

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

**DIÁLOGO DOS MORTOS NA NARRATIVA AFRICANA:
O INSÓLITO EM AGUALUSA E MIA COUTO**

RODRIGO LUIZ CASTELO BRANCO FISCHER VIEIRA

**Campina Grande – PB
Maio/2014**

RODRIGO LUIZ CASTELO BRANCO FISCHER VIEIRA

**DIÁLOGO DOS MORTOS NA NARRATIVA AFRICANA:
O INSÓLITO EM AGUALUSA E MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração em Literatura e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do título de Mestre, na linha de pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais.

ORIENTADORA: Prof^a Dr^a Francisca Zuleide Duarte de Souza

**Campina Grande – PB
Maio/2014**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

657 Vieira, Rodrigo Luiz Castelo Branco Fischer
Diálogo dos mortos na narrativa africana [manuscrito] : o
insólito em Agualusa e Mia Couto / Rodrigo Luiz Castelo
Branco Fischer Vieira. - 2014.
112 p.

Digitado:
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual
da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza,
Departamento de Letras".

1. Narrativa Póstuma 2. Pós-Colonialismo 3. Literatura
Africana - Análise Crítica 4. Insólito I. Título.

21. ed. CDD 808.8

DIÁLOGO DOS MORTOS NA NARRATIVA AFRICANA: O INSÓLITO EM
AGUALUSA E MIA COUTO

Aprovada em 14/05/2014

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Francisca Zuleide Duarte de Souza

1º MEMBRO

Orientador(a)

Profº Drº Lourival Holanda

2º MEMBRO

Examinador(a)

Profª Drª Rosilda Alves Bezerra

3º MEMBRO

Examinador(a)

A Xicumbo ou qualquer que seja seu nome.

Agradecimentos

A meus pais, Zenaide e Paulo: porque, nas palavras de Suleiman Cassamo, o sangue é veículo da memória.

A Zuleide Duarte, não a orientadora, mas a querida amiga pelo apoio e estímulo constantes e por me conduzir pelas veredas da escrita africana.

A Charles Pierre meu cúmplice denunciado, este que, à Robert Frost, *no dia em que uniu nossas cabeças, a Fortuna trazia a imaginação ao lado dela...*

A dona Ana, Socorro e Anne pela generosidade, carinho e amizade inestimáveis ao longo de dois anos e da certeza do além desse tempo.

A comunidade intelectual do PPGLI fundamentais na construção deste trabalho que se tornou possível devido às contribuições múltiplas que, direta ou indiretamente, contribuíram para dar forma e conteúdo a este volume.

Aos professores Rosilda Alves Bezerra e Ricardo Soares pelas significativas contribuições.

A meus queridos amigos e familiares impossíveis de terem seus nomes mencionados em tão curto espaço, mas que me fazem ter certeza que o amor ainda existe.

A Paulo, Guilherme e a Paulinha meus irmãos e sobrinha amados.

A Paulo de Mello, sempre.

A meus gatos Galileu e Lupita e suas lições diárias de elegância.

A todos os notáveis autores e pesquisadores citados neste trabalho.

E ao possível leitor que, assim como eu e Gustave Flaubert, leem para viver.

EPÍGRAFE

Tenho conhecido gente um pouco estranha nestas festas. Existe de tudo. As ocupações mais bizarras. Eu sei, é claro, que isso depende sempre da perspectiva. Eu, por exemplo, vendo caixões. O meu pai vendia caixões. O meu avô vendia caixões. Cresci nisto. Acho até prosaico. Preferia, reconheço, dar aulas de levitação. Paciência. Consola-me saber que a morte é melhor negócio. Como o meu avô dizia - só uma coisa me aflige: a imortalidade.

José Eduardo Agualusa. *“Manual prático de levitação”*,
Gryphus Editora – Rio de Janeiro, 2005, pág. 49.

RESUMO

O tema central desta investigação visa discutir e analisar a presença do narrador póstumo nas obras *O Vendedor de Passados* (2004) e *A Varanda do Frangipani* (1997), respectivamente de José Eduardo Agualusa e Mia Couto, referenciando processos históricos que envolveram as duas nações sob o domínio de um colonizador comum, bem como avançando na avaliação do período pós-colonialista. Utilizamos os estudos acerca do insólito, pois é notável nas obras estudadas uma aptidão para as questões associadas às manifestações de elementos que se aproximam do *realismo fantástico* e do *maravilhoso*. As literaturas africanas de língua portuguesa investem em estratégias de construção narrativas que se apropriam do arcabouço mítico ancestral para gerar estranheza e, a partir da experiência insólita, abrir espaço à circulação de uma diversidade identitária e discursiva. Consideramos, ainda, que o *narrador defunto* resguarda a possibilidade de dar voz ao homem silenciado tanto pela morte, quanto por sua existência fraturada pelas sentenças imperialistas. Esta investigação se pauta pelo confronto dos estudos de literatura a partir da teoria pós-colonial, recorrendo ao pensamento de estudiosos como Tzvetan Todorov, Homi Bhabha, Edward W. Said, Inocência Mata, Francisco Noa, Joel Candau, Thomas Bonnici, Salvato Trigo, Paolo Rossi, entre outros.

Palavras-chaves: Narrativa póstuma, pós-colonialismo, insólito, memória.

RESÚMEN

El tema central de esta investigación busca discutir y analizar la presencia del narrador póstumo en las obras *El Vendedor de Pasados* (2004) y *El Balcón del Frangipani* (1997), respectivamente, de José Eduardo Agualusa y Mia Couto, haciendo referencia a los procesos históricos que involucraron las dos naciones bajo el dominio de un colonizador común, así como el avance de la evaluación del período post-colonial. Utilizamos estudios sobre el insólito, pues es notable en las obras estudiadas una aptitud para las cuestiones relacionadas con las manifestaciones de los elementos que se acercan al realismo mágico y lo maravilloso. También se consideró que el narrador fallecido resguarda la posibilidad de dar voz al hombre silenciado tanto por la muerte, cuanto por una existencia fracturada por las sentencias imperialistas. Esta investigación se guía por el confronto de los estudios de literatura desde la teoría post-colonial, recurriendo al pensamiento de estudiosos como Tzvetan Todorov, Homi Bhabha, Edward W. Said, Inocencia Mata, Francisco Noa, Joel Candau, Thomas Bonnici, Salvato Trigo, Paolo Rossi, entre otros.

Palabras-claves: Narrativa póstuma, post-colonialismo, insólito, memoria.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. A POÉTICA DO INSÓLITO	23
2.1. LINHAS GERAIS DO FANTÁSTICO.....	28
2.2. RELAÇÕES DO FANTÁSTICO COM GÊNEROS PRÓXIMOS.....	33
2.3. DO INSÓLITO NAS NARRATIVAS AFRICANAS.....	36
2.4. A NARRATIVA PÓSTUMA: A MORTE NA ÁFRICA.....	39
3. MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DA NAÇÃO SOB AS LENTES DO INSÓLITO EM <i>O VENDEDOR DE PASSADOS DE AGUALUSA</i>	45
3.1. É POSSÍVEL NEGOCIAR O PASSADO?.....	49
3.2. MEMÓRIA INEBRIADA PELO INSÓLITO.....	54
4. FIGURAÇÕES DO INSÓLITO EM <i>A VARANDA DO FRANGIPANI</i> DE MIA COUTO	64
4.1. MEMÓRIA E IDENTIDADE NO ESPAÇO INSÓLITO MIACOUTIANO.....	73
4.2. A ÁRVORE E O DUPLO – DIAGNOSES DO INSÓLITO.....	83
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	98
ANEXOS:	
6.1 ANGOLA – REPÚBLICA NASCIDA DEBAIXO DE FOGO.....	104
6.2 MOÇAMBIQUE – VARANDA SOBRE O ÍNDICO.....	109

INTRODUÇÃO

Hoje eu sei: África rouba-nos o ser. E nos vaza de maneira inversa: enchendo-nos de alma.

Mia Couto – *A Varanda do Frangipani*

A principal substância do romance é a emoção, confessa José Ortega y Gasset. As paixões dos homens são reveladas pelo romance, que se utiliza das personagens e das paisagens ao redor para “explicar e possibilitar a sugestão direta dos afetos dos interiores das almas” (2001, p.47). Entretanto:

A vida de nosso espírito é sucessiva, e a arte que a expressa tece seus materiais na aparência fluida do tempo. A convivência das almas se verifica sucessivamente: umas vertem em outras seus conteúdos mais íntimos, e destas passa para outras mais novas; assim os corações se colocam em relação uns com os outros. Por isso, o princípio unitário que emprega esta arte temporal é o diálogo. (2001, p. 47)

Em *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata¹, obra do século II d.C, há um dos enlaces mais antigos entre o gênero diálogo e o cômico. As personagens centrais da obra são os filósofos cínicos Diógenes e Menipo que, no Hades, interrogam defuntos ilustres, como Ajax, Hermes, Agamenon, Aquiles, sobre suas posições diante das coisas mundanas. Apenas Odisseu não está presente. Isto porque enquanto ele volta para casa de sua longa jornada², os mortos tagarelas estão no Hades se conflitando em busca de um entendimento a respeito da brevidade das coisas. A aproximação entre o texto teatral de Luciano, a epopeia clássica e os diálogos filosóficos remete-nos, novamente, a Ortega y Gasset. O filósofo espanhol admite considerar romances e ensaios categorias do diálogo; filosóficos para os últimos, literários para os primeiros. Finalmente, argumenta que se para a pintura a luz é a força vital, “o diálogo é o mesmo para o romance” (2001, p.49).

Para Mikhail Bakhtin:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra ‘diálogo’ num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. O

¹ Luciano (120 - 180), semita, nascido Licino, em Samósata, dedicou-se a escrita de diálogos satíricos.

² O tempo narrativo em *Diálogos dos Mortos* está ligado ao tempo da Odisseia de Homero.

livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior. (...) Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (1992, p. 123).

Sob esta óptica, o diálogo realiza-se na linguagem. Reafirma-se que o romance é diálogo, pois é uma ação histórica compartilhada socialmente. Desta maneira, nomeamos esta pesquisa *Diálogo dos Mortos na Narrativa Africana*, por considerar o romance como o *diálogo* entre gerações e o escritor como “um viajante de identidades, um contrabandista de almas” (COUTO: 2005, p.59). Além disso, referenciamos a obra de Luciano por contribuir para os estudos da sátira menipéia³.

Este estudo centra suas discussões em torno de duas obras contemporâneas, especificamente, *O Vendedor de Passados*, 2004, do angolano José Eduardo Agualusa, e *A Varanda do Frangipani*, 1996, do moçambicano Mia Couto. Propomos dialogar com questões ligadas aos estudos culturais (pós-coloniais)⁴, assim como avançar nas pesquisas acerca do *insólito*⁵; demarcado no subtítulo *O Insólito em Agualusa e Mia Couto*.

³ A esse respeito, discutiremos no subcapítulo 2.3.

⁴ Os Estudos Culturais em sua atuação crítica defendem uma visão orgânica na articulação da produção cultural e da sociedade que a gera: as confluências e divergências passam a ter a sua complexidade problematizada, em permanente contextualização. E colocam-se ao lado da moderna antropologia (como a empreendida por Victor Turner ou Clifford Geertz) no tratamento de questões que ultrapassam as fronteiras entre as disciplinas, trazendo à baila temas como a diversidade cultural, o relativismo da natureza humana, a persistência arraigada do etnocentrismo. (Gomes, Heloisa Toller - *Questões Coloniais e Pós Coloniais no tratamento (literário) da Etnicidade*.) O termo pós-colonial surgiu na esteira dos estudos culturais nas décadas de 60 e 70 nos centros acadêmicos europeus e americanos, e se refere a uma série de estudos acerca das nações periféricas que sofreram sob a égide imperialista da Europa. Tais estudos centram-se nos efeitos provocados por esta colonização que muitas vezes impôs estruturas culturais eurocêntricas em detrimento aos sistemas socioculturais de tais sociedades. A crítica pós-colonial busca dar voz a culturas marginalizadas ou como frisa BHABHA (2013, p.276) ela intervém naqueles *discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de*

Abordamos o insólito ficcional sobre duas vertentes: a primeira, no que concerne ao narrador, categorizado aqui como *póstumo*⁶; a segunda, na utilização de eventos insólitos presentes durante o percurso narrativo de cada obra analisada.

Notamos nas literaturas africanas uma fixação nas questões associadas a um jogo dialético entre o colonizador e o colonizado. Alguns escritores evidenciam questões históricas, que envolveram o passado recente da África, desvelando as tensões das últimas décadas coloniais e as incessantes lutas e injustiças políticas do chamado período pós-colonialista. Segundo a crítica santomense Inocência Mata, essas literaturas se moldaram em textos-memória a partir de dois momentos. O primeiro, de consolidação de sistemas literários, de uma possível afirmação nacional e identitária face à imposição da cultura colonial. O segundo, de continuação da escrita da nação, muito embora, não apenas sob uma perspectiva meramente nacionalista, mas da proposição de um novo modelo que “busca nas margens e nos loci fixados pela ideologia nacionalista uma nação mais plural” (2007, p.2).

Na primeira fase, há uma busca da síntese das diferentes vozes, que relatam o processo de afirmação colonial; na segunda, no chamado período pós-colonial, essas literaturas continuam a trilhar o caminho da nação. Contudo, continua Mata:

Este relato de nação tem vindo a fazer-se pela encenação da fragmentária memória incómoda de diferenças, intolerâncias, conflitos, traições e oportunismos, numa enunciação narrativa predominantemente de modo evocativo, através da qual se evoca um passado bem diferente daquele antes textualizado – histórico não já idealizado. (MATA, 2006. P.17).

Outro estudioso da literatura africana, Salvato Trigo (1987), indica que, nas primeiras décadas do século XX, a literatura africana colonial se caracteriza justamente pelo fato de seus cultores não abdicarem das

revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das “racionalizações” da modernidade.

⁵ Como abordaremos em capítulo específico, crescem as investidas de classificação do termo insólito como categoria narrativa ou como *macrogênero* que abarque uma diversidade de gêneros e subgêneros.

⁶ Compreende-se por narrativa póstuma o relato de uma história contada por uma voz *post mortem* que, livre da prisão do antigo corpo, pode se concentrar na sua própria consciência. BEZERRA, Paulo. *O Universo de Bobók*. DOSTOIÉVSKI, Fiodor. Bobók. São Paulo, Editora 34, 2012.

referências culturais e civilizacionais de seus países, mesmo considerando a consciência da integração ao novo corpus sociocultural do qual fazem parte. Francisco Noa assinala que:

enquanto fenômeno de escrita e por terem nascido do contexto de dominação colonial, as literaturas africanas encerram, em si, um dilema estruturante, isto é, colocam em questionamento os fundamentos que concorreram para a sua própria constituição. Referimo-nos tanto à integridade da língua em que se manifestam, como aos valores originais ou residuais que ela veicula enquanto emanção de um imaginário logocêntrico e hegemônico, bem como de toda uma tradição estética profundamente incrustada nos referidos valores e imaginário (NOA, 2012, p. 111)

Noa ainda adverte que esta literatura não deve ser avaliada de maneira uniforme ou como perpetuadora de uma visão de mundo maniqueísta e de civilidade da Metrópole. O crítico moçambicano acentua as *ambivalências estruturais* no âmbito global dessas literaturas, do impulso dessas em superar o *dilema* entre projetar as subjetividades ou perseguir o sentido de pertença a uma comunidade. Noa acrescenta:

O conjunto de representações que concorrem para a instituição de um sistema literário determinado é sempre tributário de múltiplas visões do mundo, sejam elas privadas ou coletivas, mas que não nos devem fazer esquecer que os mundos ficcionais da literatura são construções da atividade textual. (NOA, 2008, p. 23)

As literaturas africanas residiriam, assim, no confronto ou conciliação entre uma visão de mundo de matriz ocidental e na perseguição de uma *identidade* negro-africana perdida e refeita a partir de imagens deformadas do passado. Edward Said destaca o papel do *romance* como referência social dependente das instituições existentes dentro de uma sociedade, e como aporte fundamental na consolidação dos ideais imperialistas:

Entre todas as principais formas literárias, o romance é o mais recente, seu surgimento é o mais datável, sua ocorrência, a mais ocidental, seu modelo normativo de autoridade social, o mais estruturado; o imperialismo e o romance se fortaleciam reciprocamente num tal grau que é impossível, diria eu, ler um sem estar lidando de alguma maneira com o outro. (2011, p.129)

Said defende a narrativa como método eficazmente utilizado pelos povos colonizadores, apesar de o Império Português, segundo ele, não alcançar a relevância literária de outras nações imperialistas, cujo objetivo era a afirmação da identidade do invasor e da existência de uma história própria, pois as *próprias nações são narrativas* (2011, p.11).

Em meados dos anos 40 do século XX, surgem, nas literaturas de Angola e Moçambique, exercícios mais fortes de negação da subalternidade colonial e a autoafirmação identitária e utópica da voz do sujeito enunciador. É interessante notar que a atividade literária ganhou mais consistência quando a língua portuguesa reafirmou-se como prática discursiva e com “ela virá todo um repertório cultural com que os africanos vão formar o seu próprio patrimônio” (CHAVES, 2005, p.254). Thomas Bonnici acentua que a língua e a literatura do colonizador foram são usadas para denunciar e expor a empresa colonial, além de “recrutar ao Outro com os mesmos métodos pelos quais os colonizados foram reduzidos à alteridade, à *objetificação* e à *degradação cultural*” (2012, p. 11). E ainda:

A ruptura pela literatura pós-colonial e a apropriação do idioma europeu para desenvolver a expressão imaginativa na ficção aconteceram após investigações e reflexões sobre o mecanismo do universo imperial, o maniqueísmo por ele adotado, a manipulação constante do poder. (2012, p. 18)

Além disso, Bonnici fortalece a aplicação do chamado *fator desacreditador na cultura do outro*, ou seja, a desvalorização na suposta superioridade da cultura germânica ou greco-latina aplicadas durante o período de dominação europeia.

Em estudo sobre os percursos de formação das literaturas de Moçambique e Angola, Chaves usa a figura do poeta Ruy de Noronha, moçambicano, precursor da poesia nacionalista que produziu sonetos para expressar “o desejo de fusão entre os muitos lados que estão na base da cultura de sua gente” (2005, p.254). E ainda sobre o modelo adotado por Noronha, continua:

Por alguns, foi encarado como uma concessão ao alheio em detrimento das raízes. O cultivo de um modelo cunhado em terras tão distantes da geografia africana, durante algum tempo, lançou alguma suspeição sobre o poeta que era visto como um escritor alienado. Com a seriedade que a distância temporal permite, a poética do autor foi revista, ressaltados os aspectos positivos de uma escrita que, valendo-se de formas

forjadas pela história de outros povos, com ela aborda aspectos fundamentais de sua própria cultura⁷. (2005, p.254)

Noa, citado anteriormente, destaca em Moçambique a figura de Rodrigues Júnior, autor das obras *Sehura, de 1944, O Branco da Motase, de 1952 e Calang, de 1955*, cujas principais bases temáticas são manifestações contra o preconceito racial. Em solo angolano, nomes como João Albasini e a obra *O Livro da Dor, de 1925*, ou Antonio de Assis Júnior⁸ e o novela *O Segredo da Morta*, expressaram, no primeiro momento, manifestações literárias de cunho anticolonialista e de consciência nacional. Esse movimento somente se solidificou nas décadas anteriores à independência política obtida em 1975, na sequência da Revolução dos Cravos, que ocorreu em Portugal em abril de 1974. Os efeitos culturais dessa revolução ainda hoje atuam face ao processo de consolidação e recuperação das vozes literárias, da identidade e memória individual e coletiva. Noa acrescenta:

Se for verdade que grande parte dessas vozes pertencem às elites maioritariamente educadas segundo os preceitos culturais, ideológicos e estéticos do antigo colonizador, não é menos verdade que elas instituem falas e visões do mundo que se contrapõem ao imaginário dominante, quando não o subvertem. Por outro lado, transformam a escrita num espaço de intermediação que permite a visualização e legitimação de seres e de linguagens que, de outro modo, se manteriam silenciadas e obscuras ou, então, devido a mecanismos de apropriação, diminuídas ou caricaturadas em relação à sua real dimensão. (2008. p. 80)

Rita Chaves (2003) reforça que até os anos 50, as literaturas de Moçambique e Angola, geralmente, eram construídas sob um inventário cultural comum, alicerçadas nos propósitos da empresa colonial. A escrita

⁷ Reproduzimos aqui um trecho de poema de Noronha citado por Rita Chaves em seu estudo para ilustrar nossa afirmação:

Dormes! e o mundo marcha, ó pátria do mistério,
Dormes! E o mundo rola, o mundo vai seguindo...
O progresso caminha ao alto de um hemisfério
E tu dormes no outro o sono teu infinito (...)
Desperta. O teu dormir já foi mais que terreno...

Ouve a voz do progresso, este outro nazareno
Que a mão te estende e diz: África, surge et ambula!

(CHAVES, Rita. Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.)

⁸ António de Assis Junior (1887-1961), advogado destacou-se na defesa intransigente dos direitos dos camponeses espoliados das suas terras pelos colonos. Nacionalista assumido e convicto foi fundador da *Liga Nacional Africana*. Disponível em: <http://www.ueangola.com/bio-quem/item/38-ant%C3%B3nio-de-assis-j%C3%BAnior>

produzida refletia, em sua maior parte, o olhar do estrangeiro, o que possibilitou o fomento dos estereótipos, vistos sob a égide do preconceito. A partir de 1950, a literatura como alegoria nacional passou a conjurar o colonialismo e contribuir para o investimento das novas nações que se materializavam. Rita Chaves (2005, p. 248) aponta que o confronto entre as personagens da colonização, entre os dois universos culturais, “entre os dois modos de ver e estar no mundo”, resultou na gama de conflitos que perduram até os dias de hoje. E avança:

Mergulhar na história dos povos africanos é perceber a sucessão de impasses que enfrentam e observar que, no conjunto das relações ali processadas, as cores da violência tingem o desenho da contradição que é, afinal, a marca essencial de sua existência (CHAVES, 2005, p. 248).

Definir o que vem a ser Literatura colonial e pós-colonial é um projeto no mínimo delicado por razões óbvias: o despertar de ressentimentos, sentimentos de culpa e mágoas ainda latentes e o emergir de questões que podem incomodar as atuais conjunturas que pregam a globalização e o intercâmbio entre as culturas. Resultados de hibridismos culturais, linguísticos e raciais, as culturas e as literaturas africanas tendem a moldar-se numa complexidade identitária, de dimensões difusas, oscilantes e perturbadoras. Além disso, críticos do pós-colonialismo, como Inocência Mata, assinalam que o prefixo **-pós** não abandonaria a oposição existente entre os conceitos de ‘centro’ e de ‘periferia’, e entre critérios de ‘igualdade’ e de ‘diferença’. Além disso, admitir um estado pós-colonial é, conseqüentemente, assumir o fim da colonização. A história recente de países assinalados por este processo nos exhibe o contrário: em muitos deles, a colonização permanece, ao se comportarem, por exemplo, ainda do lugar do subalterno. Thomas Bonnici avalia que a inscrição colonial está na consciência, na língua e na cultura de povos dominados. Porém, declara Bonnici:

em decorrência dos movimentos pró-independência e da conscientização política no seio desses países, ocorre um processo de descolonização cultural para que a imagem e a identidade dos povos colonizados possam ser recuperadas através da ‘volta’ às suas origens. (2012, p.11)

Além disso, como ressalta Inocência Mata (2007), a crítica pós-colonial deve levar em consideração as especificidades do processo de colonização e a consequente diferença no processo de emancipação política desses países. Um olhar mais apurado, indica que na própria ideia de globalização se conserva uma colonização persistente envolvida sob a noção de uma igualdade disfarçada. Para Mata (2007) o termo pós-colonial encobre outras formas de dominação. A autora enfatiza a *multiplicidade de acepções* do termo, e das diferentes nuances a ele aplicadas, inclusive, dentro do próprio território africano. Mata legitima os estudos culturais como aporte teórico na análise de obras literárias que permitem a interlocução entre epistemologias tradicionais e saberes particulares de civilizações:

Os estudos culturais têm possibilitado, de facto, a manter na ordem do dia questões marginalizadas pelas propostas que defendem o fim das ideologias como sejam político-culturais, que a dinâmica da globalização só veio exponenciar e outras entrelaçadas na encenação construtiva do processo identitário nacional, com forte componente político-ideológica também. (MATA, 2007)

Mata ainda destaca o entrelaçamento desses saberes, permitindo uma passagem do estético ao ético. A obra literária sob a perspectiva do pós-colonial permite a reavaliação dos antecedentes do sistema cultural e o pensamento intelectual do ex-colonizado. Entretanto, observa pontos de desestabilização do termo pós-colonial, pois se assemelha a um *tempo infinito* da pós-colonialidade. O tempo 'pós-colonial', segundo a autora, encobriria o período colonial e o anticolonial, ambos fundamentais para a construção das nacionalidades. Além disso, a atual literatura africana questiona a encenação de encontros perpetuadores da lógica colonial. O pós-colonial, assim, assumiria a escrita da nação pela construção da linguagem do colonizador. Daí cresce a ideia de uma literatura *anticolonial* que, como indica Mata (2007) enfatiza a afirmação da diferença identitária, deixando à mostra o artefato subjetivo, recorrendo a métodos que encenam a desconstrução do saber.

Shirley de Souza Gomes Carreira completa:

Escritores e críticos de projeção internacional têm sumariamente rejeitado a adoção do prefixo "pós", por interpretarem-no como uma perpetuação de uma visão segregacionista, que cria, com o rótulo, uma espécie de gueto

cultural, onde ficaria alocada a produção crítica e literária oriunda dessas culturas. (2003, p.2)

É fato que ainda vivemos e sobrevivemos sob o domínio do Imperialismo percebido tanto nos interesses políticos internacionais quanto na constituição do cânone literário. Assim, acreditamos que o prefixo *pós* não significa o fim do colonialismo, *mas uma inserção num contexto de internacionalização do mercado* (REIS, 2011, p. 12). Eliana Lourenço de Lima Reis (2011) defende a ideia de que a literatura pós-colonial não consegue escapar do *neocolonialismo*. Ou seja, à medida que a globalização permite a circulação da literatura de antigas colônias, esta é distribuída, geralmente, sob a embalagem do refratário das máculas da colonização, além de ser “nivelada dentro de um arquivo de outros textos semelhantes” (2011, p.11), pertencentes ao arcabouço literário euro-ocidental. A literatura africana seria herdeira do colonialismo, subalterna do colonizado – e atrelada a formas pós-coloniais de dependência econômica e cultural. Aceitar o prefixo *pós* é, enfim, reconhecer que as antigas nações colonizadoras ainda não abnegaram a condição imperialista.

Assim, a utilização de nomenclaturas como ‘anticolonial’ ou ‘descolonial’ contrariam os interesses ideológicos criados pelos colonizadores e descortina, também, a ideia de globalização que esconde formas de dominação projetadas sob a falsa ideia de igualdade.

Atualmente, apesar de as literaturas estarem em permanente transição, há na literatura africana de língua portuguesa uma marca indelével: *traz a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado* (CHAVES, 2005, p. 45). A recuperação do passado, como completa Noa (2008), implica não somente em desvelar o ocorrido e como este atua no presente, mas tentar descobrir como ele é, mesmo que sob a pátina da invenção, e se este ainda está concluído, ou continua, sob diferentes formas.

Nas narrativas africanas, o imaginário popular dialoga com os influxos estrangeiros, numa combinação entre a invenção e a cobiça de métodos mais abertos e acessíveis à circulação da diversidade. Muitas obras atuais das literaturas africanas, assim, visam recuperar o processo histórico da colonização e preencher as lacunas na história deixadas pelo sistema colonial e pelos registros oficiais dessa passagem.

Rita Chaves revela que o colonialismo costuma emanar ações de desvalorização do patrimônio cultural do subjugado, de exilar o dominado de sua própria história/cultura. Como moeda de troca, o dominador oferece a posse de outra 'realidade' mais sedutora segundo sua ótica etnocêntrica. Chaves completa:

A artificialidade se impõe, desfigurando o sujeito que tem cortada a ligação com seu universo cultural sem chegar jamais a ter acesso ao universo de seu opressor. O artifício, quando eficiente, transforma o colonizado numa caricatura. (CHAVES, 2005. Pág.47)

Cabe ao escritor africano a tarefa de problematizar a história de seu país, escapar das armadilhas do jogo da colonização, não abdicar de sua identidade, de suas referências culturais, muito embora, como acentua Salvato Trigo (1987) tente mostrar-se integrado ao meio e à sociedade de que faz parte. Reside, portanto, nesta revalorização das tradições culturais locais, a fonte da configuração do sistema literário africano.

