

IRRUPÇÕES DO REAL-MARAVILHOSO EM NARRATIVAS LITERÁRIA E FÍLMICA: A VARANDA DO FRANGIPANI, DO ESCRITOR MOÇAMBICANO MIA COUTO, E O LABIRINTO DO FAUNO, DO CINEASTA MEXICANO GUILLERMO DEL TORO

Irruptions of the Magical Realism in literary and filmic narratives: *A varanda do frangipani*, by the Mozambican writer Mia Couto, and *O labirinto do fauno*, by the Mexican movie maker Guillermo Del Toro

Flávio Garcia¹

Luciana Morais da Silva²

RESUMO: O presente trabalho pretendeu cruzar dois tipos de narrativas, observando suas idiosincrasias, e destacar o modo como o insólito irrompe na ficção. É evidente que as narrativas têm em comum os elementos autóctones e a configuração conflitante, a que estão submetidas suas personagens; porém, mesmo com traços que permitem um entrelaçamento dos espaços onde são formuladas, tanto a história de *O labirinto do fauno* quanto de *A varanda do frangipani* não apresentam semelhanças diretas entre os seres míticos de que lançam mão para cunhar seus relatos. Tais seres mágicos irrompem insolitamente e com origens diversas, sem confrontarem a realidade posta.

Palavras-chave: Insólito Ficcional. Narrativa. Personagem.

ABSTRACT: The present study intended to cross two types of narrative, observing their idiosyncrasies, and to detach the mode with the uncanny burst in fiction. It is evident that narratives have in common autochthonous elements and the conflicting configuration, that his characters are submitted; however, even with traces that allow an intermingling of spaces where they are made, both the story of *Pan's Labyrinth* and *Under the frangipani* have no direct similarities between the mythical creatures who resort to coin their relates. These magical creatures burst and uncannily diverse origins, without confronting the reality put.

Keywords: Fictional Uncanny. Narrative. Character.

Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pensado, definitivo e sem reparo.

Hoje sei que não é verdade. Onde restou homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. (COUTO, 2009, p. 7)

¹ Doutor em Letras. Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e da UNISUAM, Rio de Janeiro, Brasil. Líder do Grupo de Pesquisa "Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica". flavgarc@gmail.com

² Mestre em Letras - Literatura Portuguesa - pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Brasil. luciana.silva.235@gmail.com

A narrativa literária *A varanda do frangipani*, do escritor moçambicano Mia Couto, e a narrativa fílmica *O labirinto do fauno*, do diretor mexicano Guillermo Del Toro, apresentam elementos semelhantes em sua construção ficcional, o que permite, sob uma perspectiva de leitura comparada, a partir da teoria dos gêneros literários ou dos modos do discurso, aproximar essas duas produções ficcionais, intermediadas pelo recurso a estratégias de construção narrativa do real-maravilhoso, a princípio, delimitado, pela tradição crítica à certa expressão literária da Hispano ou, talvez, Latino-América.

Em *O labirinto do fauno*, o filme, têm-se, de um lado, as ações bélicas desempenhadas frente aos últimos focos da resistência local ao franquismo, durante a guerra civil espanhola. Suas cenas encontram-se ancoradas no substrato da realidade exterior ao texto, conforme se pode constatar nos registros históricos da época em que se desenrolam as ações. De outro lado, encontram-se as “magias” emanadas desde o fundo da terra, mundo de possibilidades “maravilhosas” do labirinto submerso que o Fauno – ser mítico-mitológico – habita, acessíveis pelos fluidos do encantamento dos contos de fadas que uma menina folheava, fonte de suas fantasias literárias, que lhe inebriavam os sentidos e lhe permitiam mergulhar no mundo mágico de fadas e demais seres sobrenaturais ou extraordinários.

Intercomunicantes no plano da diegese, sem que se verifique neutralização de um plano em relação ao outro, senão que se estabeleça uma interdependência de sentidos entre eles, o universo nutrido pelos *realia*, representado pelas cenas mimeticamente tomadas da guerra acontecida faturalmente, (re)adquire novos sentidos em contato com o universo nutrido pelos *mirabilia*, cujas cenas estão povoadas por personagens e objetos “mágicos”, configurando um amálgama harmonioso, composto pelos dois planos, que, assim imiscuídos entre si, passam a constituir um outro e novo sentido apropriado para a história que se conta. E essa história não é mais aquela que os monumentos da memória sócio-política apreendeu, mas uma outra, em que esses mesmos monumentos aparecem encharcados de “maravilha”, advinda das crenças telúricas locais.

