

Universidade Federal do Rio Grande – FURG
Instituto de Letras e Artes – ILA
Programa de Pós-Graduação em Letras

**O INSÓLITO NOS CONTOS DE *O FIO DAS MISSANGAS*, DE MIA
COUTO**

Sandriele Roche de Souza

Rio Grande, 2017

Universidade Federal do Rio Grande – FURG
Instituto de Letras e Artes – ILA
Programa de Pós-Graduação em Letras

O insólito nos contos de *O fio das missangas*, de Mia Couto

Sandriele Rocke de Souza
Orientadora: Profa. Dra. Sylvie Dion

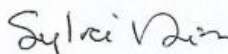
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de concentração em História da Literatura – da Universidade Federal do Rio Grande.

Rio Grande
Julho / 2017

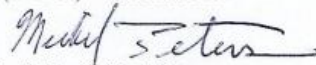
SANDRIELE ROCKE DE SOUZA

"O insólito em contos de O fio das missangas, de Mia Couto."

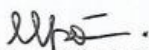
Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Prof^a Dr^a Sylvie Dion
(FURG) – Orientadora



Prof. Dr. Michel Peterson
(Université McGill, Montréal, Canada)



Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
(FURG)

Souza, Sandrielle R.

O insólito nos contos de *O fio das missangas*, de Mia Couto. / Sandrielle Roche de Souza. – Rio Grande, 2017.

87 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de pós-graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Instituto de Letras e Artes, 2017.

Orientadora: Sylvie Dion.

1. Insólito. 2. Fantástico. 3. Mia Couto. 4. O fio das missangas. 5. contos. I. Dion, Sylvie. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Obrigada à minha família que sempre me acrescentou apoio, confiança e carinho.

Aos amigos Karine e Daniel pelo suporte de material e aulas que me auxiliaram no processo seletivo do mestrado. À minha prima Franciele e às minhas amigas Renata e Paula pelas palavras de amizade e pelos momentos de diversão.

À minha orientadora, Sylvie Dion que conduziu esses dois anos com paciência e amizade, contribuindo para o meu crescimento como estudante, com sua serenidade, segurança e apoio. Merci beaucoup!

Ao professor Mauro Nicola Póvoas, que me apresentou o mundo teórico do fantástico, me ofereceu a primeira oportunidade de pesquisa sobre o tema e, também, sempre me incentivou a ingressar no mestrado.

Aos colegas mestrandos de História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande. Guardo ótimas lembranças das aulas com rodas de chimarrão em tardes frias.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), órgão que concedeu uma bolsa de estudos para esse trabalho.

RESUMO

Nessa dissertação analisa-se três contos, “O homem cadente”, “Inundação” e “A infinita fiadeira”, do livro *O fio das missangas*, do escritor moçambicano Mia Couto, principalmente pelas teorias do insólito. Os três contos apresentam no seu enredo eventos que podem ser considerados “incomuns” para o real: um homem que ao se jogar do prédio não cai, objetos que se desfazem e se reintegram e uma aranha que é transmutada em humana por ser artista. Os teóricos de teorias do insólito, como o fantástico, dizem que essa literatura tem por característica colocar a realidade num conflito com o sobrenatural, como na obra de Tzvetan Todorov (2012) e David Roas (2014) e, segundo Irène Bessière (2009), para estabelecer uma charada ao seu leitor. No entanto, muitos autores têm discutido que eventos insólitos presentes em textos de literaturas africanas estão representando crenças sociais e não o sobrenatural. A partir dessa problemática, no primeiro capítulo faz-se uma retomada do contexto moçambicano e, no segundo capítulo, uma retomada das teorias que estudam o insólito, como o fantástico e o realismo maravilhoso. O objetivo é analisar os acontecimentos insólitos presentes nos contos, mas sem desprezar o indício de elementos culturais africanos.

Palavras-chave: Insólito; O fio das missangas; Mia Couto.

