em seu depoimento:

> 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. (COUTO, 2007, p. 47, negritos nossos)

A percepção da varanda como "pequena pátria" permite a reinvenção da história do país. Por meio da literatura, elabora-se uma micronação, formada no interior do asilo, com uma comunidade híbrida, que cedeu espaço para um português "renascer" imaginariamente, tornando-se parte do asilo, onde habita o insólito. Para Fonseca e Cury, a natureza – "árvores, plantas, animais, flores etc. – desenha um mapa afetivo do solo, outra metonímia da nação" (FONSECA ; CURY, 2008, p. 95).

As autoras abordam o espaço da natureza a partir de seu valor simbólico, formulando, ao lado da reflexão sobre a cartografia interior, uma noção de estranhamento diante daquilo que é desconhecido. Elas observam que Izidine é uma personagem no entre-lugar, "branco e estudado" (FONSECA ; CURY, 2008, p. 101), mas com "o corpo habitado por um espírito" (FONSECA ; CURY, 2008, p. 101), transitando, assim, pela natureza da "nação" interior dos mais velhos, como um mediador entre os dois espaços, o sólito e o insólito.

Mia Couto constrói um cenário que reúne o mítico e telúrico ao histórico e estrangeiro, permitindo que se reflita a respeito de uma realidade dual, em que convivem a realidade referencial e a maravilha da crença. Nesse sentido, as personagens são seres ficcionais criados para produzir profundos diálogos entre esses elementos, pois o narratário é convocado por Ermelindo Mucanga, como, por exemplo, em: "Os mortos não sonham, isso **vos** digo" (COUTO, 2007, p. 11, negrito nosso). O narrador-personagem evoca o narratário, outro

elemento da estrutura narrativa, indicando que o xipoco preocupa-se em explicar suas condições como morto.

Dessa forma, observa-se que o narrador em primeira pessoa, ao recorrer ao narratário, estabelece uma interlocução, provocada pelas estratégias de construção da própria obra, pois o narrador-personagem justifica a ausência de sonhos. Os motivos para a nova vida do morto apontam para uma oportunidade de ressignificação do mundo que o envolve. Conforme Mucanga:

> Eu tinha medo, o mesmo medo que os vivos sentem quando se imaginam morrer. O pangolim me assegurava futuros mais-que-perfeitos. [...] Olhei o frangipani e senti saudade antecipada dele. Eu e a árvore nos semelhávamos. Quem, alguma vez, tinha regado as nossas raízes? Ambos éramos crianças amamentadas a cacimbo. (COUTO, 2007, p. 17)

O fantasma, que narra a história, revela não ter tido, em sua primeira morte, quem chorasse por si. Retornado à vida, abdica dela para se tornar herói, que, insolitamente, chega mesmo a ser. Afinal, de certo modo, ao deixar de ocupar o corpo de Izidine, retornando ao frangipani, poupou-o da morte. Assim, o xipoco "remorre" (COUTO, 2007, p. 13) ao voltar aos interiores do frangipani com os idosos.

Ermelindo Mucanga apresenta-se como um carpinteiro, alguém que trabalhou na fortaleza, portanto, parte da realidade anterior do asilo. Izidine Naíta é um moçambicano afastado de sua terra para estudar, um assimilado. Ambos apresentam-se como desvinculados, esquecidos, desse modo, de sua cultura. O xipoco, quando vivo, afastara-se de sua vila natal, sendo, então, enterrado sem os preceitos necessários para tornar-se um xicuembo, ou seja, um morto definitivo. Da mesma maneira, Izidine deixara sua cultura de origem e, ao retornar, agora, percebia-se como distante das tradições da terra, não entendendo, por exemplo, a desconfiança dos idosos em relação aos recém chegados, nomeados brancos, condição de que ele se aproxima, por ser visto como um retornado da assimilação.

O inspetor aparece em transito entre duas esferas de significação, já que, apesar de estranhar certos rituais locais, é ocupado por um "passa-noite", portanto, submetido à esfera mítico-telúrica, ou anímica, que o cerca. Mucanga e Izidine dividem a condição de afastamento de suas realidades locais. O inspetor, mais distanciado, evidentemente. Porém, os dois se desvincularam, de algum modo, de suas origens, e é o reencontro com elas, que os possibilita apartar-se um do outro, voltando a existirem unitariamente, seja na morte, como Ermelindo, seja na vida, como Naíta.

2.1.2- Territórios do duplo n'*A varanda do frangipani*

Em *A varanda do frangipani*, Mia Couto desenvolve o tema do duplo, lançando mão, por exemplo, da encarnação de um morto – na forma de xipoco –, no corpo de uma vivo, configurando uma situação sobrenatural. O escritor aborda a experiência das trocas produzidas no interior de Izidine Naíta, pelo viés de sua ignorância sobre o assunto, visto que ele não faz idéia de que há um *outro* alguém em seu interior. O duplo se manifesta na paixão de ambos por Marta Gimo e nas manifestações ritualísticas das quais acabam participando em conjunto, devido à presença de *um* no *outro*.

O xipoco hospeda-se no corpo de Izidine Naíta, transpondo os limites do *eu* de *outro*, por um *tu*, que, insolitamente, convive dentro do corpo do inspetor. Ermelindo Mucanga, que em sua primeira morte não pôde tornar-se um xicuembo, passa a narrar suas aventuras, a partir das sensações despertadas no *outro*, já que, no plano da realidade física, há uma encarnação que assevera, por meio do "olhar", do "ver", a percepção de que Izidine não é apenas *ele*, mas um duplo e, principalmente, um *eu* morrente na esteira para promover a nova morte do *outro*.

A personagem Izidine Naíta percorre, no interior da narrativa, "labirintos e embaraços" (COUTO, 2007, p. 19), buscando encontrar "verdades" sobre o crime que o levou até o asilo, para ser por ele desvendado. Mucanga, da mesma maneira, depara-se com os testemunhos das demais personagens, principalmente por sua constante presença no corpo de Izidine. No entanto, o fantasma não necessita desvendar nenhuma "verdade" sobre os mistérios do asilo, nem sobre o crime, pois o que, realmente, importa será o fim do inspetor, que lhe garantiria uma provável remorte, na qual poderia receber as honrarias necessárias ao seu fim definitivo e tranquilizador, atingindo, em consequência disso, o *status* de xicuembo.

O duplo é constituído também pela experiência do hibridismo, uma vez que Izidine Naíta é o inspetor de polícia, mas também o retornado. Ele representa a autoridade, senhor da razão, o assimilado, que retorna a uma comunidade na intenção de restabelecer a ordem que teria sido rompida com a morte do diretor Vasto Excelêncio. Para tanto, mune-se do conhecimento previamente adquirido, chegando para resolver os inconvenientes de um crime misterioso. O inspetor guarda em si a figura do retornado, isto é, daquele que deixou sua terra natal para estudar e/ou trabalhar no exterior, fora de suas fronteiras naturais. Saiu de sua

comunidade para aprender outra cultura, mas seu retorno, depois de algum tempo, transforma-o em *outro*, por não mais reconhecer as idiossincrasias de seus semelhantes.

Em *A varanda do frangipani*, o tema do duplo é abordado desde o início, pois o halakavuma orienta o morto a ocupar um homem recém chegado, ou seja, o xipoco deveria incorporar em Izidine Naíta. Assim, observa-se que um corpo transporta dentro de si duas almas, dois espíritos, duas consciências. Mucanga, a respeito do corpo que o hospeda, afirma: "estou num canto de sua alma, espreito-lhe com cuidado para não atrapalhar os dentros dele" (COUTO, 2007, p. 19). Izidine permanece na ignorância, desconhecendo a convivência com o fantasma, porém seus sonhos e desejos acabam divididos com *outro* que nele coabita.

Nota-se que a instalação e permanência do duplo, na narrativa de Mia Couto, têm como um de seus fundamentos a crença no poder de um ser mítico, "animal de estimação" (COUTO, 2007, p. 13), o pangolim, capaz de trazer de volta à vida um morto, que, por não ter sido enterrado como manda os ritos de sua cultura, passa a habitar o chão sob a frangipaneira. O halakavuma, apresentado como interseção entre o mundo dos vivos e o dos mortos, guarda, bem como Izidini, dois espaços, relacionando-os, pois ambos têm em si a vida e a morte.

Ermelindo Mucanga divide o mundo dos mortos com o pangolim, tratando-o com respeito, apesar de desconfiar de sua proposta de retorno à vida. Por ser um fantasma, ele não questiona sua nova jornada no mundo dos vivos, nem o fato de vir a ocupar o corpo de Izidine. Na verdade, o que o preocupa é reviver, desconfiando, até mesmo, dos poderes do halakavuma. No entanto, deixa o aprisionamento a que fora relegado na cova, sob a frangipaneira, onde era pisado, para voltar à vida, tornando a ter lembranças de seu passado, ter desejos, enfim, ter seu reingresso no mundo dos vivos. A personagem, tratando de seu retorno, afirma:

> Era a primeira vez que eu iria sair da morte. Por estreada vez iria escutar, sem o filtro da terra, as humanas vozes do asilo. Ouvir os velhos sem que eles nunca me sentissem. Uma dúvida me enrugava. E se eu acabasse gostando de ser um "passa-noite"? E se, no momento de morrer por segunda vez, me tivesse apaixonado pela outra margem? Afinal, eu era um morto solitário. Nunca tinha passado de um pré-antepassado. O que surpreendia era eu não ter lembranças do tempo que vivi. Recordava somente certos momentos mas sempre exteriores a mim. Recordava, sobretudo, o perfume da terra quando chovia. (COUTO, 2007, p. 16)

O fantasma, ainda que ocupasse o corpo de *outro*, vislumbra a possibilidade de ter sensações esquecidas na cova, retomando suas lembranças de quando vivo. A principal recordação de Mucanga refere-se ao fenômeno da chuva.

