



**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS  
Campus I – Prédio B3, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS

Fone (54) 3316-8341 – Fax (54) 3316-8330 – E-mail: [mestradoletras@upf.br](mailto:mestradoletras@upf.br)

---

Gisela Lacourt

**FRONTEIRAS DE UM UNIVERSO INSÓLITO: AS  
IDENTIDADES HÍBRIDAS EM A *VARANDA DO FRANGIPANI***

**PASSO FUNDO  
2014**

Gisela Lacourt

FRONTEIRAS DE UM UNIVERSO INSÓLITO: AS  
IDENTIDADES HÍBRIDAS EM A *VARANDA DO FRANGIPANI*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo  
2014

## RESUMO

O romance *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, teve sua primeira edição publicada em 1996 pela Editora Caminho, de Portugal. Trata-se de uma narrativa fortemente permeada pela fenomenologia insólita, em que o maravilhoso e o fantástico disputam os seus limites. Um narrador-fantasma conta a história de um investigador de polícia e de um grupo de idosos que vivem isolados numa antiga fortaleza portuguesa. O autor cria, nessa obra, um universo de fronteiras híbridas e identidades mestiças. Este trabalho, portanto, investiga a relação do insólito ficcional com a identidade cultural moçambicana, constituindo-se em uma pesquisa de natureza bibliográfica. Os pressupostos que fundamentam este estudo são as ideias do estudioso Stuart Hall sobre a identidade cultural na pós-modernidade, as considerações teóricas de Homi Bhabha a respeito dos hibridismos culturais, a noção de orientalismo de Edward Said, a teoria da construção da literatura fantástica de Tzvetan Todorov, os estudos do crítico português Filipe Furtado acerca da construção do fantástico na narrativa, bem como as contribuições dos pesquisadores brasileiros Bella Josef, Irlemar Chiampi, Flávio Garcia e Jane Tutikian.

Palavras-chave: Insólito. Identidade. Cultura. Fronteira. Hibridismo.

## ABSTRACT

The novel *A varanda do frangipani*, by Mia Couto, had its first edition published in 1996 by Editora Caminho of Portugal. It is a narrative heavily permeated by the unusual phenomenology, where the marvelous and fantastic dispute for their limits. A ghost narrator tells the story of a police investigator and a group of elderly people living alone in an old Portuguese fortress. The author creates in this work a universe of hybrid crossbreed borders and identities. This study, therefore, investigates the relationship of the fictional unusual with Mozambican cultural identity, constituting a survey of bibliographic nature. The assumptions underlying this study are the ideas of the scholar Stuart Hall on cultural identity in postmodernity, the theoretical considerations of Homi Bhabha about the cultural hybridity, the notion of Orientalism in Edward Said 's theory the thoughts of Tzvetan Todorov about the construction of fantastic literature, the studies of Portuguese critic Filipe Furtado about the construction of the fantastic in the narrative as well as the contributions of Brazilian researchers Bella Josef, Irleamar Chiampi, Flavio Garcia and Jane Tutikian.

Keywords: Unusual. Identity. Culture. Border. Hybridism.

À minha filha, Eduarda, que sempre compreendeu e apoiou minha paixão pelos estudos,  
mesmo que isso tenha roubado vários de nossos momentos juntas.

Agradeço aos professores do PPGL da Universidade de Passo Fundo,  
aqui representados pela Prof<sup>a</sup> Dr. Fabiane Verardi Burlamaque,  
coordenadora do curso;  
aos amigos e colegas do mestrado pelo apoio incondicional e pelas  
risadas que tornaram minha jornada acadêmica mais leve, em especial  
aos queridos Carindia Marques Quevedo e Márcio Battisti;  
ao amigo Dilso J. dos Santos pelas dicas de leitura, apoio  
incondicional e palavras de incentivo nos momentos de cansaço e  
descrença;  
à minha grande amiga, que se tornou minha irmã por dividirmos a  
mesma orientadora e o mesmo amor pela escrita de Mia Couto ao  
longo de cinco anos, Raquel Cesar;  
aos meus pais pela confiança inabalável na minha capacidade de  
superação;

À Prof<sup>a</sup> Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa, orientadora e amiga,  
meu exemplo de profissional e de pessoa que servirá de inspiração por  
toda a minha vida, por acreditar no meu potencial e por me ensinar a  
ser uma pesquisadora dedicada e responsável.

Identidade

Preciso ser um outro  
para ser eu mesmo  
Sou grão de rocha  
Sou o vento que a desgasta  
Sou pólen sem insecto  
Sou areia sustentando  
o sexo das árvores  
Existo onde me desconheço  
aguardando pelo meu passado  
ansiando a esperança do futuro  
No mundo que combato morro  
no mundo por que luto nasço

Mia Couto, in "Raiz de Orvalho e Outros Poemas"

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 DISCURSO METAEMPÍRICO: A TEORIA DO INSÓLITO .....	13
1.1 Os gêneros do insólito .....	13
1.2 O gênero fantástico.....	16
1.3 As condições do fantástico.....	19
1.4 Os limites do estranho e do maravilhoso .....	25
1.5 O realismo maravilhoso .....	28
1.6 As relações entre os gêneros do insólito .....	33
2 A CONSTITUIÇÃO IDENTITÁRIA E CULTURAL.....	35
2.1 Discurso colonial: reconhecimento e recusa da diferença .....	35
2.2 Identidade e cultura .....	43
3 O INSÓLITO E A IDENTIDADE CULTURAL MOÇAMBICANA .....	49
3.1 Narrador, personagens e eventos insólitos .....	51
3.2 O gabinete, o asilo e a varanda.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	81
REFERÊNCIAS .....	84

## INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste numa investigação acerca dos elementos culturais que conferem identidade ao povo moçambicano no romance *A varanda do frangipani* (2007), do autor moçambicano Mia Couto. Acredita-se que a presença do insólito nesse romance evidencia as marcas identitárias autóctones de Moçambique no pós-colonialismo. Assim, o objetivo geral deste estudo é analisar a presença do insólito no romance *A varanda do frangipani*, mostrando a relação que se estabelece entre esse procedimento e o processo de construção da identidade cultural moçambicana. Os objetivos específicos do trabalho são: examinar os elementos insólitos presentes no *corpus* identificando aqueles que, ao final da narrativa, serão definidos como pertencentes ao fantástico, ao maravilhoso e ao estranho; relacionar os elementos insólitos com os demais aspectos da obra e com o contexto extratextual, verificando sua participação na constituição da identidade cultural moçambicana. A questão norteadora desta investigação pode ser assim formulada: em que medida a presença do insólito na obra *A varanda do frangipani* constitui-se numa forma de recriar os elementos culturais autóctones no processo de construção da identidade cultural moçambicana no pós-colonialismo? Considera-se a hipótese de que a presença marcante do insólito no romance analisado seja uma forma de evidenciar, por meio da literatura, os elementos culturais que ainda perpassam o imaginário coletivo no período pós-colonialismo. Embora as marcas da influência do colonizador não possam ser apagadas, as raízes culturais do povo moçambicano não precisam – nem devem – ser esquecidas. Assim, a identidade cultural moçambicana, no pós-colonialismo, resulta dos processos históricos pelos quais o povo passou até conquistar a independência e conseguir resolver os conflitos internos somados às suas bases culturais.

Esta pesquisa justifica-se não apenas pela possibilidade que representa de enriquecer a fortuna crítica do escritor Mia Couto como também pela atenção que dedica à cultura popular de uma nação lusófona. A obra de Mia Couto é rica em elementos insólitos e, por isso, o estudo dessa característica em uma obra como *A varanda do frangipani* amplia o entendimento de romances que exploram o sobrenatural, ao mesmo tempo em que ajuda a divulgar a produção literária de países africanos de língua portuguesa, como é o caso de Moçambique. Além disso, os estudos

centrados na literatura africana, aqui no Brasil, ainda precisam de aprofundamento, logo precisam de uma atenção maior, já que essa literatura está conquistando seu espaço na nos Cursos de Letras. Diante desse quadro, as investigações dedicadas aos textos africanos de língua portuguesa assumiram larga relevância nos últimos tempos, pois esses trabalhos contribuem para a qualificação do docente que pretende trabalhar com essa literatura. Assim, uma pesquisa dessa natureza pode trazer uma contribuição efetiva para o estudo das literaturas africanas de expressão portuguesa. Além de contribuir para os estudos da literatura africana, a análise da obra escolhida como *corpus* possibilita a compreensão do gênero fantástico e do gênero maravilhoso, pois essa estratégia narrativa, por vezes, pode ser mal compreendida ou considerada inferior por apresentar elementos não pertencentes ao mundo conhecido.

A presença de fenômenos que rompem com as normas da realidade conhecida na narrativa literária, há muito, está envolta numa série de conceitos controversos. Embora os estudos que abordam a fenomenologia insólita apresentem divergências, todos têm um ponto em comum: a possibilidade da existência do sobrenatural. Assim, para atingir os objetivos de análise deste trabalho, o primeiro capítulo traz um cotejo das principais teorias do insólito, bem como comentários de estudiosos da área, a fim de elucidar alguns pontos do gênero fantástico e dos gêneros que lhe fazem fronteira: o maravilhoso e o estranho. O cerne deste estudo está constituído pelos conceitos do teórico búlgaro Tzvetan Todorov, presentes na obra *Introdução à literatura fantástica* (2010), e pela tese *A construção do fantástico na narrativa* (1980), do crítico português Filipe Furtado. A primeira seção deste capítulo é introduzida por um breve comentário de Bella Josef sobre a literatura contemporânea e, em seguida, levanta-se a problemática do insólito e as particularidades dos gêneros que o constituem a partir de uma reflexão do pesquisador fluminense Flávio Garcia sobre a questão. Nesse texto, Garcia estabelece um paralelo entre os principais estudos da fenomenologia insólita na literatura. A leitura que ele faz desses estudos aponta os traços em comum existentes nas teorias do insólito bem como suas divergências. Além disso, o ensaísta levanta a questão do emprego do termo “insólito” que pode ser entendido como um macrogênero literário ou como um fenômeno que ocorre em gêneros de abordagem sobrenatural. As reflexões de Garcia servem de ponto de partida para este trabalho, como uma espécie de introdução à

discussão da questão do insólito na teoria literária. Optou-se por esse procedimento na organização do capítulo para evidenciar que já existe uma preocupação com alguns pontos controversos nas teorias acerca do insólito e que os teóricos elencados para dar suporte a este trabalho apresentam uma abordagem semelhante sobre a questão. As seções seguintes a essa breve introdução trazem as resenhas dos textos originais dos teóricos do insólito sobre os quais Flávio Garcia discorre.

Para que se possam relacionar os elementos insólitos com a construção da identidade cultural moçambicana, o segundo capítulo traz alguns conceitos e considerações acerca da identidade na pós-modernidade. Inicialmente, o capítulo apresenta as reflexões sobre a cultura nas sociedades contemporâneas presentes na obra *O local da cultura* (2013), de Homi Bhabha. Nesse texto, Bhabha entende o homem pós-moderno como um sujeito complexo, resultante do entrecruzamento de tempo e de espaço. Na percepção do teórico a identidade advém de uma noção de “entre-lugar”, representado pela ambivalência do discurso colonial que está amparado no estereótipo. Soma-se à análise do discurso colonial de Bhabha (2013) a noção de orientalismo defendida por Edward Said (2007). O teórico afirma que o discurso europeu acerca do Oriente intervém no discurso, nas estratégias de dominação e na forma de reorganização do Oriente. Na seção seguinte do segundo capítulo, têm-se as concepções de Stuart Hall (2006) sobre a identidade na pós-modernidade, a qual, de acordo com o teórico, não é fixa nem estável, uma vez que o processo de construção identitária está determinado por uma gama de fatores em determinado tempo e espaço. Esta seção do trabalho apresenta, também, alguns comentários de pesquisadores da identidade cultural e de estudiosos da própria teoria de Hall.

O terceiro e último capítulo deste trabalho constitui-se na análise dos elementos insólitos presentes no romance *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, e na relação desses aspectos com as características culturais moçambicanas. Essa obra conta a história de Ermelindo Mucanga, um xipoco (fantasma) que volta ao mundo dos vivos como um acompanhante invisível de um investigador de polícia. Trata-se de um narrador-personagem que ficou por vinte anos esquecido numa cova sob uma árvore de frangipani na fortaleza colonial. A personagem segue as orientações de seu conselheiro espiritual, o pangolim (espécie de tamanduá africano). Essas breves considerações

sobre a narrativa analisada já deixam bastante evidente o caráter insólito do romance de Mia Couto o qual, em certo ponto, dialoga com a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* que traz um defunto-autor. Assim, esses elementos insólitos, e muitos outros presentes na obra, são analisados neste capítulo e na sequência são relacionados às noções de identidade defendidas pelos teóricos elencados no aparato conceitual deste estudo.

## **1 DISCURSO METAEMPÍRICO: A TEORIA DO INSÓLITO**

Entende-se por “discurso metaempírico” ou “fenomenologia insólita” o conjunto de estratégias narrativas que confere à trama o caráter sobrenatural, ou seja, a articulação de eventos que não podem ser explicados pelas leis naturais conhecidas em dado contexto histórico e social, podendo se manifestar, de acordo como Garcia (2012), em qualquer uma das categorias da narrativa: tempo, espaço, ação ou personagem. As formas de manifestação do fenômeno metaempírico numa obra literária determinam o gênero do insólito a que essa obra pertence. Nesse sentido, a atribuição de gênero a um determinado texto de caráter sobrenatural – relativo a eventos que não podem ser explicados de acordo como os princípios que regem a realidade conhecida em determinado tempo e espaço – depende, sempre, da confirmação ou não dos eventos aparentemente insólitos presentes na narrativa. No entanto, essa classificação em gêneros nem sempre é fácil quando se trata da manifestação metaempírica, pois os limites que separam um gênero do outro são muito tênues. Por conseguinte, as próprias teorias que abordam essa temática divergem em alguns pontos. Em vista disso, julga-se necessário conceituar os gêneros do insólito e compará-los para, assim, definir as categorias de análise que, posteriormente, serão relacionadas às reflexões acerca da identidade cultural.

### **1.1 Os gêneros do insólito**

Na obra *A máscara e o enigma* (1986), Bella Josef faz uma reflexão acerca da função da literatura na sociedade contemporânea. Ela acredita que o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa usurpou da arte a função de lazer. Por isso, esta toma para si a incumbência de criticar a cultura. A arte teria, assim, a função de “tomar os elementos da cultura que a sociedade instituiu, reorganizá-los e invertê-los” (JOSEF, 1986, p. 193). Nesse caso, para a estudiosa, a literatura tem por dever denunciar a alienação que impede o ser humano de encontrar sua essência. Entende-se com isso que a arte não perdeu sua função, apenas passou por uma transformação que a tornou mais

consciente e, conseqüentemente, mais necessária. Josef (1986) entende a criação literária como um processo de transfiguração que tem por resultado uma gama de associações e de sugestões, provenientes da alternância do real e do fantástico. A arte está condicionada à irrealidade, pois qualquer tentativa de representar a realidade por meio da arte é arbitrária. Logo, na percepção da estudiosa, o realismo pretendido em algumas vertentes literárias está tão distante da realidade quanto a narrativa fantástica. Josef percebe a literatura contemporânea como criadora de um mundo mágico e simbólico que explora o domínio do subjetivo, do maravilhoso, do mito e da fantasia. A realidade literária é por si só surrealista (no sentido amplo do termo), é criadora de uma nova realidade. Assim, toda a literatura recria a realidade e instaura novas significações, pois anula elementos precedentes à obra para caracterizá-los como signos. A estudiosa brasileira entende o fantástico como a re-realização do surreal, já que se trata de uma criação ficcional dentro de outra também ficcional. No entanto, antes de se estabelecerem as definições relativas a essa teorização, é necessário discutir as particularidades de certos termos empregados pelos estudiosos do insólito, já que existem algumas divergências acerca do tema.

Flávio Garcia (2012) reflete a respeito do conceito de insólito no âmbito literário. Segundo o ensaísta, esse termo designa uma categoria ficcional comum a vários gêneros literários, a qual está diretamente relacionada à construção narrativa do fantástico, do maravilhoso, do realismo mágico, do estranho, do realismo maravilhoso, do realismo animista, do absurdo, do sobrenatural e, ainda, de uma variedade significativa de gêneros e subgêneros em que o inesperado, o imprevisível, o incomum mereça distinção. Essa gama de ocorrências do termo gera, inevitavelmente, variações conceituais, muitas vezes, incongruentes. O termo “insólito” pode ser usado, também, para designar um macrogênero que se opõe à lógica do real-naturalista. Nesse caso, embora os conjuntos e subconjuntos ficcionais apresentem suas singularidades, em todos há uma marca distintiva de construção que os aproxima. Garcia compara essa definição com a noção de literatura do sobrenatural – ou recursos do metaempírico – defendida por Filipe Furtado.

Garcia comenta, também, que alguns teóricos entendem o insólito a partir da perspectiva do leitor, ou seja, a atribuição de que determinada narrativa pertence ao

insólito depende do nível emocional que a narrativa provoca no leitor. Sobre essa questão, o estudioso expõe a visão de Furtado que entende o insólito “como ponto atingível pela/na narrativa a partir das estratégias de construção escolhidas na estruturação do texto” (GARCIA, 2012, p.16). Por outro lado, de acordo com uma variação do termo “insólito”, o interesse recai sobre o perfil do autor. De qualquer modo, na visão de Furtado interpretada por Garcia, a literatura do sobrenatural serve para designar genericamente as obras que se valem da fenomenologia do insólito, e esta tem função decisiva na ação retratada na obra. Assim, na leitura que Garcia faz de Furtado, essa fenomenologia insólita pode manifestar-se em todas as categorias da narrativa, acontecendo isoladamente ou em conjunto na ação, na personagem, no tempo ou no espaço. Para Garcia, Furtado entende que os fatores que determinam a inserção do insólito em determinado gênero literário são a intensidade e a admissibilidade desse elemento. A partir dessa noção, entende-se o motivo que leva o insólito a ser percebido como um macrogênero ou como a literatura do sobrenatural, já que pode surgir numa variedade de gêneros em que alguns elementos ficcionais correspondem ao imprevisível, ao incomum.

Em seu texto, Garcia apresenta uma série de autores que mencionam em suas obras o termo “insólito”, a fim de definir o modo pelo qual os teóricos referem-se a essa categoria literária, numa tentativa de chegar a um consenso sobre essa problemática. O ensaísta faz uma análise da referência de Chiampì sobre o insólito nas análises realizadas por ela na obra *O realismo maravilhoso*. No entendimento de Garcia, Chiampì afirma que o realismo maravilhoso é um gênero literário distinto do fantástico, porém com um traço em comum com este, pois ambos são filiados ao macrogênero do insólito. De acordo com a leitura de Garcia, Chiampì detém-se na diferenciação entre os gêneros fantástico e maravilhoso. Assim, para a estudiosa, o maravilhoso afasta-se da ideia da incerteza, que lhe atribuíam alguns estudos anteriores, mas se mantém ligado ao caráter insólito. Garcia afirma que esse seria, também, o ponto de vista de Todorov, pois ele atribui ao fantástico a marca da incerteza e ao maravilhoso a confirmação dos fatos sobrenaturais.

Baseado nos estudos de Bella Josef, Garcia afirma que as ocorrências insólitas são previsíveis no universo ficcional, por isso não afetam a verossimilhança narrativa

interna. Acrescenta-se, ainda, que uma das condições da literatura fantástica, entendida aqui como discurso fantástico e não como o gênero fantástico, é estabelecer criteriosamente o real, para que o insólito, ao romper com a lógica tradicional, defina a dimensão imaginária. Assim, nessa perspectiva, a identificação do insólito é necessária para que se chegue à essência do fantástico, tanto em seu entendimento enquanto discurso literário, gênero ou subgênero literário. Para finalizar a reflexão acerca do insólito, Garcia assegura que “a teoria e a crítica literária têm em conta a importância da manifestação do insólito ficcional no sistema literário fantástico – ou insólito” (2012, p. 23). Assim, entende-se a extrema relevância do insólito ficcional da literatura fantástica em termos discursivos ou de gênero. O estudioso afirma que há um consenso na teoria e na crítica literária de que o insólito estabelece uma nova ordem, diferente daquela que é vigente, já que rompe com as convenções aceitas por padrões sociais, em determinado espaço e tempo.