RÉSUMÉ

Cette dissertation se propose d'analyser trois contes du livre *O fio das missangas* de Mia Couto, auteur du Mozambique: "O homem cadente", "Inundação" et "A infinita fiadeira" à partir des théories de l'insolite. Les trois contes présentent des éléments qui provoquent la déstabilisation du réel connu du lecteur : un homme, après s'être jeté du haut d'un bâtiment, reste dans les airs sans tomber, des objets disparaissent et réapparaissent, une araignée est transformée en humaine parce qu'elle est une artiste. Les théoriciens de l'insolite, comme ceux du fantastique Tzvetan Todorov (2012) et David Roas (2014) et du réalisme merveilleux, s'accordent à dire que cette littérature insère des éléments conflictuels dans la réalité, afin de poser, selon Irène Bessière (2009), une énigme et un décryptage capable de la reformuler. Cependant, plusieurs auteurs semblent croire que les événements insolites, courants dans les textes littéraires africains, représentent des croyances sociales qui ne relèvent pas du surnaturel. À partir de cette problématique, dans le premier chapitre, nous présenterons l'auteur et le contexte du Mozambique, dans le second chapitre nous reprendrons les théories de l'insolite en rappelant les principaux aspects, comme le fantastique, le merveilleux et le réalisme magique afin de réfléchir sur les éléments insolites présents dans ces histoires en relation à la construction fictionnelle, tout en tenant compte des marques socioculturelles relevant de la culture africaine.

Mots-clés: Insolite; *O fio das missangas*; Mia Couto.

SUMÁRIO

1. SOBRE MOÇAMBIQUE.....	9
2. ALGUNS CAMINHOS TEÓRICOS DO INSÓLITO.....	21
3. DO FIO E DAS MIÇANGAS.....	41
3.1 “O HOMEM CADENTE”.....	43
3.2 “INUNDAÇÃO”.....	52
3.3 “A INFINITA FIADEIRA”.....	60
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
5. REFERÊNCIAS	77
6. ANEXOS	82

1. SOBRE MOÇAMBIQUE

Essas histórias falam desse território onde nós vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta.

Mia Couto – Prefácio de *Estórias Abensonhadas*

Insólito é, para o senso comum, algo fora do habitual ou normal. Na literatura o termo é estudado por algumas teorias que investigam elementos além da “realidade”, porém, Moçambique é um país africano em que dizem que o “insólito” não faz muito sentido. Em entrevistas, o próprio autor, Mia Couto, declara que escreve numa realidade que poderia ser considerada mágica.

Nessa dissertação elege-se o livro *O fio das missangas*, do escritor moçambicano Mia Couto para análise de três contos: “O homem cadente”, “Inundação” e “A infinita fiadeira”. O autor nasceu em Moçambique e, além de escritor, possui formação em biologia, área que também faz carreira. Atualmente seu espaço na crítica literária parte da sua qualidade estética reconhecida e premiada e que, não raramente, apresenta fatos sobre Moçambique. Muitos autores da fortuna crítica do autor analisam esses pontos a partir da história moçambicana de colonização, trauma e guerras. Períodos que Mia Couto acompanhou e dos quais participou como membro da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Além disso, os críticos percebem o empenho do escritor em resgatar a identidade nacional moçambicana, bem como os seus valores após a colonização.

Na literatura com acontecimentos insólitos produzida por esse autor, existe ainda muita discussão a ser feita. Esses elementos serão o ponto de análise da dissertação através das teorias que estudam o insólito, como o fantástico, o realismo mágico e o maravilhoso. Além disso, estuda-se o realismo animista a partir de alguns estudiosos brasileiros, tentando entender como essa teoria pode gerar diferentes interpretações sobre o real. Por isso, esse primeiro capítulo trará informações acerca da história de Moçambique e sua cultura, servindo de base para entender o contexto em que os contos foram produzidos.