A varanda, espaço em que se desenrolam as ações narrativas, do mesmo modo que o fantasma e seu hospedeiro, também apresenta a dualidade, a distorção de sentidos, uma vez que, nela, o duplo se manifesta. As personagens, estejam chegando ou partindo, compõem uma estrutura propícia para a constituição da temática do duplo, pois a angústia de

permanecer em *outro* é reconhecida por Nãozinha, que nota a presença do morto "nos dentros" de Izidine. Nãozinha é, ainda, capaz de transmutar-se em outra forma física, tornando-se água, elemento da natureza que rememora o originário, uma semente primeira, um princípio celeste (CHEVALIER, 1998). Nãozinha é a menina, que virou esposa de seu pai, mas, também, feiticeira. Ela transita entre o sólito e o insólito, sendo capaz de fazer as armas desaparecerem, porém, é incapaz de enfrentar seus próprios medos, preferindo metamorfosear-se em água a dormir e sonhar.

A ficção, em que o insólito irrompe, ao ser perpassada pela temática do duplo, pode apresentar uma aura de medo e de provável loucura. A narrativa miacoutiana torna-se um espaço tênue de diálogos, visto que o medo do enfrentamento com a realidade, bem como a loucura, fazem parte do quotidiano de suas personagens. Em *A varanda do frangipani*, apesar de terem sofrido em função dos desmandos e abusos de Vasto, elas se sentem culpadas por sua morte, e a loucura, de certo modo caminha ao lado de muitas delas. Essas personagens experimentam transformar sua vivência em fontes de inspiração e ensinamentos, relatando as observações que retiram de fatídicos momentos.

No início da narrativa, o inspetor não entende muito bem todas aquelas histórias que lhe são contadas, mas é, exatamente, o cenário de desconhecimento e, ainda, o medo, que contribuem para a instauração do duplo. Afinal, o espírito instala-se nos seus interiores e, só é capaz de vagar sobre a terra, apartado do corpo de Naíta, devido à magia que envolve o lugar. Ermelindo Mucanga, o *outro*, que coabita os "de dentro" do inspetor, deixa aquele corpo e torna-se visível a seu hospedeiro, possibilitando que Izidine o veja e saiba de sua existência, mesmo que ignore sua última estadia.

Mia Couto explora a duplicidade em suas personagens, principalmente em Izidine, que acaba guardando em si uma multiplicidade de funções sociais. Como ser da cultura e, também, retornado. A personagem vive o medo de não ser capaz de resolver o crime em sete dias, mas, como policial e senhor da razão, ignora toda a essência do lugar, aprisionando-se, portanto, em um labirinto próprio, do qual só consegue se desvencilhar ao deixar-se preencher por um *eu* mais afeito à cultura. A personagem duvida, não da magia da terra, mas de sua condição de, nela, ser estrangeiro.

Nesse mundo ontologicamente privilegiado, Mia Couto elabora personagens capazes, insolitamente, de transcender o tempo e o espaço, configuradas não a partir de suas semelhanças, mas de suas diferenças. Recorrendo a estratégias de construção narrativa permeadas de elementos anímicos, o autor elabora seres que transcendem a lógica racional conforme o senso comum vigente na sociedade globalizada de seu entorno, estando aptos a

tomar o corpo de *outro*, a tornarem-se *outro*, eliminando as barreiras entre a energia que emana da terra, portanto, insólita, e os conflitos quotidianos, derivados da contínua busca da "verdade". Esta mascara-se de diversas maneiras, mostrando-se, para Izidine, como um labirinto a ser percorrido. Esse labirinto é devastador para as demais personagens, que necessitavam revelar o medo de uma morte simbólica e não física, já que, por ser uma passagem, ela só trazia o receio do esquecimento, da perda da tradição, o que, fatualmente, incomoda-os e amedronta-os, pondo em xeque as relações de tradição e cultura.

A personagem-narrador, ao habitar os interiores do inspetor, cede espaço para que se providencie a investigação, que levou o policial até a fortaleza. O duplo, presente no corpo de Izidine, é um ente insólito, bem como o mundo do asilo. O *outro eu* também vê tudo que o inspetor enxerga, ainda que o contrário não ocorra. Assim, nota-se que o *eu* e o *outro* compõe, apenas, uma forma física, duas faces de um mesmo corpo, sem serem capazes de efetiva troca de conhecimentos, uma vez que o xipoco é o único consciente de sua condição, e o inspetor nada sabe sobre a coabitação em seu corpo. Da mesma forma que Izidine, Mucanga reencontra certa essência perdida, que os permite, de modo análogo, ir ao encontro das tradições. O fantasma, deixando o plano da realidade referencial, e Izidine, o plano do desconhecimento dos mistérios de sua terra, que o permitem continuar vivo, chegam ao encontro com as raízes culturais e religiosas do ser moçambicana, segundo as expectativas construídas ao longo da história.

2.1.2.1- Ermelindo Mucanga e Izidine Naíta

A personagem-narrador, Ermelindo Mucanga, é um espírito que passa a xipoco, alguém que deixou o mundo quando era véspera da libertação de sua terra (COUTO, 2007, p. 10). O morto, "falecido veterano" (COUTO, 2007, p. 11), retrata-se como um covarde, arrependendo-se de sua falta de atitudes durante a vida, já que gastara seus últimos momentos sem lutar por seu país e, ainda, se via envolvido em uma relação amorosa com uma completa desconhecida. Conhecendo apenas uma sombra, o narrador é incapaz de nomear seu último amor.

Em *A varanda do frangipani*, Mia Couto constrói um narrador falível, capaz de narrar a vida e, de certo modo, os sentimentos das personagens. Entretanto, sendo ele mais uma personagem, o narrador é um morto que teve medo da vida. Ele evoca o conjunto de relatos

das demais personagens e configura-os para mapear o interior da fortaleza de São Nicolau. Conforme admite:

> a única que eu amara, em toda a minha vida, tinha sido uma mulher cheia de corpo mas sem nenhum rosto. E ocorria duvidar-me: será que, em vida, eu tinha amado um xipoco? Não teria sido isso que me matou? E agora, sendo eu mesmo um xipoco, me apaixonava por um bem real vivente. Ela, Marta Gimo. A enfermeira dava corpo à visitadora de minhas noites na cubata. (COUTO, 2007, p. 117)

O morto amara o mistério, a essência de uma mulher que o visitava quando era vivo, mantendo-se, porém desconhecida. O narrador declara que "na cova [...] não tinha acesso à memória" (COUTO, 2007, p. 114), acarretando na perda da "capacidade de sonhar" (COUTO, 2007, p. 114); porém, ao hospedar-se no corpo de Izidine, era como se "vivesse de regresso" (COUTO, 2007, p. 114), podendo, então, lembrar seu passado, seu tempo de vivo. A mulher que o encantara em vida nunca teve uma face. Desse modo, Mucanga vê em Marta a possibilidade de amar novamente. A paixão despertada no narrador era, também, sentida por Izidine Naíta, em quem ele se alojava.

Preso ao corpo de Naíta, Mucanga, ao perceber sua impossibilidade de envolver-se em assunto de vivos, revela:

> O polícia tinha experimentado tais doçuras? E eu, Ermelindo Mucanga, incorporado no amante, vi-me, de repente, escoar-me daquelas visões. A verdade é que, em Marta Gimo, eu acedia ao estado de paixão. E um "passa-noite" está interdito de se envolver em assunto dos vivos. Por isso, me deixei tombar em vazio, apagado de mim e do mundo. Tudo escureceu até que revi Izidine se erguendo, se afastando da enfermeira. (COUTO, 2007, p. 97)

O "passa-noite" não podia intervir nos amores de Izidine, ainda que dividisse com este, seu duplo, a paixão por Marta Gimo. Mucanga retorna ao mundo dos vivos, podendo não apenas sentir-se renovado, mas vivendo as experiências do *outro*. O duplo de Izidine cobiça seu lugar. De início, a ida para o mundo dos vivos fora ordem do halakavuma, porém, no decorrer da narrativa, o fantasma habitua-se a ser novamente olhado e sentido como vivo, mesmo sabendo da brevidade de sua estada entre eles.

O narrador fantasma é um ser capaz de se acomodar em qualquer corpo, submetendo-se à vontade do *halakavuma*, mas acaba, contudo, novamente retornado à terra, agora, orgulhoso pela sua própria existência, pois observara, durante seu tempo alojado em Izidine, que o importante é viver plenamente para, depois, obter o conforto da morte. O prazer de sentir-se de novo no mundo dos viventes preenche-o de sensações, que se confundem com o ontem e o hoje, trazendo, à cena, a causa de seu falecimento.