## **1.2 O gênero fantástico**

No texto *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Filipe Furtado considera que a reflexão teórica sobre o fantástico não contempla a diversidade desse aspecto literário, tanto em termos de gênero fantástico como em textos nele inscritos. Para o estudioso português, qualquer tentativa de se estipular características estanques e globais para determinada classe de textos literários está fadada ao fracasso. Compreendendo essas limitações, Furtado destaca um elemento que considera indispensável ao gênero: a temática sobrenatural. No entanto, adverte que esta deve investir-se de algumas características específicas para favorecer a construção do gênero. Entende, também, que as críticas acerca do gênero, em termos gerais, apontam duas percepções opostas. Uma dessas percepções restringe-se à contemplação emotiva do fantástico e da sua temática mais frequente, sem a intenção de uma caracterização ampla. Nessa perspectiva, a observação do fantástico fica limitada a elementos desvinculados:

artifícios usados, efeitos por ele produzidos ou outros aspectos desintegrados do todo formado pelo gênero. Exemplo disso é a excessiva importância atribuída a dados aleatórios, como os reflexos emocionais que a obra porventura suscite no destinatário da enunciação. (FURTADO, 1980, p. 10)

Percebe-se nesse excerto que o autor considera pouco relevante a teoria que concentra seu interesse no nível emocional para estabelecer os parâmetros do gênero, já que esta se preocupa pouco com a gênese da obra ou com a discussão da existência das manifestações insólitas. Nesse sentido, tentar definir o fantástico a partir das reações de medo que o texto provoca ou não torna a teorização subjetiva e pouco relevante. Outra discussão de caráter pouco relevante de que essa corrente se ocupa recai na necessidade de o autor crer ou não no sobrenatural para construir boas narrativas do gênero. Associada a essas definições irrelevantes, está a imprecisão do conceito de fantástico que engloba vários gêneros – como o maravilhoso, a ficção científica, as narrativas de horror e terror, as manifestações do grotesco – como se tratasse de uma mesma espécie literária.

Já a outra perspectiva crítica, mais recente, entende o fantástico a partir da análise objetiva do gênero e das formas que o realizam. De acordo com Furtado, essas duas correntes de investigação do insólito se distanciam fortemente. A segunda corrente abarca alguns estudos sobre figuras e fenômenos de caráter supostamente sobrenatural e sobre a integração desses numa tipologia temática que contempla todas as variantes realizáveis no fantástico e nos gêneros afins. Na percepção do estudioso português, a crítica do gênero fantástico ganha maturidade com a publicação do texto *Introdução à literatura fantástica* de Todorov. Esse seria, então, o primeiro estudo sobre o gênero fantástico que o avalia de “forma global”, integrando-o nas categorias mais gerais do discurso literário e atentando exclusivamente nos problemas da estrutura textual em si” (FURTADO, 1980, p.14). Em termos gerais, embora o fantástico conserve um traço exclusivo, esse traço surge somente quando outros estão presentes. Diante disso, o estudioso afirma que não se pode limitar a descrição do fantástico como se os elementos revelados por este fossem estáticos, pois tais elementos são propensos a assumir formas variadas de realização e estabelecem entre si uma complexa relação que a simples enumeração de aspectos superficiais não é capaz de revelar. Furtado aborda o gênero como

uma organização dinâmica de elementos, que conduzem ao equilíbrio da obra. Desse modo, a existência do fantástico na narrativa, em termos históricos e discursivos, depende da manutenção desse equilíbrio.

Para o crítico português, mesmo que as abordagens do fantástico sejam distintas entre si, há um ponto de convergência entre elas: a assunção de que toda a narrativa fantástica inclui seres ou fenômenos inexplicáveis e aparentemente sobrenaturais. No entanto, essas manifestações não surgem de modo arbitrário, “surgem a dado momento no contexto de uma acção e de um enquadramento espacial até então supostamente normais” (FURTADO, 1980, p.19). O sobrenatural seria, então, a primeira característica do gênero fantástico, porém esse elemento vem delimitado por vários temas que não contradizem as leis naturais, apenas rompem com a ordem reconhecida, sem substituir o universo real. Embora o sobrenatural seja indispensável ao fantástico, não lhe é exclusivo, uma vez que também é essencial ao estranho e ao maravilhoso. Furtado entende que esses gêneros compreendem um campo da literatura mais abrangente, a literatura do sobrenatural, pois os temas da fenomenologia metaempírica são dominantes nesse caso. Entende-se por metaempírico o conjunto de manifestações que “está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades da mente humana” (FURTADO, 1980, p.20), ou mesmo por aparelhos capazes de suprir ou desenvolver essa habilidade de percepção dos fatos. Assim, essas manifestações contemplam toda a sorte de fenômenos ditos sobrenaturais, que se diferenciam de um universo conhecido, e, também, os fenômenos que, embora condizentes com os princípios de mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a este mundo por erros de percepção ou por falta de conhecimento sobre os princípios que o regem. Compreende-se, aqui, que o teórico qualifica o termo “insólito”, indicando que a literatura do sobrenatural ou o discurso metaempírico são designações do insólito.

### 1.3 As condições do fantástico

Furtado, a partir da análise de concepções acerca da fenomenologia insólita, elege com uma das primeiras distinções do gênero fantástico a ideia de sobrenatural negativo e sobrenatural positivo. Mesmo que as duas classificações estejam relacionadas a essa fenomenologia, o sobrenatural negativo é mais apropriado à construção do fantástico. O caráter negativo do sobrenatural representado no fantástico e no estranho serve de limitador entre esses dois gêneros e o maravilhoso. Para o maravilhoso, a manifestação insólita pode ser negativa ou positiva, assim como seus efeitos podem surgir de igual modo. Já no fantástico e no estranho, além de negativa, essa manifestação “é ainda frequentemente irreversível e de consequências inelutáveis” (FURTADO, 1980, p. 24), levando ao desfecho maléfico em relação às forças positivas pertencentes à natureza conhecida. Em contrapartida, o sobrenatural positivo não é propício à construção do fantástico pelo fato de não transgredir a ordem natural das coisas e, às vezes, até auxiliar no ordenamento e no equilíbrio do real. Como exemplo disso, Furtado cita o milagre que cura o doente, a fada boa que ajuda a menina órfão entre outros casos. O teórico português destaca que, embora o sobrenatural seja dominante na narrativa fantástica, isso não indica que o positivo esteja totalmente excluído desse gênero. Porém, quando presente, o sobrenatural positivo é breve e pouco contundente.

O emprego da temática metaempírica é o elemento comum ao fantástico, ao estranho e ao maravilhoso. Porém, do mesmo modo que o elemento insólito une esses gêneros, acaba por diferenciá-los, já que as delimitações de cada um deles dependem do modo como a fenomenologia metaempírica se manifesta na narrativa. A primeira diferenciação, como já foi referido, reside no fato de que o maravilhoso adequar-se a qualquer tipo de manifestação sobrenatural, enquanto que o fantástico favorece o negativo. No entanto, essa diferenciação só se aplica à comparação entre maravilhoso e fantástico, uma vez que fantástico e estranho não se diferenciam por esse fator. Assim, Furtado entende que a narrativa do maravilhoso abarca um mundo arbitrário e impossível desde o início, em que os elementos espaciais e os fenômenos são sempre percebidos sob o ponto de vista metaempírico, sem margens para dúvidas. O

maravilhoso está repleto de figuras e elementos que contradizem as leis da natureza, “mas nunca discute a probabilidade da sua existência objectiva nem pretende sequer suscitar interpretações que o façam” (FURTADO, 1980, p.35). Nesse gênero, não há uma tentativa de traduzir em reais os acontecimentos insólitos, fica evidente na narrativa que não se tem intenções de estabelecer ligação com o mundo empírico.

Por outro lado, no gênero estranho as ocorrências sobrenaturais sempre são explicadas racionalmente. Embora surja a hipótese, durante a narrativa, de que determinados acontecimentos ou personagens têm origem e caráter afastados das leis naturais, essa situação permanece apenas em parte da ação. Mesmo que a possibilidade de existência ou não das manifestações sobrenaturais esteja implícita em boa parte do discurso, ao final a dúvida em relação a essas manifestações se desfaz e a possibilidade de que os fenômenos encenados se configurem como exteriores à natureza conhecida é definitivamente afastada. Em suma, o maravilhoso e o estranho opõem-se pelo modo como os fenômenos insólitos são encenados na narrativa. Este último refuta completamente o sobrenatural ao explicar racionalmente tais acontecimentos, enquanto que aquele os assume sem questionar. Apenas o fantástico constitui-se da duplicidade metaempírica, pois, conforme Furtado explicita a seguir, se mantém em constante:

antinomia com o enquadramento pretensamente real que faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece em princípio impossível. A ambigüidade resultante desta presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele se conservar. ( 1980, p.36)

Enquanto o maravilhoso opta pelo mundo arbitrário e alucinado, o estranho mantém a incerteza por determinado período, ao final do qual negará a existência de qualquer fenômeno distante das leis naturais. Apenas o fantástico não oferece saída para o debate, pois esse gênero se fundamenta no fato de expressar o sobrenatural, mantendo constantemente a indissolúvel dialética entre ele e o mundo natural. Assim, condiciona-se à construção do gênero fantástico a existência da ambigüidade no discurso

metaempírico, que se conserva até o fim. Todas as estruturas da narrativa devem ser organizadas e articuladas de modo que se mantenha o debate insolúvel até o final da obra. Nesse gênero, o destinatário da enunciação, o narratário, está presente no discurso e constitui fator de orientação para o leitor real, embora, muitas vezes, sua presença seja implícita e, em alguns casos, despercebida pelo leitor, pelo destinatário extratextual. Em vista disso, frequentemente, a função do narratário é cumprida pelo narrador. As personagens também constituem elementos responsáveis pela manutenção da ambiguidade no gênero fantástico. Elas, muitas vezes, são responsáveis pela reflexão sobre a ambiguidade, principalmente, pelo modo como reagem diante dos fatos sobrenaturais. Em termos gerais, é a criação e a manutenção da ambiguidade ao longo da narrativa que diferencia o gênero fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos: o maravilhoso e o estranho.

Para Bella Josef (1986), a literatura fantástica apresenta um discurso embasado na pluralidade de significados, em que se estabelece a ambiguidade. Percebe-se, portanto, que a expressão “literatura fantástica” utilizada por Josef equivale ao que Furtado e Todorov chamam de “gênero fantástico”, visto que, muitas vezes, nas teorias que discutem a temática do insólito, é empregada a expressão “literatura” fantástica para se referir ao discurso metaempírico no todo, sem distinções de gêneros, o que pode gerar, assim, algum equívoco conceitual. De acordo com Josef, a narrativa fantástica inverte a noção do romance realista, o qual considerava o acontecimento em relação à condição do indivíduo, pois o fantástico dá lugar ao insólito numa lógica ambígua. Essa ambiguidade comanda “a fenomenologia do acontecimento, marcada por traços paradoxais” (JOSEF, 1986. p. 186). Em comparação aos gêneros contíguos ao fantástico, a estudiosa entende que o estranho e o maravilhoso procedem por encolhimento: o primeiro se lê segundo razões científicas e culturais; o segundo, de acordo com tradições construídas no imaginário. Essa definição geral dos três gêneros do discurso metaempírico converge para a definição de Furtado, que situa o fantástico na perspectiva da indefinição entre o racional e o sobrenatural, o maravilhoso na aceitação de fenômenos sobrenaturais e o estranho na explicação racional de tais fenômenos. O teórico búlgaro, Tzvetan Todorov, realiza um estudo detalhado acerca do tema com definições equivalentes às de Furtado. Na verdade, o crítico português

ampara-se nos estudos de Todorov para desenvolver sua análise. Embora Furtado discorde do teórico, em alguns pontos, entende que as concepções de Todorov são as mais razoáveis que se tem sobre a temática do insólito.

De acordo com Tzvetan Todorov (2010), o fantástico resulta da incerteza vivenciada pelo leitor e pela personagem das leis naturais e do sobrenatural. Se, ao longo da trama, o leitor e a personagem tiverem dúvidas em relação a certos fenômenos, parecendo-lhes, em dado momento, tratar-se de algo sobrenatural e, em outro, de fatos que podem ser explicados de forma racional, essa narrativa configura-se como fantástica. No entanto, em muitas obras, o desfecho desfaz a dúvida, confirmando os fatos como sobrenaturais ou como racionais. Neste caso, a narrativa perde o caráter fantástico e seus elementos passam a pertencer ao maravilhoso ou ao estranho. Conforme explicita o teórico:

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, 2010. p.31).

A narrativa fantástica sempre apresenta um fenômeno estranho que pode ter duas explicações, uma que recorre a causas naturais e outra a causas sobrenaturais. Desse modo, “a possibilidade de se hesitar entre os dois [o natural e o sobrenatural] criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2010, p.31). O gênero fantástico define-se, então, na relação que estabelece com os gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho. Todavia, de acordo com o ponto de vista de Todorov, essa definição ainda precisa de mais clareza, para explicar o papel do leitor diante da hesitação. Entende-se por “hesitação”, neste caso, a dúvida entre duas possibilidades de interpretações para um fato, sendo uma de ordem sobrenatural e outra de acordo com a realidade conhecida. A integração do leitor no mundo da personagem é condição para o fantástico, pois este “define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (2010, p.37). Não se trata, porém, de um leitor em particular, mas sim de uma função de leitor implícita no texto.

A partir da teoria de Todorov acerca da literatura fantástica, é possível afirmar que a primeira condição do fantástico é a hesitação do leitor. Essa hesitação não precisa, necessariamente, ser compartilhada por uma das personagens, ainda que, na maioria das vezes, o seja. Dito de outro modo, a hesitação não precisa ser representada no interior da obra. Assim, Todorov julga que a identificação do leitor com uma das personagens (o fato de compartilhar a hesitação com uma personagem) é uma condição facultativa do fantástico, muito embora, em grande parte das obras que o teórico julga como fantásticas, essa identificação seja recorrente. Entretanto, toda essa definição de fantástico pode ficar ameaçada se houver a opção por uma das possíveis interpretações do texto. Nesse ponto, Furtado questiona Todorov, pois, na compreensão do teórico português, a hesitação do destinatário intratextual, o narratário, não pode ser encarada como um traço distintivo do fantástico, já que essa hesitação não passa de um reflexo do gênero. Trata-se apenas de mais uma forma de comunicar ao leitor a indefinição frente aos fenômenos insólitos. Para Furtado, o principal problema da definição do fantástico reside no ponto de equilíbrio entre a recusa e a aceitação da manifestação metaempírica, pois este é muito difícil de ser atingido e mantido até a intriga. Desse modo, se a percepção do fantástico seguir esse rigor, poucas obras realmente constituiriam esse gênero. Em defesa desse aspecto, o estudioso afirma que é praticamente impossível encontrar uma narrativa que mantenha todos os traços de um gênero literário, conservando-se exclusiva dele. Na maioria dos casos, “qualquer texto revela um pendor maior ou menos acentuado para o sincretismo, recorrendo simultaneamente a elementos e formas de organização que constituem traços de géneros diversos” (FURTADO, 1980, 41). Assim, qualquer narrativa cujo tema dominante se ligar com a manifestação metaempírica sem pender para o explicável ou para a aceitação pode ser reconhecida como fantástica.

O próprio Todorov aponta para a possibilidade de a definição do fantástico ficar comprometida pela interpretação. No que diz respeito à interpretação do texto, verifica-se que os elementos sobrenaturais podem ser compreendidos como alegóricos. Animais que falam, por exemplo, não causam estranhamento no leitor, pois este sabe que não deve tomar esse fato como literal. Neste caso, aquilo que poderia ser identificado como sobrenatural é, na verdade, alegórico. Para Todorov:

O fantástico implica, portanto, não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem “poética”, nem “alegórica” (2010, p.38).

Levando em conta essa possibilidade de interpretação da narrativa, o teórico julga necessário estabelecer definições mais específicas para o fantástico. Com essa finalidade, Todorov elenca três condições que o texto precisa preencher para realmente ser considerado fantástico. Em primeiro lugar, é fundamental que o texto obrigue o leitor a conceber o mundo das personagens como um mundo de indivíduos vivos e a hesitar entre uma explicação sobrenatural e uma natural dos fenômenos estranhos. A segunda condição é a possibilidade de que essa hesitação seja compartilhada pelo leitor e pela personagem. Neste caso, a hesitação encontra-se representada no texto, tornando-se, assim, um dos temas da obra. E por último: “é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’” (TODOROV, 2010, p.39). Essas três condições não têm o mesmo valor para a classificação, pois somente a primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero fantástico. Entretanto, grande parte das obras, contempla as três exigências.

No entendimento de Todorov, as três condições do fantástico inscrevem-se no modelo da obra. A primeira condição remete ao aspecto verbal do texto, à visão ambígua, pois tem um caráter mais geral. A segunda condição é bastante complexa, sendo composta por dois aspectos, um sintático e outro semântico. Aquele implica a presença de unidades que se referem à apreciação das personagens em relação aos acontecimentos da narrativa, formando um quadro de reações diante das ações que compõem normalmente a trama. Já em termos semânticos, essa condição refere-se ao tema representado, exigindo a percepção e a notação. Por sua vez, a terceira condição do gênero fantástico tem um caráter mais abrangente e ultrapassa “a divisão em aspectos: trata-se de uma escolha entre vários modos (e níveis) de leitura” (TODOROV, 2010, p. 39).

Todorov chama a atenção para o procedimento de alguns teóricos do fantástico que colocam como parâmetro desse gênero a atuação do leitor, pensando em um leitor real e

não na função implícita de leitor. Como representante dessa tendência, o teórico cita H. P. Lovecraft, autor de obras fantásticas e estudioso do sobrenatural na literatura, que acredita ser a experiência do leitor o critério do fantástico, e não as impressões causadas pela obra. Mais especificamente, Lovecraft acredita que o medo é o critério desse gênero e assim explica:

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. [...] Eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e aos mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que provoca. (LOVECRAFT apud TODOROV, 2010, p. 40)

Todorov acredita que considerações como as de Lovecraft e as de outros teóricos do fantástico defendem que o gênero de uma obra depende unicamente do “sangue frio” do leitor. Entretanto, para o teórico, afirmar que a emoção é uma característica comum ao fantástico é arriscado, pois contos de fada podem ser histórias de medo, mesmo sem pertencer ao gênero fantástico, do mesmo modo que é possível haver uma narrativa fantástica com total ausência do medo. Logo, o medo pode estar ligado ao gênero fantástico, mas não é condição necessária para sua definição.

#### **1.4 Os limites do estranho e do maravilhoso**

Se, para Todorov, a definição do fantástico é a hesitação entre a explicação dos fenômenos da narrativa por meio dos pontos de vista real e sobrenatural, consequentemente, o maravilhoso e o estranho definem-se quando a hesitação não existe ou deixa de existir. Conforme esclarece o teórico:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação, hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. (TODOROV, 2010, p.48)

Assim que a hesitação se desfaz, o gênero fantástico dá lugar a outro gênero, vizinho ao fantástico, o maravilhoso ou o estranho. Se os fenômenos recebem uma explicação de acordo com as leis naturais, isto é, condizente com a realidade, a narrativa pertence ao gênero estranho. Se, ao contrário disso, a explicação recorre a leis sobrenaturais, tem-se, então, o gênero maravilhoso. Com base nessa lógica, Todorov afirma que o gênero fantástico se localiza no limite desses dois gêneros. Neste caso, vale lembrar que o efeito fantástico só existe em parte da narrativa, pois, quando as explicações dos fatos se definem, entre real e sobrenatural, esse efeito desaparece. Compreende-se, então, que não houve fantástico, ou seja, que a narrativa não pertence ao gênero fantástico, pois, segundo o teórico, somente quando a hesitação permanecer ao fim da narrativa é que a obra vai ligar-se plenamente ao fantástico.

Como o fantástico está sempre muito próximo do estranho e do maravilhoso, não se pode ignorar essa relação entre os gêneros. Por esse motivo, afirma Todorov, surge, em cada limite de gêneros, um subgênero transitório: um na relação do fantástico com o estranho, e outro na relação do fantástico com o maravilhoso. Esses subgêneros demonstram que a obra mantém por um bom tempo a hesitação, condição do fantástico, mas que o desfecho se dá pelo estranho ou pelo maravilhoso. Assim, o fantástico-estranho possui acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da narrativa, mas que, ao final, recebem uma explicação racional. Conforme explica Todorov: “Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito” (2010, p. 51). No entanto, embora possua esse caráter insólito, a narrativa não é fantástica. Neste caso, a explicação dos fatos pode dar-se de duas maneiras: por meio do real-imaginário e do real-ilusório. Na primeira situação, o sobrenatural não se confirma porque aquilo que parecia insólito era, na verdade, fruto de uma imaginação perturbada por sonhos, loucura ou drogas. Já na segunda, os acontecimentos são confirmados, mas têm uma explicação racional, seja a fraude seja a ilusão.

Para Todorov, a explicação racional dos fatos aparentemente sobrenaturais do estranho-fantástico nem sempre está ligada à verossimilhança. Ao contrário disso, muitas explicações racionais são tão absurdas que não convencem o leitor. Assim, seria preferível que o sobrenatural se confirmasse. A verossimilhança refere-se à coerência

interna e ao estatuto do gênero, uma vez que, dentro do gênero fantástico, é compreensível a ocorrência de acontecimentos não explicáveis pelas leis naturais. Além desses casos em que o fantástico e o estranho confundem-se, é possível identificar histórias em que os fatos são totalmente explicáveis pela racionalidade. Tem-se, então, o estranho puro.