Assim as obras *O Vendedor de Passados* e *A Varanda do Frangipani* além da busca de um arcabouço identitário e memorialista dos dois países (Moçambique e Angola) possuem uma característica peculiar - revisam e recontam seus registros valendo-se da irrupção do insólito. Desde o uso da narrativa póstuma, como na presença de acontecimentos incomuns. O insólito dá às obras a possibilidade da fusão entre realidade e fantasia.

No romance de Agualusa, por exemplo, tem-se uma osga (lagartixa) chamada Eulálio como narradora, que relata a história de Félix Ventura, o vendedor de passados "Eu vejo tudo. Dentro dessa casa sou como um pequeno deus noturno. Durante o dia, durmo" (AGUALUSA, 2004, p.6).

No romance de Couto, tem-se um xipoco (fantasma), Hermelindo Mucanga como narrador, que se apossa do corpo do policial Izidine Naíta para investigar um crime que movimenta a narrativa.

Certo era que eu não tinha apetência para herói póstumo. A condecoração devia ser evitada, custasse os olhos da cara. Que poderia eu fazer, fantasma sem lei nem respeito? (COUTO, 2010, p.15)

Além de dar contiguidade às tramas, os dois narradores possuem outro fator em comum – mergulham em fluxos de consciência de suas vidas antepassadas. Em *A Varanda do Frangipani*, sabemos desde o início quem é o possuidor e o possuído ou como indica o narrador, hospedeiro e hospedado. Hermelindo ocupa uma parte da alma de Izidine: *vai com ele, vai nele, vai ele. Fala com quem ele fala. Deseja quem ele deseja. Sonha quem ele sonha* (COUTO, 1996). Entretanto, durante a narrativa, o narrador fantasma rememora somente - a não ser no início do romance em que cita passagens de seu período vivente - a vida do policial. Além disso, a história é entrecortada por depoimentos dos velhos e das testemunhas, que habitam o asilo onde ocorreu o crime que Izidine investiga⁹. Em *A Varanda do Frangipani* ainda há uma carta deixada pela esposa da vítima, reforçando o uso de vários gêneros na tentativa de realçar as mudanças de perspectiva da narrativa e reforçar a ideia do cruzamento de vozes. Talvez decorra daí, uma contiguidade entre um plano do real tangível e outro universo que se vai disfarçando nos tons fugazes e inseguros da narração. Salienta-se no romance miacoutiano a irrupção constante do insólito, seja na presença intrigante no narrador fantasma, seja na existência de seres mágicos, ou do mosaico de personagens incomuns que transitam entre sonhos e realidades.

Em *O Vendedor de Passados*, o insólito instala-se na Osga narradora, habitante da casa de Félix Ventura, que por sua vez, ganha a vida inventando passados gloriosos para a sociedade africana emergente do colonialismo. Entretanto, uma dessas invenções, a do estrangeiro José Buchmann, ultrapassa o plano do irreal e começa a se transformar em realidade. Este recurso fantástico¹⁰ confunde tanto as personagens do romance quanto o leitor empírico. A *quase onisciência* da Osga¹¹ também é intrigante. Ela, além de

⁹ Percebe-se aqui uma preferência recorrente dos autores africanos modernos por uma mescla de gêneros numa mesma obra. Chaves e Macedo (2007) indicam que nesta literatura em especial “os autores migram de um gênero a outro, optando, a cada momento, por aquele que avaliam mais adequado ao que têm a dizer”.

¹⁰ Sobre o Fantástico, discutiremos no capítulo 2.

¹¹ Diga-se quase onisciência, já que segundo Luis Alberto Brandão e Silvana Pessoa de Oliveira em *Sujeito, Tempo e Espaços Ficcionalis* (2001) afirmam que este tipo de narração exige uma voz que saiba tudo sobre as personagens, tanto em relação ao íntimo delas, quanto ter amplo conhecimento da trama.

rememorar seu possível passado humano, ainda conhece, com pormenores, a vida da personagem central e de outras adjacentes. Somente no último capítulo, Félix Ventura inicia um diário relatando a morte da lagartixa por um escorpião. Percebe-se assim, que esse imbricamento de vozes desenvolve um discurso polêmico, que alcança um plano imaginário e simbólico em um campo mais amplo da cultura de cada país. Pode-se afirmar, então, que esta literatura africana moderna é uma literatura de símbolos, calcada na retomada da oralidade, no testemunho humano, seja oral ou escrito, potencializando as cadeias de transmissão da memória individual e coletiva.

Como base teórica principal da discussão em torno do insólito, usamos a obra *Vertentes teóricas e Ficcionalis do Insólito*, de 2012, organizado por Flávio García e Maria Cristina Batalha. A obra, *grosso modo*, expõe o insólito como *categoria literária* que atacaria em dois planos. Num primeiro, o caráter insólito se sobressai pelo próprio fato de ser literatura, pois ‘toda literatura é insólita’ como indica Barthes confrontando signo linguístico ao signo literário, ou seja, surge das estratégias utilizadas pelo autor. Num segundo plano, o insólito se ergue na construção externa do texto, na experimentação da leitura, nos efeitos provocados pela recepção do texto. García (2012), afirma que o termo insólito ou a ‘fenomenologia do insólito’ abrange uma gama quase infinita de gêneros e subgêneros, inclusive o próprio *fantástico* ou *maravilhoso*. Além disso, este pode se manifestar em qualquer uma das categorias da narrativa, isoladamente ou em conjunto: ação, personagens, tempo ou espaço. Garcia, referindo-se ao semiótico boliviano Renato Prada Oropeza, elenca os ‘elementos da discursivização’ em que o insólito pode se apresentar: temporalização (tempo), espacialização (espaço), actorialização (personagens) e níveis de relação pragmática, entre autor, leitor e narrativa. Sendo assim, pode se constatar que as obras *O Vendedor de Passados* e *A Varanda do Frangipani* estão inseridas no que Filipe Furtado chama de ‘literatura do sobrenatural’ ou ‘discurso do metaempírico’ (GARCÍA, 2012). Essas vozes ressoam mesmo depois de mortas e falam mesmo depois de separadas do corpo, na literatura africana, revelando-se um eco resultante de um corpo cultural que se refere à ancestralidade quando ele se realiza e se converte em palavra. Passada de boca em boca, ou de geração para geração, o narrador defunto, nas duas obras, são guardiões dessa ancestralidade. Por fim, a

presença acentuada do imaginário ancestral, traço essencial do confronto entre a tradição e o mundo atual, direcionam as narrativas supracitadas para os domínios do insólito.

Nesse sentido, escolhemos trabalhar os dois romances, pois estes se propõem denunciar os prejuízos da mescla entre a herança colonial e o avanço do capitalismo, além de contribuem para assegurar a memória de Angola e Moçambique, através de um jogo subversivo em que as personagens (e, conseqüentemente, os leitores) convivem, harmoniosamente ou não, entre os planos da realidade referencial e o plano do insólito. Além disso, *O Vendedor de Passados e a Varanda do Frangipani* abordam pontos de vista históricos semelhantes. Ambos os países (Angola e Moçambique) possuem características políticas comuns e fazem parte de um mesmo processo de construção e solidificação das duas nações a partir das revoluções sociais na década de 70.

Em tais obras, ainda, é fascinante perceber, que o imaginário solicita formas peculiares de expressão para observar as características do contexto periférico de cada país e dessacralizar a história da colonização e descolonização dos países africanos, resguardando a memória desses povos no discurso dos dois contadores de histórias: a osga de Agualusa e o xipoco de Mia Couto.

É no resgate dessas vozes silenciadas ou silenciosas que repusam as estratégias de resistência sociocultural, possibilitando a reconstituição de uma memória e identidade individual e coletiva. Nas obras confrontam-se ainda temas, que não serão explorados nessa pesquisa, como hibridismo, aculturação, exílio e a negação a valores exclusivamente eurocêntricos de fazer literatura, geradoras, assim, de uma cadeia literária genuína e criativa.

Deste modo, investigamos a natureza das atividades insólitas nas obras supracitadas, observando o uso do narrador defunto como um intercessor *não-confiável* na reconstituição da memória individual e coletiva, e, conseqüentemente, na composição histórica de Angola e Moçambique; e no trabalho da memória na construção identitária do sujeito ficcional.

2. A POÉTICA DO INSÓLITO

“Toda Literatura é insólita.”

Roland Barthes

Atualmente, crescem as tentativas de agrupar gêneros ou subgêneros relacionados ao fantástico, ao maravilhoso, ao estranho, variáveis entre si por suas singularidades, numa *categoria literária* alicerçada ao campo do insólito. Durante muito tempo a literatura de vertente fantástica transitou nas veredas da marginalidade, pois a crítica literária a considerava pouco significativa para ser motivo de estudo (HERRERO CECILIA, 2000). A partir dos anos 50, porém, aumentou consideravelmente o número de publicações, de revistas especializadas, de seminários e congressos sobre o tema, encabeçados, sobretudo, pelos estudos de Todorov, Bessière, Caillois. Crescia, neste período, a necessidade de observar esses eventos insólitos sob a perspectiva da teoria dos gêneros literários. Entretanto, tal empenho engendrou uma série de definições e delimitações crítico-teóricas: o maravilhoso clássico e medieval por Jaques Le Goff; o fantástico desenvolvido como gênero literário por Tzvetan Todorov e Filipe Furtado em que são esmiuçados o maravilhoso, o estranho e o sobrenatural; ou fantástico como modo discursivo revisto por Furtado e Irère Bessière; o estranho Freudiano; o realismo mágico por Roh; o realismo maravilhoso por Carpentier e Chiampi; o realismo animista por Pepetela, e mais uma gama de gêneros ou subgêneros híbridos.

Flávio García¹² (2007) aponta a incapacidade dessas orientações teórico-metodológicas em abranger o número de eventos fantásticos, maravilhosos, estranhos *não-ocasionais* em que a presença do insólito seja marca indelével. O autor ainda desenvolve um percurso interessante quando observa a manifestação recorrente do termo ‘insólito’ nos estudos acerca do fantástico, do maravilhoso, do incomum em obras literárias:

¹² Mestre em Literatura Portuguesa pela UFF (1994), doutor em literatura Portuguesa pela PUC-Rio (1999), pós-doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ (2006) e em Estudos da Literatura pela UFGRS (2012).

o termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa presentes na produção ficcional. (GARCÍA, 2012, p. 14)

García é categórico ao afirmar que tais literaturas, independente das nomenclaturas adotadas, perpassam, inevitavelmente, pelo fenômeno insólito, quer seja no plano de leitura, pelo fato de que - “o mundo do romance é, basicamente, o mundo do in-sólito.” (TACCA, 1983, p.61) quer seja em analogia com a realidade exterior ao texto. *Há eventos que não soem acontecer no cotidiano, surpreendem as expectativas, estão para além da ordinariade e da naturalidade* (GARCÍA, 2008). O autor ainda destaca a incapacidade de aplicação de noções de gêneros a esses fenômenos insólitos, pois qualquer tentativa de conceituação não daria conta da totalidade dos textos marcados por diferentes experimentações e acontecimentos do extraordinário e do sagrado. Garcia considera que, como organismo vivo, a ficção se transforma junto com a sociedade que é produto e produtora dela, assim sendo, faz-se necessária uma investida considerável de diferentes pesquisadores nas mais variadas manifestações do insólito nas narrativas.

A crítica literária, para dar conta da ficção de que se ocupa, precisa manter-se par e passo com as antigas e com as mais recentes teorias da literatura que existam e se vêm imiscuindo, sem deixar de admitir o transbordamento dos conceitos para fora das caixas em que se viram inicialmente enformados, o que, obviamente, é ditado pela própria fluência – que leva a fruição – de cada obra literária, em particular e em relação com o todo, em cada tempo, lugar, ato de leitura. (GARCIA, 2012, p.27)

Dessa maneira, o insólito decorre de eventos raros, incomuns, inabituais, anormais, que contradizem, surpreendem ou decepcionam o senso comum (GARCÍA, 2007) contextualizados ao momento, a cultura e a realidade onde os textos marcadamente insólitos foram produzidos. Vale ressaltar, porém, que muitas vezes o evento extraordinário no plano textual é produzido dentro de um contexto real em que acontecimentos insólitos são corriqueiros. Em vista disso, confirma-se a impossibilidade de esgotar as marcas conceituais de narrativas insólitas que agrupem todas as possibilidades destas.

Carlos Reis, em *Figurações do Insólito em Contexto Ficcional*, observa que o insólito como categoria estável ainda não foi consolidada pela metalinguagem dos estudos literários. Segundo o mesmo autor “nota-se, apenas as noções que podem ser relacionadas com o campo conceptual do insólito e que encontramos nos dicionários de literatura, sejam eles generalistas ou de especialidade” (REIS, 2012).

Lenira Marques Covizzi, na obra *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978), ora admite a possibilidade de o insólito ser um “gênero”, ora refere-se a ele com uma categoria que “carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento de *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*” (COVIZZI, 1978, p.25-26). Covizzi grafa em itálico o prefixo *-in*, marca do insólito, em oposição a representação do sólito¹³. Embora a pesquisadora brasileira admita que “não é o insólito um novo atributo da arte contemporânea, pois ele é uma característica própria da condição do ser fictício” (COVIZZI, 1978, p.29), destaca que “ele passou a ser o elemento determinante utilizado para ressaltar as transformações que a ficção vem sofrendo ao longo do século” (COVIZZI, 1978, p.29). Assim, o insólito narrativo pode ser julgado como o alimento de diferentes gêneros e subgêneros que apresentam, por sua vez, traços distintivos comuns.

É certo que eventos insólitos estão presentes na literatura desde a Antiguidade, percorrendo o medievo até se destacar como recurso estilístico na contemporaneidade. O escritor argentino Adolfo Bioy Casares no prólogo da *Antologia da Literatura Fantástica* (2013) indica que as ficções fantásticas são anteriores à invenção das letras. Assombrações e figuras estranhas ao mundo empírico povoam todas as literaturas: “*estão no Avesta, na Bíblia, em Homero, no Livro das mil e uma noites*” (CASARES, 2013). É sabido também que, desde *A Arte Poética de Aristóteles* (1964), a obra literária poderá ser construída baseada numa representação de mundo “real”, cuja verossimilhança interna se aproxima do mundo natural, ou, de outro modo, será confeccionada a partir de elementos maravilhosos, fantásticos, mágicos, míticos cujas propriedades físicas funcionam dentro dos pressupostos de verossimilhança internas do

¹³ Em oposição à insólito, o *sólito* seria o previsível. (COVIZZI, 1978, p.26)

texto, mas podem também entrar em consonância com a realidade empírica extratextual.

Flávio García (2008) acrescenta revelando que a literatura considerada real-naturalista apenas sob o aspecto discursivo seria também insólita:

Mas há outras possibilidades de se refletir sobre o caráter sólito ou insólito da literatura, a partir do que e como se manifesta em/o texto ficcional. Caso se tome por referência a expectativa que os seres reais, os leitores, têm do desenrolar da história, ancorados na realidade exterior ao texto em que vivem, pode-se, facilmente, afirmar que o discurso insólito da narrativa real-naturalista manifesta o sólito. (GARCÍA, 2008, p.2)

Carlos Reis vai além e define o insólito como *algo que vem corroer uma 'normalidade' e uma verossimilhança que nada parecia capaz de abalar* (2012). Reis analisa a reação de um personagem de Eça de Queirós no célebre romance *Os Maias* (1888), João da Ega e o confronto deste com a terrível verdade que acometeu a vida de seu amigo, Carlos da Maia: a ligação amorosa que este mantém com sua irmã, Maria Eduarda. Reis expõe que aquilo que deixou João da Ega confuso e revoltado tem a feição do insólito, pois subverte a lógica da sociedade burguesa. E continua:

É isto que quero desde já sublinhar: há um insólito modelado pela ficção a que chamamos realista e de base verossímil, insólito que se manifesta como tal não em si mesmo ou só por si, mas contra uma lógica que nada parece capaz de abalar. (2012, p.55)

De fato, se examinarmos alguns estudiosos do assunto, constataremos que as definições se assemelham, ainda que haja discordância num ou noutro aspecto. Roger Caillois enfatiza o desconcerto causado pelo choque de um acontecimento sobrenatural sobre um espaço social onde não se admite, em nome da racionalidade, eventos dessa natureza:

O fantástico manifesta um escândalo, uma ruptura, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real (...). O fantástico presume a solidez do mundo real, mas para melhor reconstruí-lo. (...) a intenção oficial do fantástico é a Aparição, o que se pode suceder e o que apesar de tudo sucede, a ponto e no instante preciso, em meio a um iniverso perfeitamente

conhecido e de onde se acreditava definitivamente desvendado o mistério. (CAILLOIS, 1970, pp.8-9, tradução nossa)¹⁴

Portanto, o evento insólito, *grosso modo*, atua tanto no plano supranatural - está além do natural; quanto no plano do extraordinário - está além da ordem, ou como expõe Todorov “no mundo que é exatamente como o nosso, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2010, p.). Conclui-se que o maravilhoso real¹⁵, o fantástico, o estranho são construídos sobre a presença de eventos insólitos, ou seja, os que subvertem a ordem exógena vigente. Quer seja no plano narrativo diegético, quer seja no pertencente às relações entre narrador e narratário e, conseqüentemente, entre *autor-modelo* e *leitor-modelo*¹⁶.

Não esgotaremos aqui a “questão” do insólito nas narrativas de ficção. Permanece necessário um comportamento reflexivo sobre este fenômeno “numa demanda constante frente às múltiplas e sempre diversificadas experiências que o ser humano tem diante das manifestações do insólito na literatura” (GARCIA, 2007, p.). O insólito, destarte, pode ser compreendido com um macrogênero que cinge diversos gêneros, cada qual com suas especificidades, mas que apresentam similitudes, sobretudo, com respeito ao rompimento com a ordem real-naturalista. Portanto, nesta pesquisa admite-se o insólito como um sistema semiótico-narrativo-literário (FURTADO, 2012) que abraça inúmeras possibilidades de realizações ficcionais em que se manifestam o fantástico, o maravilhoso, o estranho.

¹⁴ Lo fantástico pone de manifiesto un escândalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real (...) Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para asolarlo mejor. (...) el intento esencial de lo fantástico es la Aparición, lo que no puede suceder y que a pesar de todo sucede, en punto y en un instante preciso, en medio de un universo perfectamente conocido y de donde se creía definitivamente desajolado el misterio.

¹⁵ No próximo capítulo, discutiremos a validação ou exclusão do maravilhoso dentro da categoria do insólito.

¹⁶ Expressões utilizadas por Umberto Eco em *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*, 1994.

2.1. LINHAS GERAIS DO FANTÁSTICO

Pelo universo explicável de todos os dias hesita uma antiga ordem que se convertirá em outra inteiramente nova.¹⁷

Henry Belevan – Teoría de lo Fantástico, 1977

Etimologicamente, o termo *fantástico* se relaciona com o adjetivo latino *phantasticus*, que por sua vez remete ao verbo grego *phantasein*: fazer ver de forma aparente; produzir ilusão; aparecer.¹⁸ Atualmente, o conceito de fantástico é carregado de polissemia uma vez que o termo é empregado em realidades distintas. Herrero Cecilia nota que o fantástico pode significar algo considerado maravilhoso, incrível, próprio do mundo da fantasia, da imaginação e da ilusão:

A relação com o mundo da fantasia justifica também que o fantástico se pode entender como o mundo imaginário ou visionário que surge das aspirações, das inquietudes, das obsessões, das superstições, dos medos ou das angústias do sujeito humano. (2000, p.25, tradução nossa)¹⁹

No campo da literatura, somente na primeira metade do século XIX, começou a se veicular a noção de conto *fantástico* como **gênero literário**²⁰ específico, relacionado, sobretudo, ao panteão romântico francês: Balzac, Nodier, Gautier, Mérimée; americano: Poe e Hawthorne; e pela obra do alemão E. T. A. Hoffmann. Como qualquer outro gênero, o Fantástico, salvo algumas exceções, é governado por uma lógica narrativa restritiva. Para dizer o impensável, os fabuladores devem inventar universos tendo em conta as leis

¹⁷ Por el universo explicable de todos los días bascula un antiguo orden que se convertirá en otro enteramente nuevo.

¹⁸ In: Estética y pragmática del Relato Fantástico de Juan Herrero Cecilia, 2000, Ediciones de la Universidad Castilla – La Mancha.

¹⁹ La relación con el mundo de la fantasía justifica también que lo *fantástico* se pueda entender como el mundo imaginario o visionario que surge de las aspiraciones, las inquietudes, las obsesiones, las supersticiones, los miedos o las angustias del sujeto humano.

²⁰ Os gêneros literários, grosso modo, funcionam como modelos de escrita ou de produção textual para os escritores e com horizonte de expectativa e de interpretação para os leitores. Os gêneros permitem relacionar um tipo determinado de textos com um discurso social concreto surgido para canalizar e organizar um tipo determinado de comunicação com uma pertinência e efeitos contextuais específicos. O gênero literário, por sua vez, é a produção/interpretação de textos verbais criados e organizados artisticamente fruto da imaginação de um autor. (HERRERO CECILIA, 2000 pp. 26 – 27).

da inteligibilidade. No relato fantástico, o discurso improvável, estranho e sobrenatural é verossímil, provável e totalmente organizado (LORD, 1998, pp.14 -15). Grande parte dos críticos (T. Todorov, Roger Callois, Rafael Llopis) observa este fenômeno como puro jogo de ficção, ou seja, uma história contada por um autor visando a um leitor específico (à primeira vista cético) que, por sua vez, presencia a possibilidade da irrupção de seu mundo real por eventos inexplicáveis pelas razões funcionais. Para estes críticos, a narrativa fantástica produziria um desconcerto, um medo ou angústia ao leitor, ao menos durante o período da leitura, instalando a dúvida do sobrenatural numa mentalidade racionalista. E ainda:

Com tudo aquilo que não se pode explicar a partir da racionalidade e nos remete a dimensões mais provindas e inexplicáveis, dimensões que podemos chamar suprarracionais ou supranaturais. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 30, tradução nossa).²¹

Em *Introdução à Literatura Fantástica* (2010), tendo sua primeira edição em 1968, Tzvetan Todorov propõe uma sistematização a partir de um conjunto de definições suas, de seus contemporâneos e de estudiosos anteriores, em que inaugura as bases teóricas do gênero fantástico. Inicialmente, Todorov busca definir a noção de gênero. Debruçando-se sobre obras que constituíram um gênero específico, reflete a respeito da impossibilidade de um texto se adequar a determinado gênero. Não obstante, em seguida, Todorov admite a possibilidade da formação de um gênero a partir de um mapeamento de narrativas que possuam elementos dominantes e assemelhados. No capítulo seguinte, Todorov traça uma definição para o *gênero fantástico*, este como consequência da análise de um conjunto de traços dominantes manifestados em determinadas obras, e ainda expõe o diferencial de outros dois gêneros: o maravilhoso e o estranho. Segundo o crítico búlgaro, o fantástico reside na incerteza, na hesitação, ou ainda no mistério, no inadmissível, no inexplicável que se introduz na 'inalterável legalidade cotidiana'. Esta incerteza ou hesitação seria expressa na narrativa pela voz das personagens, sobretudo,

²¹ con todo aquello que no puede explicarse desde los esquemas de la racionalidad y nos remite a dimensiones más profundas e inexplicables, dimensiones que podemos llamar suprarracionales o supranaturales.

pelo personagem-narrador, sempre auto ou homodiegético²², que seguramente contaminaria o leitor empírico. Entretanto, Todorov acentua o caráter evanescente do fantástico. O tempo de duração deste é o tempo de hesitação da personagem e/ou do leitor empírico ou na análise de Humberto Eco – leitor-modelo. O autor ainda delimita o fantástico aos domínios de seus gêneros vizinhos: maravilhoso e estranho. Quando o leitor ou a personagens decidem explicar as atrações insólitas sob a ótica das leis da realidade (exógenas ao texto) teremos o gênero estranho. A razão explicaria o sobrenatural, destituindo a aparição do insólito. Por outro lado, caso o leitor empírico ou personagens optem por criar novas leis da natureza para elucidar o fenômeno insólito, teremos o gênero maravilhoso. Nele, tudo é possível e explicável dentro de uma lógica interna. *Tanto a fé absoluta quanto à incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.* (TODOROV, 2010). Todorov também não descarta a possibilidade de mescla desses três gêneros em mais dois subgêneros: fantástico-estranho e fantástico maravilhoso. E continua “Esses subgêneros compreendem as obras que mantém por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho. (TODOROV, 2010 p. 50)²³”

Todorov reforça que as narrativas dos gêneros fantástico-maravilhoso e fantástico-estranho se apresentam *fantásticas* em quase todo percurso textual, mas no final há um desenlace *maravilhoso ou estranho*, ou seja, uma explicação dentro das leis internas, no primeiro caso, ou externas do texto:

Estas são narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação do sobrenatural. O limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir. (TODOROV, 2010 p. 58)

Concernente ao maravilhoso puro, Todorov indica a natureza dos acontecimentos insólitos como caracterizadores deste gênero e não qualquer

²² A respeito dos tipos de narradores, Luis Alberto Brandão e Silvana Pessôa em *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis* (2001) alicerçados sob a ótica de Jean Pouillon, Percy Lubbock e Gérard Genette, chegam ao seguinte quadro teórico: Visão por detrás – narrador onisciente – heterodiegético; Visão com – narrador-personagem em primeira pessoa – autodiegético; Visão de fora – narrador testemunha ou personagem solidária – homodiegético.

²³ Os conceitos do Fantástico, do Maravilhoso e do Fantástico-maravilhoso todorovianos, entre outros conceitos desenvolvidos por outros autores, nos serão úteis para a explanação dos fenômenos do insólito em *O Vendedor de Passados* e em *A Varanda do Frangipani*.

reação particular das personagens e/ou do leitor implícito provocadas por esses eventos. A partir daí, Todorov elenca quatro possibilidades do maravilhoso: o hiperbólico – caracterizado pelas dimensões exageradas dos fenômenos; o exótico – quando supõe o desconhecimento do receptor implícito (leitor) ao narrar fenômenos sobrenaturais *sem apresentá-los como tais*; o instrumental – em que se exibem objetos *irrealizáveis na época descrita*; o científico – quando o maravilhoso é explicado a partir de leis desconhecidas pela ciência contemporânea.

Felipe Furtado parte de Todorov e desenvolve o conceito de Literatura do Sobrenatural carregada em seus temas de uma *fenomenologia meta-empírica* (FURTADO, 1980: 20). Para Furtado, o fantástico está na tensão do jogo dialético existente entre o mundo empírico e o extranatural. A ocorrência entre o sobrenatural e o pretensamente real dá ao gênero fantástico uma ambiguidade construída durante a narrativa, sem que nunca um dos mundos confrontados elimine o outro. Flávio Garcia completa:

A ambiguidade expressa no Fantástico não é uma característica preexistente, mas uma construção que o singulariza enquanto gênero distinto dos demais. O discurso fantástico é, então, composto por recursos de construção narrativa que expressam essa ambiguidade. É essa construção que define o gênero, e não um sentimento das personagens, do narrador ou do leitor. (GARCIA, 2005, p.)