O inspetor Izidine Naíta, sem desconfiar da presença de outro ser em seus interiores, não compreende a terra em que pisa. Para ele, os rituais não contribuem para a descoberta do criminoso, fazendo com que as falas das personagens pareçam uma tentativa de confundi-lo. Segundo ele, a enfermeira "não tinha nenhuma vontade de ajudar[,] [...] ela escondia qualquer

coisa" (COUTO, 2007, p. 57). Todavia, o inspetor é levado a perceber a importância das histórias que lhe são contadas para a completa resolução do crime.

É evidente que a paixão nele despertada por Marta e, ainda, o temor da morte, as dúvidas quanto ao desfecho de sua investigação e seu futuro, influenciaram suas decisões. O inspetor observara que não havia mistério no assassinato de Vasto, pois o homem fora morto por soldados revoltados, que não aceitavam a perda das armas, que ele deveria estar guardando. Há, nesse episódio, uma possível alusão à traição de Vasto para com esses soldados. Logo, a causa da morte, ao contrário do que a principio se esperava, apresenta uma explicação insólita, uma vez que, afinal, Nãozinha produzira o desaparecimento das armas, abrindo um vazio sem fim no chão da capela, onde, ao invés de se armazenarem provimentos do asilo, guardavam-se as armas, espólios arrebatados ao final das guerras.

A narrativa tem por narrador um ser que, mesmo morto, faz-se presente no mundo dos vivos, o que acarreta proximidade entre as duas esferas que se constituíram no decorrer do texto: a dos vivos e a dos mortos. O defunto, que habita os interiores de um homem, divide com ele até seus desejos mais íntimos, ainda que o morto, devido à sua própria situação, não os possa concretizar. A condição de fantasma, agravada pela necessidade de "remorrer" no corpo de *outro*, transforma Mucanga em um ser híbrido, mesclado de uma diversidade de "margens", sendo capaz de optar entre viver na solidão ou experimentar uma nova chance de caminhar entre os vivos.

As duas personagens masculinas que se amalgamam em um único corpo humano apresentam-se como duplo uma da outra. Elas demonstram sua dualidade diante da apresentação de opiniões díspares que emitem ao longo dos eventos da história. Mucanga não se incomoda com o resultado da investigação, porém Izidine é consumido por não consegui-lo logo. Os dois dividem sua existência em um mesmo corpo, mas o narrador cede espaço para que Izidine tenha voz e sentimentos, podendo, assim, até mesmo, manter relações com uma mulher independente da vontade do morto narrador, bem como expressar, por sua própria voz, as opiniões que tem.

A personagem Naíta é composta por muitos elementos do duplo, uma vez que, além de ter seu corpo ocupado por outra personagem, é em si mesmo um duplo, refletindo os múltiplos espaços percorridos em suas vivências: nascido na terra, saída para estudar, assimilado culturalmente e, por fim, retornado. Portanto, ela traz em sua constituição o papel do assimilado, que conviveu com a cultura dos dominadores, formou-se como uma autoridade, mas, contudo, também percebe os rituais praticados no interior do asilo, pois, apesar de um estranhamento inicial, começa, a partir do reconhecimento da escama do

halakavuma, a admitir certa relação com a cultura local, como demonstra a fala do narrador: "Os asilados rodopiavam à volta da árvore do frangipani. [...] Naquela altura do ano, sempre que chove os troncos cobrem-se de lagartas, as matumanas. Os velhos comiam essas lagartas. **Até Izidine conhecia aquele hábito**. A enfermeira se juntou a ele para assistir ao espetáculo" (COUTO, 2007, p. 93, negritos nossos).

O inspetor demonstra saber o significado do ritual praticado após as chuvas, indicando que a realidade do asilo contribuía para a retomada de suas origens. O assimilado Izidine apresenta-se capaz de compreender a maravilha que se estabelece em torno de uma simples cerimônia à volta do frangipani, aceitando, até mesmo, não poder inquirir os idosos, já que estes não o deixaram aproximar-se deles, durante o ritual.

2.1.3- O romance policial às avessas: entre os *mirabilia* e os *realia*

> Izidine Naíta, inspetor da polícia. Sua profissão é avizinhada aos cães: fareja culpas onde cai sangue.
> (COUTO, 2007, p. 19)

A narrativa apresenta, como eixos centrais, a história do morto e a necessidade de se decodificar a maravilha existente no asilo para, por fim, conseguir a definitiva resolução do crime. Todavia, o inspetor, recém chegado de Maputo, não compreendia a forma como as demais personagens revelavam suas histórias. Para ele, o objetivo era, simplesmente, instaurar o inquérito e, após anotar os depoimentos, concluir as causas da crime. Tantas testemunhas, em um pequeno espaço da fortaleza, não dificultariam o desvendamento do mistério.

O inspetor não contava com a grandiosidade dos relatos que anotaria, a partir de sua chegada. As personagens pretendiam, com suas histórias, levar Izidine não aos culpados, mas à realidade que os cercava. As diversas narrativas, que constituem o texto, ocasionam, bem como nos romances policiais, angústia diante da confusão gerada pela variedade de depoimentos. O inspetor seria aquele que, astutamente, reorganiza as diversas narrações para, ao fim, conseguir descobrir o autor do crime.

No entanto, Izidine Naíta acaba confuso devido à inconstância das histórias que lhe são contadas, e a descrença na fé dos idosos também o atrapalha, visto que sua preocupação em negar os fenômenos que irrompem no asilo, buscando apenas seu objetivo, cegam-no diante do óbvio. Marta se revolta com o policial, pois ela não aceita que a investigação se

restrinja à descoberta dos assassinos de Vasto. A personagem considera que o grande crime está no esquecimento daqueles que, para ela, "são velhos, estão no fim das suas vidas. Mas são pessoas, são o chão desse mundo que você pisa lá na cidade" (COUTO, 2007, p. 73).

Pode-se inferir que Marta, ao discordar dos contínuos questionamentos e ameaças de Izidine, acaba revelando um dos mistérios dentro dos muros da fortaleza, que são os guardadores da tradição, os idosos, pessoas capazes de reafirmar o solo de Moçambique, tão revolvido pelas guerras e bombas. Assim, a personagem declara:

> 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. (COUTO, 2007, p. 121)

Ela aponta para a nova investigação a ser realizada por Izidine, retomando algumas discussões do próprio Mia Couto, quando este aborda, em alguns de seus textos de opinião, já aqui antes comentados, a necessidade de se refletir sobre um Moçambique mais responsável por si mesmo (2005a; 2009a). Desse modo, fica demonstrado que, tanto na ficção quanto nos textos de opinião, o escritor dá voz e vez aos oprimidos, como afirmam Fonseca e Cury (2008), garantindo a eles a oportunidade de exporem o sofrimento guardado durante longo tempo.

O inspetor não se comove com os argumentos de Marta Gimo, por ser um policial obstinado diante dos resquícios de um crime. Para Izidine, a falta de auxilio determinava certa co-autoria no crime, e os membros do asilo não o queriam ajudar, tornando a investigação mais complexa. Todavia, não era esse o objetivo dos idosos, que almejavam contribuir com a resolução do crime, transformando Izidine em alguém mais aberto a ouvir, a sentir, o mundo ao seu redor, pois é necessário estar aberto, ser capaz de ouvir.

A completa racionalidade da personagem, que tenta de todos os modos desvendar o crime, é construída ao lado do insólito, ou seja, da permanência de um morto em seus interiores. A varanda do frangipani, cenário das ações narrativas, une pessoas que guardam traços de uma cultura polissêmica, mas, também, baseada em uma estruturação sobrenatural. O xipoco, nos interiores de Izidine, não se importa com a investigação, enquanto seu hospedeiro entorpece-se da angustia de não conseguir sanar suas dúvidas.

A ficção, que tangencia a estrutura do romance policial, é, como já argumentado anteriormente, multifacetada por apresentar personagens com características diversas, mas, no interior de cada micro-narrativa, os membros do asilo vão oferecendo novas peças para a montagem do "quebra-cabeça" engendrado com a morte de Vasto. Entretanto, Izidine demonstra-se incapaz de juntar as peças e perceber as causas do assassinato, visto que os

relatos pouco de concreto revelam acerca dos detalhes do crime. As novas peças são lhe deixadas como migalhas.

O ódio de Marta à guerra, suas desconfianças contadas como lamento a Izidine, a culpa relatada como propriedade de cada personagem, por fim, as inúmeras marcas soltas na narrativa revelam-se como imanência da guerra, atormentando a alma das personagens. Nem Izidine, porém, ou mesmo qualquer leitor, é capaz de apreender a minúcia de relatos. A razão volta às mãos de Naíta pelo contato com os rituais de Nãozinha, que lhe conta os mistérios em torno da morte. Afinal, todos no asilo são culpados e, mesmo inocentes, apesar de não terem dado os tiros, foram eles que descartaram as armas, provenientes das guerras.