Nesse gênero, embora os fatos sejam perfeitamente explicáveis do ponto de vista racional, eles são tão extraordinários que provocam no leitor e na personagem uma reação bastante semelhante àquela despertada pelas narrativas fantásticas. Diante dessas possibilidades existentes para o gênero estranho, Todorov afirma que “o estranho não é um gênero bem delimitado, ao contrário do fantástico; mais precisamente, só é limitado por um lado, o do fantástico; pelo outro, dissolve-se pelo campo geral da literatura” (2010, p.53). O estranho contempla, como é possível perceber, apenas uma das condições do fantástico: compreende determinadas reações, como o medo.

Por outro lado, se acontecimentos aparentemente fantásticos aproximam-se mais do maravilhoso, tem-se, então, o fantástico-maravilhoso. Neste ponto, aquela narrativa que transcorreu alicerçada no fantástico encerra-se com a confirmação do sobrenatural. Obras com essas características são mais próximas do fantástico puro. Justamente por não apresentarem uma explicação definida, real ou sobrenatural, fica subentendido neste gênero o sobrenatural. Torna-se difícil, assim, estabelecer um limite entre os dois gêneros, e a definição dá-se pela presença ou ausência de certos detalhes na narrativa.

Por fim, há o maravilhoso puro, que, à semelhança do estranho puro, não apresenta limites bem definidos. De acordo com o teórico, no gênero maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam, nem no leitor, nem nas personagens, qualquer reação específica. O que caracteriza o maravilhoso não é uma atitude em relação aos acontecimentos, mas sim a natureza dos eventos. Normalmente, o gênero maravilhoso está relacionado ao conto de fadas, pois os acontecimentos, nesse tipo de conto, não causam surpresas. Numa tentativa de delimitar o maravilhoso puro, Todorov elege alguns tipos de narrativas que precisam ser afastadas dessa categoria de gênero por ser possível, no caso de tais tramas, atribuir alguma justificativa para o sobrenatural. Essas narrativas estão vinculadas a várias categorias. A primeira seria o maravilhoso

hiperbólico, no qual os acontecimentos não são sobrenaturais, embora pareçam; apenas apresentam dimensões que são familiares ao sobrenatural. Como exemplo disso, o teórico cita *As mil e uma noites*. Em dada circunstância da narrativa o marujo Sindbad afirma ter visto “peixes de cem e duzentos côvados de comprimento” ou “serpentes tão grossas e compridas que não havia uma que não engolisse um elefante” (TODOROV, 2010, p. 60). Em casos como esses, o sobrenatural rompe necessariamente com a razão, já que pode ser entendido como uma forma de falar apenas, remetendo ao alegórico ou ao poético.

Outra categoria seria o maravilhoso exótico, nesse tipo de narrativa, os acontecimentos sobrenaturais não podem ser considerados especificamente como não reais já que, supostamente, o leitor implícito desconhece a região onde os fatos se sucedem. Logo, ele não questiona a natureza desses fatos. Na mesma obra citada no primeiro caso, Sindbad fala de um pássaro roca, de dimensões gigantescas. Embora a zoologia contemporânea não tenha registros de tal pássaro, o ouvinte de *As mil e uma noites* não tinha como pôr à prova essa afirmação. Haveria, também, o maravilhoso instrumental, que trata de narrativas com instrumentos maravilhosos que, em nossos dias, são apenas engenhos humanos, como, por exemplo, os objetos de *As mil e uma noites*: o tapete mágico, a maçã que cura, um tubo de longa visão, que poderiam ser, respectivamente, o helicóptero, os antibióticos, o binóculo. E por fim, existiria o maravilhoso científico, o qual traz narrativas em que o sobrenatural é explicado a partir de leis científicas que a ciência contemporânea não reconhece. Todos esses tipos diferenciados de maravilhoso, que possuem alguma forma de justificativa, contrariam o maravilhoso puro, que não tem qualquer tipo de explicação.

### **1.5 O realismo maravilhoso**

Irlemar Chiampi (2008) discorre a respeito do emprego indiscriminado da expressão “realismo mágico” pela crítica hispano-americana. Essa preocupação com o emprego de certas expressões relacionadas ao discurso fantástico converge para a reflexão feita por Flávio Garcia (2012), que procede a um cotejo de textos dos principais teóricos que abordam o insólito. Chiampi considera que o complexo

fenômeno de renovação da ficção, ocorrido a partir do ano de 1940, fez surgir uma necessidade de novas categorias que evidenciassem a crise do realismo. Desse modo, o realismo mágico passa a ser uma categoria crítico-interpretativa que abrange a complexidade temática do novo romance e “a necessidade de explicar a passagem da estética-naturalista para a nova visão (‘mágica’) da realidade” (CHIAMPI, 2008, p.19). O modelo de romance hispano-americano das décadas de vinte afasta-se da ideia da incerteza, contrariando o que afirmam estudos anteriores, mas se mantém ligado ao caráter insólito. Esse seria, também, o ponto de vista de Todorov, pois ele atribui ao fantástico a marca da incerteza e ao maravilhoso a confirmação dos fatos sobrenaturais. Na década de trinta, o romance realista hispano-americano entra em crise porque se esgotam os procedimentos de criação, já que a descrição documental e informativa dos valores autóctones transformou-se numa construção estereotipada, nada condizente com as estruturas sociais latino-americanas.

Diante desse cenário, o romance hispano-americano rompe com o esquema tradicional do discurso realista. Assim, “o novo realismo começa a experimentar outras soluções técnicas para constituir uma imagem plurivalente do real” (CHIAMPI, 2008, p. 21). Por isso, adota-se a expressão realismo mágico, a qual denota a preocupação em constatar uma nova postura do narrador diante do real. De acordo com Chiampi, essa expressão “realismo mágico” passou a ser usada em um período de renovação das artes e das correntes de pensamentos. O primeiro a incorporar o termo à crítica do romance hispano-americano foi Arturo Uslar Pietri, que o empregou para se referir ao conto venezuelano. Pietri considera dois aspectos importantes ao abordar o realismo mágico: “a realidade é considerada misteriosa, ou ‘mágica’, e ao narrador cabe ‘adivinhá-la’; a realidade é prosaica, e ao narrador cabe ‘negá-la’” (CHIAMPI, 2018, p. 23). Isso torna a percepção da atitude do narrador ambígua: busca-se adivinhar o que está para além das aparências ou negar a realidade. Assim como Pietri, muitos teóricos tentaram definir o realismo mágico, cada qual a seu modo, gerando certa dificuldade de se estabelecer uma definição estável para o termo. Chiampi entende que a falta de harmonia entre a crítica e a produção literária é resultado da ausência de diálogo e do isolamento das ideias ou, ainda, da falta de interesse de um pelos projetos interpretativos do outro. Na discussão

do realismo mágico, ocorre o mesmo: a falta de comunicação ou silenciamento interfere na continuidade das propostas críticas.

Para exemplificar o real maravilhoso americano, Chiampi utiliza o romance *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, o qual conta a história de um negro que, após anos de exílio, decide voltar à Cidade do Cabo, no Haiti. Ele fica assombrado ao constatar que, no reino de Henri Christophe, há uma série de transformações: negros são escravos de negros, as mulheres negras vestem-se à moda francesa, os lacaios negros vestem perucas brancas. Há uma sucessão de aberrações que fere o código cultural; os cultos religiosos são uma fusão entre crenças africanas e de elementos do catolicismo. No romance de Carpentier, “a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 2008, p.32). Nesse sentido, a noção de realismo mágico refere-se ao conjunto de objetos e eventos reais que particularizam a América no contexto ocidental, e não às invenções e fantasias do narrador. Logo, o romance citado busca reaver o significado de um acontecimento histórico: o primeiro rei negro da América, o afrancesamento e as fusões dos elementos culturais.

Chiampi analisa um texto de caráter conceitual de Carpentier, introdutório ao livro *El reino de este mundo*, no qual o autor propunha a teoria do real maravilhoso americano. Nesse ensaio, o escritor estabelece duas definições do real maravilhoso americano em níveis distintos. O primeiro refere-se ao modo de percepção da realidade pelo sujeito, já o segundo diz respeito à relação entre a narrativa e os elementos maravilhosos do real. Em relação ao modo de percepção, Carpentier (apud CHIAMPI, 2008) defende que o maravilhoso passa a ser evidente quando ocorre a alteração inesperada e real, uma revelação privilegiada da realidade. Na leitura que Chiampi faz da concepção de Carpentier, os verbos que designam os modos de manifestação do maravilhoso podem ser divididos em “ampliar” e “alterar”, os quais modificam o objeto real, e “revelar”, “iluminar” e “perceber”, que envolvem uma operação mimética da realidade. Para Chiampi, “essa oscilação conceitual do maravilhoso parece ser, contudo, intencional” (p. 33), pois o maravilhoso configura-se de dois modos: como resultante da percepção deformada do sujeito e como pertencente à realidade. Assim, nessa

perspectiva, a compreensão do maravilhoso está baseada nas contradições do mundo e não pode ser concebida mais como algo atingível pelo sonho, por delírios ou loucuras, conforme se pensava na fase inicial do surrealismo.

Embora Chiampi destaque as particularidades do primeiro nível da definição do real maravilhoso feita por Carpentier, seu interesse recai sobre os aspectos do segundo nível, o qual trata da relação entre o signo narrativo e a referência extralinguística. Neste nível, Carpentier atribui uma essência mágica aos objetos e aos fenômenos. Para o escritor cubano, é um erro considerar inexplicável ou impossível um fenômeno sobrenatural. Chiampi entende, a partir dessa premissa, que “a sobrenaturalidade de um fenômeno é aparential, o suposto fantástico recebe uma explicação científica [...] que, se lhe dispensa o inverossímil, não lhe subtrai o aspecto prodigioso ou insólito” (2008, p.37). Desse modo, a relação entre o romance *El reino de este mundo*, signo narrativo, e o real maravilhoso da história haitiana, referente extralinguístico, é reconhecida pela ótica realista, pois resulta da combinação da imagem com o real. Não se trata, portanto, da retomada do real, mas de uma possibilidade de simbolizar a essência da América como entidade cultural. Chiampi entende que “o conceito do real maravilhoso se resolve narrativamente pelas constantes intersecções do Mito na História” (2008, p.37). Percebe-se que o fato de a literatura hispano-americana apostar no real maravilhoso para tratar de elementos históricos confere às narrativas dessa natureza “uma função desalienante diante da supremacia européia” (CHIAMPI, 2008, p.39).

Chiampi abdica da designação “realismo mágico” empregada pela crítica hispano-americana porque entende que maravilhoso é um termo que, além de ter relação com outros tipos de discurso, o mágico e o realista, já está consagrado pela Poética e pelos estudos da crítica literária em geral. A teórica considera o termo “maravilhoso” mais apropriado pela própria definição lexical que a palavra carrega, pois se baseia na não contradição com o natural. Maravilhoso refere-se ao admirável, “é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano” (CHIAMPI, 2008. p.48). Nessa perspectiva, o maravilhoso não contradiz o natural ou o humano, pois preserva parte desses em sua essência. Assim, o maravilhoso diz respeito ao exagero ou ao inabitual do humano. Chiampi explica que essa noção de extraordinário é constituída pela frequência ou pela intensidade com que os fatos ou os

objetos transgridem as normas humanas e as leis físicas. Uma segunda concepção do maravilhoso afirma que este se distancia fortemente do humano, pois é resultado da intervenção dos seres sobrenaturais. Enquanto na primeira concepção afirma-se que o maravilhoso depende do grau de afastamento da ordem natural e humana, na segunda, não se tem uma explicação racional para os fatos ou os objetos, pois o maravilhoso pertence a outra esfera.

Na interpretação que Bella Josef (1986) faz de alguns teóricos do realismo mágico, essa vertente teórica trata da transformação do real em irreal, pois o realismo mágico “é uma narrativa em que a relação não é justificada pelo reflexo do mundo referencial” (p.196). O realismo maravilhoso discute a localização da América na história da cultura universal. Assim como Chiampi, Josef cita o prólogo do romance *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, para explicar o realismo maravilhoso. Nota-se com isso que as observações do escritor cubano assumem relevância para a definição do gênero. No referido prólogo, Carpentier afirma que o maravilhoso surge definitivamente quando ocorre uma alteração inesperada da realidade ou quando há uma percepção favorecida que amplia as categorias da realidade. Trata-se de particularidades da realidade percebidas com mais intensidade em decorrência de uma exaltação do espírito. Pela leitura que Josef faz das concepções de Carpentier acerca do realismo maravilhoso, entende-se que o gênero em questão aborda fatos históricos que se tornam lendas e mitos no inconsciente coletivo, ou seja, essas histórias são provenientes do imaginário popular. A estudiosa brasileira entende que a criação de Carpentier tem origem na tradição, na investigação histórica, para “a fundação de uma consciência americana, autônoma, síntese de diversas culturas” (JOSEF, 1986, p. 197). Nessa lógica, essa literatura nasce de um mundo mágico americano, que refuta o maravilhoso onírico do surrealismo europeu. Na corrente surrealista, a fantasia está associada à percepção de mundo do artista. Já o realismo mágico, baseado no símbolo e no mito, rompe com a tradição europeia de contos de vampiros e de horror e constrói um mundo mágico que se distancia do realismo superficial. Em suma, Josef entende o realismo mágico ou maravilhoso como maneira de reagir à alienação do homem determinada pelas instituições culturais que o circundam, opondo-se à ilusão de real que o realismo propunha.

## 1.6 As relações entre os gêneros do insólito

Embora as definições teóricas da fenomenologia do insólito na literatura sejam conceitos controversos, em termos gerais, é possível estabelecer os traços que distanciam um gênero do outro ou ainda aquilo que os aproxima. É consenso entre os teóricos que a aproximação entre os gêneros do insólito se dá pelo rompimento da ordem natural dos fatos na narrativa. Esses gêneros são dotados de elementos que não compactuam com a realidade conhecida, caracterizando-se, assim, como insólitos. Esse seria, então, o fator que, como quer Furtado, constitui um macrogênero, o gênero do sobrenatural ou do insólito. Para fins deste trabalho, considera-se relevante definir um conceito para esse discurso metaempírico para evitar nomenclaturas que remetam ao equívoco conceitual, já que alguns autores utilizam o termo “fantástico” com diferentes sentidos que não, necessariamente, para se referir ao gênero fantástico. Para efeitos de análise, o termo “fantástico”, a partir deste ponto da pesquisa, fica restrito ao gênero. Os termos “narrativa insólita”, “discurso metaempírico”, “gêneros do insólito” e, em alguns casos, “literatura sobrenatural”, serão empregados na análise como sinônimos para designar as espécies de textos que abordam a temática do incomum, do sobrenatural.

A divergência maior da teorização do discurso metaempírico está relacionada aos elementos que especificam cada gênero, sobretudo aqueles que definem o gênero fantástico. Por esse motivo, compreende-se como necessário estabelecer quais delimitações desse gênero serão consideradas relevantes para alcançar os objetivos deste estudo. Num primeiro momento, refuta-se a ideia de que as crenças do autor em relação ao sobrenatural tenham interferência na criação dessa fenomenologia na narrativa. Conforme defende Furtado, esse dado é irrelevante e pouco contundente para a conceitualização do fantástico. Outro dado importante é a discussão a respeito do papel do leitor na identificação do gênero, já que, para Furtado, a construção do fantástico se dá na estruturação interna da narrativa, enquanto que para Todorov é fundamental que a incerteza a respeito do evento sobrenatural seja compartilhada pelo leitor. Nesse ponto, o mais importante é estabelecer que esse leitor refere-se a uma função implícita de leitor e não a um leitor real. Caso contrário, a construção do fantástico ficaria no campo da interpretação. Nesse sentido, não se considera relevante, para este estudo, se a hesitação

resulta da organização interna da obra ou da posição de um leitor implícito, isso porque a função de leitor pode resultar dessa organização, ou seja, esses dois aspectos estão interligados.

Outro fator a ser discutido é a questão do realismo maravilhoso. Embora essa teoria se aplique à literatura hispano-americana, pode servir de aporte para este estudo pelo fato de pertencer ao macrogênero do insólito bem como pela existência de processos históricos semelhantes entre países hispano-americanos e países africanos, os quais passaram pelo processo de colonização europeia. As obras literárias que podem ser associadas a essa vertente teórica exercem papel fundamental na crítica da cultura dos povos hispano-americanos por se embasarem em lendas e mitos que habitam o inconsciente coletivo, e são construídos a partir de fatos históricos. Nesse sentido, o realismo maravilhoso mostrou-se capaz de apreender mais precisamente a identidade cultural de um povo do que o pretense realismo que se preocupava em mostrar a realidade, e que, no entanto, mantinha-se na superficialidade dos fatos. Conforme aponta Chiampi, os procedimentos do realismo se esgotam uma vez que a descrição documental dos valores autóctones da cultura hispano-americana transformou-se numa construção estereotipada. Acerca disso, Josef afirma que qualquer tentativa de representar a realidade por meio da arte é arbitrária e, a literatura é criadora de novas realidades a partir de um mundo simbólico. Nesse sentido, entende-se que os gêneros do insólito são recursos que tornam possível a apreensão da identidade cultural porque transcendem a realidade superficial de uma organização social e revelam valores ligados às particularidades desse grupo. É, justamente, por isso que examinar a fenomenologia insólita na obra do moçambicano Mia Couto pode revelar traços da identidade cultural moçambicana. Acredita-se que essa característica da literatura coutiana, fortemente baseada na oralidade e no mito, pode ser uma forma de reaver valores autóctones do povo moçambicano.

Dessa forma, as reflexões a seguir sobre a identidade cultural na pós-modernidade podem ser relacionadas às concepções do insólito para subsidiar a análise da obra *A varanda do frangipani*, a qual tem a sua construção amparada na fenomenologia metaempírica.

## 2 A CONSTITUIÇÃO IDENTITÁRIA E CULTURAL

O cenário cultural da atualidade é formado por identidades múltiplas e complexas, resultantes de embates culturais que surgiram, principalmente, dos processos da colonização europeia nos demais continentes. Assim, o exame da identidade cultural de uma nação deve incluir aspectos relacionados à tradição, à língua, aos usos e costumes, bem como aos processos históricos pelos quais passou. Nesse sentido, a arte e a literatura configuram-se como constituintes de identidade, já que estão diretamente vinculados à cultura de um povo.

### 2.1 Discurso colonial: reconhecimento e recusa da diferença

Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2013), discute a questão da cultura nas sociedades contemporâneas. Para ele, a existência do homem contemporâneo é marcada pela sensação de sobrevivência, em meio às fronteiras do presente, sem uma nomenclatura própria, “além do atual e controvertido deslizamento do prefixo ‘pós’: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo...” (BHABHA, 2013, p.19). A questão cultural encontra-se na esfera do “além”, já que a cultura das sociedades pós-modernas ultrapassou determinadas fronteiras, mas ainda é fortemente marcada por aquilo que lhe é anterior. O uso do prefixo “pós” junto com as designações do passado indica que o homem da atualidade não é mais o mesmo se comparado ao de outras épocas, porém tem sua identidade marcada pelas reminiscências do passado. De acordo com Bhabha, este seria um momento de trânsito em que surgem figuras complexas, resultantes do entrecruzamento de espaço e tempo.

Para Bhabha, qualquer pretensão à identidade no mundo moderno perpassa a consciência das posições do sujeito, as quais envolvem as questões de raça, gênero, geração, localidade geopolítica, orientação sexual. No entanto, é crucial ultrapassar as narrativas de subjetividades originais e iniciais para que se possa centrar nos processos de embates entre diferentes culturas. Esse momento de entrecruzamentos culturais, a que Bhabha chama de “entre lugares”, possibilita a elaboração de estratégias de

subjetivação individual ou coletiva. As experiências intersubjetivas e coletivas de nação bem como o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados nos domínios da diferença. Essa diferença, destaca Bhabha, não pode ser interpretada como reflexos de traços culturais ou étnicos previamente estabelecidos, “inscritos na lápide fixa da tradição” (2013, p.21). Do ponto de vista da minoria, a articulação social encontra-se em meio a uma negociação complexa, que tenta conferir autoridade aos hibridismos culturais resultantes dos processos históricos. Homi Bhabha entende que:

o “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão ‘na minoria’” (2013, p.21).

Desse modo, o reconhecimento advindo da tradição constitui uma forma parcial de identificação, já que o acesso ao passado introduz outras temporalidades culturais incontáveis na invenção da tradição. “Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’”(BHABHA, 2013, p. 21), já que não se podem reaver elementos constituintes de uma cultura de modo integral.