Pode-se sugerir, efetivamente, que a narrativa de Del Toro seja, na versão cinematográfica, um representante da ficção real-maravilhosa, correspondendo, no suporte cinematográfico, àquela “tendência a amalgamar o realismo e a fantasia” (1980, p. 24), de que fala Irlemar Chiampi ao se referir ao real-maravilhoso latino-americano. O cineasta mexicano

dribla os discursos desgastados do sistema narrativo real-naturalista, próprios a documentários histórico-políticos, por exemplo, fartamente difundidos pelo cinema social-realista italiano, e, valendo de outra opção poético-estética, não deixa de denunciar “os conflitos do homem na sua luta contra a natureza ou as forças da opressão social” (CHIAMPI, 1980, p. 20), pois o faz fugindo de modelos que já “perdiam o impacto inicial devido a um simbolismo estereotipado; as boas intenções de denúncia das estruturas econômicas e sociais arcaicas enrijeciam-se no tom panfletário da gasta antinomia ‘exploradores vs. explorados’” (CHIAMPI, 1980, p. 20).

Em *A varanda do frangipani*, o romance, há, de um lado, um cenário desolado de uma velha e abandonada fortaleza colonial, mais tarde transformada em asilo de idosos. Os velhos da terra são deixados à margem do tempo da história, encerrados no abrigo, encurralados. Em um extremo, o mar bate nos altos rochedos inacessíveis, em outro, as areias da praia estão repletas de minas largadas no abandono do pós-guerra, marcas físicas das mazelas que (de)marcam a memória das duas guerras vividas em Moçambique, a colonial, contra o inimigo externo, e a civil, que a sucedeu, contra o inimigo interno, como, igualmente, se pode constatar pelos registros da História oficial. De outro lado, tem-se a presença de seres e elementos mágicos – o *halakavuma* (mamífero coberto de escamas que se alimenta de formigas; animal mítico que habita os céus, descendo à terra para transmitir novidades sobre o futuro; mensageiro entre dois mundos), o *xipoco* (fantasma; “passa-noite”), a *nyanga* (feticeira) –, nutridos pelas crenças locais, também emergidos, no plano da diegese, do fundo da terra, vindos desde a raiz da frangipaneira, habitada pelo *pangolim* (variante para *halakavuma*) e pelo “fantasma” de Ermelindo Mucanga –, com o que fazem irromper as “maravilhas” telúricas locais.

A história da velha fortaleza de São Nicolau, os percalços do asilo de idosos, o crime que ali se investiga – assassinato “misterioso” do diretor Vasto Excelêncio –, enfim, toda a imbricada teia narrativa do texto de Mia Couto só se dá a conhecer pelos diálogos, concertados, entre os elementos de crivo realista – em seu sentido mais comum e corriqueiro, representantes, na ficção, das relações miméticas referenciais de primeiro plano – e aqueles de cunho fantasista – expressão aqui tomada para dar conta de uma vasta categoria não realista, no sentido da mimeses não referencialmente direta, não “realista”.

Como aponta Irlemar Chiampi, a partir das experiências literárias da Hispano ou Latino-América, tomando por base as assertivas do escritor cubano Alejo Carpentier:

o realismo maravilhoso propõe um “reconhecimento inquietante”, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o “Heimliche”, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. Neste sentido, supera a estrita função estético-lúdica que a leitura individualizante da ficção fantástica privilegia. [...] O realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados. O efeito de encantamento restitui a função comunitária da leitura, ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor.

A capacidade do realismo maravilhoso de dizer a nossa atualidade pode ser medida por esse projeto de comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualmente. (1980, p. 69)

Sendo assim, ambas as narrativas, tanto a fílmica, contemporânea dos tempos atuais e coetânea da literária, ambientada no noroeste da Península Ibérica, banhado pelo Atlântico, quanto a literária, semelhantemente contemporânea e coeva, ambientada no nordeste africano, voltada para o Índico, sustentam-se no diálogo harmonioso dos *realia* com os *mirabilia* de que extraem sua significação. O discurso – tomado aqui em sua distinção à história, conforme propuseram os estruturalistas – torna, nessas duas narrativas, permeáveis e intercomunicantes entre si, dois mundos inicial e aparentemente distintos, que, sob o ponto vista da realidade ôntica, empírica, física e racional – se assim se pode reunir conceituações não pacíficas – são antagonicos quanto às suas possibilidades e aceitabilidades no senso comum, principalmente se vistos a partir da ótica de crivo real-naturalista, em muito tributária do pensamento aristotélico e, posteriormente, dos avanços e adventos cientificistas.