Todas as personagens inquiridas assumem a culpa do homicídio, deixando o inspetor bastante confuso, até que o desfecho o leva à percepção de que os relatos de magia, bem como os rituais em que acabara envolvido, permitiam-lhe atar as margens da tradição ceifada ou vilipendiada, devido à variedade de atrocidades cometidas por Vasto Excelêncio. O crime é explicado pelo sumiço das armas, mas as desgraças imputadas aos idosos e o esquecimento daquela cultura também são configurados na diegese como um crime, já que diversas vozes denunciam essa amargura.

Na constituição do romance policial existe um jogo recorrente de inverdade de testemunhos, como, igualmente, é observado na composição narrativa miacoutiana. O problema, porém, dessa inverdade de testemunhos encontra-se, exatamente, no discurso do narrador, pois se trata "de um narrador-personagem, de um narrador que diz 'eu'. Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova da verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir" (TODOROV, 1992, p. 91). Assim ocorre com Mucanga, um narrador que diz "eu", mas que é falível, capaz de duvidar e gerar dúvidas.

Outro elemento a ser considerado em narrativas desse gênero, é a presença do narrador guiando, de modo geral, o desenvolvimento da história. Em *A varanda do frangipani*, as ações que acontecem no plano da diegese são motivadas pela ocorrência do assassinato. O narrador, entretanto, não é quem investiga, mas nem se importa com a descoberta. Para ele, o principal é esperar sua nova morte e reparar no quotidiano das pessoas, que lhe foi negado durante seu tempo na cova sob o frangipani.

Assim, a possível inverdade ganha corpo na ficção, já que a personagem que narra não conquista a confiabilidade do destinatário, intra ou extra-textual. Por ser personagem-narrador e estar alojada no corpo de Izidine, ela relata a busca por provas, mas resta uma questão: qual será a verdade? E a pergunta persiste. Todavia, há uma busca por explicações baseada nas leis naturais, que acabam não sendo encontradas, pois o crime ocorrera de forma sólita, por uma

causa insólita. Afinal, o homem tinha sido baleado pelos soldados que foram ao paiol verificar as armas que ele guardava. O mistério faz parte dos *mirabilia* e advém do ritual de Nãozinha, a "não feiticeira", que criou, de maneira mágica, um buraco sem fundo no chão do armazém.

Nesse sentido, predomina a ambiguidade, não solucionada nem mesmo no desfecho da história, com o que difere do romance policial. Apesar de conseguir solucionar o crime, descobrindo os algozes de Vasto, Izidine não tem provas do que acontecera no asilo, nem mesmo encontra o corpo baleado. O inspetor chega ao ápice da descoberta, quase no desfecho da narrativa, mas se vê imerso em um mundo de *mirabilia* auxiliares dos *realia*. Ao invés de confrontar esse mundo, aceita-o, sendo capaz de ver as personagens descerem aos pés do frangipani.

Mia Couto retoma a estrutura do romance policial em *O último voo do flamingo*. Carmen Secco, tratando da inscrição ou não dessa obra no gênero, chama-a de romance policial às avessas (2008). Partindo-se de sua leitura, pode-se inferir que, em *A varanda do frangipani*, também haja essa estruturação, visto que, nela, o insólito irrompe, mas não há, para confirmar sua vinculação ao gênero, a dissipação completa da dúvida acerca do crime ocorrido. O assassinato de Vasto Excelêncio recebe uma explicação lógica e racional, afinal, não é estranho morrer baleado. Porém, o desaparecimento das armas, fato motivador do crime, tem uma explicação completamente insólita.

Os moradores da varanda nutrem-se do sonho, do devaneio, levando mensagens de esperança em cada pequeno relato que fazem. Eles constroem, na realidade, a referência ao hibridismo de sua formação. Ao contrário, compõem-se de uma infinidade de elementos, sejam sólitos, sejam insólitos. Trata-se de uma vertente ficcional que promove a ruptura da realidade referencial, ainda que a ela se remeta. O mundo insólito, mas verossímil, nela representado, engendra-se na busca do sonho ou dos imaginários da terra.

Em Moçambique, a terra é o espaço das possibilidades, fonte de energia anímica, é capaz de renovar a vida de alguém que esteja para morrer. Assim, o inspetor, reconquistado pelas maravilhas da terra, consegue livrar-se do mal que o acometeria. O crime, descortinado pelos idosos, continua insolúvel, pois não é possível comprovar o contrabando das armas, sem as ter. Entretanto, a não solução, a impossibilidade de Izidine dar respostas sobre o ocorrido no asilo, faz parte de uma história não revelada, deixada para trás, visto que Mucanga, o narrador, desce à terra e não mais está habilitado a falar a língua dos homens, dando fecho ao relato.

A narrativa termina de modo inesperado, pois a investigação cessa nas revelações de Nãozinha, sem mais questionamentos. O crime investigado por Izidine, trilhando os insólitos

caminhos do asilo, deixa de ser importante diante do renascimento de seu próprio *eu*. Mucanga, o xipoco que coabitava o corpo do inspetor, não se refere mais ao inquérito, nem revela seus interstícios. Apenas toca a terra, até tornar-se, junto com os idosos, parte daquele mundo sob o frangipani, espaço de morte e renascimento.

Mia Couto, em *A varanda do frangipani*, apresenta a irrupção do insólito, gerado a partir de sua manifestação nas ações do plano diegético. Suas personagens não denunciam os incômodos da realidade pela via do medo ou por meio de confrontos. A narração dos problemas, em seu entorno, é feita com base em um olhar introjetado no quotidiano, permitindo que a reflexão e a ajuda telúrica nele se incorporem. O mundo constituído não se pretende como único e maravilhoso. É uma realidade comum, referencial, que recebe elementos como um inspetor, o qual, por sua vez, já chega à fortaleza hospedando Mucanga, o morto, revivido, em terras de vivo.

2.1.4- Narrativa de "velhas-crianças"

A narrativa permite o encontro com uma realidade, em que homens e mulheres podem escolher seus caminhos, livres de suas mazelas, mesmo que com elas convivendo. Assim, as personagens capacitam-se a transitar entre o sólito e o insólito, ao perceberem que a liberdade lhes é facultada. O próprio halakavuma declara, a respeito da personagem Navaia Caetano: "E*ste não é um caso de última vez...*" (COUTO, 2007, p. 143).

Nesse sentido, percebe-se a constituição de um mundo em que não há morte. O que há é apenas passagem, sendo possível o trânsito entre duas esferas, uma sólita e a outra insólita, bastando somente que se cumpram os rituais dos mortos, aqueles que faltaram no enterro de Mucanga. Ele não atinge o grau de xicuembo por não ter tido quem chorasse em seu túmulo. O universo miacoutiano remete a personagens profundamente integradas na convivência entre essas duas esferas coadjuvantes, visto que, até mesmo, seus nascimentos apresentam traços profundamente insólitos, contudo naturalizados.

O velho Navaia Caetano apresenta-se como uma personagem profundamente amargurada, devido ao seu nascimento e, sobre isso, declara:

> Sou um menino que envelheceu logo à nascença. Dizem que, por isso, me é proibido contar minha própria história. Quando terminar o relato eu estarei morto. Ou quem sabe, não? Será mesmo verdadeira esta condenação? Mesmo assim me intento, faço da palavra o esconderijo do tempo. À medida que vou contando me sinto cansado e mais velho. (COUTO, 2007, p. 26)

Observa-se que há intima relação, no discurso de Navaia, entre narrar histórias e suas sensações de cansaço. O homem reitera, continuamente, a possível extinção de sua vida se desobedecer uma proibição que lhe é imposta e continuar contando sua história. Ele afirma: "a maldição pesa sobre mim. Navaia Caetano: sofro a doença da idade antecipada" (COUTO, 2007, p. 26). Nascido já adulto, a "criança-velha" (COUTO, 2007, p. 27), assemelha-se aos contadores de história africanos, que assumem um compromisso de falar a verdade em seus relatos. Diferentemente daqueles, os *griots* tradicionais, ele, porém, não tem compromisso com a verdade.

Diferenciando-se dos *griots*, a personagem necessita contar inverdades, segundo ela, para garantir sua própria proteção. Nascido de maneira insólita, o velho-menino tem a marca do sobrenatural em sua essência, mas suas palavras não representam a tradição ou a autorizada expressão da verdade, visto que isso se torna interditado ao idoso. Caetano, ao anunciar os motivos para contar sua história, acaba entregando-se ao seu destino esperado – "O que vou contar agora, com risco de meu próprio fim, são pedaços soltos de minha vida. Tudo para explicar o sucedido no asilo" (COUTO, 2007, p. 27). Inesperadamente, ele rememora as raízes da infância, buscando, nelas, elementos que expliquem seu percurso de vida, sua obediência ao sagrado.

Maria Nazareth Fonseca (2008; 2008a) discorre a respeito da semelhança entre algumas personagens miacoutianas e os *griots*, considerando que, ao se guardarem as devidas diferenças, Ermelindo Mucanga poderia se aproximar desse elemento tradicional da cultura africana. Diferentemente de Navaia Caetano, o narrador, o xipoco, busca relatar "verdades", comprometido com os interstícios da cultura local, produzindo, dessa forma, um discurso permeado por mitos, lendas e crenças da terra, mas consciente das aflições do povo moçambicano.