Um fator determinante para se estabelecer uma identidade cultural numa sociedade que passou por um processo de dominação político-cultural reside na análise do discurso colonial. Bhabha (2013) percebe nesse discurso uma dependência do conceito de fixidez – signo da diferença cultural, histórica e racial – determinada pela constituição ideológica da alteridade. Entende-se essa fixidez como uma representação contraditória da rigidez, da ordem e, ao mesmo tempo, da desordem, da degeneração, ao passo que o estereótipo torna-se a principal estratégia desse discurso. Trata-se de uma forma de conhecimento e identificação que oscila “entre o que está ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (BHABHA, 2013, p. 117). A validade do estereótipo colonial resulta da ambivalência do discurso, já que essa duplicidade garante a repetibilidade do estereótipo em conjunturas históricas e discursivas mutantes; produz efeitos de verdade; sustenta estratégias de individualização

e marginalização, priorizando, sempre, o excesso. Diante do significado da opressão e da discriminação, as posições dogmáticas e moralistas são interpeladas pela análise da ambivalência. A leitura que Bhabha faz do discurso colonial indica que:

o ponto de intervenção deveria ser deslocado do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para a compreensão dos processos de subjetivação tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo. Julgar a imagem estereotipada com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao se lidar com sua eficácia, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que constrói o sujeito da identificação colonial (tanto colonizador como colonizado) (BHABHA, 2013, p. 118).

Percebe-se nesse excerto que Bhabha (2013) reflete sobre os processos de subjetivação do sujeito colonial que atravessam o discurso do estereótipo. No entanto, a imagem estereotipada precisa ser deslocada num contexto de elementos que se opõem, ou seja, o deslocamento se estabelece na contrariedade. O teórico afirma que para compreender a produtividade do poder colonial, é fundamental evitar submeter as representações desse poder a um julgamento normatizante, pois a ambivalência do objeto do discurso colonial se torna compreensível na articulação da diferença, “que é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio” (BHABHA, 2013, p. 119). Nesse sentido, a alteridade – o entre lugar – revela as fronteiras do discurso colonial, permitindo a transgressão desses limites. O autor aponta, também, para a marginalização a que as formas de alteridade racial/cultural/histórica foram submetidas nos textos teóricos que tratam da articulação da diferença ou da contradição, os quais apresentam como justificativa a revelação dos limites do discurso representacional do Ocidente. De acordo com Bhabha, as análises tradicionais da diferença cultural e racial identificam estereótipos e imagens elaborados num discurso moralista e nacionalista, colocando os sujeitos da contradição no papel de transgressores. Assim, essa estratégia configura aquilo que o teórico chama de marginalização da alteridade.

Bhabha (2013) discute as condições e especificações mínimas do discurso colonial como aparato de poder, que se baseia no reconhecimento e no repúdio de diferenças raciais, culturais e históricas. A intenção desse discurso, na percepção do teórico, é de justificar a dominação, o sistema de administração e de instrução pela

origem racial, colocando o colonizado como um sujeito degenerado. Existe um jogo de poder no interior do discurso colonial e das posições deslizantes de seus sujeitos que surgem dos “efeitos de classe, gênero, ideologia, formações sociais diferentes, sistemas diversos de colonização, e assim por diante” (BHABHA, 2013, p. 124). No entanto, o teórico dá destaque para uma forma de governo que delimita uma nação sujeitada, dominando várias esferas de atividade. Nesse caso, mesmo existindo um jogo no sistema colonial – representado pela diferença, o discurso colonial cria um colonizado como uma realidade social ambígua, pois, ao mesmo tempo, é “um ‘outro’ e ainda assim inteiramente apreensível e visível” (BHABHA, 2013, p. 124). Esse discurso assemelha-se a uma forma de narrativa em que a produtividade e a circulação de sujeitos e signos são associadas a uma generalidade reelaborada e reconhecível. Adota-se, então, um regime de verdade, o qual Bhabha compara, pela sua estrutura, com o realismo. Ao abordar esse aspecto do discurso colonial, o teórico utiliza-se das concepções de orientalismo elaboradas por Edward Said para examinar a constituição do Oriente pelo discurso do europeu.

Na obra *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente* (2007), Edward Said afirma que o orientalismo é um discurso produzido pela cultura europeia que definiu o oriente em termos políticos e culturais. Said faz, em seu texto, algumas considerações acerca do orientalismo para entendê-lo sob diferentes perspectivas. Em uma dessas definições, o teórico afirma que o orientalismo tem uma perspectiva acadêmica, construída pelos pesquisadores do tema que elaboram estudos e teses de caráter científico sobre o oriente na perspectiva do ocidente. Relacionado a essa tradição acadêmica, existe um significado mais geral para o termo. Nesse caso, a noção de orientalismo advém da distinção ontológica e epistemológica entre Oriente e Ocidente. Embora os dois modos de perceber o orientalismo – acadêmico e imaginativo – sejam distintos, existe um intercâmbio entre eles. Soma-se a essas duas noções a ideia de que o orientalismo pode ser uma instituição autorizada a operar no Oriente, “fazendo e corroborando informações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o” (SAID, 2007, p. 29). Entende-se com isso que o orientalismo é a forma que o Ocidente criou para dominar e reorganizar o Oriente. Nesse ponto, Said (2007) considera fundamental avaliar o orientalismo como discurso para compreender a

disciplina extremamente sistemática de que a cultura europeia se utilizou para manipular o Oriente em vários aspectos: político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginativo. De acordo com Said, a influência do orientalismo, no auge da dominação europeia sob o Oriente, era tal que dificilmente alguém poderia escrever, pensar ou agir sobre o Oriente sem considerar as limitações do pensamento e das ações que o orientalismo impõe. O teórico deixa claro que o orientalismo não determina unilateralmente aquilo que é dito a respeito do Oriente, mas esse discurso sempre influencia, de algum modo, as discussões sobre tal questão. Do mesmo modo, a cultura europeia se fortaleceu e ganhou identidade na oposição que estabeleceu com o Oriente.

Para Said (2007), os homens fazem sua história e só conhecem o que eles mesmos fizeram. Nesse sentido, o teórico afirma que o Oriente e o Ocidente são criações do homem, elaboradas pelo e no discurso. Acerca disso, o teórico faz algumas observações que considera importantes para evitar uma compreensão equivocada do orientalismo. Ele considera um erro a conclusão de que o Oriente foi, em sua essência, uma criação ou uma ideia sem realidade correspondente: “seria incorreto acreditar que o Oriente foi criado – ou como digo ‘orientalizado’” (SAID, 2007, p.32). Nesse caso, o fenômeno do orientalismo não trata da correspondência entre orientalismo e Oriente, mas da coerência interna do orientalismo e de suas idéias sobre o Oriente. Outra observação que o teórico faz a respeito da temática é a de que as culturas, as ideias e as histórias não podem ser estudadas sem que a influência do orientalismo seja avaliada. Said ressalta que o orientalismo não surgiu de uma necessidade imaginativa da cultura ocidental, já que a relação entre esses dois espaços geográficos envolve fatores importantes como poder e dominação. O teórico deixa claro que o orientalismo não pode ser interpretado de modo superficial ou como uma mera criação inventiva sobre Oriente, conforme explica a seguir:

Não se pode supor que a estrutura do Orientalismo não passa de uma estrutura de mentiras e mitos que simplesmente se dissipariam ao vento se a verdade fosse contada. Eu mesmo acredito que o Orientalismo é mais particularmente valioso como um sinal do poder europeu-atlântico sobre o Oriente (o que na sua forma acadêmica ou erudita, é o que ele afirma ser). Ainda assim, o que devemos respeitar e tentar compreender é a pura força consolidada do discurso orientalista, seus laços muito próximos com as

instituições do poder político e socioeconômico, e sua persistência formidável (SAID, 2007, p.33).

Desse modo, para Said (2007), o orientalismo não pode ser entendido como uma fantasia europeia sobre o Oriente, mas como uma estrutura elaborada, teórica e prática, que por muito tempo recebeu investimento material. Esse investimento constante criou o orientalismo como um sistema de conhecimento acerca do Oriente. Formou-se, assim, uma rede reconhecida para filtrar as percepções sobre aquilo que é oriental na consciência ocidental, de modo que as afirmações do orientalismo perpassam a cultura geral. Na percepção do teórico, o fator determinante do orientalismo foi a constante sensação de confronto vivida pelos ocidentais envolvidos com o Oriente. Para Said, o Oriente que aparece no orientalismo é condizente com um sistema de representações organizado por um conjunto de forças que colocam o Oriente na erudição ocidental, tornando-se uma escola interpretativa do Oriente. Para Said, o orientalismo era um sistema de verdades, pois:

todo europeu, no que podia falar sobre o Oriente, era conseqüentemente um racista, um imperialista e um etnocêntrico quase por inteiro. Parte da mordacidade imediata será removida desses rótulos se nos lembrarmos ainda que as sociedades humanas, ao menos as culturas mais avançadas, quase nunca ofereceram ao indivíduo algo que não fosse imperialismo, racismo e etnocentrismo para lidar com ‘outras’ culturas” (2007, p.277).

Assim, na percepção de Said, o Orientalismo recebeu e aplicou pressões culturais que tornavam mais significativas as diferenças entre Ocidente e Oriente. Nessa perspectiva, o Orientalismo seria, essencialmente, uma doutrina política imposta ao Oriente, que, em vários aspectos, era mais fraco que o Ocidente. O Orientalismo agiu sobre o Oriente de diferentes formas e, em vista disso, o teórico propõe uma divisão importante entre Orientalismo latente e Orientalismo manifesto. Acerca do Orientalismo latente, ele afirma que se trata de uma posição, em parte, inconsciente; ao passo que o Orientalismo manifesto se refere às inúmeras visões declaradas sobre sociedade, línguas, literatura, história, sociologia.

De acordo com a interpretação que Bhabha (2013) faz das teses de Said (2007) sobre o Orientalismo, essa teoria poderia ser ampliada para tratar da ambivalência e da alteridade do discurso orientalista, em que, de um lado, está o tópico de aprendizagem, de descoberta, de prática; de outro, estão sonhos, imagens, fantasias, mitos, obsessões. Trata-se de “ um sistema estático de ‘essencialismo sincrônico’, um conhecimento de ‘significantes de estabilidade’ como o lexicográfico e o enciclopédico” (BHABHA, 2013, p. 125). Inicialmente, há uma oposição entre esses dois discursos, no entanto, ao final, existe uma congruência entre os sistemas de representação, permitida por uma intenção político-ideológica que possibilitou a Europa avançar sobre o Oriente. Assim, a condição de divisão/correlação do orientalismo manifesto e do orientalismo latente torna a eficácia do conceito de discurso minada pela polaridade da intencionalidade. Nesse sentido, os sujeitos são apresentados de forma desproporcional nas relações de poder, pois pertencem à oposição ou à dominação, nunca estarão em equilíbrio. É quase impossível considerar as enunciações históricas do discurso colonial sem que elas venham determinadas, elaboradas ou deslocadas pela cena do orientalismo latente. De igual forma, não é possível conceber o processo de subjetificação do sujeito dominado no interior do orientalismo ou do discurso colonial, sem que o dominador esteja inserido nesse discurso.

Embora Bhabha se utilize do conceito de Orientalismo para abordar o discurso colonial, ele considera insuficiente a atenção concedida por Said à representação como conceito articulador do histórico e da fantasia na elaboração de um efeito político no discurso. Na percepção de Bhabha, a posição de Said ao rejeitar a noção de orientalismo como uma representação equivocada da essência oriental é correto, porém “tendo introduzido o conceito de ‘discurso’, Said não encara os problemas que isto cria para uma noção instrumentalista de poder/saber de que ele parece necessitar” (BHABHA, 2013, p.126). Bhabha acredita que considerar o polo inconsciente do discurso colonial e a noção não problematizada do sujeito como elementos fechados e coerentes limitam a eficiência do poder e do saber. Nesse caso, não seria possível entender de que modo o poder funciona produtivamente como estímulo e interdição, muito menos seria possível avaliar o impacto do retorno do dominado, já que esses indícios só podem ser apreendidos pela ambivalência das relações de poder e saber. Os estereótipos de

selvageria, canibalismo e luxúria presentes nos textos coloniais são os indicadores de identificação e alienação, construindo uma cena de medo e desejo, em que o estereótipo amparado na fobia e no fetiche abre caminho para a fantasia colonial. Com isso, surge uma categoria de análise do discurso colonial, pouco desenvolvida por Said, denominada categoria mediana, sobre a qual Bhabha faz algumas reflexões importantes.

A categoria mediana de compreensão do discurso colonial tem por função evitar a percepção dos fatos como completamente novos ou completamente desconhecidos, numa redução ao original ou ao repetitivo. Nesse ponto, Bhabha faz uma leitura do estereótipo sob a ótica do fetichismo. Ele afirma que o mito da origem histórica, que trata de pureza racial e superioridade cultural, produzido em relação ao estereótipo colonial tem a função de estabilizar as crenças diversas bem como os sujeitos divididos que integram o discurso colonial resultante do processo de recusa. Sobre esse aspecto, Bhabha entende que:

a articulação estratégica de “coordenadas” do saber – racial e sexual – e sua inscrição no jogo do poder colonial como modos de diferenciação, defesa, fixação, hierarquização, é um modo de especificar o discurso colonial que seria esclarecido por referência ao conceito pós-estruturalista foucaultiano de *dispositif* ou aparato. Foucault insiste que a relação de saber e poder no interior do aparato é sempre uma resposta estratégica a uma necessidade urgente em um dado momento histórico. A força do discurso colonial e pós-colonial como intervenção teórica e cultural em nosso momento contemporâneo representa a necessidade urgente de contestar singularidades de diferença e de articular “sujeitos” diversos de diferenciação (2013, p. 128).

Bhabha retoma o conceito de aparato proposto por Foucault, que confirma a natureza estratégica do aparato, sobre a qual se presume existir uma manipulação de relações de forças. Essa manipulação pode tanto desenvolver as relações de forças em certa direção quanto bloqueá-las. O aparato, do qual trata Foucault, inscreve-se num jogo de poder, mas está também ligado a determinadas coordenadas do saber que resultam dele e que o condicionam. Em suma, o aparato refere-se a estratégias de relações de força que apoiam e se apoiam em formas de saber. Para Bhabha, dentro do aparato do poder colonial, os discursos da sexualidade e da raça estão relacionados ao processo de sobredeterminação funcional, o qual exige uma reelaboração ou um reajuste

dos pontos que surgem da contradição ou da ressonância dos elementos heterogêneos do discurso. O teórico apresenta duas justificativas, uma estrutural e outra funcional, para a leitura do estereótipo racial do discurso colonial na ótica do fetichismo. Em termos estruturais, o fetichismo gira em torno da recusa da diferença, que, no caso, é rejeitada por meio da fixação de um objeto que a mascara e restaura a presença original. Já a justificativa funcional, a relação do fetiche com o estereótipo é ainda mais acentuada, já que o fetichismo é sempre um jogo entre totalidade e similaridade. Em suma, Bhabha afirma que esse jogo trata da oscilação entre a ausência da diferença e a presença dela. Assim, o fetiche ou o estereótipo apreende uma identidade baseada na dominação, no prazer, na ansiedade e na defesa, “pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e da recusa da mesma” ( BHABHA, 2013, p.112). Nesse sentido, o estereótipo é o principal ponto de subjetificação no discurso colonial, no qual o desejo de originalidade é ameaçado pelas diferenças de raça, cor e cultura.

## **2.2 Identidade e cultura**

Stuart Hall (2006) assegura que a identidade não é fixa, nem estável; ela está em determinado lugar, pois depende de um contexto social e histórico. Não se pode afirmar que o sujeito está constituído genuinamente, uma vez que os indivíduos possuem várias identidades, as quais são instáveis e determinadas por um contexto específico, ou seja, a identidade de um sujeito não pode ser resumida a uma única ideia. O mesmo pode ser dito em relação à identidade social, sobretudo na sociedade moderna. A observação do indivíduo é fundamental para a análise da identidade social, pois, assim, torna-se possível estabelecer uma relação entre os elementos identitários particulares em busca de uma constituição coletiva. Desse modo, a identidade cultural de um povo pode ser apreendida por meio do exame do discurso dos sujeitos situados em um determinado momento histórico e em uma função social. Como afirma Hall, identidades culturais são "aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (2006, p. 8).

Para o teórico, as culturas nacionais do lugar em que o indivíduo nasce constituem-se em uma das principais fontes de identidade cultural. Quando o sujeito busca uma definição de si próprio, um dos aspectos que se tornam relevantes é o pertencimento a uma determinada nacionalidade. Hall salienta que “ao fazer isso estamos falando de forma metafórica”. E explica: "Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial" (2006, p. 47). Em verdade, as identidades nacionais não são fundamentos que se possuem desde o nascimento; elas são formadas e transformadas por meio da representação. Somente é possível compreender o que significa pertencer a uma nacionalidade pela forma como esta é representada, pelo seu conjunto de significados, que resulta na cultura nacional. Segundo Hall, uma nação não é somente uma entidade política, mas algo que produz sentidos, um sistema de representação cultural. Os sujeitos não se constituem apenas como cidadãos legais de uma nação; eles constroem o conceito de nação em sua unidade representativa. Logo, uma nação é uma comunidade simbólica que pode levar a um sentimento de identificação e de lealdade.

Hall afirma que a formação de uma cultura nacional "contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como meio dominante de uma comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional" (2006, p. 50). Esses elementos demonstram que a cultura nacional resultou do processo de industrialização e dos dispositivos da modernidade. Porém, outros aspectos são relevantes ao se determinar um conceito de nação, pois conferem a esta definições ambíguas, levando a crer que as identidades nacionais não são tão unificadas e homogêneas como representam ser. Ao afirmar-se que as culturas nacionais são sistemas simbólicos e representativos, constroi-se a concepção de cultura como discurso. A cultura seria, portanto, uma forma de construção de sentido que influencia e organiza as ações dos sujeitos e as concepções de si próprios, conforme sustenta Hall. Para ele, “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (2006, p. 51).

Assim, para Hall, a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”, determinada por vários fatores. De acordo como o teórico, a forma de narrativa nacional, ou seja, o modo como a cultura é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem toda a representatividade simbólica resultante de eventos históricos, tradições e experiências compartilhadas dentro de tal comunidade. Dessa forma, as afirmações do teórico, confirmam a possibilidade da verificação da identidade cultural por meio da análise de uma obra literária.

Ainda para Hall, o discurso da cultura nacional, mencionado anteriormente, não é tão moderno quanto aparenta ser. Esse discurso constroi identidades que estão situadas ambigualmente entre o passado e o futuro; divide-se entre a vontade de recorrer às glórias do passado, evidenciando-as, e o impulso de seguir adiante, em busca da modernidade. O teórico afirma:

As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente. (2006, p. 56)

Essa ambiguidade ressaltada por Hall demonstra a importância de reaver as tradições por parte de uma nação após a ruptura com os vínculos impostos pelo colonizador, para definir sua identidade, uma nação precisa reaver o seu passado. Entretanto, essa identidade não se encontra fixada no período anterior ao processo de subordinação; ela vai se constituindo de elementos variados, representados pelos processos históricos. Com isso, não se pode deixar de considerar a relevância que a cultura do “outro” tem na construção e na instituição de uma identidade social.

Hall cita Ernest Renan, para afirmar que o princípio da unidade de uma nação está constituído de três aspectos: “a posse em comum de um rico legado de memórias, o desejo de viver em conjunto e a vontade de perpetuar, de uma forma indivisa, a herança

que se recebeu" (apud HALL, 2006, p. 58). Nas palavras de Hall, por mais diferentes que sejam – no que se refere a gênero, classe ou etnia – os membros de uma comunidade nacional, uma cultura nacional busca sempre unificá-los em uma identidade cultural, para assim representá-los como pertencentes a uma grande família nacional.

As identidades nacionais das sociedades pós-modernas, conforme evidencia Tutikian (2006), amparada nas teorias de Stuart Hall, relacionam-se com os elementos que as constituem, tais como a língua, a tradição, o mito, o folclore, o sistema de governo, o sistema econômico, a arte e a literatura. Sendo essas estruturas suscetíveis a constantes transformações, a identidade de uma nação não se configura como um fenômeno fixo e isolado. Sobre isso, a ensaísta afirma que “é a crise de identidade que termina colocando em risco as estruturas e os processos centrais das sociedades, abalando a velha estabilidade do mundo social” (TUTIKIAN, 2006 p. 12). Essa observação fundamenta-se sobre a análise de Hall acerca da identidade coletiva e pessoal na pós-modernidade:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento – descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo – e constitui uma “crise de identidade” [...]. (HALL, 2006, p. 9)

As mudanças mencionadas por Hall atingem as velhas identidades de um mundo social estável, que não se concretizam mais nas sociedades pós-modernas, ou seja, ocorre a transformação de uma identidade do sujeito do iluminismo para a de um sujeito sociológico e, posteriormente, para a de um sujeito pós-moderno. Nesse processo, perde-se a ideia do fixo, do estável ou do permanente. Para Jane Tutikian, esse fenômeno seria “a ‘celebração do móvel’, uma espécie de transformação contínua em relação às formas de representação ou interpelação desses mesmos sujeitos dentro dos

sistemas culturais” (2006, p. 12). Ainda segundo Tutikian, os sinais de imutabilidade e força, representados pelas fronteiras geográficas, são redefinidos pelas fronteiras históricas, políticas, ideológicas, e, sobretudo, culturais, em constante transformação. No século XX, entra em crise o conceito universal de nação exportado pela Europa no século anterior, que restringia ao espaço limitado pela fronteira natural tudo que havia nele: a língua, a crença, o sistema político e econômico, bem como o sentido do nacional. Ao romper com esses limites rígidos, o conceito de nação fixa-se nos fundamentos de identidade. Logo, é nas idiossincrasias que se podem distinguir as fronteiras, e elas se concretizam na cultura, reafirmando a ideia de que a nação não se constitui como uma entidade plenamente estruturada, pois está exposta a mecanismos de inclusão e exclusão, o que confere maior relevância à tangência da identidade nacional.