Contrariando Todorov, a crítica argentina Ana María Barrenechea, concertando com Furtado e Garcia, afirma que o fantástico puro se identifica com a vacilação do personagem (ou leitor empírico) diante do fato insólito. Para eles, o fator essencial está fundamentado na sensação da problematização derivada do contraste de acontecimentos pertencentes a ordens contrárias, da subversão da razão habitual. A hesitação do narrador é resultado de uma ambiguidade erigida antes pelo do texto que pela circunstância criada para que tal ambiguidade seja reconhecida. David Roas (2014) aponta para a inconstância das definições de Todorov ao delimitar o fantástico apenas pela vacilação das personagens, e ainda reduzi-lo ao simples limite entre dois gêneros: o maravilhoso e o estranho. Como exposto, a diferença entre os três gêneros todorovianos está na racionalização ou aceitação final do sobrenatural

feita pelo leitor e personagens. Segundo Roas, o sobrenatural tem uma existência efetiva “em que não há vacilação possível, já que só se pode aceitar uma explicação sobrenatural dos fatos” (2014, p. 42), ou seja, o fenômeno sobrenatural, fantástico, não poderá ser racionalizado, “o inexplicável se impõe a nossa realidade, transtornando-a” (2014, p.42). Para ele o fantástico é uma ameaça, que tem sua origem no código realista, ainda que manobre a violação desse código:

A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real.(...) Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu. (2014, pp.31-32)

A literatura fantástica seria, então, o enfrentamento a uma realidade diferente e incompreensível, o conflito entre o sobrenatural e o natural que tem como consequência uma perturbação mental em algumas personagens e, posteriormente, no leitor, ou nas palavras de Antonio Risco:

Em seu mecanismo implica o conflito básico entre credulidade e cepticismo que somente pode manifestar-se com toda sua energia – com o que exige a literatura – num momento cultural de marcada tendência racionalista, que impregnará, certamente, a maior parte dos leitores.²⁴ (RISCO, 1987 *apud* HERRERO CECILIA, 2000, p.56)

Irène Bessière destaca que a dúvida fomentada pelo texto fantástico reside nos elementos textuais contraditórios ao mundo cotidiano, embora adquiram coerência diegética. A realidade exibida pelo texto fantástico é a de um mundo enigmático. O leitor, então, participa da construção dessa realidade misteriosa. Para Bessière, a dúvida entre a razão e o extranatural não fundamenta o fantástico, mas o questionamento do sujeito (personagem e leitor) em relação as suas próprias crenças, uma vez que o fantástico se instala numa ambientação realista e o converte em algo problemático. Desse modo, Bessière completa:

²⁴ En su mecanismo implica el conflicto básico entre credulidade y escepticismo que sólo puede manifestarse con todo su vigor – con el que exige la literatura – en un momento cultural de marcada tendencia regionalista, que ha de impregnar, por supuesto, a la mayor parte de los lectores.

Os marcos sociológicos e as formas de entendimento que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do trivial e do estranho, não para inferir alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do “surreal”, cuja concepção varia segundo as épocas. (2001, p. 85)²⁵

De todas as maneiras, percebe-se na personagem de ficção, embora tenha o fenômeno fantástico coabitado em sua identidade, a convivência de uma realidade misteriosa e inquietante e de um mundo ambíguo onde se mesclam estranhamente as fronteiras entre o vivente e o não-vivente, entre o humano e o não-humano (HERRERO CECÍLIA, 2000). Além disso, ressaltam-se as variedades de temas especiais e próprios atrelados ao gênero fantástico²⁶. Assim como, as diversas possibilidades de abordagem de um tema por um autor dentro de sua obra ou de um autor para outro. Em última instância, o fantástico insinua o jogo contraditório entre o natural e o sobrenatural, fazendo-nos refletir que o mundo governando pela racionalidade e por padrões definidos em que acreditamos, não passa de uma irrealidade, de uma fantasia.

2.2 RELAÇÕES DO FANTÁSTICO COM GÊNEROS PRÓXIMOS

O fantástico sempre esteve relacionado com gêneros circunvizinhos: aos contos e lendas populares nos chamados *contos de fadas*; à *ficção científica*, embora esteja claro que este explore e extrapole ao máximo o poder da razão e da ciência inventando mundos imaginários (HERRERO CECILIA, 2000); ao *sobrenatural religioso* se aproximando ou se afastando do fantástico conforme a crença ou incredibilidade do leitor; ao *estranho* em que a loucura, a alucinação e os sonhos são temas corriqueiros como nos relatos de Poe, Maupassant ou Stephen King; à novela policial quando o acontecimento insólito, um enigma ou um fenômeno misterioso são resolvidos no final da

²⁵ Los marcos sociológicos y las formas del entedimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenômenos que escapan a la economía de lo real e de lo “surreal”, cuya concepción varía según las épocas.

²⁶ O pesquisador espanhol Juan Herrero Cecilia elenca alguns temas do Fantástico em *Estética y Pragmática del Relato Fantástico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. Nesta pesquisa abordaremos adiante alguns dos temas relacionados as obras *O Vendedor de Passados* e *A Varanda do Frangipani*.

narrativa por explicações racionais; à fantasia heroica muito cultivada na literatura inglesa e americana em que o mágico e o esotérico são temas fundantes, herdados, sobretudo, das antigas novelas de cavalaria e do romance gótico, a exemplo do J.J. Tolkien, de *O Senhor dos Anéis* ou *As Crônicas de Nárnia* de C. S. Lewis.²⁷

Entretanto, nesta pesquisa tratamos com mais observação o gênero maravilhoso ou precisamente, o realismo Maravilhoso, pois é comum entre as últimas críticas a classificação de algumas obras das literaturas africanas dentro desta categoria. Para a maioria dos críticos, separar o gênero fantástico do realismo mágico (ou maravilhoso)²⁸ trabalhado, sobretudo, pelos escritores latino-americanos, como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares nos anos 50-70 não é uma tarefa simples. Como afirma Herrero Cecilia ambos os conceitos não perseguem os mesmos efeitos ou objetos comunicativos, nem possuem uma mesma visão da vida e do mundo. Segundo o autor, o fantástico (como já exposto) produz uma inquietude intelectual, enquanto o realismo mágico provoca outros efeitos, voltados para o encantamento e pela fascinação provocadas por um evento insólito:

Já não há inquietação, nem choque, nem medo diante do que se afasta dos esquemas racionais, mas o que se vê como um elemento integrado às forças da natureza, forças que se consideram reais e se aceitam sem problematizá-las.(2000, p. 77)²⁹

As crenças, as tradições, as manifestações mitológicas dos povos hispano-americanos, mestiços culturalmente, se relacionam com as manifestações literárias provocando uma visão prodigiosa da realidade. Segundo, Irlemar Chiampi (1983), a narrativa maravilhosa não está interessada nas tensões entre o real e o imaginário, os princípios de verossimilhança não estão no centro das atenções desse discurso. Dentro de uma perspectiva real, o evento maravilhoso seria impossível de se concretizar, porém não cabe à narração explorar o absurdo exógeno do acontecimento, ou incitar qualquer tipo de

²⁷ Quadro realizado por Juan Herrero Cecilia (2000, pp. 76 – 86).

²⁸ Segundo Irlemar Chiampi, o termo Maravilhoso foi paulatinamente substituindo o Mágico, porque o novo romance hispano-americano considerava este último com forte carga semântica ligada à magia.

²⁹ Ya no hay inquietud, ni choque, ni miedo ante lo que se aleja de los esquemas racionales, sino que se ve como un elemento integrado en las fuerzas míticas de la naturaleza, fuerzas que se consideran reales y se aceptan sin problematizarlas.

questionamento no leitor. A ausência de vínculo entre realidade e irrealidade consubstancia as diretrizes que direcionam o discurso maravilhoso no seu conhecimento empírico do que seja realidade. O real maravilhoso simula um universo aparentemente real da mesma maneira que o fantástico, porém nele os leitores-modelos (ECO, 1994) são guiados dentro da narrativa por uma lógica interna e aceitável frente ao encantamento causado pelos eventos insólitos. Em relação às personagens do maravilhoso, não existe, por parte delas, o desconcerto diante dos fenômenos insólitos, muito embora haja o reconhecimento destes. Elas incorporam o estranhamento, advindo de mitos, crenças e folclores indissociáveis de episódios históricos de um povo, como parte integrante de uma realidade, que por sua vez, no caso das Américas e por extensão a África, funde-se na convivência de elementos nativos e herdados do imperialismo europeu. Segundo o escritor cubano Alejo Carpentier (1987), o Real Maravilhoso nasce da fragilidade entre o mundo dito real e o imaginário visando à expectativa de estabelecer certos sincronismos possíveis, regulares e atemporais, associando o passado com o presente. A narrativa real maravilhosa conciliaria o mundo referencial sobrepujando-o, criando uma realidade harmônica, onde o *sólito* e o *insólito* se confundem.

2.3 DO INSÓLITO NAS NARRATIVAS AFRICANAS

A ocorrência do insólito na literatura contemporânea é marcada pelo rompimento com a mimese realista em troca de uma relação mais estreita com eventos paranaturais. Talvez isto decorra do fato de a Ciência, no final do século XX, ter repensado o sobrenatural. Tal acontecimento possibilitou a convivência harmoniosa ou não entre o pensamento racional e o mágico. Dessa maneira, hoje, produz-se uma literatura permissiva em que aproximações entre o Maravilhoso, o Fantástico, o Estranho, o Realismo Maravilhoso, o Realismo Anímico são possíveis. Antonio Candido (2004) em *O Discurso e a Cidade* promove a ideia de dois tipos de atitudes literárias em prosa: a dos autores, que partem da realidade para romanceá-las, e os autores, que criam suas obras a partir de elementos da fantasia. Entretanto, segundo Candido, os autores mais calcados na suposta realidade findam por se tornar fantasiosos em demasia, já os que entram pelos caminhos do “absurdo” transcrevem com mais complexidade os acontecimentos em torno do lugar que escrevem.

A Literatura Africana embarca nestas possibilidades e percorre os caminhos do insólito para refletir sobre fatos reais (históricos), pois “Nem sempre problematizar o factual é apresentá-lo como sólito. Às vezes, a problematização se torna mais fértil pelas sendas do insólito” (GARCÍA, 2008, p.5).

Especificamente, tanto na obra de Agualusa quanto na de Mia Couto constata-se a coexistência entre o plano racional e as diretrizes do insólito local. Ambas refletem a realidade multifacetada de seus respectivos países, que, assentados num cenário conflituoso e contraditório, estão intimamente ligados a elementos míticos que habitam os seus cotidianos. A literatura pós-colonial visa uma construção imagética contrária à construída pelo colonizador. Assim, é presumível que esta literatura se apoie em seus elementos culturais para contribuir na reconfiguração nacional. Um cenário africano intimamente ligado a cosmogonias míticas, que, inclusive, eram conhecidas e rechaçadas

pela colônia portuguesa, são retomadas pelos escritores africanos da lusofonia como meio de subversão anticolonial e ao mesmo tempo de manutenção identitária. Lenira Marques Covizzi (1978) aponta a irrupção de eventos insólitos em espaços diegéticos como uma possibilidade de crítica ficcional diante de um espaço real conflitante. O insólito surgiria, sob esse aspecto, com um insuflador crítico. O evento incomum se reporta ao mundo real, mas confronta-o, ao aceitar sua investida contra o habitual, ou sólito em contraponto ao *insólito*. À vista disso:

procura-se experimenta-se, em todas as direcções, através dos instrumentos narrativos que são assim também renovados a partir de suas virtualidades, até então, na sua grande maioria, só imaginadas. (COVIZZI, 1978, p.29)

Ressaltamos a importância da memória oral na constituição da escrita narrativa de Angola e Moçambique. Há um interesse evidente em reutilizar os saberes veiculados ao longo das gerações, sobretudo através dos Griots contadores de histórias, como matéria essencial conciliada ao discurso literário polifônico, herança do colonialismo.

Alicerçadas em estratégias de complementaridade entre o real e o imaginário, as literaturas africanas de Mia Couto e Agualusa expõem um cenário pós-guerra e apelam para a reunião de elementos tribais dispersos, no resgate de traços identitários e na reafirmação de uma unidade nacional possível. As duas narrativas em questão tem, como pano de fundo, duas realidades em que se confluem: *realia* e *mirabilia*. Nesse jogo de ilusões³⁰, as obras se utilizam de situações e elementos insólitos em sincronia com parcelas da realidade (ou memória) para *ludibriar* a verdade e encenar mundos possíveis que, mesmo quiméricos, se aproximam daqueles vividos pelos homens.

Garcia destaca a proximidade temporal do processo de independência das colônias portuguesas em África com o *boom* da literatura hispano-americana assentada no sistema literário real-maravilhoso. Segundo Garcia:

³⁰ PAVEL, Thomas. *Univers de la Fiction*, 1988. *Apud*: COMPAGNON, Antoine. O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum. Belo Horizonte, editora UFMG, 2010.

essas narrativas apresentam marcas de estratégias de construção realista-maravilhosas, presentes em experiências ficcionais já consagradas na América Latina, nas quais emergem variados traços próprios de uma mítica telúrica ancestral, que reflete traços identitários da terra. (GARCIA, 2012, p. 413)

Como na América espanhola, a África possui um terreno prolífero a manifestações de mitos, lendas e crenças nativas que aos olhos estrangeiros podem parecer estranhas, sobrenaturais, inesperadas e insólitas. Ressaltamos, entretanto, que em solo africano esse estranhamento é construído num cenário de violência disposto pela dor, pela miséria e pelas consequências traumáticas da guerra civil, guardadas as diferenças locais, de Angola e Moçambique. É notável como em *O Vendedor de Passados* e em *A Varanda do Frangipani* se percebe um engajamento histórico e social firmado nos componentes fantásticos simbolizados no panteão cultural africano em confronto com a realidade exógena. A valorização da cultura ou das culturas africanas fragmentadas possibilita que as duas obras atuem como sustentáculos de povos maculados pela guerra e pelo imperialismo europeu. A respeito do papel do escritor em países como Moçambique, assolado pela guerra, Mia Couto, em entrevista a Nelson Saúte, revela:

o escritor moçambicano tem uma terrível responsabilidade: perante todo o horror da violência, da desumanização, ele foi testemunha dos demônios que os preceitos morais contêm em circunstâncias normais. Ele foi sujeito de uma viagem irrepitível pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade. Onde outros perderam a humanidade, ele deve ser um construtor da esperança. Se não for capaz disso, de pouco valeu essa visão do caos, esse Apocalipse que Moçambique viveu. (SAÚTE *Apud* OLIVEIRA, 2008, p. 85)

Mia Couto tem consciência do papel da literatura como uma fonte de onde jorra o místico e o maravilhoso que podem ser facilmente reconhecíveis nos mitos tradicionais de seu povo. O escritor africano não pode estar alheio ao conjunto mítico que atua sobre o cotidiano empírico da África. Carlos Lopes num ensaio intitulado *Nem Aspas Nem Raspas* indica que, no caso, Mia Couto faria parte de um realismo mágico à sua maneira:

Já acharam que o realismo mágico é uma invenção latino-americana, antes de muitos terem lido o que se dizia, senão escrevia, em partes de África e da Ásia (2013, p. 23).

As obras analisadas expõem estas experiências advindas da tradição cultural em diálogo, conflitante ou não, com situações de embates oriundos das lutas em prol da descolonização e das guerras civis consequentes. São tentativas de resgatar elementos telúricos – mitos, lendas, folclore, crenças – para recuperar ou exibir uma identidade africana muitas vezes envolta por sobre um figurino colonial. Os fenômenos insólitos nas literaturas africanas atuariam, assim, como:

uma expressão artística das consumições, obsessões, medos ou questionamentos que surgem na sensibilidade e na imaginação humana quando a visão racional da vida e do mundo choca ou entra em conflito com as dimensões misteriosas do irracional e do supranatural (HERRERO CECILIA, 2000, p.30).

Assim como, essas literaturas recorreram a uma construção narrativa cuja irrupção do insólito se destaca como mediador do embate “entre a cultura que emerge, porque fora submersa, e a cultura que se impusera, porque viera pela força da colonização” (GARCIA, 2013, p. 23).

2.3 A NARRATIVA PÓSTUMA: A MORTE NA ÁFRICA

Menipo – Não compreendo, ó Trofônio, o que dizes, afinal. Mas que tu estás inteiramente morto, eu vejo perfeitamente.

O Diálogo dos Mortos – Luciano de Samósata

*Antigas como o medo*³¹, as narrativas que apresentam mortos decididos a sair da condição de silenciados e rememorar circunstâncias de uma vida ou uma vida inteira marcam presença na literatura mundial já há bastante tempo. Ao longo da história, este recurso aparece em textos como a *Catábasis Homérica*, da Grécia clássica, o *Diálogo dos Mortos*, de Luciano de Samósata, do século II, o romance experimental *A Vida e as Opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, do século XVIII, o conto *Bobók*, de Dostoievsky, a célebre

³¹ Início do prólogo assinado por Adolfo Bioy Casares em 1965 da 1ª edição de *Antologia da Literatura Fantástica*.

obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. E ainda, contemporaneamente, nas obras *Pedro Páramo*, do mexicano Juan Rulfo, *La Amortajada*, de María Luisa Bombal, *As Horas Nuas* de Lygia Fagundes Telles, *Meu nome é Vermelho*, do romancista turco Orhan Pamuk, o recente *A menina que roubava Livros*, do australiano Markus Suzack, entre outros.

Entretanto, quando alguém conhecedor da literatura brasileira se reporta a um narrador defunto, logo a figura irônica de Brás Cubas surge como referência. De fato, Machado de Assis manipulou com maestria a utilização do foco narrativo (ponto de vista) em primeira pessoa em suas *Memórias Póstumas*. Entretanto, essas memórias “escritas com a pena da galhofa e a tinta da ironia” (ASSIS, 1997), e que foram trabalhadas no outro mundo, estão apoiadas em experimentos de alguns autores do século XVIII como o já citado Laurence Sterne e Xavier de Maistre, *Viagem à Roda do meu Quarto*. Nos textos citados, os narradores rompem com condutas tradicionais de narração em primeira pessoa. Os narradores de Machado, de Sterne e de Maistre exibem mais incertezas ou mesmo falseamentos abertos que a veracidade dos fatos narrados. Segundo Valentim Fiacioli:

São narradores com preferência especial pela paródia de quase todos os tipos de textos ou falas sociais através desse artifício estabelecem fortes conexões com diferentes tradições literárias ou não-literárias, fazendo delas uma releitura, ou desleitura, às vezes cômica ou gaiata, mas nem sempre, porque muitas vezes a paródia também faz com que as fontes primeiras mudem de sentido, pelo deslocamento do contexto, mas sem necessariamente as desqualificarem ou ridicularizarem. (FACIOLI, 2008, p. 66)

José Guilherme Merquior propõe o desligamento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* do Realismo e a filiação deste no gênero cômico-fantástico ou sátira menipéia³² que como indica Bakhtin “é o gênero universal das últimas

³² O termo Menipéia está associado ao personagem mitológico o filósofo Menipo – que atua como uma espécie de mensageiro entre o mundo dos mortos e o dos vivos, de *O diálogo dos Mortos* de Luciano. Segundo Merquior, a sátira *menipéia* desde a Antiguidade está presente na literatura ocidental. Sua realização mais perfeita são as sátiras em prosa de Luciano de *Samósata (século II)*, autor dos *Diálogos dos Mortos*. O autor ainda elenca os atributos da literatura cômico-fantástica tendo como suporte os estudos de Mikhail Bakhtin. São eles: a) ausência de qualquer distanciamento enobrecedor na figuração dos personagens e de suas ações – aspectos pelo qual a literatura cômico-fantástica se distingue nitidamente da epopeia e da tragédia; b) a mistura do sério e do cômico, de que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência etc.; c) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; nos diálogos

questões. Nela a ação não ocorre apenas ‘aqui’ e ‘agora’ mas em todo mundo e na eternidade” (1981, p.127).

No posfácio do conto *Bobók*, de Dostoiévski (2012), Paulo Bezerra vai além, afirmando que a atualização feita por Machado ao tema da menipéia, possibilitou a criação do defunto autor. Realidade e fantasia se confundem na composição prosaica machadiana. Seu defunto memorialista, assim, cria uma impressão de verdade, uma reprodução carnavalesca do mundo, fantasiosa e realista porque recria questões nacionais e sociais sob a ótica fugaz da máscara da morte.

É na linhagem prosaica dos *narradores não-confiáveis*³³ (FACIOLI, 2008) que enquadrámos as obras de Agualusa e Mia Couto. Estas possuem um verdadeiro fascínio em dar aos narradores a voz de mortos. Em ambos o foco narrativo é em primeira pessoa. Porém, o ponto de vista é a morte: de quem se sabe morto e reocupa a posição de vivo no corpo do outro - o xipoco; e o de quem opera um estranhamento em relação ao mundo dos vivos, apesar das evidências de ter feito parte dele – a osga. Esta falta de credibilidade desvia a *autoridade incontestável do narrador*. A primeira pessoa passa a defender uma verdade de que ela mesma não tem certeza. Além disso, o ponto de vista de um defunto se revela como uma estratégia, além de ideológica, estética, pois burla princípios de verossimilhança.

A concepção de morte como passagem, como travessia e margem da existência é comum em várias comunidades culturais. Eliade (2013) aponta que, independente da religião, o tema da morte é compreendido como um segundo nascimento, ainda que mudem radicalmente o conteúdo da

de Luciano, como no romance do seu contemporâneo Apuleio (*O Asno de Ouro*) ou na obra de Rebelais, as fantasmagorias mais desvairadas convivem sem transição com os detalhes mais veristas; d) a frequência da representação literária de estados psíquicos aberrantes: desdobramentos de personalidade, paixões descontroladas, delírios (como o delírio de Brás Cubas); e) o uso constante de gêneros intercalados – p. ex., de cartas ou novelas – embutidos na obra global (como as historietas de Marcela, de D. Plácida, do Vilaça e do almocreve, nas *Memórias Póstumas*).

³³ Facioli afirma que o foco narrativo em primeira pessoa não-confiável, no caso machadiano, difere-se do narrador ingênuo e moralizante utilizado anteriormente por escritores como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo. Em suma, Machado não foi o primeiro a utilizar o foco narrativo em primeira pessoa no Brasil, mas o fez com uma força artística e satírica não vivenciada, até então, na literatura nacional. Facioli reforça que, inclusive, Machado inventa um estranhamento mágico também incomum à época.

experiência quando enriquecidos com novos valores. Sua definição é a seguinte: *o acesso à vida espiritual implica sempre a morte para a condição profana, seguida de um novo nascimento* (2013, p.163).

Em solo africano, múltiplo culturalmente, os conceitos de morte também são diversos. Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco (2012) apresenta alguns pontos coincidentes:

não existe céu, nem inferno; a morte é encarada como renascimento e não com expiação; a travessia não é linear, uma vez que a viagem não é para o outro mundo e, sim, para uma outra dimensão do universo cósmico; o tempo africano é labiríntico, espiralado; os mortos e os vivos interagem, tendo em vista a crença no eterno retorno; os antepassados são cultuados, em geral, com oferendas e rituais, com máscaras, cuja função é pôr em contacto vivos e mortos. (2012, p.68)

Nas literaturas africanas de língua portuguesa a morte não está associada ao desligamento com o mundo dos vivos. Ela significa um constante *intercâmbio de energias entre a vida terrena e a que prossegue após a morte* (SECCO: 2012, p. 79). A morte e todos os elementos associados ao tema – rituais de passagem, possessões, mortos-vivos, entre outros – estão presentes em obras como: *O Regresso do Morto*, de 1989, do moçambicano Suleiman Cassamo, livro composto por onze contos cuja temática da morte aparece de formas variadas, na mulher que anseia sair da situação de um casamento opressor através de sua morte (*Ngilina, tu vai morrer*), ou no rapaz dado como morto que regressa após anos de luto familiar (*O Regresso do Morto*): “Os mortos, quando regressam, diziam, trazem a cruz pesada da sua própria tumba dobrando-lhes a coluna.” (1997, p. 81); *O Segredo da Morta*³⁴, de 1935, do angolano Assis Júnior, narrativa em que se nota a frequência de costumes angolanos tais como rezas, adivinhas, contações de estórias, entre outros ritos de passagem; no romance *Maior Mês de Maria*, do escritor angolano Boaventura Cardoso, constata-se a presença de um ritual de passagem chamado *komba*, que, segundo Secco:

³⁴ Interessante frisar o fato de esta obra ser considerada o grande marco do romance angolano. Escrito 20 anos antes de seu lançamento em 1935, em *O segredo da morta* (Romance de costumes angolenses) se pode verificar a presença de uma atmosfera de facto angolana, que, mesmo insuficiente para que se exorcizem os valores portugueses, permite que a obra seja vista como o ponto inaugural da trajetória romanesca em Angola.” Texto extraído do site da União dos Escritores Angolanos. Endereço eletrônico: <http://www.ueangola.com>.

marca o óbito pelo choro ritmado do povo do interior, cujas exclamações e interjeições assinalam, no plano da linguagem, a exteriorização da dor. Fazem parte desses cultos cânticos, batuques do komba e xilinguilamentos, isto é, transes corporais por meio dos quais os espíritos dos mortos são invocados. (2012, p.69)

No romance *As Memórias de um Espírito*, de 2001, do cabo-verdiano Germano Almeida, temos mais um exemplo da narrativa póstuma nas literaturas africanas. Nesta obra, o narrador, Dr. Alírio José de Sousa, morre no dia de seu aniversário. O enredo, assim, se desenrola a partir de seu funeral, e avança conforme são apresentados flashes mnemônicos que ultrapassam questões temporais e espaciais da narrativa:

Morri precisamente às cinco da tarde de um dia 30 de setembro. Calhou que justamente nessa manhã eu tinha completado mais um ano de vida e a Alda estava numa grande azáfama nos retoques finais de um jantar que queríamos oferecer aos amigos próximos e também a mais uns quantos esfomeados da cidade de Mindelo. Mas de repente cai no chão. Redondo, sem um ai, como um desamparado saco de batatas mal cheio. (2001, p. 11)

Outros textos das literaturas africanas abordam a morte como um prolongamento da vida, como uma fase de um ciclo infinito. Secco aponta a possível compatibilidade desta questão com a configuração do espaço colonial:

O culto dos antepassados e do mundo após a morte faz parte das crenças africanas, em geral, e das moçambicanas e angolanas, em particular. Os anos de colonialismo e de luta pela Independência fizeram esmaecer, na memória do povo, essas práticas. (...) Porém, não só o colonialismo, coma imposição do catolicismo, trouxe essa visão negativa da morte. Também as longas guerras, principalmente as desencadeadas após as Independências, inscreveram Angola e Moçambique sob o signo de *Tánatos*, fazendo com que ritos e tradições fossem silenciadas. (2012, pp. 70 - 71)

O retorno a esses hábitos pelo universo escrito é uma tendência da literatura contemporânea, que busca, assim, a manutenção e o avivamento de um arcabouço cultural encoberto pelo revestimento colonial.

Esta possibilidade de manter diálogo com o *outro lado*, da convivência entre os planos terreno e sobrenatural aproximam as obras *O Vendedor de Passados* e a *Varanda do Frangipani* da literatura menipéica e dos atributos

desenvolvidos por Mikhail Bakhtin a despeito das obras de Rebelais e Dostoievsky, retomados e enumerados por José Guilherme Merquior: na *absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança* (categoria 'c'), já que em ambos os romances a irrupção do insólito é evidente, por exemplo, através dos defuntos que falam. Além deste traço, destacamos a *frequência da representação literária de estados psíquicos aberrantes* (categoria 'd'), pois alguns personagens apresentam estados de delírio e ou desdobramento de personalidade como os velhos de *A Varanda do Frangipani*, e as personagens de José Buchmann que adquire uma identidade fajuta construída pela empresa criativa de Félix e Edmundo Barata dos Reis, que se esconde atrás da loucura, de *O Vendedor de Passados*; e o *uso constante de gêneros intercalados* (categoria 'e') como cartas e depoimentos presentes nos dois romances.

Nos romances de Agualusa e Couto a própria morte é negada, as personagens vivem. Suas vozes ressoam depois de mortas, falam depois de separadas do corpo, revelam-se como um eco resultante de uma voz cultural que se refere à ancestralidade onde ela se realiza e é convertida em palavra. O narrador defunto nas duas obras é guardião dessa ancestralidade passada de boca em boca, ou de geração para geração. Este é para o mundo africano o lugar sagrado dos signos. Se o vocábulo signo tem em sua gênese greco-latina o significado de *reunião*, para os africanos sua cadeia simbólica reúne e interage com elementos cósmicos e sociais, o natural e o sobrenatural, os vivos e os mortos, num movimento contínuo de transformação e de devir, concretizado numa escrita que faz coexistir passado, presente e futuro, a oralidade e a escrita, a voz e a letra.

3. MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DA NAÇÃO SOB AS LENTES DO INSÓLITO EM *O VENDEDOR DE PASSADOS DE AGUALUSA*

Nada passa, nada expira
 O passado é
 um rio que dorme
 e a memória uma mentira
 Multiforme

Dormem do rio as águas
 e em meu regaço dormem os dias
 dormem
 dormem mágoas
 as agonias,
 dormem.