A personagem revela seu nascimento insólito, tendo sido gerada como mais um em uma infinidade de mesmos, pois sua mãe dera a luz sempre a um mesmo filho, como se todos os outros, em sequência, fossem partes do primeiro. A relação com a idade também demonstra uma extrapolação de sentidos, já que o velho revela-se idoso desde a infância. Isso significa dizer que a personagem apresenta uma estruturação relacionada a um mundo mágico, mítico, pois vive uma eterna infância, em um corpo de idoso. Sua insólita infância é assim descrita: "Eu nascera, crescera e envelhecera num só dia. A vida da pessoa se estende por anos, demorada como um desembrulho que nunca mais encontra as destinadas mãos. Minha vida, ao contrário, se despendera toda num único dia" (COUTO, 2007, p. 30).

A palavra tem um poder em África e "suscita as forças que estão estáticas nas coisas" (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 186), principalmente, quando se trata da narração de um nascimento, que envolve traços de infância que não houve, mas persiste no imaginário e nas lembranças. Os momentos não vividos por Navaia, desde a infância até a idade adulta, indicam a perda da referencialidade do tempo e da ideia de "rituais" de passagem, pois seu parto mistura-se a seu envelhecimento precoce.

A varanda do frangipani é uma narrativa que coloca em dúvida a consciência de naturalidade dos seres, pois os relatos da personagem Nãozinha, por exemplo, são tomados pelas demais como impossíveis. Sua metamorfose em água salva-a da coexistência com as enfermidades, tanto as do corpo quanto as da alma. Seus relatos podem ser verdades ou inverdades, mas é ela que, ao final da narrativa, livra Izidine da morte. O evento insólito, inusual, é mais uma vez denunciado a nível narrativo e posto em questão, como ocorre com a escama do halakavuma e, normalmente, naturalizado, uma vez que o ignorante – aquele que não sabe, não conhece, ignora – é exatamente o velho que questiona as feitiçarias de Nãozinha, conforme se observa na confissão da nyanga ao inspetor:

> *– Não me venha com essa história da água, Nãozinha, respondeu Xidimingo.*
> Eu ainda sorri. Todos temos nossos desconhecimentos. Mas os brancos como se envaidecem de suas ignorâncias! Para o português o assunto era pão e terra. Uma pessoa que vira água? Impossível! O corpo se fragmenta é na morte, polvilhado em nada, na coerência de uma ossada. Eu nem tinha força para desditos. (COUTO, 2007, p. 87)

A apresentação do espaço insólito como sólito desencadeia uma percepção da realidade bastante comprometida com as "verdades" embutidas na narrativa, pois as personagens são colocadas diante de uma escolha entre a fé, marcadamente correlacionada aos espaços do não-racional, e a realidade racional, que pautaria a investigação empreendida por Naíta. Não lhes é dado o tempo necessário para que possam refletir e escolher. Logo, acabam imbricadas por suas escolhas, vivenciando duas realidades que se sobrepõe, uma sólita e outra insólita, ao evocar traços que tornam passível a inscrição da narrativa no realismo maravilhoso e, por conseguinte, no fantástico modal.

Nãozinha é a nyanga, personagem que começa negando suas habilidades na prática de rituais, mas que, em seguida, os utiliza para lutar contra os incômodos advindos de seu passado, e, também, de sua vida atual, pois Vasto Excelêncio contemplava nela "seus viris préstimos" (COUTO, 2007, p. 90). A personagem se metamorfoseia sem questionamentos ou hesitação. A respeito de sua capacidade de metamorfosear-se em água, Nãozinha declara: "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 espraiar, rio em estuário, mar em infinito. Nem ruga, nem mágoa, toda curadinha do tempo" (COUTO, 2007, p. 81) .

A feiticeira, ao transmutar de forma física, estabelece uma relação de recuperação diante das dificuldades quotidianas. Sendo água, deixa a prisão do corpo, para, então, suplantar suas feridas e, sarando as marcas externas, promove uma mudança também interior. O insólito irrompe para curar suas mazelas, dores do agora e do ontem. Nãozinha retorna ao corpo e comenta seus feitos como algo comum, essa estratégia de construção faz com que a narrativa se aproxime do fantástico modal.

Nãozinha, na condição de feiticeira; Izidine Naíta, inspetor indicado para resolver o crime ocorrido no asilo; e, ainda, Navaia Caetano, a personagem que se educou na arte da criação, já que não tivera "infância", sabia contar histórias, sem que tratassem de sua vida, todas essas personagens são elementos de uma estrutura que remete ao recurso à autoridade, de que trata Filipe Furtado (1980). Em narrativas do gênero fantástico, são os relatos dos idosos, os documentos, ou mesmo, o registro de uma autoridade policial, que possibilitam inferir veracidade a alguma faceta da ficção.

Nãozinha é a nyanga, portanto, a iniciada, sendo capaz de trazer ensinamentos em suas falas; Naíta tem ao seu lado o conhecimento derivado de sua condição de policial; e, por fim, Navaia Caetano, aquele que desvenda os mistérios de sua terra, mesmo que isso lhe custe à vida. Essas personagens, ainda que inconscientemente, acabam subvertendo um dos traços do gênero fantástico, visto que Izidine é o policial capaz de falhar, apresentando inconstância em sua própria fala; Navaia, apesar de tentar narrar suas histórias, perde-se nos fios da memória e vagueia por entre lembranças e invenções; a feiticeira, que deveria ser a mais "autorizada" a discutir verdades, revela-se através de seu sofrimento, tornando-se incapaz de permanecer em suas carnes, abrindo mão de sua forma física, pois, segundo ela, "nesse estado em que durmo estou dispensada de sonhar: a água não tem passado" (COUTO, 2007, p. 81).

As insólitas veredas da varanda do frangipani, como África, nas palavras de Domingos Mourão, "rouba[m]-nos o ser. E nos vaza[m] de maneira inversa: enchendo-nos de alma" (COUTO, 2007, p. 47). A narrativa de Mia Couto transgride o espaço da realidade referencial, em que há o encontro com uma fortaleza, habitada por uma comunidade de idosos, representando a esfera dos *realia*. No interior dela, aos pés do frangipani, habita um morto, personagem-narrador revivido, que conduz a história através dos muros da fortaleza, representando a esfera dos *mirabilia*.

A história evoca a investigação e o mistério, próprios do romance policial, que, indo de encontro ao esperado, a completa resolução do acontecido, terminam relegados a um plano secundário, pois o assassinato, em um primeiro momento de suma importância, acaba cedendo espaço ao grande mistério que envolve a terra. Izidine Naíta, por vezes tão

preocupado com quem assassinara Vasto, percorre os interiores do asilo, guiado por memórias que transcendem o tempo e o espaço, acabando por alcançar outro mundo. A maravilha divide o asilo com a angústia do aprisionamento e, a princípio, com os desmandos de Vasto. A superação é obtida, porém, tornando visível a capacidade de transição entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

APONTAMENTOS FINAIS

> Demasio-me nesta palavreação. Lhe peço desculpa, já perdi hábitos de conviver com pessoas que têm urgências e serviços.
> (COUTO, 2007, p. 48)

Não há limites para os sonhos, principalmente ao deambular-se pelas sendas de uma literatura que possibilita vivenciar um novo universo de significações, em que as palavras tomam novo sentido e, como libertas, galgam a necessidade de obedecer a novos horizontes, permitindo o vislumbre da essência daquilo que se chama conhecimento. A experiência da leitura revela o poder de encontrar uma diversidade de caminhos, mas é na concretização do caminho seguido que se pode observar a importância do retorno ao início, ou uma nova estrada a ser percorrida.

Os matizes existentes nas escolhas por semelhanças e dessemelhanças refletem a percepção do entusiasta da arte em apreender os seus interstícios. A literatura permite sentir, emprestando a quem lê a magia de sua elaboração, pois é na arte que o crítico encontra as fontes para sua pesquisa. Pisar entre minas e mar não é caminho fácil, visto que a inconstância das ondas e o desconhecimento dos explosivos podem ocasionar os mesmos danos.

Desviar-se do caminho escolhido para transcendê-lo ao encontro de outro é também tarefa difícil, apesar de possibilitar "andorinhar" (COUTO, 2007) por novos horizontes. A leitura marca-se pela capacidade de troca entre dois sujeitos, o que lê e o que escreve. O ficcionista cria imaginariamente aquele que o lê; bem como o leitor é capaz de projetar suas experiências e impressões naquilo que lê, numa atualização das propostas equianas sobre a produção e a leitura da obra de ficção e, inclusive, de outras narrativas (ECO, 1994).

Mia Couto, escritor moçambicano abordado na presente pesquisa, tem uma literatura permeada por elementos míticos, mágicos, telúricos, e a constituição de sua obra é pautada por uma lógica de subversão, em que as personagens convivem na realidade referencial e acabam imersas no plano da maravilha, do insólito, experienciando contatos múltiplos e harmônicos com os *realia* e os *mirabilia*. De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva, "é desta capacidade possuída pela escrita literária de pôr em questão o real, que dimana o poder da literatura, quer da literatura chamada realista quer da literatura fantástica, quer da literatura comprometida quer da literatura de evasão" (1979, p. 140).