Se a intenção é reaver a identidade de um povo como nação, o ponto de partida recai sobre a cultura e os processos históricos que influenciaram a formação desta. A identidade de países que enfrentaram grandes desafios para se tornarem independentes e para se legitimarem enquanto nação passa pelo crivo das relações entre culturas, ou seja, é resultante das relações entre culturas locais e cultura estrangeira. Tutikian remete às três formas de relação entre culturas definidas por Pageoux: "a *philia*, quando a cultura nacional de origem e a estrangeira colocam-se num mesmo plano, de colaboração mútua; a *fobia*, quando a cultura nacional de origem se considera superior à estrangeira e tenta refratá-la, e a *mania*, quando a cultura nacional de origem considera-se inferior e busca absorvê-la" (PAGEOUX apud TUTIKIAN, 2006, p. 13). Pode-se considerar, porém, outra perspectiva, segundo a qual o encontro de duas culturas com marcas minoritárias acarretaria a perda da ambivalência identitária, surgindo daí uma terceira, o que resultaria na hibridação cultural. Entretanto, como afirma Tutikian (2006, p. 14), seria ingenuidade desconsiderar a *fobia* “às vezes quieta e observadora” como uma forma de resistência. Mesmo que ocorra um espelhamento entre a cultura que olha e a que é olhada, o outro sempre será o outro, independentemente do discurso de prosperidade que traz consigo.

Tutikian (2006, p. 15) lembra, ainda, que, nos períodos de colonialismo e pós-colonialismo, a identidade utópica é aguçada pelo sentimento de nacionalismo.

Pensando acerca dessas circunstâncias, é possível verificar que a literatura africana de língua portuguesa destaca-se como elemento de mobilização de povos, forma de resistência e resgate de identidades locais, uma vez que sua temática principal é a vida do povo, sua forma de falar, seus mitos e crenças, e “[...] até porque a literatura é fonte de cultura e cultura é fonte de identidade”. Para Tutikian (2006), na passagem do século XX para o século XXI, a busca pela identidade nacional passa, necessariamente, pelo resgate de determinados valores autóctones de raízes específicas. Não se trata da supervalorização do passado, ou da simples negação da cultura do outro, e sim de uma tentativa de estabelecer novas articulações, ou novas negociações. Para isso, tenta-se reaver a tradição, ou construir uma tradição nova, buscando, por meio da afirmação ou anulação dos mitos, uma aproximação daquilo que poderia ser identificado como conceito de homem, de nação e de identidade, nacional ou cultural. Entende-se, assim, que para Stuart Hall (2006), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” – determinada, entre outros fatores, pelo modo como a cultura é contada e recontada nas literaturas nacionais –, podendo ser apreendida por meio do exame do discurso dos sujeitos situados em um determinado momento histórico e em uma função social.

### 3 O INSÓLITO E A IDENTIDADE CULTURAL MOÇAMBICANA

O escritor moçambicano António Emílio Leite Couto, que assume o pseudônimo literário de Mia Couto, possui uma escrita inventiva, fortemente amparada no insólito. A maioria de suas obras, romances e contos, narra o cotidiano do povo de Moçambique sob o viés da tradição oral, rica em mitos e lendas que perpassam o imaginário coletivo. Mia Couto, declaradamente, não tem por intenção produzir uma literatura de cunho documental, tradutora da identidade de seu país. Ao contrário disso, recria os elementos culturais por meio de suas “brincadeiras” com a língua. Justamente por isso, a obra desse romancista e poeta caracteriza-se como grande detentora de identidade, já que não há uma preocupação direta com o dado histórico ou com fatos do real, pois, como afirma Chiampi (2008), a tentativa de transpor o real para a narrativa literária pode deturpar a realidade e produzir estereótipos que se distanciam dessa pretensa realidade. Nesse sentido, a identidade cultural de um povo não pode ser definida somente a partir de uma perspectiva histórica, uma vez que a cultura ultrapassa as manipulações políticas nas relações entre colonizador e colonizado. Ao tratar disso, o romance *A varanda do frangipani*, rico em elementos insólitos, constitui-se numa valiosa fonte de identidade.

Ermelindo Mucanga, no romance *A varanda do frangipani*, é um xipoco (fantasma) que conta a história da investigação da morte de Vasto Excelêncio, diretor de um asilo instalado na fortaleza de São Nicolau, no litoral moçambicano. O início da narrativa já está fortemente marcado pelo caráter insólito, uma vez que o narrador-personagem é um fantasma que habita a sombra de uma árvore chamada de frangipani, na companhia de um pangolim (espécie de animal com escamas, semelhante a um tamanduá), seu amigo e conselheiro. Nota-se nesse fato a alusão ao romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, já que esse romance, do autor brasileiro Machado de Assis, traz, também, o “defunto-autor”. Mia Couto já declarou inúmeras vezes seu apreço pela literatura brasileira e admite que alguns escritores brasileiros lhe servem de inspiração.

Ermelindo, após vinte anos de sua morte, ocorrida na véspera da independência moçambicana, recebe a notícia do seu conselheiro de que terá de voltar ao mundo dos vivos no corpo de Izidine Naíta, o policial que chega à fortaleza para investigar a morte do diretor do asilo. De acordo com o pangolim, o investigador tem seis dias de vida,

tempo necessário para que o xipoco pudesse “remorrer” e, assim, passar pela cerimônia de enterro, conforme os costumes do seu povo, procedimento que lhe foi negado no momento de sua morte, o que, como conseqüência, o condenou a ficar em estado de xipoco, uma alma sem paradeiro. A partir de então, o fantasma passa narrar os fatos ocorridos com Izidine, dividindo o papel de narrador com os idosos do asilo. Todas as noites, o investigador interroga um dos internos, e, assim, os idosos vão contando suas histórias e confundindo o policial, já que todos assumem a autoria da morte do diretor. Esse romance torna-se bastante simbólico na medida em que trata das fronteiras do passado e do presente, o passado representado pelos idosos e o presente pelo investigador, em que resistência e assimilação se entrecruzam. A cada história, fica evidente o caráter insólito que perpassa a tradição oral, do mesmo modo que os elementos autóctones que constituem a cultura desse povo, no romance, no período pós-independência, encontram-se sob a ameaça do esquecimento, já que os contadores de histórias estão se extinguindo.

A narrativa tem por cenário único a antiga fortaleza militar, contando apenas com o testemunho do frangipani. O local, pela dificuldade de acesso, manteve-se isolado no período da guerra pós-independência. Esse distanciamento geográfico está associado à não aceitação do presente, a uma certa rejeição às mudanças suscitadas por anos de dominação, luta pela independência e guerra civil por parte de alguns moçambicanos, sobretudo aqueles que vivem longe dos centros urbanos. Os moradores do asilo são os detentores da tradição, mas se encontram confusos em relação ao presente e temerosos em relação ao futuro, enquanto que o investigador Izidine não compreende esse mundo, justamente, por estar afastado de suas raízes culturais. Esses elementos narrativos são indicadores de que a identidade cultural moçambicana encontra-se numa situação de fronteira, em que o presente e o passado se entrecruzam e as diferenças culturais se interpõem. Outro aspecto que chama bastante a atenção no romance é a presença marcante do insólito, fato que, neste trabalho, pode ser entendido como uma possível recriação de elementos culturais que podem estar ligados à identidade moçambicana. De modo geral, a obra de Mia Couto é fortemente marcada pela fenomenologia insólita. No romance *A varanda do frangipani*, o insólito assume um papel significativo do início ao fim da narrativa, uma vez que as histórias que os

velhos contam ou mesmo a situação vivida pelo narrador são permeadas pelo sobrenatural.

### 3.1 Narradores, personagens e eventos insólitos

A presença do pangolim, animal mítico, considerado o mensageiro dos mortos na cultura moçambicana, não é questionada ao longo da narrativa. Somente o narrador e o leitor têm conhecimento da sua existência. Não há indícios na trama de que esse fato possa ser um delírio ou uma invenção do xipoco. Ao contrário disso, Ermelindo relata com bastante naturalidade sua relação com o animal:

Consultei o pangolim, meu animal de estimação. Há alguém que desconheça os poderes desse bicho de escamas, o nosso halakavuma? Pois este mamífero mora com os falecidos. Desce dos céus aquando das chuvadas. Tomba na terra para entregar novidades ao mundo, as proveniências do porvir. Eu tenho um pangolim comigo, como em vida tive um cão. Ele se enrosca a meus pés e faço-lhe uso como almofada. Pergunto ao meu halakavuma o que devia fazer. (COUTO, 2007, p.13)

Fica evidente nesse excerto que o pangolim tem poderes mágicos que não condizem com a realidade conhecida, uma vez que se comunica com os mortos, vem dos céus e é capaz de prever o futuro. Com base no ponto de vista de Furtado (1980) sobre a fenomenologia insólita, pois a estrutura interna da obra indica que as faculdades sobrenaturais do bicho são aceitas na organização narrativa, pode-se afirmar que se trata de evento condizente com o maravilhoso. Nessa passagem, o narrador questiona o interlocutor: “há alguém que desconheça o poder desse bicho de escamas, o nosso halakavuma?”. Fica subentendido nessa pergunta que história desse animal é muito conhecida na cultura popular ao passo que o emprego da palavra “halakavuma” reforça a ideia de pertencimento a essa tradição, uma vez que uma língua nativa se faz presente na identificação do pangolim. No entanto, para Silveira (2009), o discurso de Ermelindo Mucanga, somado à voz do pangolim, é condizente como o fantástico, pois existe a possibilidade de o narrador estar mentindo, instaurando, assim, aquilo que Todorov

nomeia de confiança paradoxal, ao fazer com que o leitor hesite diante dos fatos. Esse dado pode ser considerado procedente, se for considerada condição para o fantástico a perspectiva do leitor, como quer Todorov, mas se optou, aqui, por deter-se na questão da coerência interna da obra para compor os elementos insólitos. De qualquer modo, a possibilidade de o narrador estar mentindo não anula a presença do dado insólito, já que a existência de um fantasma que narra é por si insólito.

Independentemente de esse fato narrativo, efetivamente, estar ligado ao maravilhoso ou ao fantástico, está claro que se trata de um fenômeno insólito ligado ao mito que faz referência à cultura popular moçambicana. Segundo uma reportagem publicada no jornal moçambicano @ *Verdade*<sup>1</sup>, em 07 de outubro de 2011, a aparição de um pangolim no distrito de Boane, Maputo, preocupou os moradores. De acordo com essa reportagem, trata-se de um animal mensageiro que anuncia algo positivo ou negativo que irá ocorrer nos dias seguintes à sua visita. Os idosos, interpelados pelo jornal, afirmaram que o pangolim traz mensagem dos mortos ou dos deuses e que a interpretação desta fica ao encargo dos curandeiros. Esse acontecimento, bastante recente, em Moçambique demonstra que a introdução dos elementos insólitos no romance *A varanda do frangipani* está claramente associada às crenças moçambicanas, ou seja, a obra coloca em evidência elementos culturais autóctones desse país.

Os elementos insólitos permeiam a narrativa do início ao fim, sobretudo na voz dos anciãos que contam suas histórias do passado. Uma personagem que merece destaque, pela forte representatividade cultural que sua história assume na obra, é Navaia Caetano, que assume o papel de narrador no terceiro capítulo, ao ser entrevistado pelo investigador Izidine Naíta. Do mesmo modo que sucede com os demais idosos entrevistados, ele assume a autoria da morte de Vasto Excelêncio. Já no início da entrevista, o ancião pede ao investigador que guarde o caderno de anotações e assim justifica: “é que nós aqui vivemos muito oralmente” (COUTO, 2007, p.26). Navaia conta sua história, uma história repleta de passagens insólitas:

---

<sup>1</sup> Pangolim apavora moradores de Boane. Disponível em: <http://www.verdade.co.mz/nacional/22577-pangolim-apavora-moradores-de-boane> Acesso em 05 de jan. de 2014.

Sofro a doença da idade antecipada. Sou um menino que envelheceu logo à nascença. Dizem que, por isso, me é proibido contar a minha própria história. Quando terminar o relato eu estarei morto. Ou quem sabe, não? Será mesmo verdadeira esta condenação? Mesmo assim me intento, faço na palavra o esconderijo do tempo. (COUTO, 2007, p. 26)

Navaia Caetano prefere respeitar o que manda a tradição, talvez a maldição não se concretize e ele permaneça vivo caso conte sua história até o fim. Do mesmo modo que o idoso relata ao inspetor no fragmento citado, todas as noites ele conta, também, um pouco da sua história aos companheiros de asilo, e todos ficam na expectativa de que de uma hora para outra o velho seja vencido pela morte, mas isso não acontece. Suas histórias são repletas de relatos sobre feitiços realizados para que se mantivesse vivo, e de explicações sobrenaturais. Com o passar do tempo, os outros velhos se dão conta de que Navaia fica mais velho a cada história, mas não morre porque elas não são totalmente verdadeiras, boa parte delas são inventadas por ele, como uma espécie de Sherazade, para evitar a morte. Em síntese, essa personagem demonstra que as histórias recontadas apresentam uma nova versão do passado e traduzem uma relação subjetiva com os elementos culturais. Embora essas narrações não traduzam a realidade, ou justamente por isso, guardam consigo boa parte da constituição identitária de uma comunidade. Essa questão remete àquilo que Josef (1986) e Chiampi (2008) defendem quando discutem as transformações das estratégias literárias pelas quais passou o romance hispano-americano. A partir dos anos 1940, a arte literária dos países hispano-americanos refuta o realismo e passa a adotar uma visão mágica da realidade – o realismo maravilhoso ou realismo mágico – e, com isso, os fatos históricos tornam-se lendas e mitos e passam a habitar a consciência coletiva. Percebe-se nessa obra que Mia Couto adota esse procedimento de construção, o que, de certo modo, configura-se como uma forma de renegar os modelos europeus de literatura, já que, por seu processo histórico, a África se aproxima muito mais da América.

Apesar do grande número de elementos insólitos, o romance *A varanda do frangipani* é construído a partir de um cenário bem real, em que acontecimentos históricos importantes são abordados. O início da narrativa já traz uma informação histórica quando o narrador conta sobre o dia da sua morte, conforme mostra o excerto a seguir:

Todas estas atropelias sucedem porque morri fora do meu lugar. Trabalhava longe da minha vila natal. Carpinteirava em obras de restauro na fortaleza dos portugueses, em São Nicolau. Deixei o mundo quando era véspera da libertação da minha terra. Fazia a piada: meu país nascia, em roupas de bandeira, e eu descia ao chão, exilado da luz. Quem sabe foi bom, assim evitando de assistir guerras e desgraças. (COUTO, 2007, p. 10)

Esse fragmento traz uma referência clara ao 25 de junho de 1975, data em que Moçambique conquistou sua independência de Portugal. Ermelindo Mucanga morreu um dia antes desse importante momento histórico do país africano, momento almejado durante muito tempo pelos moçambicanos. No entanto, o narrador-personagem, ao invés de lamentar o fato de ter perdido uma data tão importante para o seu país, diz que pode ter sido melhor assim, já que não viu também a guerra, aludindo à guerra civil que se instaurou, logo após a independência, e arrasou o país, deixando conseqüências que persistem até os dias de hoje. Nota-se, com isso, que o maravilhoso e o real vão se fundindo na narrativa, já que um fato possível no mundo conhecido – a morte de um moçambicano que trabalhava numa fortaleza portuguesa no período de luta pela independência – transformou a personagem num xipoco que, mais tarde, viria a se instalar no corpo de um vivente. Esse episódio é resultado da forma como sucedeu o sepultamento de Mucanga, sem os rituais típicos de seu povo. Entende-se, assim, que, ao contar sua história, a personagem não faz distinção entre o real e o maravilhoso, pois ambos o constituem, ou seja, sólito e insólito estão unidos na memória popular, traduzindo um sujeito que tem sua identidade híbrida, produzida numa situação de fronteiras.

Se o que se quer é compreender a identidade cultural do povo moçambicano, parece evidente em *A varanda do frangipani* que o insólito não cumpre função de coadjuvante nessa cultura, já que as histórias que as personagens contam são repletas de elementos fantásticos ou maravilhosos. Em relação a esse fato, uma das personagens chama a atenção em seu relato por mostrar-se um assimilado “às avessas”, o português Domingos Mourão, rebatizado pelos amigos, na fortaleza, de Xidimingo. Essa personagem assume uma nova identidade ao se estabelecer em Moçambique, conforme ele mesmo declara: “ganhei afecto desse rebaptismo, um nome assim evita cansa de me lembrar de mim” (COUTO, 2007, p.45). Mourão revela ao inspetor seu apreço pelo pé de frangipani e faz uma analogia da planta com sua terra, já que é a única árvore

moçambicana que perde as folhas em determinado período do ano, fazendo-o lembrar-se do outono português, já que esta estação não é definida em Moçambique. Embora, declaradamente, Domingos prefira a nova terra, a necessidade de observar o frangipani para marcar a passagem do tempo indica que os elementos autóctones do indivíduo fazem parte da sua constituição e não há como negá-los, mesmo que temporariamente esquecidos por opção ou por imposição.

Domingos Mourão escolheu permanecer em Moçambique, pois, quando ocorreu a independência, sua mulher e seu filho voltaram para Portugal. Essa escolha é resultado de sua identificação com o povo e com a cultura do lugar. Quando o português conta seu passado a Izidine, os eventos insólitos perpassam essa narrativa, semelhante aos procedimentos adotados nos relatos dos seus companheiros moçambicanos. Ele descreve sua trajetória no país africano, fazendo uma comparação com uma conhecida história local. Assim conta ele:

Me contaram, é uma coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a juntar 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 (COUTO, 2007, p. 46).

O português compara esse fato insólito com sua própria história, pois ele é um estrangeiro que criou raízes numa terra que não é sua. O que chama atenção nesse fato é que ele se apropria da tradição oral moçambicana para se traduzir e, assim, prossegue: “desculpe-me este meu português, já nem sei a língua que falo, tenho a gramática suja, da cor dessa terra” (COUTO, 2007, p.46). Nesse caso, a identificação com a nova terra depende de seu envolvimento com a língua, os hábitos e os costumes do povo moçambicano. Se como quer Bhabha (2013), a identidade cultural perpassa o discurso colonial, resulta de um jogo de forças entre colonizador e colonizado. Essa personagem foge à construção estereotipada daquele colonizador que impõe sua cultura ao dominado e renega os traços culturais deste. Talvez, o afastamento geográfico dessas pessoas que convivem na fortaleza tenha contribuído para que a cultura do colonizado sobressaísse à do colonizador. Embora a influência de uma cultura em relação a outra seja inevitável

quando povos distintos passam a interagir, numa relação de poder, o dominador sempre acaba tendo vantagem em termos culturais, principalmente pelo fato de impor sua língua. No caso de Domingos Mourão, ocorreu o inverso, pois ele, mesmo na condição de colonizador, identifica-se com a cultura do colonizado e deixa transparecer isso no seu discurso, uma “gramática suja” marcada pela mestiçagem.

No entanto, mesmo demonstrando identificação com a terra, o português reconhece com tristeza a decadência desse lugar: “o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará. Resta-me só este espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda” (COUTO, 2007, p. 47). Essa declaração evidencia um país que perdeu parte de seus valores culturais, pois a influência do colonizador e os processos históricos pelos quais passou dispersaram boa parte dos elementos autóctones dessa cultura. Esse dado é verificável pela oposição entre o discurso dos idosos e o do investigador. Os velhos tentam preservar a tradição contando histórias, e o investigador assimilou o modo de pensar do colonizador, pois Izidine se manteve afastado de sua própria cultura. O afastamento geográfico da personagem pode simbolizar o distanciamento da própria cultura que os moçambicanos vivenciaram no período da ocupação portuguesa em Moçambique. Embora a população permanecesse no mesmo local, a imposição da língua e dos costumes portugueses afetou significativamente a relação do colonizado com a cultura autóctone moçambicana. No cenário narrativo, a cultura desse povo está sob ameaça, já que os velhos que detêm boa parte da riqueza das bases culturais desse país estão morrendo. Cabe, então, aos mais jovens aprenderem a recontar essas histórias para alimentar a tradição. Em dado momento o narrador cita um conhecido ditado africano “Cada velho que morre é uma biblioteca que arde”. Esse grupo de idosos vivendo num local isolado representa a fragilidade da manutenção dessas raízes culturais no período pós-independência.