Cabe, aqui, antes de avançar na comparação, destacar que, além dos valores real-maravilhosos já evocados, bem delimitados e definidos por Irlemar Chiampi, que, no filme de Del Toro, aproximam-se bastante dos substratos apontados por Carpentier e demais estudiosos das vertentes literárias não-realistas na Latino-América, no caso da narrativa moçambicana, também interferem valores branco-euro-cêntricos. É necessário lembrar que sua ficção se ambienta no espaço marcadamente animista de África, “um continente que ainda escuta (África está disponível para conversar até com os mortos) [...]. Não temos que acreditar nessas ‘outras coisas’. Temos apenas que estar disponíveis” (COUTO, 2005, p. 123).

Da constante tentativa de apreensão de um mundo que se pretende real – já que o “real” apreensível é apenas uma pretensão inatingível –, surgem múltiplas realidades, forjadas a partir da visão de um mundo apenas possível de existir. Esse mundo, ficcionalizado, reflete

a sociedade de seu tempo, confrontando-a, ela, sociedade “real”, a si mesma e, ainda, a toda a construção histórica que dela se faz, mesmo que divergente ou dissonante.

As estruturas de representação da realidade referencial exterior – marcadas por uma mimeses de primeiro plano – esfacelam-se, e as realidades capazes de unir elementos díspares – que não se enclausuram na referencialidade exterior de primeiro plano – operam no sentido de amalgamar a racionalidade limitada à completa instauração da alucinação – a partir da visão do estrangeiro à terra, do estranho àquela outra (ir)realidade. Assim, brota uma ficção em busca de diálogos entre o mundo pretensamente “real”, vivenciável física e onticamente, e as forças telúricas que nesse mesmo mundo se manifestam, concebidas, todavia, como mágicas, míticas ou mitológicas.

As construções ficcionalizadas derivam, obrigatoriamente, da realidade exterior experienciada, e nela encontram suas nuances, pois, como criações possíveis de fatualmente existir, desenvolvem-se, promovendo reflexões sobre o cotidiano, conforme se verificou, durante muito tempo, nas vertentes do sistema real-naturalista, dominante frente aos sistemas possíveis da fantasia literária – Maravilhoso, Fantástico, Estanho, Real-Maravilhoso, Absurdo etc.

Nesse percurso, contudo, a literatura real-naturalista cedeu espaço às rupturas inevitáveis no dia a dia, e a ficção não real-naturalista – “fantasista”, talvez –, podendo-se a ela referir como constitutiva de um sistema genericamente “fantástico”, forjou suas bases. Nela, na literatura “fantasista”, o insólito – “o que não sói acontecer” –, categoria fundamental a essas vertentes da ficção, pôs em evidência os mundos sobrenaturais – acima ou para além da naturalidade – ou extraordinários – acima ou para além da ordinaryidade –, confrontando os pontos com os seus contrapontos. Impunha-se, então, a tensão, às vezes, desarmoniosa, no mais das vezes, harmoniosa, entre o sólito – “o que sói acontecer” – e o insólito, os *realia* e os *mirabilia*, o fatural e o ficcional.

A análise aqui proposta admite que o insólito seja uma categoria dos gêneros literários ou modos discursivos da ficção, a qual comporia os conjuntos de marcas inerentes a narrativas de gêneros da tradição. A irrupção do insólito nas narrativas contemporâneas revisita ou promove a releituras ou a ressignificação de vertentes literárias da tradição, por meio de renovadas formas de delinear, na atualidade, os eventos insólitos nelas emergentes.

Tais vertentes, atualizadas e relidas na contemporaneidade, ressignificam-se a partir de ocorrências insólitas essenciais à sua composição. Literatura e Cinema, particularmente, são facetas narrativas que vêm incorporando renovadas leituras e significações do insólito, como se tem, notadamente, registrado os mais recentes sucessos de venda ou de bilheteria, com destaque, por exemplo, para a série Harry Potter ou para a obra de Tolkien, que despontaram nas livrarias e nas salas de exibição ou, ainda, na comercialização de DVDs.