A literatura é, por assim dizer, uma arte comprometida consigo mesma, conforme já defenderam os nomes basilares da Estética, como Kant ou Hegel – "Arte pela Arte" –, capaz

de encantamentos e desilusões. Ao construir uma narrativa permeada por animismos telúricos, pela exuberância das relações humanas, por fim, pelos afetos envolvidos em uma terra maculada pelo sangue derramado nas guerras, o escritor conseguiu romper barreiras e instaurar "o ciclo dos sonhos" (COUTO, 2007), tornando as personagens habilitadas a transcender seus incômodos, até mesmo, suas dores.

O insólito, quer como categoria narrativa comum a uma diversidade de gêneros ou subgêneros, quer como macro ou arqui-gênero – sistema literário distinto e opositivo em relação ao real-naturalista –, apresenta-se como parte fundamental da composição genológica ou modalizante da literatura fantástica. A irrupção do insólito, no seio de uma realidade quotidiana, permite refletir a permanência desse traço em ficções atuais. Trata-se, assim, da permanência da irrupção do insólito, que, já nas narrativas primeiras em que ele se manifestou, desde o maravilhoso clássico, perpassando sua variante medieval, até o sobrenatural, o fantástico e, ainda, mais recentemente, o realismo maravilhoso, apresentava forma diversa de recepcionar a ocorrência do inaudito.

Outros (sub)gêneros afeitos à irrupção do incomum seriam os pseudofantásticos (ROAS, 2011) que, de certo modo, compreendem, por exemplo, o romance policial, a ficção científica, e, também, o estranho freudiano. A irrupção do insólito, ao contrário do que ocorre nos outros (sub)gêneros mencionados, é, nessas variantes, racionalizada, em cada uma delas, com uma maneira própria de tornar sólito o que parecia, *a priori*, insólito.

Analisando a narrativa miacoutiana a partir das questões que envolvem a manifestação de eventos insólitos, percebe-se uma tendência a ler suas marcas como uma exaltação das forças emanadas da terra, como parte do mundo sonhado por Mia Couto, enfim uma realidade que mescla, em sua configuração, elementos provenientes do mundo mítico da crença. O defunto narrador, já insólito por si só, ouve o ser mítico, o halakavuma, representado no plano da realidade dos seres viventes por suas escamas largadas ao léu, indicando uma convivência harmoniosa entre os planos dos *realia* e dos *mirabilia*.

Seres de mundos diferentes, que se tocam e se comunicam, amalgamando realidades e irrealidades, em contato transcendente com outro mundo, também deles diferente. O mundo dos mortos, onde se encontra Ermelindo Mucanga; o mundo dos seres míticos, onde se encontra o halakavuma; o mundo dos vivos, onde Mucanga vai alojar-se no corpo de Izidine Naíta. E todos esses três mundos dialogam entre si, nem sempre em mão dupla, mas, sempre, por portas que se lhes abrem, sendo o xipoco Mucanga o elemento de transposição entre eles. Ermelindo é o morto, que fala com o halakavuma e revive na pessoa de Izidine.

Dessa maneira, observa-se que a narrativa apresenta uma incorporação inexplicável, ou seja, a emigração do morto para o corpo de um inspetor, seguida de uma investigação pautada pela racionalidade. Esta investigação acaba indo de encontro a crenças e eventos insólitos, pois Izidine, habitado por um morto, bem como, os demais moradores do asilo, convive entre dois mundos: um racional e explicável, outro permeado por eventos insólitos, correlacionados entre si pela imanência do mundo mítico dos seres mágicos e dos deuses da terra, em que, o pangolim, mensageiro entre aqueles dois planos – o dos vivos e o dos mortos –, desempenha as funções necessárias ao paralelismo espácio-temporal que os garante coexistirem harmonicamente.

Os elementos insólitos se manifestam e são incorporados no decorrer da narrativa, mas, nela, fica evidente a distinção entre o mundo interior, o do asilo e do frangipani, e o exterior, o de fora da fortaleza, visto que os moradores do asilo almejam manter a paz do ambiente, enquanto o mundo externo tenta corrompê-los, instalando, em seu lugar de descanso, um paiol.

Nesse sentido, pode-se notar que os idosos compõem(-se de) cruzamentos, tornando possível olhar para o ontem e, desse modo, travar contato com a sabedoria caracterizada pela crença em uma natureza mítico-telúrica auxiliar. Tal natureza oferece-lhes a base para constituírem uma força de oposição frente ao mundo externo, o qual teima em penetrar em seu lugar de paz e repouso. O respeito a esse conhecimento pode, portanto, ser notado em quaisquer "doutores" moçambicanos, visto que, como afirma Mia Couto, eles não ficam indiferentes diante de feitiços, ou magias (2010, p. 70).

As personagens narram suas histórias, destrinchando momentos de suas vivências e produzindo relatos capazes de mostrar elementos de uma cultura viva. Logo, o insólito irrompe, por exemplo, como parte do quotidiano que comporta o velho Navaia Caetano, homem sem infância, porém, cheio de memória. São personagens que constroem seus quotidianos através de narrações, revelando elementos de um passado que lhes parece tão próximo quanto suas vidas atuais. As lembranças, por sua vez, não se perdem, ao contrário, são estruturadas como se dialogassem com os acontecimentos do dia a dia, até mesmo auxiliando-os.

A narrativa deste escritor moçambicano já foi abordada por variados e diferentes críticos como pertencente à literatura do insólito, porém, o presente trabalho, recorrendo a diversos viéses da teoria da narrativa e dos estudos do fantástico – em sentido *lato* –, focalizou a constituição do insólito sem se esquecer do percurso histórico desse traço ficcional. A retomada da discussão a respeito da fenomenologia do insólito teve como

singularidade a reflexão em torno do fantástico modal, que, desde Irène Bessière, mais comedida, até um segundo Filipe Furtado, posterior a *A construção do fantástico na narrativa* (1980), sem comedimentos na conceituação do fantástico como modo discursivo, caracterizaram-no como sendo uma reunião de diferentes (sub)gêneros cuja marca distintiva e apropriadora é a manifestação do insólito.

O fantástico como modo discursivo seria, portanto, uma composição textual em que a manifestação de elementos insólitos – na construção de personagens, tempo, espaço ou na representação das ações, isolada ou combinadamente – estaria presente, marcando um grupo de narrativas que apresentam temas comuns ao fantástico, ao realismo maravilhoso, aos pseudofantásticos, etc., porém, destoando ou renovando, certos traços das ficções típicas desses (sub)gêneros. Eles apresentam o insólito como marca distintiva, mas com matizes diversificados, e são passíveis de serem inscritos no modo fantástico.

O mistério em torno do crime, bem como a chegada de um inspetor para investigá-lo, aproxima *A varanda do frangipani* do romance policial. Narra-se a tentativa de desvendamento de um assassinato, em que um homem trilha os labirintos da memória para, assim, descobrir seus verdadeiros culpados. Todavia, a diversidade de elementos concorrentes na diegese contribui para a formação de uma intriga que leva à impossibilidade de revelação dos criminosos, já que Izidine, o inspetor, é incapaz de encontrar os culpados. Ele só consegue desvendar o crime quando transcende seu papel de detetive, ultrapassando o espaço da pura racionalidade e abrindo-se à variedade de traços – sólitos e insólitos – envolvidos no assassinato.

A narrativa também tangencia o fantástico, pois a temática do duplo está presente na relação entre Mucanga e Izidine, com o morto revivendo alojado no corpo do inspetor. O tema do duplo é fortemente abordado na obra, visto que Mucanga é o narrador que habita os interiores do *outro*, mas, também, é a voz que denuncia sua própria presença – "Falo com quem ele fala" (COUTO, 2007, p. 19). Desse modo, percebe-se que a personagem conjuga o papel de narrar sua vivência, atuando no quotidiano do *outro*, e, ainda, suas lembranças – "Na cova eu não tinha acesso à memória. Perdera a capacidade de sonhar. Agora, alojado em corpo de vivente, me lembrava de tudo, eu era omnimnésico. Era como se vivesse de regresso, em viagem de ida e volta." (COUTO, 2007, p. 114) –, tornando a narrativa dupla tanto na divisão do corpo, quanto na concepção da própria característica das personagens, uma vez que é ele e ainda *outro* – "Eu voltava ao lado da vida, me refugiava de novo em Izidine Naíta" (COUTO, 2007, p. 119).

A instauração da dúvida é outro traço pertinente ao fantástico encarado como gênero próprio, ainda que, durante a diegese, a dúvida ora se dissipe, ora retorne, gestada no interior da narrativa. Ela se estabelece a partir das incertezas acerca dos relatos feitos pelas demais personagens a Izidine, que são necessários ao desvendamento do assassinato, mas que, contudo, se negam, em sua própria origem, já que, por vezes, acabem evocados como mentiras, ou, conforme sintetizado por Marta Gimo, sejam, somente, "as memórias destes velhos, flutuando mais leves que o tempo" (COUTO, 2007, p. 96).

A convivência harmoniosa e interrelacionante entre o mundo dos mortos e o dos vivos remete ao realismo maravilhoso (ou animista). Mia Couto dá "vida" a um narrador que se auto-declara morto, estabelecendo a convivência entre duas realidades que se configuram como coadjuvantes. Mucanga caminha em direção ao mundo dos vivos, e o halakavuma, ente que transita entre o mundo dos vivos e os dos mortos, é o ser mágico que o auxilia em seu percurso. As demais personagens deparam-se, constantemente, em seu percurso pela "varanda", com as escamas do pangolim, concebendo o sólito e o insólito em sua vivência quotidiana.