Na fortaleza, somente Izidine Naíta importa-se com o caso do assassinato do diretor, a preocupação dos demais personagens recai sobre a tradição que está se perdendo. A cada depoimento, os idosos deixam evidente o medo de que o passado fique perdido para sempre. Marta Gimo, a enfermeira do asilo, é única jovem na narrativa que parece atenta ao que se passa com a cultura de seu povo. Provavelmente, a convivência com os mais velhos, e, por meio deles, o acesso a um mundo desconhecido

por ela a fizeram perceber a importância da preservação das raízes culturais. Ela e o investigador travam um jogo de forças durante toda a narrativa. Simbolicamente, essa duas personagens remetem à situação vivida em Moçambique, no período colonial, em que os diferentes discursos atuam e modificam o outro nas suas relações de diferença. A enfermeira tenta fazer Naíta parar de ver os fatos com olhos de assimilado, e ele quer que ela perceba a importância do trabalho investigativo, visto que age em nome da justiça. No entanto, nesse mundo à parte, a justiça é algo relativo, pois é possível perceber, no transcorrer da trama, que Vasto Excelência não combina com o papel de vítima, pois se trata de um moçambicano que assume o papel de tirano em relação aos seus conterrâneos. Marta, numa das discussões com o investigador, tenta explicar-lhe o valor da tradição, conforme esta passagem:

- Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.
- São o quê, então?
- São guardiões de um mundo que está sendo morto.
- Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.
- O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...
- Continuo sem entender.
- Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...
- Como eu?
- Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação. (COUTO, 2007, p. 57).

Há, na obra, a discussão sobre a assimilação da cultura do colonizador e a resistência à imposição cultural deste. As duas personagens do diálogo que exemplifica essa discussão demonstram posicionamentos diferenciados em relação às transformações culturais resultantes dos processos históricos em Moçambique. Marta Gimo permaneceu ligada às suas origens, de certa forma, distante do contato direto com portugueses e assimilados. Já Izidine Naíta estudou na Europa, viveu anos distante da sua terra. Nesse ponto, o que determina a identidade desses moçambicanos é a relação com o outro num determinado tempo e espaço. Quem ficou mais exposto à influência do colonizador se distanciou mais de sua cultura, já aquele que manteve certo distanciamento do jugo estrangeiro conseguiu preservar seus traços culturais. No

entanto, nenhuma dessas identidades corresponde literalmente à identidade moçambicana, uma vez que o investigador viveu anos na Europa, enquanto que a enfermeira vivenciou uma situação de alienação, resultante do isolamento geográfico, enquanto que a maioria da população conviveu diretamente com o colonizador por muito tempo. Para Bhabha (2013), a identidade cultural é negociada no enfrentamento entre dominador e dominado, resulta das relações de força que surgem nessas condições. Talvez o entrecruzamento dessas identidades deixe transparecer nuances da complexa constituição identitária do povo moçambicano.

O investigador Izidine Naíta reproduz o discurso do colonizador ao rejeitar a sua própria tradição. Na antiga fortaleza, o respeito às crenças e aos valores do passado é preservado, enquanto que o policial se mantém cético. Conforme a passagem a seguir, o afastamento interfere na identificação do investigador com sua própria cultura:

Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma do povo. Em Moçambique ele ingressara logo em trabalho de gabinete. O seu cotidiano reduzia-se a uma pequena porção de Maputo. Pouco mais que isso. No campo, não passava de um estranho. (COUTO, 2007, .42)

Esse trecho do romance evidencia a importância do contato do sujeito com a tradição, já que esta se mantém pela sua repetibilidade no discurso. No caso do investigador, o discurso do colonizador se sobrepôs ao discurso do dominado. No jogo de forças estabelecido no enfrentamento entre diferenças culturais, quem detém o poder acaba impondo seus traços culturais, e promovendo um apagamento de boa parte da identidade autóctone do assimilado. Moçambique passou por um longo processo de imposição da cultura, da língua, dos hábitos e costumes dos portugueses, em meio a um cenário de violência e submissão. Somado a isso, posteriormente, passou por uma guerra civil de quase vinte anos que arrasou o país. Diante desse contexto, *A varanda do frangipani* torna-se um arquétipo da complexa identidade cultural moçambicana. Depois de vinte anos de independência, o sujeito moçambicano encontra-se sem referências claras acerca da própria identidade. Uma minoria ainda preserva a tradição, enquanto que grande parte do povo vive sob forte influência das imposições do período

colonial, mesmo após anos da retirada dos portugueses. Essa nação está em busca de uma identidade nacional que a torne liberta do jugo invisível que ainda a mantém parcialmente submissa.

Izidine Naíta representa o sujeito que volta às origens e precisa refletir sobre seu passado para compreender o presente e construir uma identidade que lhe dê bases no futuro. No entanto, não é possível resgatar esse passado tal qual foi constituído. O sujeito assimilado não pode voltar no tempo para reaver suas origens e, simplesmente, esquecer o contato com a cultura do colonizador, pois esse sujeito não é mais o mesmo, sua identidade é mestiça. O sujeito pós-colonial precisa se reinventar, assim como a narrativa de Mia Couto que recria o mito e a história. O investigador Izidine é um retornado, ou seja, aquele que se distanciou das suas origens por muito tempo e reluta para aceitar os costumes de seu povo no presente. É difícil para ele fugir da ótica racional para tentar entender aquele universo desconhecido e insólito existente no asilo. O investigador mostra-se indignado com a atitude da enfermeira e a acusa de tentar atrapalhar a investigação. Assim se dá uma discussão entre eles acerca disso:

- Escute bem, sua enfermeirazinha de distrito. Eu não estou a avançar. Agora já sei porquê, é você que me anda a estragar a investigação...
- Eu?
- Sim, é você que anda a meter coisas na cabeça dos velhos, para eles inventarem disparates e me confundirem...
- Não são disparates. Você é que não percebe o que lhe estão a dizer.
- Não percebo?
- Eles, todos eles, lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala a língua deles.
- Não falo? Se nós falamos sempre em português?!
- Mas falam outra língua, outro português. (COUTO, 2007. p. 73)

Fica evidente nessa passagem que Izidine vive uma situação de confronto, em que é necessário perceber os fatos com outros olhos, com olhos de moçambicano. No discurso dos habitantes do asilo, percebe-se uma tentativa de fazer o inspetor compreender que tudo aquilo também faz parte de sua constituição cultural. Ao longo da narrativa, o policial vai tornando-se mais maleável e percebe esse mundo com menos estranhamento e, assim, o que se passa no lugar vai ficando mais claro para ele. A identidade definida pela relação de tempo e espaço, como aponta Bhabha (2013), é

exemplificada por essa personagem. O lugar que o investigador ocupa influencia suas crenças, as quais, ao longo do tempo, vão se transformando na interação com o outro. Quando ele se mantém distante, a cultura do colonizador prevalece tornando-o assimilado, porém, ao retornar às origens, os elementos autóctones voltam a modificar essa constituição identitária. Nota-se que as fronteiras que definem essa identidade não são fixas nem estáveis, formando um sujeito híbrido, com uma identidade complexa, assim como afirma Hall (2006). A identificação cultural, de acordo com o teórico, é um aspecto que surge de uma noção de pertencimento a uma determinada cultura, raça, língua, etnia entre outros. Nesse sentido, a identidade de Izidine encontra-se deslocada justamente pela incerteza desse pertencimento.

Em meio às tentativas do investigador explicar racionalmente os fatos, irrompe novamente o insólito na narrativa, quando entra em cena a personagem Nãozinha, conhecida como feiticeira. Sua história é permeada por elementos que podem ser considerados fantásticos, já que duas outras personagens – Izidine e o português Domingos Mourão – duvidam da veracidade dos fatos insólitos relatados pela senhora. Ela conta que, à noite, seu corpo se converte em água, por isso sua cama é uma banheira. A personagem desafia o investigador: “o senhor não acredita? Me venha assistir, então. Esta noite mesmo, depois desta conversa” (COUTO, 2007, p. 81). Nesse ponto instaura-se a ambiguidade, pois existe a possibilidade de Nãozinha estar mentindo, já que as outras personagens contestam tal história, ao passo que ela afirma que pode provar tal transformação. Outra questão surge no capítulo destinado à velha senhora: a arbitrariedade das relações entre colonizador e colonizado a qual remete à ideia de orientalismo, apresentada por Said (2007). Essa situação é evidenciada no relato de Nãozinha sobre a forma como o diretor tratava os idosos no asilo.

Durante a referida conversa com o inspetor, Nãozinha narra a forma como sucedeu o assassinato de Vasto Excelêncio e, a exemplo dos demais, ela assume a autoria do crime. Analisando-se o contexto do asilo e percebendo-se as revelações que os idosos fazem acerca do diretor, é possível entender a razão pela qual essas personagens assumem a responsabilidade da morte de Vasto. Essa atitude dos idosos se justifica pelas falhas de caráter de Vasto que são reveladas ao longo da narrativa. O diretor é retratado como um mulato que, resguardado pelo poder que possui, comete toda sorte de abuso. Nesse sentido, todos têm motivos suficientes para matá-lo. Numa

relação simbólica entre dominador e dominado, o assumir a autoria da morte do tirano significa resistir à dominação, rebelar-se contra a injustiça que essa relação de dominação suscita. O fato de o diretor demonstrar não conhecer algumas construções míticas da cultura popular, mostra que se tornou, definitivamente, um assimilado. Os velhos jogam com isso para intimidá-lo. Nesse sentido, a cultura do colonizado, embora marginalizada, exerce influência sobre o outro. Essas relações baseiam-se no reconhecimento e no repúdio das diferenças raciais, culturais e históricas entre colonizador e colonizado, como aponta Bhabha (2013). Vasto Excelêncio, numa discussão com Nãozinha, Nhonhoso e Domingos Mourão, mostra-se extremamente autoritário e cruel com os idosos, mas, ao mesmo, receia o desconhecido, como demonstra o diálogo a seguir:

- Calem-se: está a passar no céu o wamulambo!
- O wamulambo?!, perguntou o director, com voz tremente.
- Cala-se, satanhoco!

O director saiu, com pressas intestinais. Xidimingo Mourão se espantava. Ele não conhecia todas as nossas crenças. Não conhecia o wamulambo, essa cobra gigantíssima que vagueia pelos seus durante as tempestades. (COUTO, 2007, p.85).

Nesse trecho, constata-se a ambivalência do discurso colonial, pois o mesmo sujeito que suscita medo no outro, demonstra receio, teme o desconhecido e, ao fazê-lo, acaba atribuindo valor àquilo que é do outro. Mais uma vez, na construção narrativa, a tradição moçambicana vem associada ao elemento insólito. Nesse caso, o maravilhoso entra em cena com a presença do wamulambo, a cobra que cruza os céus durante as tempestades. Esse elemento, além de ser aceito pelos idosos, é validado pelo temor do diretor, ou seja, aquele que deveria contestar a existência de um fenômeno não explicado pelas leis do mundo conhecido e estranho à cultura portuguesa, confirma esse fato insólito. No universo ficcional, criado por Mia Couto em *A varanda do frangipani*, a tradição recriada no discurso dos habitantes da terra está vinculada ao insólito. Assim, entende-se que a fenomenologia insólita é peça fundamental, na obra, para recriar a tradição, que funciona como uma forma de oposição ao discurso do dominador. Embora o discurso do colonizador seja mais imperativo por estar relacionado às esferas do poder, o colonizado resiste por meio da tradição.

No domínio da diferença são reveladas, também, as relações de submissão. A mesma situação citada anteriormente traz um exemplo dos efeitos das diferenças raciais que se operam pelo discurso. Nhonhoso não cumpre uma tarefa ordenada pelo diretor, logo, deve ser castigado pela desobediência. Assim, procede-se à negociação do modo como se dará tal castigo:

- Mandei cortar a árvore do tuga e você desobedeceu. Agora já sabe...
  - Eu sei. Mas estou a pedir uma coisa: não chame ninguém para me bater. Depois, virando-se para o velho português, Nhonhoso implorou:
  - Por favor: você me bata.
  - Bater-te!? Estás doido?
  - Eu não quero que seja um preto a me bater.
  - Não me peça isso, Nhonhoso. Eu não posso, não sou capaz.
- Nesse momento, o director interrompeu. Perguntou ao branco, com o maior sarcasmo:
- Não diga que você nunca arreou num preto. Heim, patrão? (COUTO, 2007, p.84).

A discussão tem início já com o diretor aproveitando-se da posição que ocupa para subjugar um dos internos, pois ele manda cortar a árvore de frangipani com a qual Domingos Mourão tanto se identifica. A atitude do diretor configura, ao reproduzir o discurso do colonizador, uma forma de se opor ao assimilado “às avessas”, o branco que se identifica e assumi para si a cultura do negro. Na sequência, o que chama a atenção é o fato de Nhonhoso aceitar que merece o castigo físico por não ter cumprido a tarefa, mas não aceitar que essa incumbência fique por conta de um negro igual a ele. Entra em ação, nesse caso, a ideia de que o branco está autorizado dominar o negro por meio da violência, dando a entender, assim, que o branco é superior ao negro. Desse modo, a violência da dominação portuguesa está impressa no discurso de Nhonhoso.

No que se refere ao insólito, ainda no capítulo destinado à velha feiticeira, fenômenos que ultrapassam a lógica do mundo conhecido surgem para explicitar as relações de diferença entre dominador/dominado, homem/mulher, poder/submissão. A história de Nãozinha traz o elemento fantástico que aponta para as relações de violência nos domínios de poder. Assim declara a personagem:

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

O senhor sabe a resposta? Eu lhe respondo: na água se pode bater sem causar ferida. Em mim, a vida pode golpear quando sou água. (COUTO, 2007, p.81).

A personagem assume a forma líquida à noite e afirma preferir esse estado. Isso denota que, nas relações de diferença em que o poder impera, ceder à imposição do dominador, muitas vezes, é necessário para evitar conseqüências mais profundas. Durante a noite, a velha feiticeira se molda à forma da banheira, assim como o assimilado aceita aquilo que lhe é imposto. No entanto, durante o dia, ela retorna à forma original, ou seja, embora transformada, suas raízes perduram em sua constituição. Mia Couto constrói, neste romance, um universo representativo de Moçambique. As personagens, com suas identidades mestiças, encontram-se num determinado espaço e tempo sem definições muito claras acerca de si mesmas. No asilo, convive toda a espécie de diferença, de sexo, de cor da pele, de idade, de crença. Porém, nenhuma delas age como único determinante de uma identidade. Prova disso, por exemplo, é que se tem um português branco muito mais identificado com a população moçambicana do que alguns negros nascidos na terra, como é o caso do investigador Izidine. Nesse sentido, compreende-se que a identidade é definida pela forma como as relações são estabelecidas com o outro no encontro de culturas distintas.

Acerca dessas identidades mestiças moçambicanas que se inscrevem no cenário pós-colonial, o romancista Mia Couto aborda, também, a questão em seus textos de opinião. A validade desse discurso é assegurada, inclusive, na medida em que sua própria identidade é híbrida, já que muitos são os aspectos que o constituem como sujeito gerado na contradição. Trata-se de um moçambicano branco, filho de pais portugueses, que escreve sobre a diversidade de seu país em língua portuguesa, ou seja, a língua do colonizador. Em *Pensatempos* (2005), Mia Couto afirma que o colonialismo não acabou com o advento da independência, uma vez que a noção de dominador *versus* dominado ainda permanece, bem como defende que o vilão da história não foi somente o colonizador, como se quer acreditar. Se assim fosse, os problemas de estrutura política e de diferenças sociais teriam chegado ao fim com a retirada dos portugueses. Essa questão é evidenciada no romance, aqui analisado, no que se refere à construção da personagem do diretor Vasto Excelêncio, pois ele é um moçambicano envolvido num esquema de fraude, o qual é revelado ao final da

narrativa, que abusa do poder e o exerce por meio da violência, ao passo que o português Domingos Mourão se considera quase um nativo das terras africanas. Procura-se mostrar, com isso, que as identidades são muito mais complexas do que uma leitura superficial das comunidades moçambicanas pode fazer supor.

Além de complexas, as identidades criadas no universo ficcional não são estáveis, assim como aquelas identidades de que Hall (2006) trata em seus estudos. A personagem de Izidine Naíta evidencia essa questão, já que suas crenças vão se modificando ao longo da narrativa. O investigador é introduzido na narrativa como um retornado que assimilou por completo a cultura do branco e não se reconhece em meio aos nativos com os quais passa a conviver na fortaleza. As escamas que ele encontra em sua mochila na primeira noite, assumem um valor simbólico nesse processo de repatriamento pelo qual a personagem passa. Todas as noites, o policial lança longe tal objeto: “Izidine se intrigava: como saiu aquilo do saco de viagem? Rodou a casca entre os dedos e deitou-a pela janela fora. Depois, voltou a sair” (COUTO, 2007, p.23). Entretanto, misteriosamente, a escama aparece novamente entre os seus pertences. Numa das noites, o investigador foi vestido de mulher pelos velhos durante uma festa. Depois da comemoração, ficou a sós com a enfermeira Marta Gimo e assim sucedeu-lhe a memória:

Um volume estranho no vestido chamou a atenção do inspector. Retirou o chumaçado objeto: era uma outra escama. Mostrou-a à enfermeira.  
 – Sabe o que é isto?  
 – Isso, caro inspector...  
 – Me chame de Izidine.  
 – Isto, Izidine, é uma escama de pangolim, o halakawa...  
 – Ah, já sei. Esse que desce das nuvens para anunciar notícias do futuro?  
 – Afinal, você não esqueceu a tradição. Vamos ver se esqueceu outras coisas... (COUTO, 2007, p.96-97).

De acordo Bhabha (2013), é no contato com o outro que o sujeito tem sua identidade transformada, pois a alteridade revela as fronteiras do discurso colonial. É, justamente, na articulação da diferença que o sujeito se constitui. Embora o teórico se refira às trocas culturais do período colonial, a noção de entre-lugar estabelecida nessa discussão é aplicável no universo narrativo de *A varanda do frangipani*, já que, na trama, o domínio da diferença se mantém como se Moçambique ainda estivesse sob o jugo de Portugal, revelando que a independência não significou, na prática, liberdade

efetiva para o povo. Retomando a transformação identitária da personagem de Izidine, entende-se que, mediante o contato com as outras personagens e através das experiências vivenciadas na antiga fortaleza, ele relembra suas raízes culturais, até que, a escama do pangolim que o perturba em boa parte da narrativa, em dado momento, é reconhecida como elemento da tradição. O inspetor consegue recordar essa informação na noite em que “baixa a guarda” e envolve-se emocionalmente com a enfermeira. Assim, esse encontro amoroso torna-se bastante simbólico na narrativa, pois depois de vários enfrentamentos entre os dois pelas divergências acerca das crenças dos velhos, ambos acabam cedendo.

O investigador, ao sentir necessidade de ser aceito naquele mundo de crenças e mitos em que os habitantes do asilo vivem, deixa vir à tona a tradição esquecida, pois, ao reconhecer que tudo aquilo faz parte da tradição a que um dia ele mesmo teve acesso, quer deixar de ser estrangeiro em sua própria terra. Assim, a convivência com os velhos do asilo vai influenciando o modo de o investigador lidar com as próprias origens culturais, as quais pareciam esquecidas para sempre. Nesse caso, o contato direto com eventos que remetem ao passado do policial ativa lembranças de fatos que são anteriores a assimilação, como acontece na situação relatada a seguir:

O polícia deambulou pelo pátio até ser atraído pelos gritos dos velhos. Aproximou-se. Os asilados rodopiavam à volta da árvore do frangipani. Caetano Navaia se trepadeirava pelo tronco e colhia pequenos bichos felpudos que, depois, entregava aos outros velhos. Naquela altura do ano, sempre que chove os troncos cobrem-se de lagartas, as matumanas. Os velhos comiam aquelas lagartas. Até Izidine conhecia aquele hábito. A enfermeira se juntou a ele para assistir ao espetáculo. O polícia, mostrava, com gosto, que também conhecia aquele costume (COUTO, 2007, p. 93).

Izidine sente-se contente por se lembrar desse costume retratado no trecho exposto. Surge, então, a necessidade de pertencimento, da qual trata Hall (2006), já que, neste momento, a personagem não tem uma identidade cultural definida. Ao reconhecer alguns elementos autóctones da sua própria cultura, ele acredita fazer parte desse mundo também. No entanto, para aquelas pessoas que convivem com ele, o investigador foi “contaminado” pelo costumes dos brancos e não é mais capaz de entender a tradição moçambicana, por isso o repelem:

O polícia acenou um adeus e chegou-se à árvore. Entendia juntar-se aos velhos na apanha das lagartas. Quem sabe, assim, lucrava mais confiança neles? Mas quando se preparava para apanhar a primeira matumana uma voz lhe ordenou que parasse.