Nada passa, nada expira
 O passado é
 um rio adormecido
 parece morto, mal respira
 acorda-o e saltará
 num alarido.

José Eduardo Agualusa – *O Vendedor de Passados*

José Eduardo Agualusa no romance *O Vendedor de Passados* focaliza as tensões do panorama da independência angolana em 1975. Reconstrói a partir do discurso de uma lagartixa, o processo da independência a partir de 1961 e dos seus anos seguintes. A obra de Agualusa surge como uma insufladora dos valores que devem ou precisam ser priorizados.

A literatura produzida em Angola está na esteira das manifestações literárias em África opostas às figurações negativas que delegam ao continente, exclusivamente, o papel de vítima. Os textos se tornam porta-vozes de uma sociedade emergente em busca da autoafirmação identitária. A produção contemporânea incorpora “paisagens culturais” asfixiadas durante o período colonial.

Para engendrar a maioria de suas produções textuais, os escritores africanos transitam à margem da ficção e da história. A ficção se filia a história, todavia, essa é uma história que percorre as veredas da invenção. A guerra civil dilacerante dos sonhos libertários da maioria dos países recém-libertados

instigou a ocupação da memória (história) nos lugares de enunciação. Instalando, assim, a inevitável autocrítica histórica da África, e uma revisão prospectiva do cenário colonial e pós-colonial. Atualmente, historiadores como Hayden White (2008) afirmam que as narrativas históricas são *ficções verbais*, pois são artefatos de um autor (historiador) tanto inventor quanto descobridor e produtor de formas com pretensões científicas, mas que se assemelham às estruturas literárias. A escrita da história é enredada por linhas tênues que costuram o tecido textual de memória e ficção. White problematiza a legitimidade dos textos históricos como narrativas de fatos passados *inquestionáveis*, assim como, discute a validade do texto literário como depositário de “interpretação dos fatos”. Para o historiador a maneira de elaboração da narrativa norteia a exibição literal ou ficcional do fato. Confirma o autor:

Porque diferenças entre narrativas que competem são diferenças entre os ‘modos de elaboração’ de enredo que predominam nelas. É por serem narrativas sempre elaboradas em enredo que elas são comparáveis; é porque narrativas são diferentemente elaboradas em enredo que as discriminações entre os tipos de enredo podem ser feitas. (WHITE, 2008, p. 195.)

Recuperar o passado quer seja ficcional, quer seja histórico para rememorá-lo no presente é uma tentativa do homem (no presente) de reconfigurar sua própria história. Entretanto, Roger Chartier (2011) afirma que enquanto este homem desenha aspectos de sua memória, de seu passado, simultaneamente, ele dialoga com seu próprio tempo. Voltar ao passado é uma experiência de renovação, embora sua recuperação integral seja inviável. Chartier (2011) revela que algumas obras literárias configuram as representações coletivas do passado. Delas emana uma ‘energia social’ que, segundo o autor, condensa a energia das linguagens, dos ritos e das práticas do *mundo social*. Essa ‘energia’ na obra literária retorna ao mundo social através de sua apropriação por parte de seus leitores e espectadores. O filósofo francês Paul Ricoeur (1995), utiliza a noção de ‘mundo do texto’, onde se projetam ‘maneiras de habitar o mundo’: de um lado a exibição estética; do outro, a leitura e a apreciação crítica por quem recebe o texto literário. Em *O Vendedor de Passados*, temos uma literatura que reflete o processo histórico

em que a nação e sociedade estão inseridas. Em entrevista concedida em 2007, Agualusa reflete sobre o jogo de verdades e mentiras travado entre história e ficção:

O que demora mais quando se começa a escrever um livro é encontrar o tom certo e a estrutura. Divertiu-me criar a ilusão de que o leitor está a assistir à construção do romance a partir da viagem real que fizemos e de como essa viagem vai alimentando a ficção, sendo que ao mesmo tempo a ficção vai participando da realidade e influenciando-a. Divertiu-me, sobretudo, o facto de que nos nossos países a realidade tende a ser muito mais inverossímil do que a ficção. (AGUALUSA, 2007)

Eliana Lourenço de Lima Reis (2011) destaca, na literatura angolana, textos que atuam, num primeiro momento, como 'alegorias nacionais', *como aconteceu na Europa, nos séculos XVIII e XIX, ou nas Américas do século XIX até meados do século XX*. Essa alegoria concentrou-se, de modo geral, no período de descolonização (entre 1950 e 1965). O professor Mauricio Silva (2010) destaca o processo de maturação da literatura lusófona, em especial a angolana, desde suas primeiras manifestações ficcionais ligadas ao imaginário folclórico, de caráter essencialmente oral como *a ficção fantástica (mi-sos)*, *as estórias verídicas (maka)*, *os feitos tribais (mi-sendu)*, *os provérbios (ji-sabu)*, *as poesias musicadas (mi-embu)* ou *as adivinhações (ji-nongongo)* até os séculos XIX e XX com uma produção escrita cujas mais importantes características são o anticolonialismo, a afirmação da identidade cultural, e a consciência nacionalista³⁵. O desejo de libertação do colonialismo político e cultural, a importante atuação na construção das novas nações e de uma nova literatura e a comprovação do fracasso dos governos surgidos pós a independência foram os marcos norteadores dos textos produzidos. Apesar de todo reconhecimento por parte do público e da crítica especializada, a literatura africana ainda é considerada como literatura periférica de temática quase exclusivamente nacional. No cenário fictício angolano contemporâneo se destacam nomes como Pepetela³⁶ (*As Aventuras de Ngunga*, 1973; *Mayombe*,

³⁵ Mauricio Silva em Angola e sua Literatura: Uma Introdução à Prosa de Ficção Angolana Lusófona instaura um breve painel das principais obras e autores angolanos que definiram as bases da Literatura desta nação.

³⁶ Para Inocência Mata, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos ou Pepetela "é um escritor que se tem revelado singular nesse trabalho de desconstrução discursiva, sem operar rupturas,

1980; *A Geração da Utopia*, 1992), Ondjaki (*AvóDezanove e o segredo do soviético*, 2008; *Os Transparentes*, 2012), Luandino Vieira (*A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, 1961; *No Antigamente, na Vida*, 1974; *Nosso Musseque*, 2003), e José Eduardo Agualusa que reforça sua presença nas fronteiras das identidades culturais e revela-se um escritor *que abraça toda a nação que luta por ter voz: criouliidade* (ARAÚJO DIAS, 2005, p.99). ou como o próprio Agualusa comenta:

Não creio numa literatura cheia de certezas. Escrevemos para tentar compreender o mundo, ao menos o nosso mundo íntimo. Continuamos a escrever porque, felizmente, as questões nunca se esgotam. Num país jovem, como Angola, a questão da identidade ainda é importante. Para aqueles que, como eu, são vistos como minoritários, a questão da identidade é importante a vida inteira. (AGUALUSA em entrevista a Ubiratan Brasil, julho de 2013)

Nascido em Angola, na cidade do Huambo, no dia 13 de dezembro de 1960, Agualusa transfere-se para Portugal, logo após a independência de seu país. Descendente de brasileiros e portugueses, o autor angolano divide-se entre Luanda, Lisboa, algumas estadias no Brasil e em outros lugares do mundo. Este *nomadismo* se reflete inevitavelmente numa escrita demarcada pela mestiçagem e pelo exílio. Agualusa iniciou sua vida literária em 1989, com o romance histórico *A Conjura*, que aborda a sociedade luandense entre 1880 e 1911, discutindo questões ligadas à colonização portuguesa a partir de uma tentativa frustrada de independência insurgida pelo personagem central, o barbeiro Jerónimo Caninguili. Nesta obra, o autor lança a base temática que o acompanhará nos anos seguintes – a criouliidade – recorrente em outras obras. Agualusa é um autor inquieto, que reflete com frequência sua insatisfação sobre a nação angolana e as tensões procedentes das relações internas de poder, tentando romper a dicotomia maniqueísta entre colonizador e colonizado. Na sua obra, é comum a presença do crioulo como representante dessa mestiçagem cultural. O homem crioulo transita entre dois ‘mundos’: um de onde se destila o ter e outro em que se privilegia o ser. Agualusa também

e consequente desestabilização desse "local da cultura" nacionalista, pela reinvenção de uma estratégia que consiste em articular a sua ficção com as transformações da História, da sociedade angolana, e com as exigências de um pensamento novo face ao país real. Obras: *Mayombe*, de 1980, *A sul. O sombrero*, de 2011. Disponível em: <http://www.ueangola.com/bio-quem/item/53-pepetela>.

crioulo se situa na fronteira dessa identidade cultural. Percebe-se na obra agualusiana o esforço em reconciliar a tradição cultural africana à europeia. Em outras obras como *A Feira de Assombrações* e *Outras Estórias Inverossímeis* (1992) e *Estação das Chuvas* (1996), Agualusa continua revisitando a história pelas sendas da ficção, utilizando, por vezes, a mística africana e a memória nacional. Com o romance epistolar *Nação Crioula* (1997), o autor chega ao ápice do jogo em que são confrontados e confundidos fatos verídicos, e realidades inventadas. Neste romance, a personagem central é a mesma do livro *Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, inclusive o autor português também é personagem do romance³⁷ agualusiano. Em 2000, Agualusa lança *Um Estranho em Goa*, e toca na questão da identidade sob a ótica dos indianos, que vivem em Goa e passaram pelo processo de colonização portuguesa. Em *O Ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002) ele constrói uma narrativa fragmentada em capítulos curtos formando um mosaico temático em que se discutem questões de natureza racial, sociocultural e política narradas nas ações de angolanos ligados a favelas e traficantes cariocas. Em *O Vendedor de Passados*, 2004, o autor cria situações de tensão extrema, expondo os anseios de uma sociedade emergente e ávida por renegociar seu passado ou ainda rearranjar o seu presente. Finalmente, em *Teoria Geral do Esquecimento*, 2012, Agualusa tem como cenário os anos da independência angolana. Neste romance, a personagem central, a portuguesa Ludovica ou Ludo, ergue literalmente uma parede entre ela e o mundo. Isolada em seu apartamento durante quase trinta anos, na companhia de um cão e de livros, Ludo conhece a fome, a dor, a doença e a solidão. Ao seu redor, uma Luanda marcada pelas sucessivas guerras, cresce aos poucos entre a miséria, racismo e o medo do outro.

3.1. É POSSÍVEL NEGOCIAR O PASSADO?

— Vou-lhe contar uma história inverossímil. Vou conta-lo porque sei que não acreditará em mim. Quero trocar esta

³⁷ Ressalta-se o fato de que em *O Vendedor de Passados* também há uma alusão à obra de Eça de Queirós, pois Félix Ventura, o protagonista, foi encontrado ainda bebê por seu pai adotivo, Fausto Bendito, num caixote estendido sobre vários exemplares d' *A Relíquia* do romancista português.

história inverossímil, a história da minha vida, por outra simples e sólida. A história de um homem comum. Eu dou-lhe uma verdade impossível, você dá-me uma mentira vulgar e convincente — aceita? (AGUALUSA, 2004, p. 185)

O excerto ilustra e reforça o tema central do romance *O Vendedor de Passados*, a recriação da figura do contador de histórias tradicional africano, o *griot*³⁸. Os dois personagens centrais, a osga que narra o romance em capítulos curtos e o vendedor de passados, são guardiões de inverdades que, por fim, se transmutam em críticas verossímeis ao colonialismo. Como pode se observar na epígrafe, o que é narrado e o que é exposto dentro na narração são verdades impossíveis e mentiras convincentes. A osga vive dentro da casa da personagem central, Félix Ventura, um negro albino que tem como profissão elaborar genealogias de luxo para clientes, geralmente africanos emergentes da sociedade pós-colonial. Esses “empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com um futuro assegurado” (AGUALUSA, 2004, p.17), porém, não possuem um bom passado. Faltam-lhes ancestrais ilustres, pergaminhos e um nome que ressoe nobreza e cultura (AGUALUSA, 2004, p.17).

Além disso, cada um deles possui um passado comprometedor, que, se desvelado, poderá arranhar as imagens atuais de *heróis* da nação angolana. Instala-se, assim, uma crítica feérica às possíveis personagens históricas de Angola, que, como reflete Rita Chaves (2005), usaram os movimentos culturais anticoloniais como subterfugio para o ingresso na vida política local. Pois como evidencia Anatol Rosenfeld, é perfeitamente possível que na obra literária:

haja referência indireta a vivências reais; estas porém, foram transfiguradas pela energia da imaginação e da linguagem poética que visam a uma expressão mais verdadeira, mais definitiva e mais absoluta do que outros textos (ROSENFELD, 2011, p. 22).

A obra literária exprime, então, uma visão de mundo estilizada e simbólica das experiências vividas por escritor. O título da obra é denunciador: a compra e a venda da história, da memória, da ficção do indivíduo. Félix Ventura talvez seja a representação de uma sociedade promíscua, vendida aos

³⁸ Para Zuleide Duarte o Griot é o guardião da memória. *Figura de proa na transmissão oral da tradição africana é identificada justamente com os mais velhos das comunidades, depositários do saber e da experiência.* (2011, p. 46)

vários poderes, aliciada pelo *neoliberalismo* selvagem. Em Félix se instala a dúvida: recriar ou não um passado para o estrangeiro que procurou seus serviços? E mais: ele deve se tornar ou não um falsário em troca da grande quantia lhe é ofertada? Félix é um homem seduzido pelo dinheiro fácil — dez mil dólares — a dúvida instalada no falseador é aceitar a face da ambição ou sofrer com a crise da consciência do dinheiro fácil e rejeitado?

É importante salientar a construção da personagem Félix Ventura. Nascido em Portugal, mas emigrado ainda bebê para Angola, o personagem foi deixado na casa de seu pai adotivo, Fausto Bendito, numa cesta com exemplares de *A Relíquia* de Eça de Queirós. O caráter *híbrido* de Félix, ainda se ressalta em sua aparência albina, nem branco nem negro. Além de Ventura e da osga, outra personagem marcada pelo hibridismo é o fotógrafo de Guerra, batizado por Félix de José Buchmann, que junto a outra fotógrafa, Ângela Lúcia (namorada de Félix que gostava de fotografar nuvens), são os principais interlocutores do vendedor de passados.

O misterioso José Buchmann procura Félix para que este o crie, inicialmente sem razões definidas, uma identidade completamente nova, e ainda, de preferência que fosse angolana. Entretanto, Félix não era um falsário, e sim, como ele mesmo se intitula, *um fabricante de sonhos*. Não poderia, de forma alguma, conseguir para o estrangeiro documentos de identidade inautênticos. Entretanto, *cinco mil dólares em notas grandes* foram suficientes para que Félix sucumbisse ao pedido do estrangeiro. Porém, à medida que o passado vai sendo criado por Félix, algumas situações surpreendem as personagens com a absurda possibilidade da coincidência. No capítulo ironicamente intitulado o nascimento de José Buchmann, a narrativa abre os caminhos para o inusitado:

Félix ergueu os olhos. Conseguira. Tinha ali um bilhete de identidade, um passaporte, uma carta de condução, documentos esses em nome de José Buchmann, natural da Chibia, 52 anos, fotógrafo profissional. (AGUALUSA, 2004, p. 41)

A partir desse ponto, José Buchmann inicia uma busca incansável por sua mãe, então fictícia, Eva Muller. Aquarelista americana que se casara com o famoso caçador madeirense Mateus Buchmann, suposto pai de José.

Buchmann descobre que a história inventada por Félix é real, a narrativa prossegue entre uma venda de passado e outra e suas implicações, como na passagem em que Félix forja uma biografia para o ministro da panificação e lacticínios, *A Vida Verdadeira de um Combatente*, creditando ao homem público uma série de fatos ilustres para que sua falsa história de glorificação pessoal estenda-se à história de Angola, que se redefine nas fabulações históricas de Félix³⁹. Além das investidas oníricas da osga que compreende o mundo como um humano ou mesmo de seus problemas cotidianos, como escapar de um lacrau ou refrescar-se do calor tórrido de Angola. O aparecimento do mendigo de sugestivo nome, Edmundo Barata dos Reis⁴⁰, direciona a trama para o gênero policial. Assumidamente comunista, Edmundo é pivô do desfecho inusitado da narrativa labiríntica de Agualusa.

No fim, Félix se descobre um joguete nas mãos de José Buchmann, que na verdade se chama Pedro Gouveia, lisboeta e contrarrevolucionário, um agente do imperialismo, que usa o serviço do vendedor de passados para possuir uma identidade postiça com o intuito de não ser reconhecido por seu algoz, Edmundo Barata. Este, nos anos 70, torturou o fotógrafo e matou sua esposa, Marta Martinho, na época grávida de nove meses.

Tivemos de ser duros. Não perderemos tempo com julgamentos, disse o velho no seu discurso à Nação, e não perdemos. Fizemos o que havia a fazer. Quando uma laranja apodrece tiramo-la do cesto e deitamo-la no caixote de lixo. Se não a deitarmos fora todas as outras apodrecem. Deita-se fora uma laranja, deitam-se fora duas ou três, e salvam-se as restantes. Foi o que fizemos. O nosso trabalho era separar as laranjas boas das laranjas podres. (AGUALUSA, 2004, pp. 176 – 177).

Outros casos vão sendo desvendados ao término do romance, como o fato de Ângela Lúcia ser filha de José Buchmann (Pedro Gouveia), e algumas lacunas são propositalmente deixadas. Tais lacunas evidenciam o caráter insólito na obra. No fim, sonho e realidade se confundem, o passado vai sendo construído seguindo a vontade do cliente. A verdade quando inconveniente é substituída por uma farsa adornada. A realidade é comutada pela possibilidade

³⁹ Ressaltamos que no romance, à época da revolução, o ministro enriqueceu quando fugiu de Angola para Lisboa se fazendo passar por adivinho, por um feiticeiro africano.

⁴⁰ Ou nas palavras do próprio Edmundo: “- Ex-gente, diga antes, ex-gente! Ex-cidadão exemplar. Expoente dos excluídos, excremento existencial, excrecência exígua e explosiva. Em duas palavras: vadio profissional” (AGUALUSA: 2004, p.157),

do real. Se utilizarmos o esquema de criação de personagens proposto por Antonio Candido em *A Personagem do Romance*⁴¹, inseriríamos as personagens de *O Vendedor de Passados* no rol daquelas cujos elementos aparentemente retirados da realidade não têm um *modelo consciente*.

Em tais casos, as personagens obedecem a certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a uma impulsão indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência da vida e da observação, é mais interior do que exterior. (CANDIDO, 2011, p. 73)

Dessa maneira, os sujeitos ficcionais apresentados no romance buscam um objetivo comum, reencontrar um passado embrenhado no esquecimento coletivo. No emaranhado de sonhos e realidades é tecida a pluralidade de vozes e identidades escondidas, e, sobretudo, híbridas⁴². Essas identidades em trânsito acompanham o processo de transição social do indivíduo angolano. O hibridismo advindo da colonização, apesar da sua riqueza de troca e experiências, forçadas ou não, pode ocultar conflitos sociais reais. A herança cultural surgida da dominação gera um tipo de celebração por vezes impertinente, quando deveria gerar um momento de confronto, de revisão e de reapropriação cultural. Em seu romance híbrido⁴³, *Agualusa* exhibe a venda de passados como uma “forma avançada de fazer literatura”. Ludibriando a realidade com eventos insólitos, confundindo personagens e leitor empírico, *Agualusa* reconta as chagas deixadas pelo processo de colonização e descolonização angolana.

⁴¹ In: CANDIDO, Antonio (et al). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 71 – 74.

⁴² A concepção de hibridismo foi proposta por Bakhtin (1997, p. 110), e, grosso modo, destaca que um enunciado que “pertence a um único falante”, na realidade, são dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens. Tal conceito é retomado pelos Estudos Culturais e como aponta Bhabha (2013) injeta na narrativa colonial, elementos culturais e saberes negados. Para Bhabha, uma sociedade que viveu sob a égide de um colonizador, fatalmente viverá num contexto onde pelo menos dois conjuntos desiguais de valores e verdades coexistem simultaneamente: os valores da cultura colonizadora e os valores da cultura colonizada.

⁴³ Tanto em sua em sua estrutura, dividida em 32 partes, a obra poderia ser ‘vendida’ como uma reunião de *crônicas*, quanto na mescla de gêneros: narração tradicional, e-mail e diário.

3.2. A MEMÓRIA INEBRIADA PELO INSÓLITO

Sei que tenho por vezes recordações falsas – todos temos, não é assim? Os psicólogos estudaram isso – mas penso que essa é verdadeira. (AGUALUSA, 2004, p.59)

A memória em *O Vendedor de Passados* é manipulada de duas maneiras: a partir das reminiscências da osga narradora na tentativa de reconstrução de uma memória individual e coletiva; na fabricação da memória exclusiva no intuito de reordenar o passado, para que este interfira no presente e possibilite a garantia de um futuro estável de algumas personagens. Porém, as duas maneiras de manipulação são operadas pela irrupção do insólito presente no narrador, representado por um animal, e na tensão provocada pela incerteza da natureza dos fatos, se reais ou se produtos de sonhos e mentiras. No romance, a narração se desenvolve com base na rememoração de um narrador póstumo que instaura um pacto com seu leitor, ao dizer:

Nasci nesta casa e criei-me nela. Nunca saí. Ao entardecer encosto o corpo contra o cristal das janelas e contemplo o céu. Gosto de ver as labaredas altas, as nuvens a galope, e sobre elas os anjos, legiões deles, sacudindo as fagulhas dos cabelos, agitando as largas asas em chamas. É um espetáculo sempre idêntico. Todas as tardes, porém, venho até aqui e divirto-me e comovo-me como se o visse pela primeira vez. A semana passada Félix Ventura chegou mais cedo e surpreendeu-me a rir enquanto lá fora, no azul revoltoso, uma nuvem enorme corria em círculos, como um cão, tentando apagar o fogo que lhe abrasava a cauda. (2004, p.3).

Ao iniciar o relato a partir das lembranças, o narrador organiza um processo de rememoração mergulhando os pensamentos em imagens fantásticas. Assim, restaura um conjunto de informações difusas ao acionar lembranças por meio do que visualiza. O jogo narrativo proposto constrói-se a partir das reminiscências da osga, enclausurada num espaço tomado por essas evocações (...) *a casa vive. Respira. Ouço-a toda noite a suspirar.*

Se levarmos em conta que a história do *falsário* é contada por uma espécie de lagartixa e esta, durante narração, ainda devaneia *lembrando* suas vidas passadas, concluiremos que o autor recorre ao que os teóricos literários chamam *precondição do fantástico* (BEZERRA, 2012), e que para tornar sua

fábula mais crível e para justificar a estranheza causada pela sua história, utiliza um dispositivo literário nomeado por Juan Herrero Cecilia de '**impressão de realidade**', que consiste em autenticar a narração, ofertando-a como um documento autobiográfico ou como um testemunho, neste caso, por uma *testemunha presencial*, um *narrador autorizado e bem informado*. Herrero assinala:

Este procedimiento exige um narrador mediador, lhamado **narrador-editor**, que transmite al lector el documento o el testimonio que el protagonista o un testigo habían escrito para un determinado destinatário (narratario interno). Puede ocurrir también que el protagonista haya escrito el relato para sí mismo en forma de diário, de notas o de memorias autobiográficas. (2000, p.)

A narrativa é apresentada como um depoimento atribuído a uma *testemunha autorizada* que conta ao leitor a história principal. Segundo Herrero (2000), este movimento contribui para produzir a impressão de realidade e ocultar o trabalho criativo do autor.

O réptil conduz a história por quase todo o romance. Somente no último capítulo, Félix Ventura (o vendedor de passados) assume a narrativa:

Encontrei essa manhã Eulálio morto. Pobre Eulálio estava caído a minha cama, com um enorme escorpião, um bicho horrível, também morto, preso entre os dentes (...). (2011, p. 197)

Destacamos que a osga, chamada por Félix de Eulálio, entre um capítulo e outro, *desvia* a trama central através de sonhos e exhibe os dramas de sua delicada condição atual, e ainda rememora sua vida humana atualizando para o leitor, a partir de suas reflexões, também a história de Angola:

Atravesso as ruas de uma cidade alheia esgueirando-me por entre a multidão. Passam por mim pessoas de todas as raças, de todas as crenças e de todos os sexos (...). Ninguém me vê. Nem sequer os japoneses, em grupos, com máquinas a filmar, e olhos estreitos atentos a tudo. Detenho-me frente às pessoas, falo com elas, sacudo-as, mas não dão por mim. Não falam comigo. Há três dias sonho com isto. Na minha outra vida, quando tinha ainda forma humana, acontecia-me o mesmo com certa frequência. Lembro-me de acordar depois com a boca amarga e o coração cheio de angústia. Acho que

nessa época era uma premonição. Agora é talvez uma confirmação. Seja como for já não me aflige. (2011, p. 31)

Podemos constatar no excerto, que o narrador iguala seu estado atual de réptil à antiga condição humana. Podemos inferir que a invisibilidade da lagartixa é semelhante ao descaso social sofrido pela sua condição anterior de homem africano.

Tenho vai para quinze anos a alma presa a este corpo e ainda não me conformei. Vivi quase um século vestindo a pele de um homem e também nunca me senti inteiramente humano. (2011. p. 43)

Na tradição clássica aristotélica a reminiscência difere da memória, no sentido de aquela ser a capacidade que o indivíduo tem de recuperar algo que foi esquecido e esta de referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua (ROSSI, 2007). Observamos uma maior frequência em *O Vendedor de Passados* das reminiscências do narrador, ou seja, na tentativa de restabelecer suas lembranças esquecidas:

Em criança, ainda antes de aprender a ler, passava horas na biblioteca da nossa casa, *sentado* no chão, a folhear grossas enciclopédias ilustradas, enquanto o meu pai compunha versos árdus, que depois, muito sensatamente, destruía. (2011, p. 101).

Das reminiscências da lagartixa há uma incessante tentativa dela em compreender por sua memória ancestral. Eulálio ainda, em suas digressões oníricas, reconhece em si uma aguçada percepção literária.

Um dia, na minha anterior forma humana, decidi matar-me. Queria morrer completamente. (...) Comprei um revólver numa armaria. (...) Depois comprei um livro policial e uma garrafa de genebra. Fui para um hotel na praia, bebi a genebra com desgosto, em largos goles (o álcool sempre me repugnou), e estendi-me na cama a ler o livro. Achava que a genebra, somada ao tédio de um enredo ingênuo me daria a coragem necessária para encostar o revólver à nuca e apertar o gatilho. O livro, porém, não era mau – e eu li-o até o fim. (2004, p. 68.)

A osga a partir de suas expertises literárias reflete sobre a condição de Félix Ventura:

Sei hoje, acho que já sabia antes, que todas as vidas são excepcionais. Fernando Pessoa transformou a biografia prosaica de um pequeno funcionário de escritório num Livro do Desassossego que é, talvez, a obra mais interessante da literatura portuguesa. (2004, pp. 153/154)

A passagem acima sugere a imagem alegórica de Félix como um “reelaborador” de histórias particulares, de um inventor de memórias que possui a necessidade de assegurar um passado melhor a outro. Tornando o passado *desvalorizado* de alguns homens em presentes mais interessantes. A busca de uma história pessoal edificante é a procura de uma identidade “que se adeque aos anseios da identificação com o local, com o pertencimento, com o ser aceito” (BEZERRA, 2012, p.8).

O conhecimento literário sugerido pela osga também aponta para uma situação curiosamente arquitetada no romance: como já exposto, a personagem central vive de criar histórias como se estas fossem críveis, negociando a ilusão histórica; teria, assim, o domínio suficiente da técnica literária para narrar sua própria ficção, pois como indica Hyden White “A história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica” (2001, p. 137). Félix Ventura num capítulo em que dialoga em sonhos com a osga indica que seu ofício é uma forma avançada de literatura:

— Também eu crio enredos, invento personagens, mas em vez de os deixar presos dentro de um livro dou-lhes vida, atiro-os para a realidade. (2004, p. 75)

Além disso, Félix não somente produz árvores genealógicas como também escreve — como exposto anteriormente — a biografia do Ministro da Panificação e ainda inicia seu diário no último capítulo do romance. Mas, por que numa escolha inusitada, Agualusa elege logo a figura híbrida (osga no tempo presente e possível homem, no passado) para *criar sonhos, quase sempre, mais verossímeis que a própria realidade?* (2004, p. 50).