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

O insólito, como transfiguração do real, irrompendo em uma dada realidade e confrontando-se com a lógica racional nela vigente, pode ser percebido como uma categoria narrativa que se instaura a partir de seu oposto, o sólito. Entretanto, o insólito, por ser uma marca presente em diversas e diferentes construções narrativas, poderia ser observado, conforme propõem muitos estudiosos, como um modo discursivo ou uma espécie de “macro-gênero” (REIS, 2001, p. 253; FURTADO, 1992, p. 55), que abarcaria ampla dimensão de (sub)gêneros, nutridos por traços insólitos, cujas ocorrências, demarcadas por sua peculiaridade articulatória com as demais categorias da ficção, como, por exemplo, ação, personagens, tempo ou espaço, dão singularidade a cada obra ou conjunto de obras, conformando os modos discursivos ou os gêneros e subgêneros literários.

A noção de que um evento é estranho, incomum, sobrenatural, por fim, insólito, ocorre a partir do contraponto com o seu oposto, e, como já antes se observou, só se nota a ruptura de dada realidade pelo confronto do insólito com o sólito. O contraste entre o que se “espera” e o que “acontece”, quando aponta para a diversidade incoerente, desestruturante da ordem, tomando-se por referência as expectativas do senso comum, promove a instauração do insólito, marcado pelo prefixo de negação “-in”.

Conforme defendeu Lenira Marques Covizzi, o *insólito* designaria uma “importante categoria, (...) que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*...” (1978. p.25-26). Trata-se, segundo a mesma estudiosa, de uma

aludida constante, que batizamos de *insólito*, no sentido do não-acreditável, incrível, desusado, [que] contém manifestações congêneres que englobamos como tal:

Ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo.

Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.

Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.

Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.

Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.

Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.

Irreal – que não existe; imaginário.

Supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. (COVIZZI, 1978, p.36)

A partir de um olhar multifacetado e característico de espaços conflituosos, pode-se perceber que a irrupção do *insólito*, em narrativas de caráter autóctone – tanto faz se na América ou em África –, em atitude contra-hegemônica – dando voz à diferença nos espaços de poder –, eleva-o ao patamar da “maravilha” – o *insólito* ganha contornos de maravilhoso, e o que “não sói acontecer” acontece sob o esplendor fantástico da maravilha –, já que, ao se manifestar no plano da ficção, se nutre de aspectos telúricos – no caso de África, das crenças e práticas animistas, principalmente, o que tem levado a que se fale, quanto à literatura “fantasista” daquele continente, em Real-Animismo.

Desenvolvendo reflexões acerca do diálogo entre a literatura e o cinema, a partir da manifestação de eventos *insólitos* na narrativa de ficção, propõe-se a leitura crítico-interpretativa de *O labirinto do fauno* (2006) e de *A varanda do frangipani* (2007), tendo por ponto de partida as irrupções *insólitas* presentes nessas duas diferentes facetas narrativas, que rememoram, cada uma à sua maneira, as obras canônicas do real-maravilhoso, circunscrito a partir das proposições iniciais de Alejo Carpentier e das consequentes sistematizações de Irleamar Chiampi e Bella Jozef.

Em *O labirinto do fauno*, tem-se uma pequena narração sobre uma princesa que abandonou seu mundo subterrâneo – reino no fundo da terra, em cuja simbologia do telúrico emanam os mitos e os ritos locais – e as consequências advindas de sua escolha, quando vem ao mundo da superfície, distinto de seu mundo submerso, em que as raízes da “realidade” se

nutrem das “fantasias” que dão sustento aos dois mundos: o de cima, dos *realia*, e o de baixo, dos *mirabilia*.

A história remete o destinatário textual ao mundo do “era uma vez”, espaço dos contos de fadas, com o emprego da expressão “há muito tempo atrás”. Para Umberto Eco, esta fórmula introdutória “Era uma vez” é o sinal textual (quer dizer, interno ao texto) de ficcionalidade mais óbvio (ECO, 1994, p.126).