– Você não pode chegar perto...

– Porquê?

– Porque não pode...

Obedeceu, contrariado. Os velhos não o aceitavam. O polícia não conseguia nem chegar perto (COUTO, 2007, p.94).

Nesse trecho, percebe-se que, no embate entre as diferentes crenças, não é apenas a imposição da cultura que causa conflitos, visto que a aceitação do estrangeiro, também, é encarada com dificuldade. Nesse entrecruzamento de culturas, as fronteiras da identidade do sujeito não são precisas. Outro elemento que surge nessa tentativa de aproximação de Izidine está relacionado ao acesso ao passado, à tradição. Na percepção do investigador, esse processo está associado à memória, pois ele acredita que é possível lembrar o passado e ter acesso direto à tradição. Porém, a enfermeira lhe chama a atenção, pois as lagartas já não as mesmas das quais ele tem recordação, ou seja, o passado, assim como afirma Mia Couto (2005), chega ao sujeito deformado. Assim, a tradição que Izidine conheceu há mais de vinte anos não é mais a mesma, pois ele também não é mais o mesmo. Entende-se, aqui, que o escritor moçambicano não está querendo afirmar com sua obra, repleta de elementos insólitos ligados à tradição, que é preciso – ou que é possível – recuperar o passado para se estabelecer uma identidade moçambicana, mas, sim, que os sujeitos precisam se reinventar a partir daquilo que os constitui, sem tentar negar as suas raízes nem a influência do outro.

Nota-se, mais uma vez, que tradição e insólito permanecem atrelados na narrativa coutiana. Assim, o ritual da colheita das lagartas na árvore de frangipani, mostrado no romance como um antigo costume moçambicano, dá espaço para o elemento estranho, pois a descrição daquilo que está relacionado ao tal ritual envolve dimensões insólitas que, por associação com elementos do mundo real, podem receber uma explicação racional. A enfermeira e o inspetor assistem à cena das matumanas e discutem os aspetos que, tradicionalmente, compõem esse evento, conforme indica esta passagem:

– Eles vão-lhe dizer que as borboletas lhes saem pelos olhos enquanto dormem.

Diziam mais: que os insectos cresciam dentro deles, constituídos em borboletas carnudas, feitas da carne deles. Enquanto as borboletas lhes

escapavam pelos olhos, eles iam ficando magros, vazios, até lhes restarem só os ossos. Rindo-se, concluíam: Não somos nós que comemos os bichos. São eles que nos comem a nós. Deliraram à custa do suco leitoso das matumanas. (COUTO, 2007, p.94).

Nesse caso, a irrupção do insólito pode ser entendida como um fenômeno estranho, pois o que acontece no ritual das lagartas pode ser apenas um sonho, um delírio, provocado por algum componente alucinógeno das matumanas ou, ainda, uma história inventada pelos velhos. Essa passagem citada evidencia que a tradição, da qual as personagens tanto falam, pode ser mais uma possibilidade de reinvenção do passado. O investigador procura pela verdade; ele está empenhado em descobrir o assassino de Vasto Excelência, e se vê perdido em meio a tantas histórias insólitas que o confundem, em razão de que alguns elementos lhes são familiares. Outras histórias fazem Izidine pensar que os velhos estão mentindo, justamente, para confundi-lo, ocultando, assim, o culpado pela morte do diretor do asilo.

A construção narrativa de *A varanda do frangipani* aborda questões relacionadas a raça e poder. No Ocidente, há uma imagem estereotipada que aponta as relações de domínio europeu sobre a África como uma oposição entre negros e brancos, colocando estes como algozes e aqueles como vítimas. Em realidade, um dos grandes problemas que impede a superação do enorme atraso político e econômico de Moçambique, segundo Mia Couto (2005), é a existência de uma elite negra que coloca seus interesses pessoais acima das necessidades do povo. Historicamente, as ocupações empreendidas em África contaram com o apoio de nativos que obtiveram, com isso, vantagens políticas e financeiras. Parece que, pelas reflexões feitas por Mia Couto em *Pensatempos*, esse quadro se mantém no período pós-independência em Moçambique. Na percepção do escritor, com a retirada portuguesa, o que ocorreu foi apenas que o governo mudou de mãos, pois a exploração e o abuso de poder persistem. No romance analisado, esse fato está representado pela personagem do diretor Vasto Excelência. A forma como Mia Couto construiu as personagens e o ambiente na antiga fortaleza pode ser compreendida como algo simbólico, que retrata seu próprio país. Nesse cenário, o diretor do asilo ocupa o lugar da elite moçambicana que detém o poder, comete toda sorte de atos de corrupção e impõe sua vontade por meio da violência.

“Vasto Excelência” é um nome bastante emblemático, considerando a construção dessa personagem no contexto narrativo, uma vez que o adjetivo “vasto” remete a algo

amplo, muito extenso. Enquanto que o termo “excelêncio” seria uma alusão ao signo “excelência” que, em um primeiro momento, poderia apontar para algo de qualidade ou de bondade elevada. Porém, a caracterização dessa personagem combina mais com um segunda definição do termo, o qual se relaciona com a forma de tratamento para pessoas nobre ou ilustres que, normalmente, ocupam cargos de poder. Nesse sentido, a combinação “Vasto Excelêncio” passa a ideia de alguém que ultrapassa, ironicamente, a função que ocupa, ou seja, a vastidão. O mulato Vasto Excelêncio é o administrador do asilo na Fortaleza de São Nicolau, supostamente sua função seria manter o lugar em ordem e atender às necessidades do grupo de idosos que habitam o local. No entanto, a corrupção e a crueldade do diretor impera, conforme Ernestina, sua esposa, deixa registrado em uma carta após a morte do diretor:

Quando cheguei ao asilo confirmei as imoralidades do 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 parecia que morriam espetados em seus próprios ossos. Mas Vasto era insensível àquele sofrimento. (COUTO, 2007, p.102)

De acordo com a referida carta, os horrores cometidos pelo administrador não se restringem ao que Ernestina presenciou no asilo, já que, muito antes de ocupar a função de diretor, ele assumia o papel de vilão nas lutas de seu país. Assim, prossegue a carta:

O que eu sofri mais na guerra foi aquilo que não presenciei. Os horrores que aconteceram! Vasto, nos campos de batalha, se comportava sem moral, agindo da mesma forma que os inimigos a quem ele chamava de demónios. Eu escutava rumores como se os massacres ocorressem em outro mundo. (COUTO, 2007, p.102)

A construção da personagem de Vasto Excelêncio, como se verifica nesses excertos, remete ao que Mia Couto (2005) chama de “monstros internos”, pois, em Moçambique, sempre foi preferível ver o colonizador como o inimigo, mas, na visão do escritor, o pior inimigo é aquele que está em casa. Nesse caso, o diretor representa um desses “monstros”, uma vez que se trata de um moçambicano agindo contra seus conterrâneos. No período pós-independência, como aquele que é retratado na obra, são os inimigos internos que mais preocupam e atrasam Moçambique, pois já se passaram vinte anos da independência e a nação ainda vive num clima de incertezas e sem

perspectivas para o futuro. A simbologia criada no romance prossegue com a figura dos idosos, ocupando o lugar do povo moçambicano e, ao mesmo tempo, da tradição. A situação de total desamparo em que vivem esses idosos condiz com a realidade da maioria da população pobre de Moçambique sobre a qual Mia Couto fala em seus textos de opinião em *Pensatempos*. No contexto ficcional, a tradição está se perdendo com o fim dos anciãos, que não são mais ouvidos nem respeitados. Segundo a personagem da enfermeira, os velhos estão a mentir, pois não é possível ter acesso a verdade pela aparência dos fatos. Somente um envolvimento mais estreito com o mundo daquelas pessoas pode fazer com que Izidine compreenda o sentido desse discurso que o confunde.

Outro aspecto abordado no romance recai sobre o passado inventado de Moçambique. Ermelindo Mucanga é perturbado em sua sepultura para receber honras de herói. No entanto, o carpinteiro não se considera um herói; olhando para seu passado, vê-se apenas como um trabalhador assimilado prestando serviço aos portugueses. Nessa passagem, narrada pela personagem quando é despertado de seu sono à sombra do frangipani, fica evidente aquilo que Mia Couto chama de passado deformado:

Espreitei entre as vozes e entendi: os governantes me queriam transformar num herói nacional. Me embrulhavam em glória. Já tinham posto a correr que eu morrera em combate contra o ocupante colonial. Agora queriam os meus restos mortais. Ou melhor, os meus restos imortais. Precisavam de um herói mas não um qualquer. Careciam de um da minha raça, tribo e região. Para contentar discórdias, equilibrar as descontentações. [...] A nação carecia de encenação. Ou seria o vice-versa? (COUTO, 2007, p.11-12).

Entra em cena, com o propósito retratado nesse trecho do romance, a manipulação da história para defender os interesses políticos dos detentores do poder, bem como os efeitos do discurso na identificação das fronteiras da constituição do sujeito. De acordo com Bhabha (2013), o homem inventa a sua própria história por meio do discurso. Nesse sentido, a identidade cultural não pode ser pensada apenas da perspectiva histórica, já que ela pouco tem a ver com a realidade dos fatos. É possível relacionar o caso do carpinteiro transformado em herói com as afirmações de Bhabha (2013) sobre os deslizamentos de estereótipos do sujeito colonial, que necessitam de análise para se entender as complexas identidades que surgem de um enfrentamento cultural, em que domínio do poder age sobre os sujeitos. Relaciona-se com isso a

arquitetura do insólito na narrativa, pois se não é possível ter acesso aos fatos verdadeiros que recobrem o passado e a tradição, o realismo maravilhoso poderia ser uma possibilidade de trazer à tona aspectos de uma identidade que se construiu na tradição e precisa ser reinventada no presente. Os elementos insólitos, nessa obra, podem ser encarados como nuances de um passado de acontecimentos históricos e de crenças que foram transformados pelo imaginário coletivo e que chegam ao presente como parte do sujeito pós-colonial.

O insólito irrompe com força no desfecho da narrativa e parece decisivo para a compreensão dos fatos ficcionais. Nesse ponto do enredo, a ambiguidade instaura-se definitivamente. No penúltimo capítulo, intitulado “A revelação”, Izidine Naíta tem acesso às tão esperadas informações sobre as condições da morte de Vasto Excelêncio, já que este é seu grande objetivo nos dias em que convive com os idosos do asilo São Nicolau, por meio de uma história insólita narrada pela personagem Nãozinha. Na última noite do inspetor na antiga fortaleza, todos se reúnem no quarto da enfermeira para revelar a verdade a Izidine. Simbolicamente, a velha feiticeira entrega a ele uma escama de pangolim, afirmando ser a última, pois é chegada a hora de esclarecer os fatos. Nãozinha é a responsável por revelar a mensagem do halacawuma ao inspetor, pois, segundo ela, pelo afastamento da tradição, o bicho não fala mais a língua dos homens, é preciso que um feiticeiro traduza tal mensagem. Por isso, a velha tem a incumbência de transmitir a mensagem do animal mítico ao policial e alertá-lo do perigo que corre. Izidine Naíta é odiado em Maputo por ter estudado na Europa e, assim, representar uma ameaça para os esquemas fraudulentos dos governantes, já que se tornou um sujeito esclarecido e, ao que tudo indica, detentor de bom caráter. Fica esclarecido, então, que os responsáveis pela morte de Vasto Excelêncio planejam o mesmo fim para o investigador. Nãozinha afirma que o piloto do helicóptero que virá buscá-lo no dia seguinte será o assassino a mando de outros.

Em seguida, em transe, a velha feiticeira prosseguiu com as revelações e contou como aconteceu o assassinato do diretor do asilo. A antiga capela da fortaleza funcionava como depósito, ao qual somente Vasto e um fiel ajudante tinham acesso. Durante muito tempo, os velhos presenciaram a chegada de helicópteros que traziam caixas que eram guardadas a sete chaves no tal depósito. Até que certo dia, descobriram que caixas continham armas, “sementes de uma nova guerra” (COUTO, 2007, p. 136).

Diante dessa descoberta, eles se sentiram encarregados de dar fim às armações de Vasto Excelêncio. O plano inicial era o de jogar as armas no mar, mas sem condições físicas para transportar os objetos pesados, procuram por outra opção, um feitiço de Nãozinha, e, assim, acontece o episódio insólito:

A feiticeira os conduziu junto à capela. Abriu as portadas com simples roçar de unhas. Os velhos espreitaram o gesto de Nãozinha e ainda hoje se estão para crer. Ela retirou a capulana dos ombros e cobriu com ela o chão da capela. De um saco retirou um camaleão e o fez passear sobre o pano. O réptil cambiou de cores, regirou os olhos e desatou a inchar. Inflou, inflou a pontos de bola. De súbito, estourou. Foi então que ribombeou o mundo, extravasando-se todo o escuro que há nas nuvens. Os velhos tossiram, afastando as poeiras com as mãos. A seus olhos se esculpiu a fantástica visão: ali onde havia chão, era agora um buraco sem fundo, uma visão no vazio, um oco dentro do nada. De imediato, puseram braço na obra. E atiraram os armamentos nessa fundura. Despejavam as munições no abismo e ficavam, tempos infinitos, a escutar o ruído dos metais entrechocando. Ainda hoje se ouvem as armas no nada, escoando para além do mundo. (COUTO, 2007, p.136-137)

Nesse capítulo, “A revelação”, em boa parte da narração não há marcas de primeira pessoa, diferentemente dos outros capítulos. Por alguns instantes, o leitor pode esquecer o caráter insólito do narrador, criando-se, assim, um efeito de verdade para os fatos. Essa estratégia narrativa dá a falsa impressão de que há um narrador onisciente que não tem envolvimento com os acontecimentos. Apenas no final do capítulo, muito brevemente, o narrador se revela: “Izidine Naíta não viu, mas eu, o xipoco dentro dele, tomei atenção na feiticeira mesmo depois de ela bater a porta” (COUTO, 2007, p.138). Somente nessa passagem é que o narrador faz uso da primeira pessoa, já nas últimas linhas do capítulo. Essa organização narrativa fortalece a ambiguidade, pois até esse ponto tudo indicava que se tratava de um evento maravilhoso, que realmente o episódio do destino das armas ocorreu como foi retratado. No entanto, quando o fantasma se manifesta, o leitor lembra-se que há a possibilidade de não ser verdade, já que não se tem certeza da veracidade da sua existência.

O caráter fantástico do capítulo em questão é mantido por uma série de oposições. O narrador conta os fatos com muita convicção, mas em alguns momentos deixa pistas de que pode não ser verdade, de que pode se tratar de uma ilusão: “os velhos espreitaram o gesto de Nãozinha e ainda hoje se estão para crer (COUTO, 2007, p.136-137). Por outro lado, a personagem de Izidine Naíta não se mostra cético, como

Lhe é de costume. Ao contrário disso, depois da revelação, ele volta ao seu quarto e começa a escrever sobre os últimos acontecimentos. Suas palavras consolidam a ambiguidade: “na vida só a morte é exacta. O resto balança nas duas margens da dúvida” (COUTO, 2007, p.138). Fica evidente, assim, que a personagem que sempre procurou uma explicação racional para os fatos, dando a entender que tudo não se passava de história inventadas por velhos vivendo às margens da loucura num mundo alienante, passa a admitir a possibilidade de um evento insólito, o fantástico se instaura na narrativa.

No capítulo final, o xipoco deixa o corpo do Izidine Naíta, pois queria fazer algo para evitar o destino já anunciado do inspetor. Logo que o fantasma abandona o investigador surge o helicóptero que vem buscá-lo, já que chegou ao fim o período destinado à investigação da morte de Vasto Excelêncio. Nessa situação, acontece o primeiro contato do fantasma com o policial. Fato esse que também remete ao caráter fantástico, pois a personagem vê e fala com o xipoco:

Comecei a escutar as hélices do helicóptero. Me apreendi abalado, abalado. Eles estavam a chegar! Tudo em mim se repetinou. A voz do halakawuma se fez ouvir:

– Vá buscar o moço.

Enquanto eu corria, as palavras do pangolim prosseguiram em minha cabeça. O halakawuma me anunciava seus planos. Ele ia juntar forças deste e de outros mundos e faria desabar a total tempestade. Granizos e raios tombariam sobre o forte. Durante esses terríveis eventos eu deveria apenas seguir suas instruções.

– Você guia o barco, eu conduzo o furacão.

O barco? Que barco? Ou era simples imagem sem nenhum enigma dentro? Mas o pangolim já tinha emudecido. Corri ao quarto de Izidine e o chamei.

– Depressa, venha por aqui! Eles já aí estão.

O homem primeiro me desconfiou, atarantonto.

– Quem é você?

Não havia modo nem tempo de explicação. Lhe gritei ordem: ele que seguisse atrás de mim. O polícia ainda hesitou um momento. Espreitou o céu, confirmando a iminente ameaça. Depois, se decidiu a me seguir, às pressas (COUTO, 2007, p.140).

De acordo com os fatos narrados, Izidine realmente vê o fantasma e interage com ele, porém, deve-se atentar ao fato de que é o próprio xipoco quem está contando o ocorrido, retomando, assim, a ideia do fantástico, já que a dúvida permanece ao se considerar que o narrador pode estar mentindo, surge, assim, a dúvida da participação da personagem nos eventos fantástico. A partir de então, a presença do insólito se

intensifica na narrativa. A tempestade chega com violência na fortaleza, derrubando o helicóptero com o piloto que, segundo a profecia de Nãozinha, iria dar fim à vida do inspetor. Assim sucedeu o episódio fantástico:

Era coisa jamais presenciada: 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 desprende e o aparelho, desasado, tombou como esses papezinhos em chamas que não se sabem se descem ou se sobem. Assim, envolta em labareda, a máquina se derrocou sobre as telhas da capela. Afundou-se lá onde tremendou pelo forte, parecia que o mundo se fogueirava. Nuvens espessas escureceram o céu. Aos poucos os fumos se dissiparam. Quando já tudo clareava sucedeu que, daquele depósito sem fundo, se soltaram andorinhas, aos milhares, enchendo o firmamento de súbitas cintilações. As aves relampejavam sobre as nossas cabeças e se dispersaram, voando sobre as colinas azuis do mar. Num instante, o céu ganhava asas e esvoava para longe do mundo (COUTO, 2007, p.141).

Esse trecho, amparado no insólito, dá margem para a existência do maravilhoso, no entanto o que acontece na sequência coloca novamente em dúvida os fatos. Izidine está impressionado com aquilo que seus olhos presenciaram e se dirige aos demais: “Viram o helicóptero? Perguntou Izidine, excitado. – Qual helicóptero? A velha feiticeira soltava as gargalhadas. Aquilo que o policial tomava por máquina voadora era o wamulambo, a cobra das tempestades” (COUTO, 2007, p. 142). Essa passagem coloca em xeque novamente a existência do fenômeno insólito. O próprio narrador se questiona sobre a veracidade daquilo que pensa ter visto, ainda envolto numa sequência de acontecimentos que lhe parecem confusos, conforme explicita este excerto:

Nãozinha ordenou que regressassem ao forte. Ela tomou a dianteira abrindo caminho por entre os lugares que se haviam incendiado. Espantação minha: à medida que caminhávamos, as ruínas se convertiam em imaculadas paredes, os edifícios se reerguiam intactos. Os fogos que eu vira, as rebentações que assistira não passaram, afinal, de imaginária sucedência? Havia, porém, entre tudo o que restava, uma prova dessa desordem, um testemunho que a morte visitara aquele lugar. Era a árvore de frangipani, dela restava um tosco esqueleto, dedos de carvão abraçando o nada. Tronco, folhas, flores: tudo se vertera em cinzas (COUTO, 2007, p. 142).

Quando o narrador admite a possibilidade de os eventos insólitos não existirem realmente, podem ter sido apenas imaginados, parece que o fantástico se desfaz na narrativa. No entanto, surge um dado novo que mantém a ambiguidade: a árvore de frangipani carbonizada. Logo depois desta cena, o fantasma acena para os velhos em

despedida, porém, não há qualquer indicativo de que eles tenham percebido tal ação. Lembrando-se dos conselhos do pangolim, o xipoco procurou as cinzas da árvore para se tornar clandestino e ser aceito novamente pela morte. Assim procedeu o retorno do fantasma ao mundo dos mortos: “Então, desci do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do tronco e a seiva refluíu, como sémen da terra. A cada gesto meu o frangipani renascia” (COUTO, 2007, p.143). Verifica-se que o elemento insólito assume papel de protagonista no final da narrativa, já que os fatos explicados pelo mundo racional são abandonados definitivamente nesse ponto. Se ao longo da trama o insólito remetia a existência do narrador-fantasma e as histórias contadas pelos velhos, as quais indicavam tratar-se de mentiras, ao final, a maior parte dos fatos narrados é insólita.