Numa tentativa de proceder a uma análise semiológica, se modificarmos o gênero e supirmos o acento agudo do apelido da lagartixa Eulália, teremos o vocábulo *eulalia*, que no dicionário Houaiss (2009) significa *modo agradável de falar*. Além disso, em muitas sociedades africanas, o

lagarto é visto como símbolo de um lar pacificado. Em contrapartida, ventura, sobrenome de Félix, pode ser compreendido como risco, perigo. Assim, a escolha da osga pode sugerir uma exposição livre e imune às questões existenciais das personagens centrais. Muito embora, o lagarto além de contar a história central, instale vez por outra, durante a narração, *flashbacks* através de sonhos que refletem o estado atual do narrador e recuperam a memória de outra vida.

A única coisa que em mim não muda é o meu passado: a memória do meu passado humano. O passado costuma ser estável, está sempre lá. Belo ou terrível, e lá ficará para sempre. (2004, p. 59)

Valdenides Cabral de Araújo Dias no artigo intitulado *Ação Narrativa e Sobretextos em José Eduardo Agualusa* (2005) tece um comentário interessante a respeito do uso das chamadas *cápsulas narrativas*⁴⁴ na obra do autor. Tal procedimento permite que temporalidades específicas se desprendam da narrativa central. As cápsulas narrativas são:

organizações narrativas onde tempos aparentemente dispares, coisas, homens e fatos, se dispõem, primeiro como dimensão particular de formação discursiva e, segundo, como o sentido e o significado singular pretendido, de acordo com o tempo da narrativa. (2005, p.102)

De fato, as reminiscências da osga se organizam com base na justaposição de diferentes instâncias temporais. Tanto a lembrança individual quanto a lembrança coletiva são evocadas possibilitando ao leitor reconhecer o tempo anterior e o posterior à independência angolana. Atualmente, os estudos literários apoiados nos estudos culturais expõem a relação entre memória individual e coletiva e a maneira com estas interferem na produção de textos literários.

Joël Candau reafirma a insustentabilidade da conservação das experiências sociais memorizadas por um grupo, já que a memória é uma construção social fundada na relação dialógica com o outro, ou seja, a memória é uma

⁴⁴ O conceito de cápsula narrativa foi dado por Alberto Lins Caldas e utilizado por Valdenides Cabral de Araújo Dias no ensaio *Ação Narrativa e Sobretextos em José Eduardo Agualusa*. Ver Bibliografia.

“reconstrução continuamente atualizada do passado” (CANDAU, 2012, p.9).

Candau completa:

mesmo que exista em uma determinada sociedade um conjunto de lembranças compartilhadas pelos seus membros, as sequências individuais de evocação dessas lembranças serão possivelmente diferentes, levando em consideração as escolhas que cada cérebro pode fazer no grande número de combinações da totalidade de sequências (CANDAU, 2012, p. 360).

A memória, segundo o autor, surgida como um meio de revisão do passado e como modo produção do futuro, deverá atender, escutar e dar voz a uma multiplicidade de relatos que necessitam vir à tona de indivíduos marginalizados e excluídos pelo registro histórico oficial. Este indivíduo cuja identidade sofredora e frágil encontra-se, a cada dia, diluída e sem referências busca na memória “apoiar um futuro incerto em um passado reconhecível (2012, p. 10). Assim, decorre dessa identidade frágil e sem referências definidas o uso do narrador não-confiável para reforçar o jogo de memórias inventadas. A osga constrói uma memória suscetível de equívocos.

Em termos categóricos, *O Vendedor de Passados* se afiliaria ao que Luis Alberto Brandão e Silvana Pessôa, em *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis* (2001)⁴⁵ chamam de narrador-testemunha ou homodiegético, que possui uma *Visão de fora*. Entretanto, a osga Eulália demonstra saber tudo sobre as personagens, em menor grau o íntimo delas, em maior grau o domínio da trama, fato que também a incluiria na classificação de narrador heterodiegético, onisciente, apesar de participar da ação narrativa.

Félix deitou-se e tentou ler um livro – a biografia de Bruce Chatwin, de Nicholas Shakespeare, na edição portuguesa da Quertzal. Ao fim de dez minutos poisou-o na mesa de cabeceira e levantou-se. Girou pela casa até ao alvorecer murmurando frases soltas. As mãozinhas de viúva, ternas e minúsculas, volteavam à toa, autônomas, enquanto ele falava. A carapinha, cortada rente, irradiava em redor uma aura miraculosa. Se alguém o visse da rua, através das janelas, haveria de pensar que era uma assombração. (2004, p. 23)

⁴⁵ Alicerçados sob a ótica de Jean Pouillon, Percy Lubbock e Gérard Genette, os autores chegam ao seguinte quadro teórico: Visão por detrás – narrador onisciente – heterodiegético; Visão com – narrador-personagem em primeira pessoa – autodiegético; Visão de fora – narrador testemunha ou personagem solidária – homodiegético.

Nota-se aqui, que apesar de não expor os pensamentos de Félix Ventura, a narrativa é manipulada para percebermos o estado de espírito do vendedor de passados diante do dilema em falsificar ou não os documentos para o estrangeiro. “O pequeno deus nocturno”, como a osga se autodefine, age como um narrador que testemunha os fatos no presente e ainda demonstra conhecer bem o passado das personagens:

A velha Esperança está convencida de que não morrerá nunca. Em mil novecentos e noventa e dois sobreviveu a um massacre. Tinha ido a casa de um dirigente da oposição buscar uma carta do filho mais novo, em serviço no Huambo, quando irrompeu (vindo de toda parte) um forte tiroteio. Insistiu em sair dali, queria regressar ao seu musseque, mas não a deixaram.

— É loucura, velha, faça de conta que está a chover. Daqui a pouco passa.

Não passou. O tiroteio como um temporal, foi ficando mais forte, mais cerrado, foi crescendo na direção da casa (...). (2004, pp. 11-12)

O fragmento atesta que o ângulo de visão o narrador se enquadra na *focalização zero* do quadro desenvolvido por Gérard Genette⁴⁶ quando este conhece os sentimentos mais íntimos de seus personagens, tanto ou até mais que eles.

James Wood (2011) considera que a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável que a narração “onisciente” em terceira pessoa, mais parcial que onisciente. O autor continua destacando a quase impossibilidade da onisciência.

Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer fundir-se com ele, assumir seu modo de pensar e de falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama estilo indireto livre, expressão que possui diversos apelidos entre os romancistas – “terceira pessoa íntima” ou “entrar no personagem”. (2012, pp. 20 – 21)

A osga possui tanto aspectos da onisciência narrativa quanto das memórias de uma testemunha. O que se destaca na obra agualusiana é

⁴⁶ Segundo Genette focalização é o ângulo de visão do narrador ou o personagem cuja óptica direciona o foco narrativo. Genette classifica em três: focalização zero, focalização interna e focalização externa. (GONZAGA, *sem data*, p. 5)

justamente a combinação inusitada destas categorias que expõem aos nossos olhos um relato tão *ridiculamente cheio de furos quanto uma bandeira alvejada por tiros* (Wood, 2012, p.19).

Ana Cristina Bezerra sugere que a fragmentação da narrativa agualusiana motivada pelo movimento de dois focos - a narração da osga e a ação de Félix baseada em estudos de Gérard Genette, afirma:

Tendo em vista que Félix impulsiona o nível hipodiegético (o personagem no nível intradiegético assume a voz, abrindo um novo nível de narração), pois assume em certos momentos a voz ao tecer os relatos concernentes ao passado de seus clientes, imbricando uma história na outra ao dialogar com as suas criações que interferem nas ações desenvolvidas no nível intradiegético - que corresponde ao nível da história no qual estão presentes os personagens, as ações, o espaço em que aquela atua também como personagem. Tem-se uma intersecção entre os níveis – intradiegético e hipodiegético - desencadeada pela ação de Félix, que surge como mediador entre os enredos por ele criados – no nível hipodiegético – e o enredo no qual esse albino está inserido como articulador desse processo inventivo narrado pela osga. (2012, p.8)

Esta disposição dos acontecimentos narrativos (entre os níveis intradiegéticos e hipodiegéticos) se concretiza nas múltiplas memórias fragmentadas que despistam o leitor:

seja na tessitura do passado de José Buchmann, seja na construção da genealogia do Ministro, ou mesmo, quando o próprio Félix Ventura assume a voz narrativa para narrar a sua infância, uma memória fracionada, labiríntica, que de tão lírica parece se alimentar da ficção. (2012, p. 8)

No último capítulo do romance, a narração é desviada para a subjetividade de Félix Ventura. Em forma de diário, o narrador-editor⁴⁷ parece dar um novo sentido à história narrada. A narrativa busca, aparentemente, dissolver as fronteiras entre o real e o imaginário. Félix questiona a veracidade dos acontecimentos. A memória que lhe resta se torna, a cada momento, uma *construção de areia*. Eis a dúvida, a osga existiu ou foi criação onírica da

⁴⁷ Termo utilizado por Juan Herrero Cecilia (2000) para classificar um tipo de narrador protagonista que transmite ao leitor um documento ou testemunho escrito em forma de diário, de notas ou de memórias autobiográficas.

cabeça fértil do vendedor de passados? Como numa fábula chinesa famosa⁴⁸, os sonhos se confundem. Quem sonhou com quem? Félix com a osga e esta com outra vida? Ou a osga realmente existiu? A essas imprecisões do enredo, Ana Cristina Pinto Bezerra em artigo intitulado *A Construção do Personagem Félix Ventura: “O Vendedor de Passados” de Agualusa*, assinala:

As memórias são desenvolvidas no romance a partir de dois centros de invenção que o estruturam; um irradia-se do personagem escritor Félix e a outra advém da figura do narrador. Na verdade, a figura reencarnada que representa o narrador, uma osga que testemunha os fatos referidos aos enredos de Félix e os narra de forma a sugerir ainda mais o aspecto do relativismo percebido na obra. A imagem do animal, que aparentemente poderia ser crível a princípio diante do universo em que o maravilhoso é relevante (quando se trata do cenário africano), passa a ser relativizada, já que conflui em sua narração um misto de realidade e sonho. Nesse ínterim, a própria osga torna-se questionável, convertendo-se em um sonho de Félix Ventura, um possível fruto da sua imaginação (aspecto apresentado no último capítulo da prosa), voltando ao centro inventivo anterior, tornando-se, possivelmente, mais uma das criações do albino, um de seus personagens. (2012, p.2)

Além da incerteza fecundada pelo narrador, há uma dúvida gerada pela história de José Buchmann, já que em dado momento da narrativa sua verdade é desvendada. Porém, a história inventada por Félix para o fotógrafo e que paulatinamente ganha esboços de realidade (como a existência de uma Eva Miller, aquarelista que se casou e viveu em Angola etc.) é revelada por Buchmann também através de um sonho.

Eu precisava que o próprio Félix acreditasse na minha biografia. Se ele acreditasse nela toda gente acreditaria. Hoje, sinceramente, até eu acredito. Olho para trás, para meu passado, e vejo duas vidas. Numa fui Pedro Gouveia, noutra José Buchmann. Pedro Gouveia morreu. José Buchmann regressou à Chibia. (2004, p. 190)

Sendo assim, o insólito se estabelece tanto na figura do narrador quanto na concretização ou não da história de José Buchmann. Estas dúvidas classificam a obra de Agualusa no gênero todoroviano Fantástico. A incerteza e a hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos

⁴⁸ A exemplo do conto de Chuang Tzu *O Sonho da Borboleta: Chuang Tzu sonhou que era uma borboleta. Ao despertar não sabia se era Tzu que havia sonhado ser uma borboleta ou se era uma borboleta e estava sonhando que era Tzu*. O mesmo tema é retomado em outros contos de sabedoria oriental.

acontecimentos presentes na narrativa são condições suficientes para incluir a obra na categorização de Todorov.

Juan Herrero Cecilia (2000) frisa que nos relatos fantásticos a percepção narrada não implica necessariamente que o fenômeno insólito seja algo pertencente ao mundo sobrenatural ou ao suprarracional ou não reconhecido pelos esquemas racionais. Mas o Fantástico é exatamente a possibilidade que o leitor encontra na dupla explicação (racional ou sobrenatural). Nisto se instala o encanto da narrativa.

No romance de Agualusa, a memória e as situações históricas são expostas no “balcão” de vendas e ofertadas como artefatos da realidade, mas estas são manipuladas pelo “homem que traficava memórias, que vendia o passado, secretamente, como outros contrabandeiam cocaína” (2004, p. 16).

Na relação entre passado e presente, o primeiro constrói o segundo, o segundo modifica o primeiro. A memória individual e coletiva se insufla na presença de acontecimentos insólitos ditados pela voz narrativa. Nota-se a tentativa de reencontrar um passado inebriado nos desvãos do esquecimento geral. A partir de então, a obra confunde realidade *ficcionada* com ficção real para que vozes silenciadas tenham a chance de fala, de revisão do passado, de compreensão do presente. Expondo a história de Angola à sua maneira, Agualusa, assim como Félix Ventura, também vende passados, pois existem pessoas que necessitam comprá-los.

4. FIGURAÇÕES DO INSÓLITO EM A VARANDA DO FRANGIPANI DE MIA COUTO

tudo se passaria ali, na mesmíssima varanda, no embaixo da árvore... (COUTO, 2007, P.17)

A Varanda do Frangipani é a alegoria de um Moçambique em ruínas. De uma nação que sofreu as agruras da colonização e, após a independência tardia, foi assolada por trinta anos de guerras que legaram mortes e instituíram o caos e a violência. Usamos o termo alegoria, para enfatizar o espaço em que o romance focaliza suas tensões: uma antiga fortaleza colonial transmutada, em seguida, numa cadeia e num presídio, e que após a independência é transformada, no presente narrativo, num asilo de velhos esquecidos. A fortaleza, ou como o próprio narrador, usando de sua artesanaria verbal⁴⁹ menciona, “vista do alto, é, antes, uma fraqueza”⁵⁰ (COUTO, 2006,p. 22), é o local de exílio, é um depósito de velhos, de sonhos fragilizados, da memória inconveniente e de armas. A velha fortaleza de São Nicolau possui uma varanda, um grande terraço em frente ao Índico. No chão da varanda, ergueu-se uma árvore: o frangipani. Sob a árvore, está o jazigo de Ermelindo Mucango, um homem que ajudou a construir aquele edifício e que depois de morto não teve os rituais fúnebres adequados. Nesse cenário, se compõe o mosaico de personagens ou tesselas de sonhos e realidades criados por Mia Couto.

A varanda está aberta ao Oceano Índico, onde Moçambique faz fronteira, mas poderia estar debruçada sobre o Oceano Atlântico, de onde Portugal, durante séculos, empreitou suas conquistas. Segundo Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco retomando a imagem nuclear da varanda-terraço da velha fortaleza, esta seria a alegoria tanto da nação moçambicana quanto da portuguesa “ambas abertas ao mar, zonas fronteiriças em permanente hibridização de etnias, idiomas, culturas” (2013, p. 42). É interessante notar que assim como em Moçambique, outras nações colonizadas por Portugal,

⁴⁹ Mia Couto é reconhecidamente um alquimista das palavras muitas vezes comparado a autores como Guimarães Rosa, entre outros, e muitos são os exemplos em A Varanda do Frangipani dessa destreza verbal. Não aprofundaremos aqui esse mérito do autor.

⁵⁰ Aqui também se pode observar um diálogo intertextual com a célebre frase de Euclides da Cunha na obra *Os Sertões*: O sertanejo é, antes de tudo, um forte. (Cunha, 1985, p.179).

como Angola e Brasil, também fazem divisa com o oceano. Ou seja, são nações em trânsito constante que nunca foram colônias *completas*, pois receberam a herança cultural portuguesa, mas estavam semiabertas para o contato com outras culturas em circulação. De acordo com Secco:

Porta de vaivém, Portugal, durante anos, continuou “desterrando” filhos. Porta, também, de vaivém, Moçambique viu partirem em negreiros muitas de suas etnias, ao mesmo tempo em que recebeu homens de outras terras (árabes, portugueses, indianos), cujos imaginários se mesclaram aos dos povos autóctones, marcando a pele africana do país com signos vindos do Oriente, como do Ocidente. (2013, p. 43)

O mar, a varanda, a fortaleza são, assim, *entrelugares* da saudade, do esquecimento, do exílio de onde Mia Couto percorre as sendas oníricas das memórias das personagens, para compor um mosaico cultural híbrido, uma retrospectiva histórica *não-confiável*⁵¹, uma crítica aos costumes locais e uma encantadora exibição da mitologia moçambicana.

No romance, muito da identidade ou identidades do povo moçambicano é apresentada, sobretudo, em diálogo com os personagens. Estes evidenciam a luta entre a tradição e a modernidade, entre o velho e o novo. Mia Couto se apropria de estratégias do insólito ficcional, por sua vez de construção real-maravilhosa, assentes do imaginário ancestral moçambicano, para causar estranheza que exerce uma função crítica. O insólito em *A Varanda do Frangipani* se manifesta em dois planos: o primeiro, na relação entre narrador e narratário, do fato de a subjetividade narrativa estar a cargo, inicialmente, de um narrador definido – defunto – e, posteriormente, numa focalização múltipla⁵²; e em segundo plano, na manifestação do insólito dentro da trama, nos acontecimentos e nas relações intratextuais das personagens.

O romance inicialmente é narrado em primeira pessoa por Ermelindo Mucanga, um xipoco, ou seja, fantasma vagueador, que, em vida, fora um homem comum e insignificante, morto quando era véspera da libertação de Moçambique.

⁵¹ Segundo Flávio Garcia: “Mia Couto é um contador de muitas histórias, “verdadeiras” ou “falseadas”, que habitam o universo de seus textos declaradamente de ficção ou supostamente de opinião. Cabe perguntar, sem perder o “fio da meada”, se o ficcionista não tem opiniões ou se suas opiniões nunca são ficcionais” (2013, p. 51).

⁵² Utilizaremos o termo *Focalização Múltipla*, desenvolvido por Juan Herrero Cecilia (2000, p.179) e explanado no decorrer do capítulo.

Sou morto. Se eu tivesse cruz ou mármore neles estaria escrito: Ermelindo Mucanga. Mas eu faleci junto com meu nome faz quase duas décadas. Durante anos fui um vivo de patente, gente de autorizada raça. Se vivi com direiteza, desglorifiquei-me foi no falecimento. Me faltou cerimônia e tradição quando me enterraram. (2010, p. 11)

A respeito do narrador em primeira pessoa, Todorov em *As Estruturas Narrativas* (2008, p.61) desenvolve uma tese interessante em que aponta para a ausência do *eu* do discurso, *em suma*, a primeira pessoa. Para o estudioso a narrativa literária só conhece uma categoria pessoal que é a terceira pessoa, isto é, a impessoalidade. Segundo ele:

o que se diz *eu* no romance não é o *eu* do discurso; é apenas uma personagem e o estatuto da enunciação. Mas existe um outro *eu*, um *eu* invisível a maior parte do tempo, que se refere ao narrador, essa “personalidade poética” que aprendemos através do discurso. Existe pois uma dialética da pessoalidade e da impessoalidade entre o *eu* do narrador (implícito) e o *ele* da personagem (que pode ser um *eu* explícito), entre o discurso e a história. Todo o problema das “visões” está aqui; no grau da transparência dos *eles* impessoais da história com relação ao *eu* do discurso. (2011, pp.61-62)

Sob a perspectiva todoroviana⁵³, concluímos estarmos diante de um tipo de narração inicial chamada de *eu que conta* resultado da fusão do *eu* e do *ele*. O próprio Todorov esclarece:

o *eu* do narrador está em igualdade do *eu* do herói, ambos são informados do mesmo modo sobre o desenvolvimento da ação; o narrador se apega a uma das personagens e observa tudo através de seus olhos; chega-se aí, precisamente nesse tipo de narrativa a fusão do *eu* e do *ele* em um *eu* que conta, o que torna a presença do narrador, ainda mais difícil de apreender. (2011, p.62)

Obviamente Todorov desenvolveu essa ideia observando o crescimento, desde o séc. XVIII, de romances que se apoiam nessa estrutura narrativa. Em *A Varanda do Frangipani* ironicamente a fusão do *eu* e do *ele* narrativos é tanta que se tornou um caso de *possessão*, já que Ermelindo se apossa do corpo de Izidine Naíta.

Com tendência a apoiar o colonialismo português em Moçambique, Ermelindo trabalhou arduamente para erguer a Fortaleza de São Nicolau.

⁵³ Todorov expõe três *classificações* acerca da visão que podemos adotar das vozes narrativas: o eu do narrador que aparece através do ele do herói – narrador onisciente; o eu do narrador fica apagado atrás do ele do herói – narração objetiva; eu que conta – explorado nesse capítulo. (2011, p.62)

Como era o único operário a trabalhar corretamente na construção destinada ao encarceramento de presos políticos anti-coloniais, Ermelindo sofria com a represália de seus companheiros de serviço. Assim, foi transferido para a construção do cais do porto, onde atracariam os barcos de polícia com os detidos. Posteriormente, morreria como indigente, sem cerimonial ou parentes. Em seu leito de morte, acompanharam-no, apenas, os utensílios de trabalho, uma pá e um martelo.

Não foi só o devido funeral que me faltou. Os desleixos foram mais longe: como eu não tivesse outros bens, me sepultaram com minha serra e o martelo. Não o deviam ter feito. Nunca se deixa entrar em tumba nenhuns metais (COUTO, 2010, p.12)

Segundo a crença moçambicana os ferros demoram mais a apodrecer que os ossos; e a luz do metal ainda atrairia maldições ao defunto. O fato de não ter recebido as cerimônias adequadas e de ter sido enterrado longe de sua cidade natal perturbavam o juízo do morto. Um dia sentiu alguma coisa remexer sua cova. Homens do governo moçambicano estavam *avivando* assim a sua morte.

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 um de minha raça, tribo e região. Para contentar discórdias, equilibrar as descontentações. (...) A nação carecia de encenação.

O xipoco, porém, também não considera possível esse acontecimento, já que, segundo ele, aos heróis lhes cabem apenas às lamúrias de ano em ano, em falsas datas comemorativas. Ermelindo não aceita a sua transfiguração estereotipada de herói nacional. Desenterrá-lo para torná-lo um mártir moçambicano é uma situação incongruente, já que sugere uma hierarquia política e cultural, em que a ideologia de uns maneja a vontade de outros. Ermelindo diante o absurdo exposto, constata não ter *apetência para herói póstumo* (2010, p.15). Assim, o fantasma consulta um halakavuma⁵⁴,

⁵⁴ Segundo glossário da obra *Varanda do Frangipani*, pangolim é um mamífero coberto de escamas que se alimenta de formigas. Em todo Moçambique se acredita que o Pangolim habita os céus, descendo à terra para transmitir aos chefes tradicionais as novidades sobre o futuro. (COUTO, 2010, p. 153) O pássaro, segundo a mitologia africana, além de mensageiro é responsável pela recuperação da vida para aqueles que já morreram, mas num corpo diferente.

chamado Pangolim. Este revela a Ermelindo que para ele se livrar do falso passado, precisaria remorrer. Migrar para um corpo mais perto de desencarnar e ter as honras oficiais que o livrariam da condição de xipoco. O escolhido é Izidine Naíte, policial vindo da capital e enviado ao asilo de São Nicolau para investigar o assassinato do diretor daquele local, Vasto Excelêncio.

Este homem que estou ocupando é um tal Izidine Naíta, inspetor da polícia. Sua profissão é avizinhada aos cães: fareja culpas onde cai sangue. Estou num canto de sua alma, espreito-lhe com cuidado para não atrapalhar os dentros dele. Porque este Izidine agora sou eu. Vou com ele, vou nele, vou ele. Falo com quem ele fala. Desejo quem ele deseja. Sonho quem ele sonha. (2010, p. 21)

Percebemos já no início do romance o cruzamento das identidades de Ermelindo e de Izidine. O xipoco possui o corpo do policial, mas não sua consciência. O narrador defunto conta a história sob sua perspectiva, entretanto, atua como uma espécie de *motorista* de Izidine, mantendo-o lúcido durante todo o percurso narrativo.

Na segunda manhã, eu esperava que o policial reacordasse. Aquele seria o seu segundo despertar naquela manhã... Logo a seguir, o policial voltara a adormecer. Como tinha dormido mal naquela noite! Suspeitava da minha presença? É muito de duvidar: sou menos que uma névoa na teia de aranha. (2010, p.41)

A ocupação pelo xipoco do corpo do policial e o fato de a narração ser conduzida por uma entidade incomum situam a obra no hall dos narradores póstumos e que se agrupam nos textos cujo caráter insólito se destaca. O simples fato de a história ser narrada por um fantasma já causaria estranheza, porém, o insólito se potencializa com o uso de um narrador-testemunha que não protagoniza os fatos, ao menos diretamente. Apesar de o xipoco rememorar passagens de quando estava vivo, a narrativa se centraliza na investigação do policial. Ou seja, Ermelindo também é protagonista indireto do relato. Ou ainda, ambos formam um Duplo - vivo possuído pelo morto - configurando uma situação sobrenatural⁵⁵. Covizzi destaca o uso inesperado de elementos da narrativa em textos dessa natureza. Segundo ela:

Percebe-se aqui a presença de elementos místicos da natureza, do animismo na obra miacoutiana. (SILVA, p.65).

⁵⁵ No subcapítulo 4.2 trataremos o tema do duplo em *A Varanda do Frangipani*.

A ênfase recai sobre a composição, sobre o próprio ato de narrar. Há uma volta à fonte da atividade narrativa, onde é notável a grande consciência no uso do instrumental. (...) Tal resultado implica numa total mudança de perspectivas, de participação do consumidor do produto artístico. O leitor não é mais, discursiva ou explicitamente, convidado a se relacionar, a consumir adequadamente as novas e “diferentes” produções. É a própria qualidade diferencial, isto é, a própria obra como um todo que o conforma e é conformada por ele, fruidor, na medida em que ela deixa de ser – logo no primeiro nível, da transposição dos sinais que compõem a obra, no nível da linguagem singular que ela institui – mais receptor do que (também ele) um criador da obra. (1978, p.28)

Covizzi realça que a literatura de texto insólito não se volta especificamente para o referente, para o desenvolvimento de uma ação, de um problema, ou se centraliza exclusivamente num comentário ou simples explanação da realidade, ela se quer também realidade. Realidade textual em que se experimentam todas as direções, *através dos instrumentos narrativos que são assim também renovados a partir de suas virtualidades, até então, na sua grande maioria, só imaginadas* (1978, p.29). Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que o insólito está presente em todo texto fictício, mas somente passou a ser elemento determinante utilizado pela teoria da literatura para evidenciar as mudanças sofridas pela ficção desde o século passado.

Izidine, conduzido por Ermelindo, movimenta a investigação do assassinato do diretor colhendo depoimentos dos trabalhadores ou residentes do asilo São Nicolau. Esta ação desloca a narrativa para os pontos de vista das demais personagens. O texto vai se costurando a partir desses depoimentos. O conjunto de relatos *falíveis* reforça o estranhamento causado pelo imbricamento de vozes narrativas, pela constituição de um eixo narrativo estruturado em *myse en abyme*⁵⁶. Os testemunhos dos velhos assemelham-se aos contadores de histórias tradicionais africanos, os *griots*⁵⁷. Estes são carregados de elementos da oralidade, no sentido de contação de histórias. E assim como os *griots*, os velhos do asilo não possuem compromisso com a verdade. Inclusive, para os velhos mentir é garantir a proteção de cada um. Por

⁵⁶ Para André Gide a expressão *mise en abyme* é usada na ocorrência do fenômeno de “encaixamento” na arte. Sendo uma miniaturização de algo maior que a contém, reproduz na diegese o assunto da obra num plano interior, ao nível das personagens.

⁵⁷ Neste sentido, percebe-se um diálogo possível com o romance *O Vendedor de Passados* em que fizemos a mesma associação com os *griots* tradicionais.

outro lado, Ermelindo Mucango aproxima-se dos contadores de histórias africanos, pois fabrica uma narrativa que mesmo tecida de elementos míticos, está ciente das angústias sofridas pelo povo moçambicano.