A jovem Ofélia, protagonista da narrativa fílmica, pertence, igualmente, tanto à dimensão espaço-temporal da “fantasia”, quanto à da “realidade”, pois convive, isonomicamente, quer com os *realia*, quer com os *mirabilia*. E o ponto de articulação entre esses dois *topoi* aparentemente distinto e antagônicos, porém intercomunicantes e harmoniosos é, segundo crê o Fauno, ela ter vivido “há muito tempo atrás”. Do mesmo modo, o narrador Ermelindo Mucanga mantém-se vinculado a dois tempos, o que, semelhantemente ao que se dá com Ofélia, o permite transitar entre dois planos espaço-temporais, agindo seja no universo dos *realia*, seja no dos *mirabilia*. Isso é possível porque ele viveu um tempo atrás, morreu e, no plano da diegese, no qual cumpre a função de narrador, aparece revivido, como *xipoco*, habitando, animisticamente, o corpo de Izidine Naíta. As duas narrativas diferem no que tange ao tempo do “era uma vez”, já que o mundo do “antigamente” da menina é de encanto e magia, de um reino à sua espera, já o tempo de Mucanga circunscreve-se às mazelas da guerra, no pós-guerras, evocando um tempo de infelicidades.

Repentinamente, no desenrolar da narrativa, há o aparecimento de Ofélia, uma menina fascinada por contos maravilhosos e fábulas com fadas, livros exuberantemente ilustrados. Ofélia é constantemente forçada a confrontar-se com a realidade – que não a agrada – de estar sendo levada, por sua mãe – viúva de seu pai e recém casada em segundas núpcias –, para viver com o cruel padrasto Vidal, franquista inveterado, chefe de um grupo militar que tentava reprimir os últimos focos da resistência local às tropas do general Franco, num ambiente recheado de bosques telúricos.

O local em que se desenrolam as cenas – o encontro de Ofélia com as fadas e o Fauno; a hospedagem e morada da menina e sua mãe; as reuniões dos tenazes resistentes ao regime franquista; os embates bélicos e políticos entre os grupos –, em meio a arvoredos, montanhas, na sombra das grandes copas, remete, inevitavelmente, aos bosques da ficção percorridos por Umberto Eco (1994) e aos cenários dos contos de fadas, dos caminhos e

descaminhos de Chapeuzinho Vermelho pelos perigosos bosques habitados por lobos maus e caçadores. Enfim, a ambiência cênica propicia o encontro da narrativa de primeiro plano mimético – a guerra civil espanhola – com muitas outras narrativas de outros planos, das quais aquela se alimenta, em um jogo intertextual, interdiscursivo, intersemiótico, configurando variadas semioses insólitas.

A menina Ofélia aparece, no início do filme, morta na entrada de um labirinto, com seu sangue retrocedendo, enquanto ocorre a narração sobre a princesa de um reino subterrâneo, que morreu no mundo dos homens – representa-se, com esse diálogo de cenas, advindas de planos divergentes, a tensão entre o interior mais profundo da terra, espaço das “maravilhas”, e sua superfície evidente, espaço do fatural, confrontando duas experiências telúricas. A morta, porém, reencarnará, retornando.

Imediatamente, a narrativa retorna ao início da trama, e Ofélia é levada de carro, com sua mãe, para junto do padrasto, quando, em meio a uma floresta, a mãe pede para parar o carro, porque se sente mal, já que estava grávida de Vidal – essa gravidez tem significado especial, pois, dela, nascerá um fruto necessário ao retorno da princesa, incorporada ficcionalmente, em sentido duplo do caráter ficcional, por Ofélia. A menina, por sua vez, sai do automóvel e observa um monumento de pedra com aspecto muito antigo, já gasto pelo tempo, do qual sai um inseto, que, no decorrer da narrativa, se transforma em uma fadinha – nesse ponto, a estruturação ficcional aproxima o animal, cuja ordenação genérica se dá pela “fauna”, do ser mítico, a divindade campestre, nomeado de “Fauno”.

O mundo de encantamentos, entrelaçados nos livros que Ofélia carrega junto de si e lê, gira em torno da personagem, reconhecida pelo Fauno como sendo a princesa reencarnada do mundo subterrâneo. Para completar seu retorno e recuperar seu reino, ela necessita de realizar três tarefas. O Fauno precisa saber se a essência dela está intacta, e, se ela não se tornou mortal, semelhante aos demais seres do mundo da superfície. Todavia, enquanto a menina interage com seres mágicos que a ajudam na difícil gravidez de sua mãe, ela tem que conviver com a crueldade de Vidal, que só se preocupa com o herdeiro, gestado na barriga de sua mãe. O franquista demonstra forte e verdadeira antipatia por Ofélia, tratando-a com certo desprezo, bem como a todos os da terra.