Na última cena, mais um dado insólito remete ao fantástico na obra. Quando o xipoco está abandonando o mundo dos vivos, Navaia Caetano chama por ele e pede que o espere porque chegou a hora da morte do velho interno. No início, o fantasma reluta, mas acaba cedendo e segura a mão do velho, levando o consigo. O fato de o velho ver o fantasma legitima sua existência do xipoco, bem como o próprio fato que se sucede. No entanto, não há nenhum indicativo de que as outras personagens tenham percebido esse evento. A narrativa se encerra e a morte do velho Navaia não é confirmada nem desmentida, fica em aberto se de fato aconteceu. Compreende-se, aqui, que boa parte da obra corresponde ao que Furtado (1980) e Todorov (2010) categorizam como fantástico, já que a ambiguidade, em vários pontos da narrativa, é mantida, deixando a confirmação dos fenômenos insólitos em aberto. Entretanto, alguns fatos se aproximam do maravilhoso, pois a própria existência de um fantasma-narrador constrói um evento maravilhoso, e, outros parecem mais pertencentes ao estranho. Entende-se, assim, que a própria categorização da fenomenologia insólita, na obra, possui fronteiras deslizantes. Esse fato acaba reafirmando o caráter híbrido que constitui o romance analisado.

### **3.2 O gabinete, o asilo e a varanda**

De acordo com Cegalla (2008), o termo “varanda”, em uma de suas definições, designa uma área coberta, localizada na parte de fora de uma casa, separando o que é

interno daquilo que é externo. Nesse sentido, a palavra “varanda” empregada no título do romance e ao longo da narrativa tem um valor simbólico que remete à situação vivida em Moçambique no período pós-independência. A varanda representa a situação de fronteira em que vivem os moçambicanos retratados no romance, podendo, assim, ser relacionada à identidade do povo do Moçambique real. Embora se trate de ficção, muito daquilo que é tratado na obra pode ser reconhecido como elemento histórico moçambicano, por isso, os eventos ficcionais representados na fortaleza de São Nicolau podem ser associados à constituição identitária híbrida do próprio povo moçambicano. Verifica-se em *A varanda do frangipani* que a noção de entre-lugar, da qual trata Bhabha, está em evidência na constituição das personagens e do espaço. A varanda, assim, é o divisor e, ao mesmo tempo a zona de contato, a intersecção entre dois “mundos” com culturas diversas que se enfrentam e/ou se mesclam, produzindo identidades híbridas, sem fronteiras definidas.

Verifica-se que a varanda representa uma série de fronteiras indefinidas na narrativa, em que elementos culturais distintos se fundem. Nesse sentido, não há uma delimitação clara entre aquilo que é europeu ou moçambicano. A fortaleza de São Nicolau estabelece uma relação de fronteira entre Moçambique e Europa, pois esse local serviu de proteção aos portugueses durante a guerra pela independência moçambicana. Nesse local, as personagens vivem os conflitos gerados pelas diferenças culturais, e cada uma delas demonstra um posicionamento distinto em relação à cultura do outro. Assim, os espaços narrativos são bastante representativos na obra, pois estão diretamente ligados ao jogo de forças culturais que se estabelece em Moçambique. A fortaleza abarca as diferentes formas por meio das quais os moçambicanos lidam com a influência europeia. Desse modo, cada espaço indica um tipo de relação com os elementos culturais do outro, e a fortaleza engloba todos os espaços e suas relações distintas, representando a nação moçambicana.

Entre os espaços narrativos em *A varanda do frangipani*, o asilo é aquele que comporta as fronteiras presente e passado, vida e morte, novo e velho, urbano e rural, realidade e invenção. O grupo de idosos que habita esse espaço está no final da vida, por isso demonstra grande preocupação os elementos culturais que ficaram no passado, pois teme que os jovens esqueçam a tradição. Por causa disso, eles contam e inventam histórias na tentativa de preservar as raízes culturais de seu povo. No entanto, esses

elementos culturais chegam ao presente modificados pelo filtro da memória. Assim, o limite entre a verdade sobre os fatos do passado e a invenção é muito tênue. Além disso, o afastamento geográfico mantém essas personagens, de certo modo, presas ao passado, já que estão distantes das transformações que Moçambique presencia na área urbana. Desse modo, o grau de assimilação parece ser menor no interior do país do que na cidade. Mia Couto (2005) discute essa questão, afirmando que existem dois mundos distintos em Moçambique: um urbano, fortemente influenciado pela cultura externa, e outro rural, ainda marcado por crenças e costumes do passado. O grande problema disso, na percepção de Mia Couto, é que os jovens urbanos desconhecem completamente os elementos culturais moçambicanos que o povo do interior do país ainda cultiva, conforme é possível perceber no excerto a seguir:

Eu notava algo que, para mim, era ainda mais grave: uma cada vez maior distância desses jovens em relação ao seu próprio país. Quando saíam de Maputo em trabalhos de campo, esses jovens comportavam-se como se estivessem emigrando para um universo estranho e adverso. Eles não sabiam as línguas, desconheciam os códigos culturais, sentiam-se deslocados e com saudades de Maputo. Alguns sofriam dos mesmos fantasmas dos exploradores coloniais: as feras, as cobras, os monstros invisíveis. (COUTO, 2005, p. 9)

Nesse trecho, Mia Couto relata a experiência que teve com seus alunos da universidade em situação de pesquisa de campo. O escritor afirma que os jovens urbanos de Moçambique são estrangeiros em seu próprio país, pois não se reconhecem como herdeiros do patrimônio cultural de seus antepassados e sentem vergonha de ter alguma ligação com a tradição de seu país. Nesse sentido, é possível relacionar a preocupação dos velhos do asilo, no universo ficcional, com uma situação real de Moçambique. Tal afirmação é possível pela análise dos diálogos entre os idosos e Izidine, pois nessas conversas eles reforçam a ideia de que o investigador não compreende a tradição por viver na cidade, por estar contaminado com o modo de pensar dos brancos. Assim, o espaço retratado na obra remete às influências decorrentes do passar do tempo e das diferentes formas de contato com o colonizador. No caso do asilo, o afastamento geográfico faz alusão ao distanciamento de algumas comunidades em relação aos centros urbanos. O espaço ficcional do asilo pode ser entendido como o local onde a tradição entra em choque com as concepções de mundo das gerações mais jovens, gerando conflito.

Outro espaço que assume relevância na obra é o gabinete de Vasto Excelêncio. Nesse ambiente, as relações se diferenciam daquelas presenciadas nos outros espaços, pois as fronteiras que se fundem nesse local estão relacionadas às esferas de poder e às questões raciais. O diretor do asilo é um mulato que age de acordo com os seus interesses próprios, submetendo os idosos a toda a espécie de crueldade. A identidade desse moçambicano pode ser percebida como uma construção contraditória, uma vez que ele participou ativamente das lutas pela independência de seu país, mas sempre com uma postura que se aproxima mais do estereótipo de colonizador. Essa personagem é descrita por Ernestina, sua esposa, como alguém cruel tanto como os portugueses como com os moçambicanos. É, justamente no gabinete que ele revela seu lado violento e dominador. Esse espaço restrito, em que o diretor articula os desvios dos suprimentos do asilo, o contrabando de armas e delibera sobre os castigos que devem ser aplicados aos velhos, pode simbolizar a administração política em Moçambique no período pós-independência. Mia Couto aborda essa questão em *Pensatempos*, afirmando que o poder apenas mudou de mãos, em Moçambique, com a libertação.

O gabinete do asilo remete à pequena porção de Moçambique, da qual trata Mia Couto (2005), que tem privilégios financeiros e políticos, enquanto boa parte da população passa por necessidades, do mesmo modo que os idosos da fortaleza de São Nicolau. Nesse sentido, a independência de Portugal não significou uma mudança de vida para boa parte do povo moçambicano, pois o poder e o dinheiro estão concentrados nas mãos de uma pequena elite. A análise de *A varanda do frangipani* indica que os espaços criados no romance podem ser associados à estrutura social e política de Moçambique bem como às diferentes identidades que são construídas nesses locais. Assim, o gabinete de Vasto Excelêncio representa o abismo social que se instaurou no país liberto. Antes da independência, culpava-se apenas o colonizador pelas injustiças cometidas contra o povo e acreditava-se que o fim do domínio português solucionaria os problemas pelos quais a população pobre passava.

No romance *Vinte e zinco* (1999), Mia Couto também aborda essa questão. Nessa obra, a epígrafe de abertura é a fala de uma das personagens, uma feiticeira chamada Jessumina. Fazendo referência ao fim da ditadura em Portugal, a qual contribuiria para que as colônias africanas que se encontravam sob o domínio português conquistassem sua independência, assim afirma a personagem: “Vinte e cinco é para

vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir” (COUTO, 1999, p.5). Essa fala remete à existência de uma elite moçambicana que goza de boas condições financeiras enquanto o povo sofre. *Vinte e zinco* trata de acontecimentos que ocorreram num período muito próximo à independência, enquanto *A varanda do frangipani* aborda fatos que aconteceram vinte anos depois da libertação do país. Nota-se que, nesses dois universos ficcionais, as condições em que vive a população são semelhantes. Assim, é possível relacionar as duas obras com as reflexões que Mia Couto faz sobre seu país em *Pensatempos*, ao afirmar que a independência não trouxe benefícios: a libertação apenas transferiu o poder das mãos dos brancos para a mão de alguns nativos, pois a dominação e a arbitrariedade persistem.

Se o asilo e o gabinete remetem a espaços opostos, em que este representa o poder e a corrupção e aquele a população que vive à margem dessas esferas na sociedade moçambicana, a varanda indica que os limites que separam esses dois mundos não estão bem definidos. No espaço interno do asilo estão concentrados os momentos de contar histórias que evocam a tradição dos antepassados. Já no gabinete aparecem as cenas de abuso de poder e de violência que remetem ao colonizador, porém as diferenças raciais que compõem a varanda não criam uma visão maniqueísta de brancos e negros vivendo em Moçambique. Ao contrário disso, cada personagem tem uma relação distinta com a cultura autóctone moçambicana, pois a varanda abarca a mistura, a mestiçagem, as trocas culturais. A personagem de Izidine Naíta não pertence a nenhum dos espaços narrativos, por isso ele tem uma das identidades mais deslizantes na obra. Ele circula por esses espaços, sem pertencer, especificamente, a nenhum deles. Nesse sentido, a noção de pertencimento à determinada cultura também não é bem definida, pois Izidine chega à fortaleza com características bastante europeias, mas, aos poucos, vai lembrando alguns rituais moçambicanos. O mesmo fato ocorre com outras personagens, tais como a enfermeira Marta e Domingos Mourão, já que nenhuma delas pode se declarar genuinamente portuguesa ou moçambicana.

A análise dos espaços narrativos em *A varanda do frangipani* remete à ideia de entre-lugar defendida por Bhabha (2013), pois, assim como as personagens têm suas identidades indefinidas, os moçambicanos têm identidades híbridas, resultantes das trocas culturais e das relações de dominação e poder. Entende-se, também, que o grau

de apagamento da cultura autóctone moçambicana depende do tipo de contato que o colonizado teve com o dominador. Essa diferença de relações interculturais pode estar relacionada à localização geográfica das comunidades e é representada ficcionalmente por meio da fortaleza de São Nicolau, que manteve um grupo de moçambicanos bastante ligado à tradição, por estarem isolados do restante do país por um longo período de tempo. Conforme aponta Mia Couto (2005), o distanciamento dos centros urbanos manteve a população rural presa a uma tradição que acabou se tornando, para boa parte dos moçambicanos urbanos, um mito, repleto de crendices e monstros imaginários. Nesse sentido, a obra mostra que esses dois opostos, distanciamento e proximidade absolutos, não traduzem a identidade real moçambicana, uma vez que, devido ao processo histórico pelo qual Moçambique passou, é impossível negar a influência da cultura do colonizador, ao mesmo tempo, que não se pode renegar a própria cultura e assumir integralmente a cultura do outro.

Ainda sobre essa questão da identidade moçambicana, Mia Couto (2005) afirma que o país está formando um povo sem identidade própria, pois os urbanos valorizam muito mais aquilo que é externo, enquanto que a população que vive à margem não tem voz nessa sociedade, conforme aponta o autor:

O que se passa, e isso parece inevitável, é que estamos criando cidadanias diversas dentro de Moçambique. E existem várias categorias: há os urbanos, moradores da cidade alta, esses foram mais vezes a Nelspruit que aos arredores da sua própria cidade. Depois há uns que moram na periferia, os da chamada cidade baixa. E há ainda os rurais, os que são uma espécie de imagem desfocada do retrato nacional. Essa gente parece condenada a não ter rosto e falar pela voz de outros. (COUTO, 2005, p.10)

Relacionando essa reflexão que Mia Couto faz em *Pensatempos* ao romance *A varanda do frangipani*, entende-se que existe uma segregação cultural em Moçambique proveniente, em grande parte, dos interesses políticos e financeiros da elite. Do mesmo modo que Vasto Excelência age, na narrativa, em função de seus próprios interesses, visando ao lucro, a elite moçambicana negligencia a parcela pobre do país. Inevitavelmente, associada ao descaso econômico está a omissão dos traços culturais dessas pessoas. Quando o autor menciona, no excerto anterior, as “cidadanias diversas”, não está se referindo às diferentes identidades, resultantes das trocas culturais. Ao contrário disso, ele alude à segregação cultural que se estabeleceu em Moçambique,

pois a maior riqueza do país seriam as trocas culturais. No entanto, há a tentativa, de uma parcela da população moçambicana, de negar essa diversidade. Para Mia Couto, Moçambique é um país de multiplicidade, portanto, tentar negar isso trará prejuízos culturais e impedirá seu desenvolvimento enquanto nação.

*A varanda do frangipani* mostra que definir fronteiras em meio a tantas diversidades é praticamente impossível. Relaciona-se a isso o fato de a obra ser estruturada a partir de opostos que não se definem totalmente ao longo da narrativa. No tempo e no espaço construídos na trama não há como distinguir entre aquilo que é autóctone ou estrangeiro. Nesse sentido, a identidade cultural moçambicana resulta das trocas culturais que ocorreram ao longo do tempo. As diferenças relações que os nativos mantiveram com o colonizador, também, influenciaram a construção das identidades individuais, formando, assim, uma nação de identidades múltiplas e deslizantes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *A varanda do frangipani* trata de um grupo de idosos vivendo em péssimas condições numa antiga fortaleza portuguesa vinte anos após a independência de Moçambique. Os fatos são narrados pelo fantasma de um homem que fora carpinteiro da fortaleza no período colonial. Destaca-se, nessa obra, a fusão de dados históricos com elementos insólitos, sem ficarem estabelecidas as fronteiras que separam estes dois mundos: real e inventado. O insólito permeia a narrativa do início ao fim, criando um efeito de duplicidade para os fatos. Os velhos contam histórias insólitas, a natureza do narrador também é insólita, e, ao final, a personagem que percebia os fatos de modo racional fica em dúvida em relação a acontecimentos sem explicações procedentes. Nesse sentido, o insólito, na obra, assume a função de deformar a verdade, não há como ter acesso a fatos reais que ficaram no passado. Assim, a tradição, também, não pode ser resgatada no passado, ignorando-se os anos de dominação portuguesa e a influência que a cultura estrangeira exerceu sobre os elementos culturais autóctones moçambicanos.

A tradição que os idosos do asilo da fortaleza de São Nicolau evocam em seus discursos é fragmentada e subjetiva, pois remete apenas a uma parte da verdade, além de ser condizente com a interpretação que cada um deles faz de suas experiências pessoais. Os dados dessa tradição chegam ao presente pela memória dessas pessoas, por isso não podem ser entendidos como realidade, já que as lembranças são sempre deturpadas por uma série de fatores, como as emoções e o apagamento causado pelo tempo. Do mesmo modo, isso acontece com a memória do inspetor Izidine Naíta quando ele começa a relembrar o passado e afirma ter conhecimento de determinados rituais tradicionais. Nesse momento, a personagem da enfermeira alerta o policial, dizendo que aquilo que ele lembra é apenas uma parte da tradição, pois nada mais é o mesmo, as pessoas não são as mesmas. Esse dado narrativo sugere uma interpretação para os elementos relacionados à tradição na obra. A presença marcante desses elementos não pode ser entendida como uma forma de reaver a tradição autóctone moçambicana, mas, sim, como modo de pôr em evidência os fatores que influenciaram a identidade cultural desse país africano, a qual é resultado dos processos históricos que promoveram um embate entre a cultura do colonizador e a do colonizado.

Um dos principais fatores que transformou a identidade cultural moçambicana foi a forma como se deu a colonização no país. O uso da violência predominou nesse processo: os portugueses impuseram ao outro sua língua e seus costumes. A língua é detentora de boa parte da carga cultural de uma comunidade. A personagem de Domingos Mourão, português que se identifica com a cultura moçambicana, afirma que seu português tem a “gramática suja”, fazendo referência ao fato de ter adquirido traços das línguas nativas moçambicanas. Assim, ao assimilar a cultura do outro, ele assimilou, também, a língua e vice-versa. No entanto, a relação de boa parte dos moçambicanos com a língua e com a cultura dos brancos não se deu de modo espontâneo como aconteceu com essa personagem, mas, sim, por meio da imposição do dominador. De acordo com as relações criadas no romance, as personagens apresentam diferentes graus de assimilação, pois aqueles que estiveram mais contato com o colonizador trazem um apagamento maior da cultura autóctone, como é o caso do investigador, enquanto que outros, que se mantiveram mais afastados, ainda tentam resistir à cultura do branco.

Fica evidente, em *A varanda do frangipani*, que não há como negar a influência da cultura do outro depois que se entra em contato com ela. Embora os idosos tentem preservar a tradição e recusar tudo aquilo que remete ao universo cultural dos brancos, não é possível evitar as transformações geradas pelo contato com o colonizador. Aquilo que eles pensam ser a tradição é uma versão reelaborada do passado que, muitas vezes, é responsável pela construção dos mitos e das crendices populares. Nesse cenário isolado da fortaleza, o insólito permeia a “realidade”, justamente, para mostrar que não se trata da realidade, mas, sim do modo como essas personagens interpretam aquilo que vivenciam. Esses fatos insólitos somente são estranhos para quem é de fora, para os moçambicanos que vivem no asilo trata-se da forma como eles veem seu próprio mundo. Do mesmo modo, aquele universo não faz sentido para quem viveu afastado desse universo, como é o caso do inspetor Izidine e do diretor Vasto Excelêncio, ou para o próprio colonizador.

A leitura que os próprios moçambicanos assimilados fazem da cultura autóctone, depois da independência, é muito semelhante àquela que o colonizador fez durante o período colonial. De acordo com Mia Couto (2005), muitos moçambicanos são estrangeiros do próprio país. A falta de conhecimento de sua própria cultura e a

valorização exacerbada da cultura europeia são responsáveis pela criação dos “monstros” dos quais o escritor fala em *Pensatempos*. O medo e o repúdio dos brancos em relação aos ritos e costumes moçambicanos são responsáveis pela construção da imagem estereotipada dessa cultura. Baseado nessas reflexões do autor, é possível entender que o romance *A varanda do frangipani* mostra que não haverá harmonia interna em Moçambique se persistir a tentativa de segregar os traços culturais dos negros ou dos brancos, pois o conflito surge justamente da não aceitação da diferença. Além disso, qualquer tentativa nesse sentido seria falha, já que não há mais como dividir o que é autóctone daquilo que é pertencente ao colonizador, depois de tantos anos de convívio. Assim, a identidade cultural moçambicana não possui fronteiras estabelecidas, e qualquer tentativa de assegurar esses limites remeteria ao estereótipo.

*A varanda do frangipani* traduz aquilo que Bhabha (2010) chama de entre-lugar, pois passado e presente se misturam, realidade e maravilhoso se fundem num espaço de conflitos, num tempo e lugar em que não há como definir os elementos colonizador e colonizado. As identidades das personagens são deslizantes, justamente, por isso não permitem definições de suas fronteiras antagônicas. A identidade cultural, no universo ficcional, ultrapassa as questões de raça, sexo, idade. Nesse cenário de divergências culturais, as personagens procuram fazer valer suas crenças que resultaram das suas experiências, contrariando qualquer visão estereotipada que tenta traçar um perfil dos moçambicanos no pós-colonialismo.

## REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

\_\_\_\_\_. *Pensatempos: textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. *Vinte e Zinco*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1999.

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

GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: \_\_\_\_\_; BATALHA, Maria Cristina (Orgs). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 13-29.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva,

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

SILVEIRA, Regina da Costa da. *Os mitos brasileiros e moçambicanos à luz do fantástico e do realismo maravilhoso*. In: O insólito em questão – Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Comunicações Livres / Flavio García; Marcello de Oliveira Pinto. Regina Michelli (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

Pangolim apavora moradores de Boane. Disponível em: <http://www.verdade.co.mz/nacional/22577-pangolim-apavora-moradores-de-boane>  
Acesso em 05 de jan. 2014.