Desta forma, Mia Couto promove diálogos entre experiências coletivas, própria das culturas orais e em consonância com a cultura de seus ancestrais, e a experiência individual e subjetiva - própria do romance contemporâneo. Assim, Couto realiza uma convocação para que a experiência individual da leitura se fortaleça com a participação no coletivo de uma roda de histórias.

Juan Herrero Cecilia denomina *Focalização Múltipla* quando um narrador

nos oferece a visão dos acontecimentos a partir da perspectiva subjetiva de vários personagens situando-os em suas interioridades e os convertendo em sujeitos focalizadores que vão alternando ao longo do relato (2000, p. 179 tradução minha).

A visão geral do mundo narrado se torna mais completa que quando somente oferecida pela perspectiva subjetiva. É comum na obra miacoutiana a presença deste recurso, sobretudo em títulos como *Um Rio Chamado Tempo*, *Uma Casa Chamada Terra*, 2002; *O Outro Pé da Sereia*, 2006; e *A Confissão da Leoa*, 2012, em que a *focalização múltipla* potencializa o substrato das tramas, assistindo-se, assim, a visão limitada de cada sujeito focalizador e sua relação com os outros sujeitos textuais. Percebe-se isso quando o narrador se cala e dá voz a outro personagem que conta sua história e esta, por sua vez, encaixa-se no romance. Dentro da história há outras histórias, como um contínuo jogo de encaixes, num efeito *matrioska*⁵⁸. Os personagens que acrescentam histórias à narrativa central são nomeadas por Todorov de *homens-narrativas* (2011, p.123). Para ele nem sempre a personagem é determinante da ação, e nem toda narrativa consiste na descrição de caracteres. A personagem, segundo Todorov, é *uma história virtual que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa uma nova intriga* (2011, p.123). Todo personagem que utilize o processo de *encaixe*⁵⁹, ou seja, insira uma história dentro da história central, será um homem-narrativa. Ou como nas palavras de Ana Mafalda Leite:

⁵⁸ Brinquedo tradicional russo constituído por uma série de bonecas dispostas umas dentro das outras.

⁵⁹ O encaixe segundo Todorov é um processo que surge de uma segunda história englobada numa primeira precedente, *As Mil e Uma Noites* é a obra que o autor utiliza para elucidar este recurso.

As personagens de Mia Couto são **mundos narrativos** e mediadores, ‘traduzem’ uma experiência de vida, pessoal mas, no entanto, exemplar, didática e crítica, para a comunidade. (2013, p.187 **negrito nosso**)

Mia Couto utiliza os encaixes narrativos para, provavelmente, fortalecer a voz do coletivo. Cada depoimento é uma história nova que explica e justifica a natureza ou especificidade de cada um dos homens-narrativas.

Como exemplo deste recurso recorreremos ao personagem Navaia Caetano, a criança velha, o primeiro investigado por Izidine Naíte. O menino que envelheceu assim que nasceu.

A maldição pesa sobre mim, Navaia Caetano: sofro a doença da idade antecipada. (...) dizem que, por isso, me é proibido contar a minha história. Quando terminar o relato eu estarei morto. (2010, p.28)

Navaia elucida tanto os recursos narrativos inesperados utilizados no livro quanto confunde o leitor e personagens miacoutianos através de um depoimento ora aparentemente legítimo ora inverossímil. O velho menino amargurado não tem certeza de seu possível fatídico destino – morrer depois de relatar sua história:

Será mesmo verdadeira esta condenação? Mesmo assim me intento, faço na palavra o esconderijo do tempo. À medida que vou contando me sinto cansado e mais velho. (2010, p. 29)

Logo em seguida, concede provas de sua verdadeira condição:

Está a ver estas rugas nos meus braços? São novas, antes de falar consigo eu não as tinha. (...) enquanto os outros envelhecem as palavras, no meu caso quem envelhece sou eu próprio. (2010, p.29)

Tzvetan Todorov entende que a “a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (2011, p. 53), e Benjamin indica “na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (1996, p. 74) a declaração de Todorov e Benjamin justificam a importância do ato de narrar para o velho Navaia. Contar sua história é um caso de vida ou morte. Assim, o romance opera com destreza em incursões aparentes ao gênero fantástico, para em seguida encerrar a dúvida e produzir efeitos do realismo maravilhoso, uma vez que:

não se verifica o espanto ou desconcertamento das personagens diante do evento insólito. Ele é aceito e incorporado com naturalidade no plano diegético sem marcas de modalização distintiva (GARCÍA, 2013, p.48).

O jogo proposto pelo romance de ora instituir a dúvida ora afixar a veracidade dos fatos segue durante o depoimento de Navaia, como se pode observar no excerto abaixo:

Deitado no meu leito, chamava os outros velhos para lhes contar um pedaço de minha história. **Meus companheiros conheciam o perigo mortal daqueles relatos.** No final de um trecho, eu podia ser abocanhado pela morte, mesmo assim me pediam que prosseguisse minhas narrações. Desfiava prosa e mais prosa e eles se cansavam:

- Porra, este gajo não morre nunca...

- Acabaram as histórias, acabamos nós e ele ainda há-de sobresistir...

- **Com certeza, ele inventa.** Anda-se a esquivar da verdade.

Era verdade que inventava. **Mas nem sempre, nem tudo.** (COUTO, 2010, p. 36 - negrito nosso)

Assim como uma Xerazade em *As Mil e Um Noites*, a personagem vive enquanto conta sua história, ou *existe* porque tem alguma história para contar. Juventude e velhice são outras personagens em *A Varanda do Frangipani* como Nãozinha, a feiticeira, que se metamorfoseia em água para salvar-se das doenças do corpo e da alma ou muitos acontecimentos, como no desfecho quando Ermelindo, já não mais ocupante do corpo de Izidine, aos poucos reaviva a árvore do frangipani anteriormente incendiada, contribuem para avigorar a dubiedade da natureza insólita do romance:

Recordei os ensinamentos do pangolim. A árvore era o lugar de milagre. Então, desci do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do tronco e a seiva refluíu, como sêmen da terra. A cada gesto meu o frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza em que a planta se desintactara. Me habilitava assim a vegetal, arborizado. (COUTO, 2010, p.151)

No excerto, confirma-se a presença do real maravilhoso. A terra moçambicana é o espaço conveniente a esta possibilidade. Lugar onde as fontes anímicas de energia são capazes de renovar a vida de quem está prestes a morrer, como no caso do policial que sobrevive recuperado pelos encantos telúricos, ou de reflorescer uma árvore sagrada. Os elementos

insólitos e sólitos, os eventos lógicos e irracionais promovem a ruptura da realidade referencial, posto que ainda se remeta a ela de maneira crítica. García assinala que o realismo maravilhoso cumpre melhor uma função histórica e social. Chiampi (1983) aponta para o sentimento de pertença provocado pelo realismo maravilhoso proporcionando ao leitor reconhecer-se como membro de uma comunidade, de um familiar coletivo derivado da mitologia, das crenças religiosas, que muitas vezes são inibidas pela racionalidade. Chiampi desfaz a confusão existente entre o maravilhoso e o realismo maravilhoso. Para ela, o maravilhoso feérico (puro) é caracterizado, sobretudo, por uma *unidimensionalidade* (1983, p.71):

Os acontecimentos se centralizam na busca-viagem do herói que, inflada de fantasias, se distancia do real. Nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe o impossível, nem o escândalo da razão: tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, dragões raptam princesas, príncipes se transformam em sapos e vice-versa. (1983, p.71. *tradução nossa*)

Ainda segundo Chiampi, a dualidade maniqueísta e o afastamento da realidade (reinos distantes, países imaginados), recorrentes nos contos maravilhosos, são instrumentos pedagógicos auxiliares no julgamento da moralidade comum. No realismo maravilhoso, pelo contrário, o mundo intradieético pretende ser real empírico mesmo diante de uma indeterminação espaço-temporal. Assim como não elimina a causa de acontecimentos insólitos, “à diferença do Maravilhoso, ela é estabelecida, e à diferença do fantástico ela é não-conflitiva” (CHIAMPI, 1983, p.71). No realismo maravilhoso incentiva-se um acordo entre o real e o extraordinário.

A narrativa promove o encontro com uma realidade nutrida pelo devaneio e por uma infinidade de elementos ao mesmo tempo estranhos e lógicos conduzindo o leitor da obra miacoutiana a transitar pelas veredas *indefiníveis* do insólito ficcional.

4.1. MEMÓRIA E IDENTIDADE NO ESPAÇO INSÓLITO MIACOUTIANO

Em dado momento de *A Varanda do Frangipani* o narrador confessa: ‘aquela varanda já assistiu a muita história’ (COUTO, 2010, p. 13). Esta reflexão do passado moçambicano e a aproximação entre memória histórica e

memória ficcional são matérias fundamentais na obra miacoutiana. Nela é evidente o cruzamento da dimensão simbólica, exclusivamente artística, e o espaço histórico. Nos textos de Mia Couto riqueza e fome, exploração e clemência, cobiça e moralidade, tristeza e felicidade, vida e morte, memória e esquecimento se embatem e sintetizam as experiências humanas projetadas nas personagens, em sua maioria, pertencentes à margem dos excluídos socialmente. Para Mia Couto verdade e liberdade são os compromissos primordiais de um escritor – “para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente” (2008, p. 59).

Como exímio contador de história, Mia Couto consegue promover veracidade em sua ficção, história e invenção. Em sua obra, este *griot* moderno explora um universo humano acentuadamente diverso. Walter Benjamin destaca que todos os narradores recorreram ao intercâmbio de experiências transmitido de boca em boca. Segundo Benjamin “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (2012, p. 214). As personagens de Couto vivem das narrativas que contam, existem porque têm histórias, testemunhos, ensinamentos e experiências de vida a compartilhar com a comunidade. Sobre a importância das narrativas orais em solo africano, Zuleide Duarte (2011) expõe:

Nas sociedades africanas tradicionais, estas se configuram os pilares onde se apoiam os valores e as crenças transmitidas pela tradição e, simultaneamente, previnem as inversões éticas e o desrespeito ao legado ancestral da cultura (2011, p. 25)

A pesquisadora segue destacando a atualização constante dos ensinamentos das narrativas orais através de uma *performance*⁶⁰ ou “jogo de aproximação, de abordagem de apelo, de aproximação do Outro” (ZUNTHOR, 1997, p. 33 *grifo e acréscimo nosso*) que visa:

À solidificação dos laços entre os membros do grupo e garante o discernimento do lugar de pertença do indivíduo, sua filiação identitária, permitindo-lhe uma visão de si mesmo e do outro com um mínimo de conflitos. (2011, p.25)

⁶⁰ Segundo Paul Zunthor: a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis.

Couto encontra na reescrita da tradição oral, ressoante na voz do velho griot, seu produto estético. Porém a obra de Mia Couto não *espelha* simplesmente a sua cultura, mas a reinventa:

Os ritos, as narrativas, a linguagem oral, são matéria-prima, não produto de revenda. Nas mãos do escritor ocorre o que Aristóteles chama de 'ato artesanal', ou seja, esses objetos são filtrados, selecionados e organizados de modo, quiçá, a causar *estranhamento*⁶¹ na própria cultura de origem. (RIOS, 2008, p.178 *grifo nosso*)

Para Mia Couto a obsessão pela autenticidade de uma escrita genuinamente africana por parte dos escritores locais nasce na Europa. Segundo ele:

de pouco vale uma atitude fetichista virada para os costumes, o folclore e as tradições. A dominação colonial inventou grande parte do passado e da tradição africana. Alguns intelectuais, ironicamente, para negarem a Europa acabaram abraçando conceitos coloniais europeus. (2005, p. 62)

Couto defende a transgressão ao que é tido como tradicionalmente africano, pois acredita que a África tenha “o direito de assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que a torna mais diversa e, por isso, mais rica” (2005, p. 61). E mais:

O que eu escrevo é moçambicano, digamos, inconscientemente, involuntariamente. Eu não faço nenhuma coisa para que seja. É uma maneira, simplesmente, entre mil outras (CHABAL, 1994, p. 290).

Cabe ao escritor, segundo Couto, produzir pensamentos e *desafiar os fundamentos do próprio pensamento* (2005, p. 63). O escritor questiona os limites da razão, e engravida os outros de *sentimento* e de *encantamento*. E acrescenta:

Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique. Correm o risco, como todos os criadores de todos os outros países, de serem devorados por essa mesma pátria que eles ajudaram a libertar. (2005, p. 63)

⁶¹ Percebe-se aqui que mesmo não abordando a temática do insólito narrativo, o autor usa uma expressão que demarca esta característica na obra miacoutiana. O estranhamento, marca indelével do insólito, atua tanto no universo exterior ao texto quanto em seu espaço diegético.

Mia Couto cria a partir da *desarrumação da língua, da linguagem e dos modelos de uma narrativa* (CHABAL, 1994, p. 289). A literatura para Couto é uma forma de resistência, pois nela se configura um espaço simbólico onde se harmonizam o real e o fictício capazes de criticar duramente o passado e o presente moçambicanos, assim como, através de uma recriação verbal pautada no sonho, na memória e no imaginário local, constroem uma nação *reimaginada*. Ou nas palavras dele um lugar inventado *à medida do meu sonho e de minha saudade* (2005, p. 154).

Mia Couto, pseudônimo literário de Antônio Emílio Leite Couto, nasceu em Beira em 1955, a segunda cidade moçambicana mais populosa, filho de um casal de portugueses, do poeta e jornalista Fernando Couto e de dona Maria de Jesus. A respeito de sua cidade natal, Couto, em texto publicado para a revista *Tabacaria*, em 2003, revela:

A cidade não é um lugar. É a moldura de uma vida. A moldura à procura de retrato, é isso que eu vejo quando revisito o meu lugar de nascimento. Não são as ruas, não são as casas. O que revejo é um tempo, o que escuto é a fala desse tempo. Um dialecto chamado memória, numa nação chamada infância. (2005, p.145)

Evidenciam-se aqui alguns temas miacoutianos constantes: a fabricação de imagens nos lugares mnemônicos, e a busca e até mesmo a fabricação ou *refabricação* de identidades.

Olha, as pessoas que convivem comigo, *constroem* as histórias que me vem contar. Episódios que veem no meio da rua e me vêm dar o instrumento que é o material para fazer depois um trabalho que é um trabalho artesanal. (COUTO, in: CHABAL, 1994, p. 290 grifo do autor)

Mia Couto compreende que sua artesanaria escrita é tecida tanto de estratégias de narrativas orais quanto de recursos literários universais que dão poeticidade e hibridez a sua, já, extensa e multifacetada obra⁶². Sua primeira incursão na literatura deu-se em 1983, com a publicação de um livro de poesia *Raiz do orvalho*. No prefácio da reedição, ele reconhece o início literário pelas mãos da poesia:

⁶² Mia Couto é autor de poemas, contos adultos e infantis, crônicas, romances e ensaios.

Assumo estes versos como parte de meu percurso. Foi daqui que eu parti para desvendar outros terreno. O que me liga a este livro não é apenas memória. Mas o reconhecimento de que, sem esta escrita, eu nunca experimentaria outras dimensões da palavra. (1999, p. 7)

Em seguida, após recolher temas do imaginário moçambicano, lança o livro de contos *Vozes Anoitecidas*, de 1986. Nesta obra, evidencia-se a busca de Couto por um *amoçambicamento* da linguagem. Foi nessa época que Mia Couto conheceu, através de José Luandino Vieira, a obra de Guimarães Rosa, assim como, posteriormente, a do poeta Manoel de Barros, ambos escritores célebres pela reconfiguração da linguagem além do intenso processo de recriação poética e estética. Em *O sertão brasileiro na savana moçambicana*, texto produzido para *comunicação* na Academia Brasileira de Letras, em 2004, Couto expõe a forte influência das obras de muitos autores brasileiros em sua escrita. Sobretudo, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, cujas necessidades de uma literatura que ajudasse a descoberta e a revelação da terra movimentaram suas produções. Mas foi a prosa requintada de Guimarães Rosa que deu a Mia Couto *a emergência de uma poesia que o fazia sair do mundo, que o fazia inexistir* (COUTO, 2005, p. 107):

Quando o li a primeira vez experimentei uma sensação que já tinha sentido quando escutava os contadores de histórias da infância. Perante o texto eu não simplesmente lia: eu ouvia vozes da infância. Os livros de Rosa me atiraram para fora da escrita como se, de repente, eu me tivesse convertido num alfabeto selectivo. Para entrar naqueles textos eu deveria fazer uso de um outro acto que não é 'ler' mas que pede um verbo que ainda não tem nome. (2005, p. 107)

A galeria de obras de Mia Couto segue com as publicações do livro de crônicas *Cronicando*, de 1988; *Cada Homem é uma raça*, livro de contos, publicado em 1990; o romance *Terra Sonâmbula*, em 1992; além de *Estórias Abensonhadas* (contos, 1994); *Contos de Nascer a Terra* (contos, 1997); a novela *Mar que mar*, de 1997; o romance *Vinte e Zinco*, de 1999; *O Último Voo do Flamingo*, de 2000; *Na Berma de Nenhuma Estrada* (contos, 2001); o livro infantil *O Gato e o Escuro*, de 2001; *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (romance, 2002); *O País do Queixa Andar* (crônicas, 2003); *O fio das Missangas* (contos, 2004); o romance *O Outro Pé da Sereia*, de 2006;

Venenos de Deus, Remédios do Diabo (romance, 2008); *Antes de Nascer o Mundo* (romance, 2009); e o romance *A Confissão da Leoa*, 2012.

Em *A Varanda do Frangipani*, de 1996, Mia Couto recupera certos costumes e superstições do imaginário moçambicano numa escrita em que se destacam os pressupostos do insólito narrativo. Este, por sua vez, surge como resistência à perda da memória. No romance, há presença de testemunhas oculares, mas que de fato atuam como atualizadores da memória do povo, são agentes de “relatos orais”, são guardiões dos mitos, dos ritos, dos provérbios, das sagas e das lendas. Não é a toa que o autor recorre às figuras dos velhos e ao espaço do asilo. Estes são metáforas de um tempo histórico vago, incompleto que a memória, também fragmentada, tenta inutilmente reconfigurar. *A Varanda do Frangipani* ocupa um lugar entre o esquecimento imposto⁶³ e a memória de resistência. O uso do testemunho coletivo reforça o quadro de referências do passado proposto no romance. Além disso, como argumenta Maurice Halbwachs:

Se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas. (2012, p. 29)

Sob essa perspectiva, *A Varanda do Frangipani* pode ser lido como um caleidoscópio de fragmentos mnemônicos da história colonial e pós-colonial advindas de testemunhos particulares que se misturam numa constante busca de identidades. Joel Candau defende que memória e identidade estão indissolúvelmente ligadas. Pois a memória ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Segundo o autor, a lembrança dá a ilusão de que o passado não está definitivamente inacessível, a recordação o faz reviver.

Além disso, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, Ecléa Bosi (2004), defende o velho como articulador do passado com o presente e futuro, este tem a função social de lembrar e aconselhar, porém a sociedade

⁶³ Paolo Rossi destaca que a história do homem está cheia de censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações públicas e confissões de inúmeras traições, além de declarações de culpas e vergonha. Ou seja, o autor enfatiza a coerção do esquecimento por parte das ciências e das ortodoxias motivadoras de esquecimentos forçados. (ROSSI: 2007, pp. 31 - 34).

capitalista fragmenta a memória, oprimindo a lembrança do velho e privilegiando os textos da história oficial.

Em uma das personagens mais marcantes de *A Varanda do Frangipani*, no que se refere à hibridização identitária, o português Domingos Mourão, pode se observar como o autor manipula a memória na construção identitária dessa personagem, imersa na esfera de uma nova lógica que subverte, através da irrupção do insólito, comportamentos habituais.

Domingos Mourão, nasceu em Portugal e veio para África ainda jovem com sua esposa. Em Moçambique é rebatizado de Xidimingo. Após a independência, sua mulher resolve voltar a Portugal com o filho pequeno; Sem motivo aparente, Domingos permanece:

Me sentia como se estivesse num pântano. Minha vontade estava pegajosa, minhas querências estavam atoladas no matope. Sim, eu podia partir de Moçambique. Mas nunca poderia partir para um anova vida. Sou o quê, uma réstia de nenhuma coisa? (COUTO: 2010, p. 48)

A falta do reconhecimento de alguma origem comum ou características compartilhadas com o grupo gera a crise de identidade na personagem do português. Mourão é um homem de existência fraturada com caráter e língua adulterados durante anos de aculturação em Moçambique:

Desculpe-me este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra. Não é só o falar é o pensar, inspector. Até o velho Nhonhoso se entristece do modo como eu me desportuguesei. (2010, pp. 48 – 49)

Sem família e sem lar, a personagem se encontra abandonada no asilo, e assim como os outros velhos desmemoriados, reinventa lembranças a partir de imagens dispersas de sonhos, cujas simbologias moldam sua identidade em trânsito:

Nesta pátria me venho espraçando todos estes anos, feito um estuário: vou fluindo, ensonando, meandrando sem atrito. Na sombra me reiquitei, encostado àquele murmurinho como se fosse meu embalo de nascença. (...) Em Portugal há muito mar, mas não há tanto oceano. E eu amo tanto o mar, que até me dá gosto ficar enjoado. Que faço? Embarco nessas bebidas deles, tradicionais, e me deixo zuzular. Assim, na tontura, eu ganho a ilusão de estar em pleno mar, vagueando sobre um barco. A mesma razão me prende ali, na varanda do frangipani:

me abasteço de infinito, me vou embriagando. (...) falo muito de mar? Me deixe explicar, senhor inspector: eu sou como o salmão. Vivo no mar mas estou sempre de regresso ao lugar da minha origem, vencendo a corrente, saltando a cascata. Retorno ao rio onde nasci para deixar o meu sêmen e depois morrer. Todavia, eu sou peixe que perdeu a memória. À medida que subo o rio vou inventando outra nascente para mim. É então que morro com saudade do mar. Como se o mar fosse o ventre, o único ventre que me ainda faz nascer. (2010, pp. 50 – 51)

O mar e a árvore do frangipani são para Domingos Mourão molas propulsoras de suas reminiscências. O mar, a antiga e exclusiva via de acesso à sua pátria longínqua; o frangipani, a única árvore que o faz sentir novamente o outono. Embora Mourão seja o único estrangeiro no asilo, todas as outras personagens se encontram em estado de exílio. No sentido de estarem distanciadas de suas famílias, de suas tradições e de suas culturas. O espaço corporal de Mourão não se encontra vinculado ao espaço do entorno. O exílio de Mourão é o exílio da tradição, de seu passado, mas também do presente de seu país, pois a sua detenção afeta a espacialidade e a temporalidade próprias da memória viva. Memória fundamental na recomposição da identidade do português Domingos Mourão: “resta-me só este espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda” (COUTO: 2010, p. 50).

Exilada também é a personagem de Nãozinha, a feiticeira que em *cada noite se converte em água, se trespassa em líquido e cujo leite é uma banheira* e tem consciência de sua memória debilitada e de suas *lembranças custosas de chamar*.

Minha memória é uma campa onde eu me vou enterrando a mim mesmo. As minhas lembranças são seres morridos, sepultados não em terra mas em água. Remexo nessa água e tudo se avermelha. (COUTO: 2010, p. 81)

A memória para Aristóteles precede temporalmente a reminiscência e está situada na mesma região da alma onde se encontra a imaginação. Segundo Rossi, a reminiscência, na tradição filosófica:

remete à capacidade de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido. (...) é uma coleção ou seleção de imagens com o acréscimo de uma referência temporal. (2007, pp. 15 – 16)

O esquecimento, por sua vez, deriva da *perda definitiva ou provisória de ideias, imagens, noções, emoções, sentimentos* (2007, p. 18), presentes, outrora, na consciência individual ou coletiva. Em *Nãozinha*, a simbologia da água definidora de sua identidade, pode ser entendida simbolicamente como a diluição das lembranças do passado, até serem totalmente apagadas. Em lugar delas, são criadas falsas memórias numa tentativa, talvez, de ajustar o passado deformado a sua condição identitária atual. Ou para não perder a noção de si própria, pois, nas palavras de Joel Candau (2012, p. 59) *a perda da memória é a perda da identidade*. E mais:

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. (2012, pp. 50 – 60)

As falhas de memória de *Nãozinha*, e de outras personagens do romance, são vinculadas a uma consciência que age no presente. Conforme Candau a lembrança manifesta e evidencia a consciência. É “a consciência mesma que experimenta no presente a dimensão do passado” (CANDAU: 2012, 63). Em seu depoimento *Nãozinha* indica a perda da referencialidade temporal, é nesta ausência que o evento insólito se introduz para suplantar as dores do agora e do ontem. *Nãozinha* quando jovem foi expulsa de sua aldeia acusada de bruxaria:

Me culparam de mortes que sucediam em nossa família. (...) Nós, mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas. (2010, p.82)

Seu pai sofria de demonização. *Sempre que se aprontava a fazer amor ele ficava cego. Tocava em corpo de mulher e perdia as vistas*. Um feiticeiro ou nhamussoro da aldeia indicou que ele escolhesse a filha mais velha para *transitar de pai para marido, de parente para amante*. Era justamente *Nãozinha*, esposa e filha até a morte do pai.

Assim, fiquei eu, órfã e viúva. Agora sou velha, magra e escura como a noite em que o mocho ficou cego. escuro que não vem da raça mas da tristeza. (...) mas eu tenho um segredo, meu e único. Os velhos aqui sabem, mas ninguém. (...) escute bem: em cada noite eu me converto em égua. (...) até os outros velhos me vieram testemunhar: me deito e começo transpirando às farturas, a carne se traduzindo em suores. Escorro, liquidesfeita. Aquilo dói tanto de ser visto que os

outros se retiraram, medrosos. Não houve nunca quem assistisse até ao final quando eu me desvanecia, transparente, na banheira. (2010, p.85)

Mas que um evento insólito, a transmutação da carne de Nãozinha em água faz-lhe suportar as enfermidades do corpo e do espírito. O depoimento de Nãozinha mais uma vez comprova a dubiedade narrativa do romance. A obra cria desvãos onde ora se comprova a veracidade do relato ora se atesta uma inverdade:

Mas hoje aproveito dessa acusação. Me dá jeito pensarem que sou feiticeira. assim me receiam, não me batem, não me empurram. Está ver? Meus poderes nascem da mentira. (2010, p.82)

O excerto alude ao início do depoimento quando ela rememora e desmente o fato de ter sido acusada de bruxaria. Entretanto, ao final da narrativa, indiretamente se assume bruxa quando tenta salvar Izidine Naíta da morte, besuntando em seu corpo um óleo de baleia que, segundo ela, deixaria o inspetor *maior que qualquer tamanho*:

Eles lançar-te-ão sobre as ondas. Pensarão que nada irá restar de teu corpo, despedaçado de encontro às rochas. Contudo a morte já não poderá abraçar-te. (...) te converterás num ser das águas e serás maior que qualquer viagem. Te digo eu, Nãozinha, a mulher-água. (2010, p.145)

Porém:

Izidine Naíta não viu mas eu, o xipoco dentro dele, tomei atenção na feiticeira mesmo depois de ela bater a porta. A velha saiu, parecendo em culpa. Olhou a lata com que benzera o polícia, rodou-a entre as mãos. Encolheu os ombros e deitou fora a lata.

A condição de feiticeira é novamente posta em questão. Nãozinha, a Nyanga, inicia seu depoimento negando suas aptidões de bruxa para, em seguida, empregá-las contra os desprazeres de seu passado e de seu presente.

O romance maneja, assim, o declínio da memória dos velhos e, conseqüentemente, a alteração de suas personalidades/identidades numa narrativa que, por vezes, ameaça se aproximar do fantástico modal. Mas ao se referenciar a uma fortaleza que resguarda um agrupamento de idosos, e

acomoda uma árvore sagrada onde um morto-narrador habitante de suas raízes e contador da história, nos aproximamos mais ao real maravilhoso, categoria do insólito ficcional, em que a irrealidade aparece como parte da realidade cotidiana⁶⁴. Porque seja África, um lugar de sonhos, de mitos, de uma cosmogonia luxuosa; porque seja Mia Couto, herdeiro das histórias orais e habilidoso conhecedor das modernas conquistas da narrativa, e que, sobretudo, recria a partir da memória da terra, a escrita da ancestralidade.