É evidenciado o mundo físico e ôntico, regido por leis naturais, em que as pessoas morrem na guerra, são torturadas, maltratadas. Vidal, mesmo, sofre um corte em sua face,

que, pela construção mimeticamente referencial da cena, causa náusea no destinatário textual, recuperando elementos discursivos próprios da estética naturalista, com a exposição da ferida aberta, o sangramento, a sutura, tudo muito “natural” e “ordinário”, acontecendo friamente diante das demais personagens.

O metaempírico, o incomum, portanto, o insólito, surge na composição textual de Mia Couto como elemento auxiliar para que se abordem as mazelas da guerra, “temática onipresente em todos os [seus] romances” (FONSECA e CURY, 2008, p. 37). Em *A varanda do frangipani*, por exemplo, o narrador é um fantasma, uma entidade pertencente ao campo do metaempírico, mas, ao contrário do esperado, o fantasma transfigura a realidade, tanto a partir do olhar estrangeiro, que pode, inclusive, ser representado pelos primeiros momentos do olhar de Izidine Naíta, quanto do olhar telúrico, próprio das demais personagens e recuperado por Izidine no final da narrativa.

Também denominado *xipoco*, na língua da terra, o espírito Ermelindo Mucanga narra o insólito espaço da varanda do frangipani. Não se trata de um narrador comum, que não faça parte do mundo dos vivos, nem é, de fato, o herói desejado pelos que o vão buscar. Morreu em sua terra, habita um entrelugar no plano dos mortos, mas, sem o lamento de seus parentes, que ele não tem, não consegue, sequer, encontrar-se em sossego, pois não atinge o status de *xicuembo* (antepassados divinizados pela família; ancestrais venerados). Isso lhe dá a oportunidade – não efetivamente desejada de início – de retornar ao mundo dos vivos para, novamente, (re)morrer, resgatando, talvez, os ritos da tradição que lhe faltaram quando da primeira passagem, tendo sido vítima de assassinato. É sua oportunidade de ascender à categoria dos *xicuembos*.

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

Pode-se notar um mergulho na micro-esfera da nação moçambicana, representada no universo ficcional, promovendo o encontro com o mundo dos sonhos e, ainda, com a realidade exterior à narrativa. Trata-se de uma nação inventada, submissível a diversificadas

leituras, produzindo variadas significações. A composição da escrita, destacando-se nela, por exemplo, a construção das personagens, e, também, a dualidade entre o discurso histórico e as referências ao imaginário telúrico, contribuem para o diálogo entre o mundo “mágico” das crenças, expresso pelas personagens, e a realidade quotidiana do asilo, lugar instalado nas inter-relações com os fatos da história: fortaleza colonial, depois asilo de idosos – cercado de minas, depósito de armas.

Ao se compararem as ocorrências insólitas presentes na narrativa fílmica, *O Labirinto do Fauno*, às encontradas em narrativas do real-maravilhoso, pode-se observar como a contemporaneidade incorporou, relendo e ressignificando, os eventos inabituais característicos do gênero. Da mesma forma, em *A varanda do frangipani*, recaí-se no real-maravilhoso, devido à denúncia da existência de mundos diversos – o de dentro do asilo e o de fora, o “mágico” dos deuses e o “real” dos homens.

O inaudito, em narrativas contemporâneas de toda a sorte, adquire uma diversidade de sentidos assemelhados às dos gêneros canônicos, mas ainda renovados por uma visão mais variada, própria de uma era mais racionalizadora. Tanto o romance do moçambicano, quanto o filme do mexicano, apesar de representarem elementos de guerra e infortúnio, apresentam elementos “maravilhosos” que, oriundos de uma força emanada daquelas diferentes terras – Espanha, Península Ibérica e Europa; Fortaleza de São Nicolau, Moçambique, África –, promovem novos sentidos aos/dos mundos de que fazem parte.

Mia Couto e Del Toro produzem narrativas híbridas, que, marcando contextos históricos de guerras ou pós-guerras, permitem profundas reflexões a respeito da sociedade, e, também, acerca da constituição do insólito ficcional e suas ocorrências, já que o homem e sua percepção da realidade modificam-se, ainda que com a manutenção de alguns traços.