A narrativa miacoutiana apresenta uma diversidade de traços convergentes em relação à irrupção do insólito ficcional no cenário marcado por traços advindos da realidade referencial – velha fortaleza colonial, asilo de idosos, minas abandonadas, espólios da guerra etc. –, entretanto, não há a manutenção da hesitação para que se inscreva a narrativa no fantástico genológico, ou, ao menos, a racionalização dos elementos insólitos presentes na narrativa para, talvez, aproximá-la das vertentes pseudofantásticas. *A varanda do frangipani* apresenta, concomitantemente, o plano dos *realia* e dos *mirabilia*, mas, ao contrário da expectativa existente acerca das narrativas do realismo maravilhoso, nela, verifica-se a tendência para a exacerbação da maravilha, focalizando o espaço do frangipani sem deixar de dar visibilidade à naturalização do insólito, com privilégio para a aceitação do metaempírico.

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

O recém chegado Izidine busca encontrar a verdade, mas se depara com a maravilha, que o ajuda a manter-se vivo. O inspetor representa a autoridade policial, o retornado, o pouco conhecedor das magias da terra, que, no entanto, entrega-se aos encantos do lugar, pois, apesar de ser o enviado para desvendar o mistério, envolve-se ainda mais, chegando a necessitar que fossem feitos rituais para que evitasse sua morte.

Ermelindo Mucanga divide o mundo dos mortos com o halakavuma, ser mítico, pertencente ao mundo deífico, mas, ambos são personagens insólitas. Os dois encontram-se completamente mergulhados na esfera do insólito, que não interfere na instalação do morto no corpo do vivo, nem nos passeios do pangolim pelo asilo, onde deixa suas escamas caídas.

A constante harmonia entre o sólito e o insólito aponta para o realismo maravilhoso, mas o fantástico modal apreende melhor as idiossincrasias do relato miacoutiano, visto que aquele gênero literário estaria contido no modo discursivo. O narrador fantasma, a instauração do insólito, o enigma em torno do crime são algumas marcas que compõem essa narrativa multifacetada e cercada pelas cidades "doentes" e a tranquilidade do "campo", simbolizado pelo asilo.

O insólito *outro eu* do investigador, ou seja, seu duplo, é um ente sobrenatural, "naturalmente" parte das referências existentes no interior do asilo. Entretanto, habitar o corpo de *outro* e "remorrer" é denunciado como extraordinário pelo próprio fantasma e parte, também, de uma referência incomum, quando relacionada ao mundo inicialmente estranho ao investigador, àquele que é/vem de fora. A relação entre o investigador e o morto alojado em seu corpo é toda ela mantenedora da aura mítico-telúrica presente na narrativa, instaurando dúvidas ou as dissipando. A dualidade Mucanga e Izidine revela-se, por conseguinte, como incomum, tanto no mundo dos vivos, quanto no dos mortos, possibilitando que a irrupção do insólito extrapole não apenas o sólito, mas o que por si já é incomum.

Dessa forma, percebe-se que há, na narrativa, uma diversidade de elementos insólitos, desde o narrador até a constituição do espaço. Homens e mulheres tornam-se prisioneiros de um local que os possibilita transcender, seja transformando-se em água, como Nãozinha, seja descendo aos infinitos sob o frangipani, como Mucanga e as demais personagens. Os elementos insólitos levam a que se duvide, até mesmo, de suas condições, e o aprendizado que se experiencia, bem como o "ciclo dos sonhos" que perpassa todo o relato, evadem o espaço da narrativa pura, tornando possível conceber memórias sem passado.

Enfim, o insólito, em Mia Couto, permite deambular pelas sendas do fantástico, mais propriamente modal, caminhando por entre elementos maravilhosos, seres magnânimos e comuns, em que homens e mulheres extrapolam o limite da efemeridade e fragilidade humanas para purgar seu sentimento de incompletude, tornando-se, assim, seres comuns na medida da mudança, entes/entidades capazes de ultrapassar o sólito.

É evidente que a narrativa miacoutiana se constrói como obra de ficção, em que seres e bichos representam(-se), mascarando a realidade de seu país. No entanto, a narrativa do moçambicano permite que se conheçam os espaços de dor e sofrimento do povo de

Moçambique, buscando o refrigério para as duras penas das guerras, na constatação de crenças, ou seja, esperanças que permitam filtrar as amarguras, tornando possível que haja uma espécie de essência que instaure em cada um a habilidade da transcendência.

Desse modo, pode-se sugerir que *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, se vincule às estratégias de construção narrativa próprias de obras que têm como móvel a fenomenologia do insólito, aproximando-a, por exemplo e paradigmaticamente, da literatura realista maravilhosa da América Latina, defendida pelo cubano Alejo Carpentier, e alavancada mundo à fora pelo *boom* instaurado após a publicação de *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García-Márquez. Na narrativa miacoutiana, o insólito funciona como recurso discursivo auxiliar para que se denunciem e discutam as mazelas – passadas e presentes – das guerras, permitindo, ainda, que se critique a ganância dos homens, sem se esquecer, contudo, das utopias que participam do plano mágico, também verificável nas realidades referenciais tanto de Moçambique, do final do Novecentos em diante, quanto da América Latina, a partir do final da primeira metade do século XX.

Ao final, crê-se que, efetivamente, tenha sido possível percorrer "novas insólitas veredas", em uma "leitura de *A varanda do frangipani*", de "Mia Couto, pelas sendas do fantástico", resvalando, inevitavelmente, no gênero literário, como foi proposto por Todorov e outros tantos teóricos, e descambando, na maior parte do trajeto, para o modo discursivo, conforme o apresentaram Irène Bessière e Filipe Furtado, este, em um segundo momento de suas reflexões críticas. Seja como for, em todo o percurso empreendido, o fio condutor da leitura que aqui se desenvolveu foram as irrupções do insólito ficcional, necessário ao gênero e, em sentido *lato*, definidor do modo. Mia Couto pode ser apontado, independentemente da opção teórica adotada pelo crítico, encarando a ficção fantástica a partir da visão genológica ou modal, como um cultor da literatura do insólito, em sentido lato, e, por extensão, um escritor do fantástico, apropriado à realidade moçambicana, em particular.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano*: escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. "A problemática pós-colonial em Mia Couto: mestiçagem, sicretismo, hibridez, ou a reinvenção das formas narrativas". In: NÓBREGA, José Manuel da; MOTA, Nano Pádua de (Ed.). *Estudos de Literaturas Africanas - Cinco povos, cinco nações*. Atas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2007. p.546-553.

SILVA,Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3ed. rev. e ampl. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

ANGIUS, Fernanda ; ANGIUS, Matteo. *Mia Couto: O desanoitecer da palavra* - Estudo, selecção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano. Praia: Embaixada de Portugal; Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

ASSMANN, Selvino José. "Apresentação". In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p.7-14.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BATALHA, Maria Cristina. Introdução – Primeiras Conversas. In: BATALHA, Maria Cristina (Org.). *O fantástico brasileiro:* contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

BELLA JOZEF. *A máscara e o enigma*. A modernidade: da representação à transgressão. Rio de Janeiro: F. Alves, 2006.

BENHAMOU, Noëlle. L'oeil et l'esprit: le fantástico ou la question du réel. *Acta Fabula*, Paris, Primtemps, v.7, n.1, 2006. Disponível em : <http://www.fabula.org/revue/document1245.php>Acesso em: 13 dez. 2011.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora* (1859-1941). São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BERNARDO, Gustavo. Da ficção a metaficção à meta-realidade: o jogo de cena de Eduardo Coutinho. In: *Dubito ergo sum* – Ensaios do editor. Publicado originalmente na *Revista do Livro da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n. 49, maio 2008. Disponível em :<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a245.htm> Acesso em: 14 nov. 2011.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (intr., comp.y bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p.83-104.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luís. Prológo. In: CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BRETON, André. *Manifeste du Surrealism*. Paris, 1924. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/manifestedusurrealisme.htm> Acesso em: 21 dez. 2011.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*.Ed. comentada Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*: Estratégias para entrar e sair da Modernidade. 4.ed. São Paulo: EdUSP, 2008.

CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.(Mestres da Literatura Contemporanêa)

_____. O barroco e o real maravilhoso. In: *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987. p.109-129.

_____. Do real maravilhoso americano. In: *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987. p.130-142.

CASTRO, Manuel Antônio de. *A arte, a verdade e as quatro realidades.* Blog Travessia Poética, Rio de Janeiro, 13 ago. 2006. Disponível em : <http://travessiapoetica.blogspot.com/2006/08/arte-verdade-e-as-quatro-realidades-13.html>, Acesso em: 20 jul. 2010.

CAUSO, Roberto de Sousa. Introdução – Intersecções na ficção científica brasileira. In: _____. (Ed.). *Os melhores contos brasileiros de ficção científica fronteiras*. São Paulo: Devir, 2009. p.11-24.

CAVACAS, Fernanda. *Acredisteísmos*. Lisboa: Mar além, 2001.