4.2. A ÁRVORE E O DUPLO – DIAGNOSES DO INSÓLITO

A escrita não é um veículo para se chegar a uma essência. A escrita é a viagem, a descoberta de outras dimensões e de mistérios que estão para além das aparências. (COUTO: 2005, p.110)

A epígrafe acima foi retirada do texto *O Sertão Brasileiro na Savana Moçambicana*, em que Mia Couto expõe algumas considerações acerca da obra de Guimarães Rosa. Nele, Mia afirma que para enxergar o Brasil sob a ótica exibida por Guimarães é necessário sair da razão. Ver além das aparências. Segundo Couto o escritor brasileiro escreve um Brasil (sertão) cheio de histórias que contrariam o curso da História. Utilizamos a mesma afirmação para atestar que, assim como Rosa, Couto não escreve sobre a África. Ele escreve como se fosse a própria África. Ou ainda, de um *entrelugar* pleno de histórias que contrariam a História dita oficial.

Desta maneira, “através de uma escrita coletiva Mia Couto sugere uma África em que os excluídos possam participar da invenção da sua História”⁶⁵. Para Couto, um escritor não dá aos leitores simplesmente livros, mas um mundo que por via da escrita e através da leitura *re-encanta* (2005, p.110). Couto elenca alguns regulamentos próprios da obra *Roseana*, mas que cabem também nas linhas gerais de sua própria escrita: uso de neologismos, desarticulação da frase feita, reinvenção de provérbios, resgate de “materiais da oralidade para colocá-los em função não como anotação marginal mas como alma do próprio texto” (2005, p.111).

⁶⁴ Neste caso se supera o binômio natural/sobrenatural sobre o qual se erige o fantástico.

⁶⁵ A frase de Mia Couto é a seguinte: através de uma escrita colectiva João Guimarães Rosa sugere um Brasil em que os excluídos possam participar da invenção de sua história (2005, p.110). Alteramos a original por ela se adequar ao perfil literário de Mia Couto.

Segundo Anita Martins Rodrigues de Moraes na obra de Couto se percebe o uso recorrente de estratégias narrativas que produzam o efeito da oralidade. O leitor aceita o escrito como se fosse falado. Segundo Moraes esta impressão de que há “alguém” narrando se constrói a partir da invenção de vocábulos e reinvenção de expressões idiomáticas, ditados e provérbios. O que pode ser entendido como “estratégia de recriação do contador tradicional na escrita” (2013, p. 197). Impregnada pela oralidade e pelo mítico a escrita de Couto não reproduz a realidade pelo viés naturalista, mas pela sobreposição entre a palavra em estado de alegoria e a palavra supostamente filiada ao real.

Em *A Varanda do Frangipani*, Couto concebe a narrativa em dois planos antagônicos: o sobrenatural regulado na voz do xipoco e na figura simbólica da árvore do frangipani; e o real, encabeçado pelo espaço da fortaleza/asilo e pelas vozes dos velhos que ali habitam⁶⁶. Alusivos ao plano sobrenatural, as alegorias da árvore e do duplo⁶⁷ constituem símbolos míticos presentes em variadas culturas.

A árvore, de acordo com as ideias de Eliade (2013), simboliza o Cosmos e sua capacidade infinita de se regenerar, mas também traduz a vida, a juventude, a imortalidade, a sapiência. Nas palavras do mitólogo:

A árvore conseguiu exprimir tudo o que o homem religioso considera real e sagrado por excelência, tudo o que ele sabe o que os deuses possuem por sua própria natureza. (...) a árvore sagrada ou as plantas sagradas revelam para o homem religioso o mistério da vida e da criação, e também da renovação, da juventude e da imortalidade. (2013, pp. 124 – 125)

A árvore, portanto, representa o aspecto cíclico da evolução cósmica, a morte e a regeneração.

Na literatura, o símbolo da árvore é utilizada em inúmeros textos, de diferentes épocas e contextos. Geralmente atua compondo paisagens, marca territorial, local de socialização cotidiana, além de representar a memória ancestral de um povo, e, sobretudo, como simbologia que transita entre o sagrado e o profano.

⁶⁶ Os velhos também atuam no plano do sobrenatural, embora, nesse caso, haja incerteza em relação a veracidade dos fatos insólitos.

⁶⁷ Referente à encarnação do xipoco no corpo do policial.

A árvore do frangipani, em especial, possui significado diverso entre culturas distintas: protege contra fantasmas e demônios, no sudoeste asiático, costuma ser plantada em cemitérios e faz parte dos rituais e oferendas em templos budistas e hindus; as flores são usadas como ornamento nas ilhas do Pacífico; na Polinésia, se uma mulher usa a flor do frangipani na orelha esquerda é sinal que é uma mulher comprometida, quando usada na direita significa que é uma mulher livre; é ainda referência lírica nos poemas de amor da cultura Swahili, na África Oriental⁶⁸. Em solo africano, o frangipani também é símbolo de morte e renascimento, devido a seu aspecto robusto e tempo de vida alargado. Na obra de Mia Couto, há uma ligação estreita entre a simbologia da árvore e os acontecimentos em seu entorno. Em suas raízes, no início da narrativa, está o túmulo de Ermelindo Mucango:

Na minha terra escolhem um canhoeiro. Ou uma mafurreira. Mas aqui, nos arredores desse forte, não há senão uma magrita frangipaneira. Enterraram-me junto a essa árvore sobre mim tombam as perfumosas flores do frangipani. Tanto e tantas que eu já cheiro a pétalas. (COUTO, 2010, pp. 12 – 13)

No final do romance, a árvore é incendiada, renasce como fênix das cinzas e transmuta-se como uma espécie de passagem para outra vida:

Era a árvore do frangipani. Dela restava um tosco esqueleto, dedos de carvão abraçando o nada. Tronco, folhas, flores: tudo se vertera em cinzas. (...) Recordei os ensinamentos do pangolim. A árvore era o lugar de milagre. Então, descí de meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétalas. (...) A cada gesto meu o frangipani renascia. (...) me cobri com a mesma cinza que a árvore se desintactara. (...) E Navaia se iluminou de infâncias. Me apertou a mão e, juntos, fomos entrando dentro de nossas próprias sombras. No último esfumar de meu corpo, ainda notei que os outros velhos desciam conosco, rumando pelas profundezas da frangipaneira. (2010, pp. 150 - 152)

A árvore ocupa uma parte da varanda de um asilo que foi uma antiga fortaleza colonial. Sabemos que uma varanda é espaço fronteiro de edifícios, pois, voltada para a área externa, atua como mediadora de dois mundos. Em *Varanda do Frangipani*, a fortaleza erguida pelos portugueses na época da colonização simbolizava o poderio estrangeiro e a garantia da integridade dos colonos. Além de ser a zona de contato entre a colônia e a metrópole, ou seja,

⁶⁸ Texto extraído do site: <http://maniadaplantasm.blogspot.com.br/2010/12/serie-arvores-1-franjipani-e-respectiva.html>.

lugar de transição. Pós a independência de Moçambique, a fortaleza tornou-se prisão e, em seguida, asilo. Em ambos os casos denotam o enclausuramento e o isolamento; admite-se a chegada, porém não se permite a saída. O frangipani surge, então, como a única saída para os encarcerados, neste caso, tanto os velhos *prisioneiros* do asilo, quanto para Ermelindo, preso a condição de xipoco, pois esta árvore sagrada para os africanos evoca a passagem entre o plano terreno e o sobrenatural.

Outro elemento simbólico percebido no romance é a manifestação do *duplo*. Segundo Cristina Martinho o duplo está associado a:

dualidade, antítese, cisão, remete, em termos do imaginário, ao fenômeno especular inscrito no duplo: espelhos, duplos, e reflexos habitam as lendas, as histórias de magia e as tradições populares, articulando um profundo sentimento de insegurança individual, social ou comunitária. Esta temática faz parte dos temas literários com profundas raízes mitológicas. No mundo em que a diferença é articulada através do sentido e do valor, a noção do duplo, da réplica, perturba e inquieta a identidade porque testemunha a insuficiência do ser. (2004, p.1)

No universo da literatura ocidental, este tema é recorrente em obras fundantes como o *Gênesis* em que o primeiro homem aparece como um ser único que, depois de uma cisão, passa a procurar a outra metade perdida. Mito semelhante também é ilustrado num dos diálogos do *Banquete* (360 a.C.), de Platão, em que o comediógrafo Aristófanes narra a história de um homem desdobrado (*andros*), de uma mulher desdobrada (*gynos*) e a união dos dois: o andrógino. Por um castigo de Zeus, as três raças são divididas de seus corpos multiplicados e passam a buscar incessantemente pelo outro ao longo de suas vidas. Outras obras célebres da literatura também trabalham o tema do duplo, como *A Comédia de Erros* (1590), de Shakespeare, *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, *Alice do outro lado do espelho* (1871), de Lewis Carroll, *O Visconde Partido ao Meio* (1952), de Italo Calvino, *O Homem Duplicado* (2002) de José Saramago, entre outros. O motivo literário do duplo assume, portanto, inúmeras linhas de manifestação, referindo-se a espelhos, sombras, fantasmas, aparições, retratos. Em a Varanda do Frangipani o tema é configurado na

possessão do corpo de Izidine Naíta por Ermelindo Mucango. O possuído é um ser unitário, porém, de modo contraditório, ele é mais do que um. Antes da intervenção colonial, os rituais de possessões e as práticas adivinatórias eram as formas mais comuns de intervenção medicinal na África. A partir do século XVII, esses hábitos foram inibidos pela conversão paulatina aos dogmas cristãos advindos do colonialismo. Nos rituais de possessão antigos, o adivinho incorporava espíritos de antepassados para, exclusivamente, procurar causas de doenças e receitar remédios para resolução destas. James Sweet destaca que:

a partir do momento em que o espírito entrava no corpo do adivinho/médium, até a própria voz do médium se tornava a voz do espírito. Este podia então ser questionado e envolvido numa conversa, sendo que o corpo do médium servia meramente de meio de comunicação. (2007, p. 167)

Entretanto no romance de Couto, essa possessão se dá em parte, dado que o inspetor tinha controle sobre suas ações:

Como tinha dormido mal naquela noite! Suspeitava de minha presença dentro dele? É muito de duvidar: sou menos que uma névoa na teia de aranha. (2010, p.41).

Segundo Luciana Moraes da Silva, o xipoco ocupa o corpo de Izidine ultrapassando os limites do *eu* e do *outro*, por um tu, essa coexistência se dá pelo insólito, pois a narrativa aborda:

A experiência das trocas produzidas no interior de Izidine Naíta, pelo viés de sua ignorância sobre o assunto, visto que ele não faz ideia de que há um outro alguém em seu interior. (...) Hermelindo Mucanga (...) passa a narrar suas aventuras, a partir das sensações despertadas no outro, já que, no plano da realidade física, há uma encarnação que assevera, por meio do “olhar”, do “ver”, a percepção de que Izidine não é apenas ele, mas um duplo e, principalmente, um eu morrente na esteira para promover a nova morte do outro. (2013, p.98)

Apontamos que a manifestação do duplo no romance não é somente um caso de possessão. O duplo se apoia também no hibridismo reconhecido na figura do policial, uma vez que Izidine Naíta é um retornado, ou seja, deixou sua terra natal por motivos deduzíveis (estudos, trabalhos), e ao retornar para investigar o crime, constata-se perdido diante de sua ignorância quanto as raízes culturais e mitológicas moçambicanas. Ou seja, Izidine:

Saiu de sua comunidade para aprender outra cultura, mas seu retorno, depois de algum tempo, transforma-o em *outro*, por não mais reconhecer as idiossincrasias de seus semelhantes. (SILVA, 2013, p. 99)

Constatamos que Ermelindo Mucango ao tomar posse do corpo de Izidine também é um retornado:

Era a primeira vez que eu iria sair da morte. Por estreada vez iria escutar, sem filtro da terra, as humanas vozes do asilo. (...) o que me surpreendia era eu não ter lembrança do tempo em que vivi. Recordava somente certos momentos mas sempre anteriores a mim. (...) Será sempre assim? Os restantes mortos teriam perdido a privada memória. Não sei. Em meu caso, contudo, eu aspirava ganhar acesso às minhas privadas vivências. (2010, p. 19)

O xipoco apesar de possuir recordações anteriores a sua antiga existência, ocupa o corpo de Izidine, pois ambicionava sentir novamente as sensações esquecidas no túmulo. Entretanto, no décimo segundo capítulo, *De Regresso ao Céu*, Ermelindo confessa ao pangolim, que alojado em corpo do vivente, começou a se lembrar de tudo:

Era como se vivesse de regresso, em viagem de ida e volta. Me lembrava, por exemplo, do barulho da madeira sendo golpeada. E era como se estivesse sucedendo hoje esse tempo eu que trabalhei na fortaleza. (...) Um dia – como eu me lembro desse dia – me ocorreram vários indivíduos. Me puxaram pelos ombros e, maus modos, me interrogaram:

- não se envergonha de fabricar castigo para os seus irmãos?

Irmãos? Esses a quem chamavam de <irmãos> não tinham parentesco comigo. Eram revolucionários, guerrilheiros. Combatiam o governo dos portugueses. Eu não tinha coração nas makas. Sempre estudara em missão católica. Me tinham calibrado os modos, acertadas as esperas e as expectativas. Me educaram em língua que não era minha. Pesava sobre mim esse eterno desencontro entre palavra e ideia. (2010, pp. 120 – 121)

Ermelindo recordou de sua passagem como carpinteiro na reconstrução da fortaleza em cadeia para presos políticos. Imerso em sua aparente cegueira ou resignação ao servilismo colonial, ele renunciou as acusações dos companheiros de ofício:

Os outros contratados, porém, me apertavam exigências. Eles, por exemplo, só fingiam trabalhar. (...) só eu levava a sério as obras da cadeia. E disso me acusavam: eu trabalhava de traidor, carrasco dos justos. Ri-me na cara deles. Que

atentassem no caso de Jesus. Alguém lembra o carpinteiro que
oficinou o crucifixo? (2012, p.121)

Ermelindo, desta forma, se acomodou ao corpo do inspetor para conduzi-lo
ao descobrimento do crime e impedir a sua morte. Pois, trabalhara na
construção do ancoradouro da antiga prisão:

Ali, junto às rochas, construía-se um ancoradouro. Num breve
futuro, barcos cheios de prisioneiros chegariam por aquela via.
Só atracariam se se vencesse a barreira de rochas. Dias e dias
eu casei tábua com tábua, aumentando o encosto da terra.
(2010, p. 122)

É nesse lugar, próximo ao ancoradouro que Ermelindo conduziu Izidine, já
desposuído, em fuga do helicóptero dos contrabandistas;

Corremos em direção à praia. O helicóptero nos perseguiu,
abutreado lá do alto. Fui conduzindo Izidine para as rochas,
onde nos podíamos esconder de feição. Quando nos deitamos
entre as penedias da praia eu me contemplei, em espanto. E
pensei-me; toda minha vida tinha sido falsidades. (...) quando
houve tempo de lutar pelo meu país, eu me recusara. Preguei
tábua quando uns estavam construindo a nação. Fui amado
por uma sombra quando outros se multiplicaram em corpos.
(...) minha vida, quando autêntica, foi de mentira. (...) agora era
o único momento que eu podia mexer no tempo. (2010, pp.
148-149)

O jogo do duplo se desfaz quando Ermelindo se reencontra em suas
memórias e ainda, em sua condição de ser africano. Izidine, por sua vez,
inicialmente demonstrara incredulidade com os rituais e as crenças de sua terra
exibidos nos depoimentos dos velhos. Ao longo da narrativa, porém,
desconstrói sua insistente racionalidade ao solucionar o crime, muito embora
não consiga reaver o corpo de Vasto Excelência, nem prender os assassinos,
compreende a incursão da *mirabilia* no cotidiano de seu povo. Izidine,
finalmente, se reencontra e se *re-encanta* com as maravilhas de sua terra ao
perceber como essas manifestações insólitas conseguiram livrá-lo do destino
fatídico.

Ao final do romance, sabemos que Vasto Excelência envolvera-se com o
contrabando de armas. E mais:

a verdadeira razão do crime era só uma: “negócio de armas.
Excelência escondia armas, sobras de guerra. Eram guardadas
na capela. (...) a fortaleza se transformara num paiol”. (2010, p.
142)

Porém, no capítulo décimo terceiro, *A Confissão de Marta*, o depoimento da enfermeira é mais contundente:

O culpado que você procura, caro Izidine, não é uma pessoa. É a guerra. Todas as culpas são da guerra. Foi ela quem matou Vasto. Foi ela que rasgou o mundo onde a gente idosa tinha brilho e cabimento. Estes velhos que aqui apodrecem, antes do conflito eram amados. Havia um mundo que os recebia, as famílias se arrumavam para os idosos. Depois, a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos. (2010, p. 127)

Os velhos do asilo, cada um, exilados em sua atual condição de silenciados, também são *outros*. Duplos do que foram no passado e de como estão no presente. Entretanto, aos pés da árvore sagrada do frangipani, renascida após o incêndio, estes velhos e Ermelindo tiveram a chance de rumarem nas profundezas da terra. E aos poucos perderam a língua dos homens para tomarem os sotaques do chão moçambicano. Para deitarem mais antigos que a terra. Pois daqui em diante, dormirão mais quietos que a morte⁶⁹.

⁶⁹ Tomamos como empréstimo o último parágrafo do romance de Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*. (2010, p.152)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória que me resta dele, aliás, parece-se cada vez mais, a cada hora que passa, com uma construção de areia. A memória de um sonho. (Aqualusa, 2004, p. 197)

Vou-lhe dizer: estas histórias que você está a registrar no seu caderno estão cheias de falsidades. Estes velhos mentem. E mais irão mentir se você continuar a mostrar interesse neles. (COUTO, 2010, p. 130)

Tomar como corpus de análise os romances *O Vendedor de Passados*, de José Eduardo Aqualusa e *A Varanda do Frangipani*, de Mia Couto é constatar que ambos os escritores apelam à memória comunitária como reconstituição e restituição da história de seus países: Angola e Moçambique. Esta história *não-oficial*, porém, é a história da resistência, visto que Aqualusa e Mia Couto escrevem de maneira a refletir sobre a relação de seus respectivos países (e da África) com as heranças impostas ao longo dos séculos (CHAVES, 2005). As escritas de Aqualusa e Mia Couto estão subsumidas em um contexto histórico em que subsistem tensões entre as tradições culturais das diferentes etnias que fazem parte da sociedade angolana e moçambicana e a incursão da modernidade em ambos os países. Nessa relação temporal, o passado e o presente agem interligados. O passado constrói o presente. O presente modifica o passado. A memória se instaura a partir de um jogo entre sonho e realidade, entre mentira e verdade, no espaço ficcional, que serve de analogia para o reencontro de um passado entranhado no esquecimento coletivo.

Entretanto, estas memórias atuam sob o signo do fingimento. Ou nas palavras de Luiz Costa Lima “o ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (LIMA, 2006, p. 282). A experiência ou relato cotidiano são romanceados pelos autores sob uma perspectiva insólita, inspirada na violência que atormenta o cenário social de Angola e Moçambique. A violência das guerras é marca indelével na memória das personagens dos romances. Em *O Vendedor de Passados* a memória da violência está representada nas figuras de José Buchmann, na verdade Pedro Gouveia, que retorna a Luanda para se vingar do assassino de sua mulher,

crime cometido na época da independência angolana, Edmundo Barata dos Reis, ex-agente do Ministério de Segurança do Estado. E que, além de matar a esposa de Buchmann, é ainda acusado de ter torturado sua filha Ângela Lucia, fato revelado ao final da narrativa; destaca-se ainda a personagem da velha Esperança, única sobrevivente de uma chacina familiar.

Em *A Varanda do Frangipani* as marcas da violência estão sedimentadas nas memórias dos velhos, e no ressentimento depositado na ausência de rituais fúnebres adequados aos costumes na época da morte de Hermelindo Mucanga. Leia-se nesse caso a violência como a diluição das referências culturais de um sujeito, método comum à empresa colonial. O asilo, muitas vezes simboliza um espaço de *dissociação*. Em *A Varanda do Frangipani* funciona como um refúgio ou configura-se como uma prisão. Isolados do mundo, os velhos vivem cercados de um lado pelo mar bravio, do outro pela terra minada:

Durante os longos anos da guerra, o asilo esteve isolado do resto do país. O lugar cortara relações com o universo. As rochas, junto à praia, dificultavam o acesso por mar. As minas, do lado interior, fechavam o cerco. Apenas pelo ar se alcançava São Nicolau. De helicóptero iam chegando mantimentos e visitantes.

A paz se instalara, recente, em todo país. No asilo, porém, pouco mudara. A fortaleza permanecia ainda rodeada de minas e ninguém ousava sair ou entrar. (2010, p. 22)

A antiga fortaleza, agora *fracaleza*, perde sua conotação primeira de proteção para se tornar um espaço decadente e esquecido. Assim como são esquecidos e abandonados pela sociedade os velhos habitantes daquele lugar.

A violência no romance miacoutiano reproduz-se nas escolhas de outras personagens como a de Marta. Pois nas palavras confessionais da enfermeira Marta Gimo, a guerra é a grande criminosa da história:

A violência é a razão maior deste meu retiro. A guerra cria um outro ciclo de tempo. Já não são anos, as estações que marcam nossas vidas. Já não são as colheitas, as fomes, as inundações. A guerra instala o ciclo do sangue. Passamos a dizer: <antes da guerra, depois da guerra>. A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes. Eu não queria ser um resto dessa violência. Ao menos, aqui na fortaleza, os velhos intentavam outra ordem na minha vivência. Eles me davam o ciclo dos sonhos. Seus pequenos delírios eram novos muros da minha fortaleza. (2010, pp.127 – 128)

A violência que desequilibra o mundo social organizado, em contrapartida faz surgir eventos insólitos que não ocorrem com frequência no seio do cotidiano. Causando estranheza, pois desviam a ordem comum aos indivíduos de uma comunidade. Segundo Jurema Oliveira:

A violência neutraliza toda e qualquer possibilidade de os homens se organizarem e viverem em harmonia e conseqüentemente abre espaço para o luto visível nas imagens refletidas num espelho d'água embaçado. Estes fatos constituem o móvel, os eventos sustentadores do insólito. (2012, p.147)

Nessa perspectiva, Agualusa e Mia Couto utilizam-se de recursos estilísticos do realismo fantástico e do real-maravilhoso, respectivamente em *O Vendedor de Passados* e *A Varanda do Frangipani*, para elucidar saberes da tradição africana confrontados com situações de conflitos sociais de Angola e Moçambique para conceber estranhamento à uma escrita que visa erigir novas esferas de realidade.

Ao longo desta pesquisa, procuramos investigar como o *insólito narrativo* é manuseado por Jose Eduardo Agualusa e Mia Couto nas duas obras supracitadas. Vimos que o solo africano, farto de mitos, crenças e lendas autóctones, propícia o surgimento de narrativas cujas estratégias de construção assemelham-se aos do chamado *boom* da literatura hispano-americana: árvores sagradas, mortos que retornam à vida, animais mitológicos são diagnoses de um exotismo que de antemão causa estranheza, mas que “se destina a reunir traços ancestrais dispersos, que busca a descoberta e revelação da terra” (Couto: 2005, p.104), além de expor o embate “entre a cultura que emerge, porque fora submersa, e a cultura que se impusera, porque viera pela força do colonizador” (GARCIA: 2012, p.403).

Deixamos, à guisa de conclusão, alguns diálogos possíveis entre os romances *O Vendedor de Passados* e *A Varanda do Frangipani*⁷⁰. Destacamos inicialmente, a presença de personagens que apresentam traços identitários dispersos⁷¹: 1. Personagens branco-portugueses assimilados nas práticas culturais locais – José Buchmann (OVP), e Domingos Mourão (AVF); 2.

⁷⁰ Utilizaremos, aqui, as siglas OVP para *O Vendedor de Passados*, de Agualusa, e AVF para *A Varanda do Frangipani*, de Mia Couto, no intuito de facilitar nossa análise.

⁷¹ Para os pontos 1 e 2 - Usamos como referência o artigo Traços identitários da realidade moçambicana sob as lentes do maravilhoso: apropriações e ressignificações discursivas, de Flávio Garcia, 2012.

Personagens negro-africanos, retornados depois de anos fora ou igualmente assimilados pela cultura do branco-português – Félix Ventura (OVP), Izidine Naíta e Marta Gimo (AVF); 3. Identidades dispersas na memória insuficiente de vidas passadas – a osga (OVP), e Ermelindo Mucango (AVF); 4. Identidades femininas que sofreram algum tipo de violência física ou psicológica – Dona Esperança e Angela Lucia (OVP), e Nãozinha, Marta Gimo e Ernestina (AVF); 5. Personagens que assumem identidades falsas – José Buchmann e Edmundo Barata dos Reis (OVP), e Salufo (AVF) que não troca de identidade, mas esconde, por um tempo, sua condição de soldado.

Ressaltamos também o uso de elementos telúricos e da geografia mítica local: 1. A árvore como símbolo de resistência - a buganvília que nasce no lugar onde o corpo de Edmundo Barata foi enterrado e as falsas árvores genealógicas criadas por Félix Ventura (OVP), a frangipaneira (AVF); 2. Animais míticos ou simbólicos – a osga (OVP), o halakavuma ou pangolim, o camaleão usado por Nãozinha para abrir um buraco na capela (AVF).

Outros pontos de diálogo entre as obras são: 1. A articulação do duplo nos romances – Félix/Osga e Buchmann/Pedro Gouveia (OVP)⁷²; Ermelindo/Izidine (AVF); 2. Uso de outros gêneros textuais – diário iniciado por Félix no último capítulo (OVP), depoimentos dos velhos e carta de Ernestina (AVF); 3. Polissemia na escolha dos nomes ocidentais das personagens – Félix (feliz) Ventura (ao acaso, felicidade ou perigo), Fausto (pomposo, afortunado⁷³) Bendito (abençoado) Eulálio (de *eulalia* = falar bem), a velha Esperança (expectativa, crença, *a última que morre*) e Edmundo Barata dos Reis (condição desfavorável) (OVP); Nãozinha (negação), Vasto Excelêncio (denota grandiosidade e perfeição), Marta (significado bíblico *a dona da casa*) (AVF); a intercepção entre sonho e realidade que adultera a autenticidade dos fatos: durante a narrativa de OVP seis capítulos são a respeito dos sonhos do narrador; em AVF, o primeiro e último capítulos são respectivamente intitutados: *O sonho do morto* e *O último sonho*.

Por fim, as duas obras se assemelham numa estrutura equivalente ao gênero policial. E assim como outros romancistas africanos que fazem uso

⁷² A temática do duplo em *O Vendedor de Passados* não foi desenvolvida nesta pesquisa, optamos por outros pontos de discussão. Porém, ressaltamos a importância de um estudo mais aprofundado acerca deste tema na obra.

⁷³ Ou referenciado ao protagonista da lenda alemã que fez um pacto com o demônio.

deste, Agualusa e Mia Couto operam-no de um modo particular, subvertendo a lógica do gênero e aplicando nas práticas literárias às experiências do real. Segundo Herrero Cecilia no romance policial o objetivo narrativo é “chegar à solução ou explicação de um enigma, uma incógnita ou um fenômeno inquietante” (2000, p.83). Ou seja, o gênero policial é um tipo de narrativa que exhibe uma investigação de um enigma ou a identificação de um fato ou pessoa misteriosos. É comum em toda a narrativa policial a centralização de um crime e alguém disposto a desvendá-lo. Além disso, é necessário que haja uma articulação entre a narrativa, o crime estabelecido a relação destes com quem investiga.

Em *O Vendedor de Passados*, o crime somente é descoberto nos capítulos finais, por meio de uma investigação racional do personagem José Buchmann, embora tenha sido fruto de uma farsa arquitetada por ele. Buchmann compra outra descendência, outro passado para camuflar sua identidade real e reencontrar sua verdadeira história. O desejo de justiça o movimenta a procurar Edmundo Barata dos Reis, assassino de sua esposa e torturador de sua filha Angela Lucia. É característico ao romance policial reconhecer em seu interior um carácter fundamentalmente duplo. Duplicidade situada na estrutura narrativa, nos sistemas de personagens e nos indícios. Como exposto, romance policial, geralmente, a história se inicia com um crime já cometido, e partir de poucos indícios, um investigador ou personagem que atue como tal vai investigá-lo e tentar desvendá-lo. Porém, em *O Vendedor de Passados*, o leitor apenas descobre o crime e o investigador nos últimos capítulos do romance. Outro elemento que desestabiliza os princípios da narrativa policial de maneira ainda mais subversiva na obra de Agualusa é a narrativa. Frequentemente no romance policial, a personagem que narra à história (1ª pessoa) também é o investigador, fato que, segundo P.d. James (2012)⁷⁴ dá credibilidade à história ao conduzir o desenvolvimento narrativo.. Entretanto, no romance agualusiano a osga narradora provoca mais dúvidas que certezas, não dando credibilidade a veracidade dos fatos narrados. O narrador não ganha à confiabilidade do leitor porque, além de ser uma lagartixa, confunde-o com inserções oníricas que desviam a lógica racional.