Em *O labirinto do fauno* há uma retomada do real-maravilhoso, visto que a personagem Ofélia, apesar das imposições do mundo real-naturalista, vê-se enredada por uma crença na “fantasia” e no poder da “magia” para “curar” os males de sua mãe e do mundo. Metaforicamente, crença em pôr fim à Guerra, com a vitória dos que ainda sonham, amparados na força da terra e ocultados nas florestas e bosques labirínticos – labirintos da ficção.

Em *A varanda do frangipani*, da mesma forma, há uma convivência harmoniosa entre o mundo empírico e o metaempírico, visto que não se busca explicar racionalmente as

ocorrências insólitas, mas, apenas convive-se com elas. O morto-vivo/vivo-morto, Ermelindo Mucanga, que narra a história, bem como as personagens que habitam o asilo, são pertencentes a mundos diversos, que dialogam. O *halakavuma*, ser mítico, convivente com as armas e com os problemas quotidianos. Na narrativa de Mia Couto, há, também, a vitória dos que ainda sonham, formulando, a partir do auxílio da força emanada da terra, um espaço de transcendência, que permite às personagens conviver entre o mundo dos mortos e dos vivos, com esperanças no amanhã, assim como acontece nos dois mundos de Ofélia, onde há a esperança dos que resistem ao domínio franquista e a dos que esperam o retorno da princesa.

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

A menina renasce, da mesma forma que os asilados, para uma nova realidade, tendo seu fim semelhante ao dos moradores do asilo. O *xipoco* Ermelindo Mucanga, (con)vivente entre dois mundos, volta à morte sob a frangipaneira, dividindo sua morada com os outros idosos. A jovem Ofélia volta, através de um tiro letal no peito, à sua vida nos subterrâneos labirintos da terra que lhe foram apresentados pelo Fauno. Simbolicamente, ambos, idosos e a menina são levados a novos espaços de representação, deixando, talvez, o desconforto do quotidiano para se encontrarem com outra vida possível, que se espera mais plena e satisfatória.

O Fauno, tal qual o *halakavuma*, é um ser mítico, com raízes culturais diferentes, que se entrecruzam na sua constituição, pois ambos se constroem vinculados ao mundo subterrâneo, pois o Fauno habita o labirinto sob a superfície, e o *pangolim*, as raízes da frangipaneira onde está enterrado Ermelindo Mucanga.

Nessas duas narrativas, a constante presença de eventos insólitos é essencial, móvel de seu desenrolar, e ocupa, como categoria ficcional, traço destacado na estruturação do discurso. Os eventos insólitos, contudo, acabam percebidos e, mesmo, assimilados de maneiras distintas, conforme cada caso, cada experiência, cada proposta de manifestação poético-estética.

Em uma conjugação dos diferentes elementos de que se constroem as narrativas de ficção, poder-se-ia dizer que, tanto o filme, quanto à narrativa miacoutiana, recuperam traços do real-maravilhoso, apresentando a convivência harmoniosa entre o sólito – “o que sói acontecer” – e o insólito – “o que não sói acontecer” –, entre os *realia* e os *mirabilia*, fundindo fatual e ficcional.

Muito ainda fica por comparar, tanto no nível da história – o que é contado, transmitido ao destinatário textual – quanto no do discurso – o como essa(s) história(s) é(são) contada(s) –, ficam-se, também, por propor, sejam semelhanças e aproximações, sejam diferenças e distanciamentos. Mas ainda haverá espaços – tempo e lugar – para novas investidas em direção às “fantasias” de Mia Couto e de Guillermo Del Toro. Sempre haverá reinos a serem restituídos e mortos a serem revividos, histórias a serem recontadas. E quem as contará? Um Fauno, um *pangolim*; uma princesa, uma *nyanga*... Quem? É esperar...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CARPENTIER, Alejo. “Prefácio”. In: *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.

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

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

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

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

_____. “Os sete pecados de uma ciência pura”. In: *Pensatempos – textos de opinião*. 2ed. Lisboa: Caminho, 2005. p.113-124.

- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- DEL TORO, Guillermo (dir.). *O labirinto do fauno*. Espanha/México: Warner Bros, 2006.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares e CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- FURTADO, Filipe. “Os discursos do Metaempírico”. In: SEIXO, Maria Alzira (Coord.) *O fantástico na arte contemporânea*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p.51-57.

Recebido em 30 de junho de 2012.

Aceito em 17 de julho de 2012.