CESERANI, Remo."Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico. In: *O Fantástico*. Curitiba: EdUFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12.ed. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1998.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. História e mitologismo. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero (Org.). *No reino de Alejo Carpentier:* doze ensaios críticos. Rio Grande: Ed. FURG, 2009. p.13-24.

_____. O discurso americanista dos anos 20. *Revista Discurso* 9. São Paulo. p.159-171, 1978. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/ discurso09.php> Acesso em: 18 dez. 2011.

_____. O moderno e o contramoderno – A metáfora neobarroca de José Lezama Lima. *Revista USP*. São Paulo, n.1, p.121-127, mar./, abr./ maio 1989. Disponível em: <www.usp.br/revistausp/01/13-irlemar.pdf> Acesso em: 18 dez. 2011.

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

_____. *Estórias Abensonhadas*. 9.ed. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. Entrevista com o escritor Mia Couto. Revista *LER* – Livros e Leitores, Lisboa, out.2009. Disponível em: <revistaler.no.sapo. pt/pdfs/EntrevistaMiaCouto.pdf> Acesso em: 10 set. 2011.

_____. *E Se Obama Fosse Africano? E Outras Interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009a.

_____. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

_____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Pensatempos* – Textos de opinião. 2.ed. Lisboa: Caminho, 2005a.

_____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Na berma de nenhuma estrada* e outros contos. 4.ed. Lisboa: Caminho, 2001.

_____. *A chuva pasmada.* Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *Vinte e Zinco*. 2.ed. Lisboa: Caminho, 2004a.

_____. *Mar me quer*. 9.ed. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Caminho, 1998.

_____. *Cronicando*. Maputo: Publicações Notícias, 1988.

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

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CRAVEIRINHA, José. Prefácio à edição portuguesa (abril de 1987). In: *Vozes anoitecidas*. 9.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

FELIPPE, Mara Alice Sena. Eu 'Nós', ciborgues pós-modernos?. *Darandina* revisteletrônica. Juiz de Fora, v.1, n.1, abr./2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/eu_nos_ciborgues.pdf>Acesso em: 21 dez. 2011.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina – Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, Niterói, ano IV, Niterói, 2002. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/Vera.html> Acesso em: 22 nov. 2011.

_____. Novos realismos e o risco da ficção. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, ano 6, v.6, n.16., jul.2009. Dossiê. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comunicacaomidiaeconsumo/index> Acesso em: 22 nov. 2011.

_____. Corpo a corpo com a palavra: sedução e magia. *Matraga*, Rio de Janeiro,v.1, n.0, 1986. Disponível em : <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga 00/matraga0a01.pdf> Acesso em: 22 nov. 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares ; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto:* espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____."Percursos da memória em textos das literaturas africanas de língua portuguesa. In: *Literaturas africanas de língua portuguesa*: percursos da memória e outros trânsitos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008a.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. s.v.Fantástico **(modo)**". *E-Dicionário de Termos Literários.* Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt> Acesso em: 14 nov. 2011.

_____. Os discursos do Metaempírico. In: SEIXO, Maria Alzira (Coord.) *O fantástico na arte contemporânea*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. Compilação das comunicações apresentadas durante o colóquio sobre O Fantástico na Arte Contemporânea

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____.*Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917 - 1918).* Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. 1996. p.235-273. v.XVII.

_____. O sentido moral nos sonhos. In:_____. *A interpretação dos sonhos* (1856-1939). Edição comemorativa 100 anos. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p.83-91.

GARCÍA, Flavio. O 'insólito' na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: _____ (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário* – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.11-22. Disponível em:< http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/livro_insolito.pdf> Acesso em: 25 ago. 2009.

_____. *A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa*. Disponível em: <www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-16.pdf> Acesso em: 09 maio 2011.

_____. Novos sólitos passeios pelos insólitos bosques da narrativa curta de Mário de Carvalho: uma leitura crítico-interpretativa de 'O basilisco', ser imaginário. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP 22., 2009, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2009a. Disponível em: <www.abraplip.org/anais_abraplip/documentos/.../flavio_garcia.pdf> Acesso em: 09 maio 2011.

_____. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 22,2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline /resumos/TC0010-1.pdf,> Acesso em : 11 dez.2011.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. 74.ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GINWAY, M. Elizabeth. *Visão Alienígena*: ensaio sobre ficção científica brasileira. São Paulo: Devir, 2010.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História Geral da África*, São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. p.181-218.v.I

HOBSBAWN, Eric. Feiticeiros e aprendizes: as ciências naturais. In: *Era dos Extremos* – O breve século XX (1914-1991). 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.504-536.
HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modemismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACKSON, Rosemary. Introdução. In: *Fantasy: the literature of subversion*. London: Routledge, 2003. p.1-13.

KAFKA. *A metamorfose*. São Paulo: Hedra, 2009.

LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LEMOS, Virgílio de. Mia Couto, Moçambique ou o olhar dos sonhos. *Latitudes*, Paris, n.3, jul.1998. Disponível em: <www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_3_5.pdf.>

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÖWY, Michael. Romper a gaiola de aço. In: *A estrela da manhã* – Surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.7-20.

MARTINS, António. *O fantástico nos contos de Mia Couto* – Potencialidades de leitura em alunos do ensino básico. Lisboa: Papiro, 2008.

MATA, Inocência. Prefácio. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares ; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto:* espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p.7-10.

MONTEIRO, Maria do Rosário. "A afirmação do impossível". Edição revista do artigo publicado em JL. Lisboa, 2007. Disponível em: <www2.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro /pdf/JL_rmonteiro.pdf> Acesso em : 19 set. 2011.

PADILHA, Laura Cavalcante. Um trânsito por fronteiras. In: NÓBREGA, José Manuel da; MOTA, Nano Pádua de (Ed.). *Estudos de Literaturas Africanas* – Cinco povos, cinco nações. CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA. *Atas...* Coimbra: Novo Imbondeiro, 2007. p.447-454.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Como se fosse um prefácio (abril de 1986, Maputo). In: *Vozes anoitecidas*. 9.ed. Lisboa: Caminho, 2008.

PAULINO, Graça. Prefácio – Ficção científica e contos da carochinha. In: MARINHO, Carolina. *Poéticas do Maravilhoso na Literatura e no Cinema*. Belo Horizonte: PUC Minas: Autêntica, 2009. p.7-10.

PEPETELA, Arthur Pestana. *Lueji* – O Nascimento de um Império. Porto – Portugal: União dos Escritores Angolanos, 1989.

PETROV, Petar. “O universo romanesco de Mia Couto”. In: NÓBREGA, José Manuel da; MOTA, Nano Pádua de (Ed.). *Estudos de Literaturas Africanas* – Cinco povos, cinco nações. CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA. *Atas...* Coimbra: Novo Imbondeiro, 2007. p.672-681

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético. *Semiosis, II*, México, n.3, p.54-76, enero-junio 2006.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura*. Introdução aos Estudos Literários. 2.ed. Coimbra: Almedina, 2001.

_____; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2002.

ROAS, David. *Tras los limites de lo real*. Uma definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

_____. *De la maravilla al horror.* Los inicios de lo fantástico em La cultura española (1750-1860). Pontevedra: Mirabel, 2006.

_____. Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico. *Semiosis, II*, México, n.3, p.95-116, enero-junio de 2006.

_____. La amenaza de lo fantástico. In: _____ (intr., comp.y bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco:Libros, 2001. p.7-44.

RODRÍGUEZ, Fortino Corral. Literatura fantástica y hermenéutica. In *Semiosis, II,* México, n.3, p.43-52, enero-junio de 2006.

ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962. p.31-37.

SANTOS, Adilson dos.“Um périplo pelo território duplo. *Investigações*, Recife, v.22, n.1, p.51-101, jan. 2009. Disponível em: <http://www.revistainvestigacoes.com.br/volume-22-N1.html, Acesso em: 22 ago.2011.

SARTRE, Jean-Paul. “‘Aminadab’, ou do fantástico considerado como uma linguagem”. In: *Situações I*. Lisboa: Europa-América, [19--]. p.108-126.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Mia Couto: e a ‘Incurável Doença de Sonhar. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa. (Org.). *África & Brasil:* letras em laços. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p.261-286.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos. *Via Atlântica*, São Paulo, n.9, p.71-84, jun.2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via09/Via%209%20cap05.pdf>. Acesso em: 22 maio 010.

_____. Nas águas do sonho, nas margens do poético.... In: CONGRESSO ABRALIC , 5., 1998, Rio de Janeiro. *Cânones & Contextos*: anais. Rio de Janeiro: [s.n.], 1998. v.2/5. p.227-230.

_____. Entre crimes, detetives e mistérios (Pepetela e Mia Couto – Riso, Melancolia e o Desvendamento da História pela Ficção). In: *A magia das letras africanas*: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. 2ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008. p.145-156.

_____. Luandino Vieira e Mia Couto: intertextualidades. In: *A magia das letras africanas*: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. 2.ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008. p.61-71.

SILVA,Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3.ed. revista e ampliada. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. Introdução ao verossímil. In: *A poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.113-123.

TUTIKIAN, Jane Fraga. Mia Couto: uma criação universal para uma identidade nacional. In: *Velhas identidades novas* – O pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006. p.57-88.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Hedra, 2006.