⁷⁴ Phyllis Dorothy James (1920), escritora britânica de ficção policial.

Ademais, Agualusa utiliza o núcleo do romance policial – o crime – para abordar um tema paralelo: a fabricação de uma memória que redefine o presente, o futuro e o passado, sobretudo, este marcado pela violência fundadora da nação angolana.

Em *A Varanda do Frangipani*, tem-se um policial hospedeiro de um fantasma que precisa investigar um crime ocorrido num asilo e para isso decodifica depoimentos *maravilhosos* dos velhos que confundem mais o inspetor do que contribuem para a resolução do caso. A narrativa que a princípio se ocuparia do assassinato, revela-se por conduzir a história para “outras descobertas de ordem existencial, social e literária” (SECCO: 2013, p.45). A história explica o mistério em torno do assassinato de Vasto pelo viés irracional, racionalmente inexplicável. Segundo Herrero Cecilia, na narrativa fantástica com pretensões de novela policial se produz “uma tensão entre a perspectiva racional representada por algum dos personagens e a explicação sobrenatural que normalmente acaba impondo-se ao final” (2000, pp. 83 – 84). É exatamente esta tensão vivida pelo inspetor do romance miacoutiano. O deslumbramento provocado pelos depoimentos dos velhos desviam Izidine de sua tarefa principal. Os elementos fundantes do gênero policial (suspense, conjecturas, enigma e revelação) são renegociados e levados a denúncias de “crimes maiores como, por exemplo, o da morte das tradições africanas” (SECCO, p. 46). No final da narrativa, a morte de Vasto é explicada sob uma ótica racional, ele foi baleado provavelmente pelos *homens fardados*, que compactuavam com ele as armas contrabandeadas. O motivo não é explicado ou descoberto. O irracional, porém, é explicitado na saída encontrada por Nãozinha para sumir definitivamente com o armamento:

E a feiticeira os conduziu junto à capela. Abriu as portadas com simples roçar de unha. (...) Ela retirou a capulana dos ombros e cobriu com ela o chão da capela. De um saco retirou o camaleão e o fez passear sobre o pano. O réptil mudou de cores, regirou os olhos e desatou a inchar. Inflou, inflou a pontos de bola. De súbito estourou. (...) A seus olhos esculpiu a fantástica visão: ali, onde havia um chão, era agora um buraco sem fundo. (...) de imediato, puseram braço na obra. E atiraram os armamentos nessa fundura. (2010, p.143)

O mistério em torno da morte permanece em aberto, assim como as veracidades dos fatos narrados pelo xipoco. Mia Couto desvia o enigma central

do romance numa crítica mordaz em torno da problemática do colonialismo e de sua difícil relação com o espaço social moçambicano.

Assim, em *O Vendedor de Passados* e *A Varanda do Frangipani* há uma diversidade de elementos insólitos, desde o narrador até a composição do espaço, desde as identidades fragmentadas à memória enevoada particular ou coletiva, desde a recorrência a fatos históricos reais ao uso de elementos da mítica telúrica. Pois Agualusa e Couto são griots modernos que, apesar de não terem compromissos com a verdade, recriam em suas narrativas as agruras do pós-independência em Angola e Moçambique, a hibridez cultural nesses países e a articulação entre os conflitos e diferenças identitárias entre os seres humanos habitantes de um mundo chamado África.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Assim Luanda morre* – Entrevista concedida a Isabel Lucas em 13 de junho de 2007. Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=659243&page=-. Acessado em: 21/11/2013.

AGUALUSA, José Eduardo. *Estação das chuvas*. Rio de Janeiro. Gryphus, 2007.

AGUALUSA, José Eduardo. *Guerra i Pau a Angola*. KOSMOPOLIS. Festa Internacional de Literatura. Del 14 al 19 de setembro de 2004, Barcelona – CCCB.

AGUALUSA, José Eduardo. *Manual prático de levitação*. Gryphus Editora – Rio de Janeiro, 2005.

AGUALUSA, José Eduardo. *O Vendedor de passados*. Rio de Janeiro. Gryphus, 2011.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Globo, 1997.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail (1981). *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária.

BENJAMIM, Walter. *O narrador*. In: Walter Benjamin – *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BESSIÈRE, Irene. *El relato fantástico: forma mixta de caso y advinanza*. In: Roas, David (intr., comp. y bibl.) *teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

BEZERRA, Ana Cristina Pinto. *A construção do personagem Félix Ventura: o “vendedor de passados” de Agualusa*. *Revista Crioula*, 2012. In: [file:///C:/Users/WIN/Downloads/crioula%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/WIN/Downloads/crioula%20(1).pdf). Acessado em: 01/02/2014.

BEZERRA, Paulo. *O universo de Bobók*. DOSTOIÉVSKI, Fiodor. Bobók. São Paulo, Editora 34, 2012.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 2013.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2012.

- BONZATTO, Eduardo Antonio. Aspectos da História da África, da Diáspora africana e da escravidão. São Paulo: Ícone, 2011.
- BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CALLOIS, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Ed. Sudamérica, 1970.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luís; OCAMPO, Silvina. (org.) *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- CASSAMO, Suleiman. *O regresso do morto*. Lisboa: Caminho, 1997.
- CECILIA, Juan Herrero. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2000.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas – literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. *Apresentação*. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.) *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.
- CHAVES, Rita. MACÊDO, Tania. *Literaturas em movimento: hibridismo Cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COUTO, Mia. *A Varanda do frangipani*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.
- COUTO, Mia. *Pensatemplos – Textos de opinião*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 2005.
- COUTO, Mia. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 1999.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. In: *Ensaio 49*. São Paulo: Ática, 1978.
- CUNHA, E. *Os sertões: Campanha de Canudos (1902)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIAS, Valdenides Cabral de Araújo. *África de África*. DUARTE, Zuleide (org.) Ação narrativa e sobretexto em José Eduardo Agualusa. Recife. Programa de Pós-graduação em Letras – UFPE, 2005.

DUARTE, Zuleide. *Outras Áfricas: elementos para uma literatura da África*. Recife: Editora Massangana, 2012.

FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Nankin: Edusp, 2008.

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

GARCÍA, Flávio. BATALHA, Maria Cristina. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GARCÍA, Flávio. *Discursos fantásticos de Mia Couto – Mergulho em narrativas curtas e média extensão em que se manifesta o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Publicação Dialogarts, 2013.

GARCÍA, Flávio. *IV Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional: tensões entre o sólito e o insólito*. Instituto de Letras da UERJ, 22, 23 e 24 de setembro de 2008. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/cadernos_de_resumos_IV_painel.pdf acessado em 27/04/2013.

GNISCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GOMES, Heloisa Toller - *Questões coloniais e pós coloniais no tratamento (literário) da Etnicidade*. In: SODRÉ, Paulo Roberto (org) *Multiteorias: correntes críticas, culturalismo, transdisciplinaridade*, [recursos eletrônicos], Vitória: PPGL/MEL/UFES, 2005, disponível em: www.ufes.br/mlb/multiteorias

GONZAGA, Braulio R. Alvarez. *Terminología de Gérard Genette*. In: <http://braulioedunet.webcindario.com/terminologia-gnet.pdf>. Acessado em: 07/10/2013.

JAMES, P.D. *Segredos do romance policial: história das histórias de detetive*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra*. Portugal: Publicações Europa-América, 2002.

LEITE, Ana Mafalda. *A Narrativa como Invenção da Personagem*. In: *Mia Couto um convite a diferença*. CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Orgs.) São Paulo: Humanitas, 2013.

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

LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Brasília: Editora UNB, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 200.

MARTINHO, Cristina. *Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX*. Cifefil, 2004. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>. Acessado em: 09/11/13.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: recoversões*. Luanda: Editora Nzila, 2007.

MATA, Inocência. *Laços de memória e outros ensaios sobre literatura angolana*. Luanda: Praxis, 2006.

MATA, Inocência. *Refigurando o espectro da Nação*. Disponível em <<http://www.omarrare.uerj.br/numero13/pdfs/inocencia.pdf>>. Acesso em 08 agosto 2013.

MERCHIOR, José Guilherme. *Gênero e estilo das MPBC*. Revista *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.8, jul. 1972.

NOA, Francisco. *A letra, a sombra e a água – ensaios & dispersões*. Maputo: Texto Editores, 2008.

NOA, Francisco. *A narrativa moçambicana contemporânea: o individual, o comunitário e o apelo da memória*. In: *África, dinâmicas culturais e literárias*. FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.) Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

NOA, Francisco. *Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso*. In: http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/files/literatura_colonial.pdf

ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. São Paulo: Cortez, 2002.

PATRICK, Julian (editor geral). *501 Grandes Escritores*. Rio de Janeiro, Sextante, 2009.

PEREIRA, Raquel Cristina dos Santos. *As naus: passado e presente no consciente português*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero12/raquel.html>. Último acesso em: 26/01/2014.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIOS, Peron. *Mia Couto: memória e resistência*. In: Da letra e a voz. Adriana Dória Matos... (et. al.) Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2008.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: editora UNESP, 2014.

ROCHA, João de Castro (org). Roger Chartier. *A força das representações: história e ficção*. Chapecó - SC: Argos, 2011.

ROSENFELD, 2011, p. 22 n: CANDIDO, Antonio (et al). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 71 – 74.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: Seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: UNESP, 2007.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *Travessias e margens da existência: Representações da morte em textos literários de Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro, UFRJ. V. 5, nº1, 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewArticle/11075>. Acessado em 24/03/2014.

SILVA, Luciana Moraes da. *Novas insólitas veredas: leitura de A Varanda do frangipani de Mia Couto, pelas sendas do fantástico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

SILVA, Mauricio. *Angola e sua literatura: uma introdução à prosa de ficção angolana lusófona*. Intertexto, 2010. Disponível em: <http://revistaintertexto.letas.uftm.edu.br//>

SWEET, James. *Recrutar África*. Cultura, parentesco e religião no mundo afro-portugues. Lisboa, edições 70, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2011. – (Debates; 14/ dirigida por J. Guinsburg)

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010. – (Debates; 98/ dirigida por J. Guinsburg)

TRIGO, Salvato. *Literatura colonial/ Literaturas africanas*. In: *Literaturas africanas de língua portuguesa – Colóquio sobre Literatura dos países Africanos de Língua Portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas, Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Unesp, 2012.

WHITE, Hayden. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora HUCITEC, São Paulo, 1997.

ANEXOS

1. ANGOLA – REPÚBLICA NASCIDA DEBAIXO DE FOGO⁷⁵

(...) Mudou de assunto. Contou ter assistido, dias antes, à apresentação do novo romance de um escritor da diáspora. Era um sujeito quizilento, um indignado profissional, que construía toda sua carreira no exterior, vendendo aos leitores europeus o horror nacional. A miséria faz imenso sucesso nos países ricos.

(...) A grande diferença entre as ditaduras e as democracias está em que no primeiro sistema existe apenas uma verdade, a verdade imposta pelo poder, ao passo que nos países livres cada pessoa tem o direito de defender a sua própria versão dos acontecimentos. A verdade, disse, é uma superstição.

José Eduardo Agualusa – *O Vendedor de Passados*

Sexto país mais extenso do continente africano, Angola está localizada na costa ocidental da África. Este país, cuja língua oficial é o português, embora ainda existam línguas africanas de origem Bantu, foi uma das colônias mais duradouras de Portugal. Os primeiros contatos entre os dois países ocorreu por volta de 1482, intensificando-se a partir de 1506 com o crescimento do comércio de escravos.

Em 1575, Luanda é fundada e Portugal dá início a um rígido sistema de aprisionamento e de tráfico humano. Até o início do século XIV, Angola ficou praticamente restringida ao comércio de escravos, apesar, neste ínterim, das tentativas de diversificar a produção de produtos como o café e o algodão. Mesmo com a abolição a escravatura, em 1878, Portugal institui um sistema de trabalho forçado que perdurou de 1878 até 1961.

Segundo Visentini:

A base desse sistema estava assegurada por uma legislação que estipulava que os africanos que estivessem sem ocupação poderiam ser submetidos a contratos de trabalho compulsórios. (VISENTINI, 2012, pág. 47).

⁷⁵ AGUALUSA, José Eduardo. Guerra i Pau a Angola. Dissabte 18, 18.00h. Hall Proteu. Portuguès, amb traducció simultània. KOSMOPOLIS. Festa Internacional de la Literatura. Del 14 al 19 de setembre de 2004 Barcelona – CCCB

As primeiras manifestações políticas locais mais intensas, os primeiros sentimentos de nacionalidade surgiram no início do século XX e estavam ligadas mais à abolição dos trabalhos forçados que a reivindicação da descolonização portuguesa. Sobre esse aspecto, vale recorrer a Joseph Ki-Zerbo, que pensa o nacionalismo africano não pela ótica dos sentimentos chauvinistas, mas pelo “*Risorgimento* de uma personalidade que tenta afirmar-se opondo-se ao poder estabelecido” (2002, p.275). Ki-Zerbo continua destacando que durante o período colonial o nacionalismo em solo africano domesticado ou esmagado só se podia exprimir sob a forma de revolta.

A partir dos anos 50, de fato, em Angola, se solidificaram movimentos nacionalistas de cunho anticolonial. É dessa época o surgimento do PCA (Partido Comunista de Angola), que propunha a ideologia marxista para as ideias revolucionárias; e do PLUA (Partido de Luta Unida dos Africanos de Angola). Em 1956, surge o MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola) o movimento mais bem estruturado, organizado, e com maior visibilidade e apoio internacional de países como a URSS, Cuba e outros de orientação marxista. Outros movimentos importantes para o entendimento do processo de descolonização angolana foram a FNLA, que recebia apoio dos EUA e do Zaire; e o Unita, apoiado pela África do Sul e por colonos portugueses. Houve, assim, inúmeros conflitos internos entre o MPLA, a FNLA e a Unita, que não conseguiam entrar num acordo para definir como seria conduzido e formado o governo de transição durante o processo de independência e posterior a este evento.

Em 1975, Angola obteve a independência de Portugal. Um ano antes, porém, a Revolução dos Cravos, que provocara uma mudança completa no regime político português, dialogou com os movimentos de libertação das colônias para que estas reivindicassem a independência de seus países e finalizassem as guerras internas e contra Portugal. Em seu segundo romance, *Estação das Chuvas*, José Eduardo Agualusa tenta reconstruir a noite de 11 de novembro de 1975:

No Largo Primeiro de Maio o Presidente falava à multidão. Pouco antes de subir à tribuna um jovem oficial saltara de um jipe para lhe entregar uma mensagem do Comandante Jacob

Caetano, mais conhecido por Monstro Imortal. A situação era crítica: as colunas sul-africanas tinham subido oitocentos e tantos quilómetros, pulverizando as frentes sul e centro. Agora, preparavam-se para tomar a pequena cidade de Novo Redondo. Em Quifangongo, a uma distância tão escassa que quando o vento soprava mais forte a praça se enchia de tosse nervosa das metralhadoras, militares cubanos combatiam ao lado das FLAPA (exército do MPLA) contra antigos comandos portugueses, tropas regulares do exército zaireense e guerrilheiros de Daniel Chipenda e Holden Roberto. Balas coloridas riscavam a noite e ninguém sabia se eram parte dos festejos ou do aparato de guerra. Os céus da cidade tinham-se transformado numa imensa armadilha. Era tão incerto o destino de Luanda que muitas das delegações convidadas a assistir às cerimônias, incluindo a da União Soviética, tinham preferido não comparecer. (2004, p.1)

Fatalmente, apesar de obter a independência, os conflitos em Angola não cessaram. Enquanto o MPLA institui em Luanda a República Popular de Angola, a FNLA (Frente de Libertação Nacional de Angola) e a Unita (União Nacional para a Independência Total de Angola) proclamam no Huambo, a República Democrática de Angola, constituindo dois governos independentes. Somente em 1976, Portugal legitimou o Governo da República Popular de Angola. Visentini completa expondo que:

A independência de Angola foi a de maior impacto internacional da África portuguesa, por tratar-se de um país com maiores potencialidades econômicas e com expressiva minoria branca. Os colonos retiraram-se em massa em direção a Portugal, ao Brasil e a África do Sul, levando todos os bens móveis e privando o país de técnicos, além de sabotar quase todo maquinário existentes. Sem quadros formados e divididos internamente, os angolanos viviam uma situação econômica desesperadora, com a produção e a administração literalmente paralisadas. (VISENTINI, 2012, p. 58)

A respeito da crise interna angolana, Agualusa em texto produzido para Festa Internacional de Literatura, em setembro de 2004, na cidade de Barcelona, comenta que não foram divergências ideológicas as causas da separação dos diferentes partidos políticos angolanos, mas “sementes de um ódio, lançadas muitos séculos antes”. Questões ligadas a crises de identidades dentro do MPLA e da UNITA potencializaram rupturas internas:

O MPLA surgiu em Luanda, no seio da sociedade crioula euro-africana, integrando inicialmente apenas brancos e mestiços,

mas rapidamente se alargou para o campo, afirmando-se como uma força nacional. A UNITA surgiu um pouco mais tarde, em 1967, fundada por um grupo de homens de diferentes etnias angolanas, do norte ao sul do país, todos eles, porém, porém de origem camponesa, e quase todos educados em missões protestantes (2004, p.2).

O autor revela ainda que muitos dirigentes brancos, mestiços e negros do MPLA escolheram pseudônimos literários ou nomes em quimbundo, como Artur Pestana, mais conhecido como Pepetela, fato que legitimaria os distúrbios de identidade. Agualusa (2004) continua:

A democracia é, creio, o único sistema capaz de combater a cultura de exclusão que se instalou em Angola, o racismo e a xenofobia, promovendo o diálogo e expondo à luz franca do dia, aquilo que para muitos de entre nós, aqueles que nunca deixaram de lutar pela paz, sempre foi uma evidência – existem onze milhões de maneiras diferentes de se ser angolano, tantas quantos os angolanos, e todas elas são legítimas. (2004, p.5)

Em 2002, finalmente, findaram os conflitos internos. A guerra civil em Angola durou 27 anos, uma das mais longas da história contemporânea, teve como saldo milhões de refugiados, centenas de mutilados devido à presença de minas não detonadas, e, obviamente, uma população miserável vivendo sob uma nação completamente destruída. Atualmente, com a chegada de investimentos internacionais de países como China e Brasil, o quadro político e social de Angola vem sofrendo mutações favoráveis ao crescimento nacional. Hoje, Angola possui, segundo Visentini, “uma política externa mais pragmática do que a anterior, pois o governo passou a ver com prioridade o desenvolvimento das infraestruturas do país” (2012, p.88).

Sobre o processo de descolonização angolana, Joseph Ki-Zerbo indica que neste país a conquista da independência foi muito mais sangrenta, pois a implantação portuguesa era aí, ao mesmo tempo, muito antiga e muito densa. Angola, a pérola do ultramar, constituía também um conjunto estratégico e econômico de primeira ordem. (2002, p.282). O historiador ainda frisa que compreender a tensão existente entre a colônia portuguesa, a forte tradição angolana e uma ordem pós-colonial violenta é fundamental para o desdobramento dos processos envolvendo a descolonização. Eduardo Antonio

Bonzatto em *Aspectos da História da África, da Diáspora Africana e da Escravidão* (2011) comenta que Angola ainda não se superou das mutilações sofridas na guerra civil entre a esquerda e a direita, fato que se estende desde o pós-independência aos dias atuais. O autor é contumaz em sua crítica ao processo de colonização e de pós-colonização no território africano:

Onde quer que o poder eurocêntrico se instale com seu discurso do desenvolvimento como uma fatalidade a que estão condenados todos os homens e mulheres da Terra, ele degenera as relações em estruturas hierárquicas e se conserva na erradicação de outras formas de vida. O único vencedor é o poder que ele transporta. (2011, p.212)

Apesar da independência conquistada na década de 70, Angola sofreu com as tensões sociais e políticas internas salientadas pela contextura da Guerra Fria. A presença portuguesa durante esse período se tornou insustentável, instaurando um clima de grande violência, sobretudo, pelos movimentos anticoloniais que, por sua vez, disputavam entre si o poderio estatal. Sobre o clima de tensão pós-independência angolana, Raquel dos Santos Pereira nos revela que:

O abandono do território africano pelas tropas portuguesas, sem qualquer transição política e nem “cooperação técnica e econômica” aos países africanos, contribuíram para a agravante situação de miséria e de conflitos civis desencadeados nesses países, que encontravam apoio político e financiamento econômico na comunidade internacional para a manutenção do conflito civil. (2008, p.111)

A autora ainda reafirma que houve uma extensão da Guerra Fria em território Angolano, pois movimentos de pró-independência como a MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional Para a Libertação Total de Angola) foram financiadas respectivamente pelos países comunistas e pela OTAN e África do Sul. E continua frisando que o ambiente pós-colonial em Angola implicou uma revisão significativa dos valores da tradição em perspectiva com uma memória violenta, do passado recente (PEREIRA, 2008). Por conseguinte, cabe à literatura angolana, significar os registros do passado, inquirindo na sociedade os valores que devem ser privilegiados.

2. MOÇAMBIQUE – VARANDA SOBRE O ÍNDICO

O português, coitado, mantinha aquela ilusão. Ele não entendia o passado. Não foram armas que nos derrotaram. O que aconteceu é que nós, moçambicanos, acreditámos que os espíritos dos que chegavam eram mais antigos que os nossos. Acreditámos que os feiticeiros dos portugueses eram mais poderosos. Por isso os deixámos governar.

Mia Couto – A Varanda do Frangipani

Situada no sudoeste africano, Moçambique é banhada pelo Oceano Índico. O início da ocupação portuguesa se deu por volta de 1498 com o intuito da exploração de ouro, já que, o império Monomotapa era um dos mais ricos e influentes na África pré-colonizada. Com o declínio do império em decorrência dos ataques militares de Portugal, foi iniciado o comércio de escravos. Com a proibição gradativa da escravidão, no século XIX, o país exportou para dentro do continente africano milhares de moçambicanos que foram obrigados a deixar o país para trabalharem nas minas de ouro e plantações das colônias inglesas e na África do Sul. Com o aparecimento dos primeiros movimentos anticoloniais, a coroa portuguesa converteu o território moçambicano em “província ultramarina”, que considerava a colônia portuguesa como parte inseparável da Metrópole. Portugal, assim, promoveria a imagem de uma Nação “Multirracial e Pluricontinental”. Além disso, a coroa portuguesa fomentou o tribalismo para impedir a unidade e o nacionalismo moçambicanos.

Os anos conseguintes a II Guerra Mundial, entre os anos 50 e 60, foram fundamentais para o enfraquecimento do poder europeu sobre as colônias africanas. Malauí, Zâmbia e Tanzânia se tornaram independentes nesse período. Moçambique que faz divisa com esses países e, por ser uma nação de boas relações continentais, fortaleceu, nesse momento, o sentimento de nacionalismo. Além disso, como frisa o historiador Patrick Chabal algumas características contribuíram para prejudicar a estadia portuguesa em Moçambique como o tamanho e a configuração geográfica que dificultou à integração nacional por parte da colônia; e ainda “as dificuldades em subjugar a resistência africana, o arrendamento de metade do Norte do país a companhias estrangeiras, e a obsessão pela África do Sul fizeram com que a

integração de Moçambique como colônia fosse menos bem sucedida do que nas outras colônias portuguesas”. (CHABAL, 1994, pág. 27). Moçambique dividiu-se em dois centros urbanos: Lourenço Marques e Beira, que mantinham estreitas relações comerciais com a África do Sul e com a Rodésia. Além disso, a miscigenação entre africanos, indianos e portugueses, tornou *Moçambique uma pequena, mas crucial comunidade de mestiços euro-africanos* (CHAGAL, pág. 28). Esta mistura racial será fundamental para que, nos anos 70, antes mesmo da emigração portuguesa, uma elite mestiça contribua com destaque na vida cultural, literária e política da colônia.

Em junho de 1962, três movimentos nacionalistas Udenamo, Unami e Unam se uniram e formaram a Frelimo (Frente de Libertação Moçambicana). Essa unificação impulsionou o processo de independência do país, pois encerrariam as divisões entre as forças nacionalistas que causaram anteriormente o fracasso das tentativas de independência. Segundo Visentini (2012):

O movimento de libertação nacional em Moçambique elaborou um discurso e uma estratégia contra o colonialismo português dentro de um modelo bem particular de luta: incorporaram questões específicas da identidade africana, aliado a um discurso enquadrado aos paradigmas marxistas. (VISENTINI, 2012, pág. 91)

Às vésperas da independência, o exército da Frelimo - que era menor que o português, mas possuía a vantagem de pertencer e conhecer a terra estrategicamente - ganhou treinamento militar da China e reforços de civis em diáspora que se encontravam na Europa. Moçambique também lançou, durante o período de guerra, um “ousado programa de nacionalizações e de estruturação rural em comunas e cooperativas” (Ki-Zerbo, 2002) que contribuíram para o fortalecimento da Frelimo. Porém, nesse meio tempo, a situação interna de Portugal ficava mais delicada. A revolução dos cravos em 1974 proporcionou um período de instabilidade política com a troca do governo português. O novo governo queria uma transição lenta rumo à independência, para isso, tentou criar partidos políticos moderados na tentativa de equilibrar-se ao peso do poder da Frelimo e ganhar futuras eleições. Mas novamente, o enfraquecimento português, alicerçado na falta de entendimento das

autoridades políticas, permitiu o fortalecimento da Frelimo nas regiões costeiras e a exposição de suas reivindicações para encerrar o conflito.

Em setembro de 1974, um governo transitório foi instalado. Este visava estabelecer um ambiente político favorável à independência e aos anos seguintes. Entretanto, a independência ocorrida em 1975 não foi tão tranquila como planejada. Recorrendo novamente a Visentini, sabemos que:

O período de transição não foi muito tranquilo para Moçambique; além de o governo central não possuir autoridade sobre o território, uma tentativa de golpe de Estado da direita viria a estremecer as frágeis bases para a independência. Uma das consequências dessa instabilidade foi a fuga massiva da população branca e da mão de obra qualificada. Além disso, nenhuma decisão importante em economia ou relações exteriores foi tomada. (VISENTINI, 2012, pág. 97.)

O regime socialista implantado pós-independência foi prejudicado pela guerra civil. O desenvolvimento da economia moçambicana foi interrompido pelos processos negativos no sistema internacional e pelas equivocadas decisões governamentais. Nos anos 90, além de outros fatores, o fim da guerra fria, possibilitou a *reconstrução* de Moçambique. A Frelimo reformulou, para não perder o poder, as diretrizes do partido, abandonando a plataforma marxista. Em 1994, Moçambique teve as primeiras eleições multipartidárias desde sua independência. A Frelimo obteve mais votos, sua principal opositora a Renamo (Resistência Nacional Moçambicana) criada em 1975 como reação anticomunista ficou em segundo lugar. Desde então, nas outras eleições, a Frelimo sempre obteve sucesso, mostrando, segundo Visentini:

grande capacidade de renovação de quadros e a ausência de disputas internas fragmentadoras ao contrário do MPLA (*angolano*), que se caracteriza pelo personalismo, continuísmo e disputas internas. (2012, p.123. grifo nosso)

Moçambique, em 1986, passou a integrar o Commonwealth, organização intergovernamental, composta por antigas colônias britânicas (à exceção de Moçambique e Ruanda) e que cooperam num quadro de valores e objetivos comuns, como a promoção da democracia e dos direitos humanos, a boa governança, o igualitarismo, o livre comércio, entre outros. Moçambique ainda mantém diálogo com Portugal através da criação da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa); com o Brasil, sobretudo, depois do governo

Lula; com a China que, consideravelmente, contribuiu na área de infraestrutura e construção civil do país. Além disso, em Nhambane foi construído um gasoduto em direção à capital e o fomento ao turismo em Moçambique cresce positivamente.