Para demonstrar as dificuldades do país e o comprometimento de Mia Couto com ele, refaz-se o caminho de estudiosos que já discutiram essa questão. Sendo assim, esse capítulo é baseado em discussões de autores que se empenham em entender o contexto pós-colonial de Moçambique e a influência dele na escrita de Couto. São eles: Maria Fernando Afonso, em *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais* (2004), a dissertação de Tábita Wittmann, *O*

Realismo Animista presente nos contos africanos (Angola, Moçambique e Cabo Verde) (2012), Ricardo André Ferreira Martins, com *O trauma do colonialismo e da escravidão nas narrativas de Mia Couto e Maria Firmina dos Reis: Um estudo comparativo* (2013) e Silvio Ruiz Paradiso que escreveu o artigo *Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista* (2015). Esses autores descrevem a forma que a realidade e os conflitos do país estão presentes em toda a obra do autor. Wittmann (2012) e Paradiso (2015) apresentam o insólito na obra de Couto como a reflexão da realidade africana baseada no pensamento animista, envolvendo, principalmente, a função social da literatura.

Maria Fernanda Afonso, no seu livro *O conto moçambicano: escritas pós- coloniais* (2004), reconta a história moçambicana (e africana) analisando o conto produzido no país, que afirma ser diferente do europeu, sendo Mia Couto um dos autores mais exemplificados ao longo dos capítulos. No início da sua discussão, Afonso aponta que os países que “ganham” partes da África, durante o Congresso de Berlim (1884-85), o fizeram pensando em lucro, não havendo nenhuma preocupação de agregar as nações africanas por valores que compartilham ou sua história. Essa divisão seria a causa de problemas que permanecem ainda hoje, pois ao agregar países com culturas e visões diferentes, propiciou-se um território favorável a guerras internas.

A África permaneceu um continente colonial até a Segunda Guerra Mundial, quando as colônias começaram a buscar sua liberdade. Moçambique tornou-se independente em 25 de Junho de 1975 e, infelizmente, isso não foi capaz de arquitetar a paz no país que sofreu um conflito interno, entre partidos com visões ideológicas diferentes, tendo fim somente em 1992.

[...] as ex-colônias portuguesas são marcadas pela crise de identidade cultural, malha social precária, economia em frangalhos e guerras civis que assolam os países. Angola e Moçambique vivem guerras civis após suas independências, a chamada segunda guerra colonial, que marcou profundamente ambos países. [...] Em Moçambique, o processo de pacificação, adiado seguidamente em função de desentendimentos entre as partes beligerantes, vai se iniciar apenas na década de 90, a estabilização é difícil. (WITTMANN, 2012, p. 11)

Tábita Wittmann (2012) empenha-se em evidenciar o caráter intimidador que a colonização criou, em que os valores e a língua trazidos com os portugueses tinham a intenção de apagar ou reduzir a cultura moçambicana. Esses elementos abatidos durante a colonização, Afonso (2004) vai encontrar resgatados na escolha do conto, gênero que se enlaça com as histórias orais, sendo essas, capazes de guardar a tradição que foi transformada pela colonização.

A autora declara que a literatura do país reflete sua “independência inacabada”, que busca sua própria identidade nas verdades da terra, ao mesmo tempo que se “hibridiza” com a cultura do seu colonizador – afinal, como demonstrado também por Wittmann (2012), houve essa

tentativa de apagamento, de substituição da cultura africana pela cultura portuguesa que criou um território de saberes e referências híbridas.

Afonso (2004) destaca a importância desse gênero para o momento do país, pois o conto tem em sua origem a vontade de lembrar e misturar histórias e estórias, além disso, é capaz de agregar o oral e o escrito, também, para transmitir ensinamentos da cultura. Dessa forma, através do conto seria possível liberar, até mesmo, as línguas africanas que, para a autora, vêm sofrendo preconceito como uma língua inferior perante o português e, assim, elas não têm sido discutidas nas novas gerações, pois os moçambicanos entendem que só o português pode ser usado como utensílio para a ascensão social.

Mia Couto em diversas entrevistas vai informar que Moçambique é um país oral. Em entrevista à Marilene Felinto, da *Revista Folha de São Paulo* (2002) diz:

Esta é a grande fronteira. E o universo da oralidade não é uma coisa menor [...] é um outro sistema de pensamento. E é neste sistema de pensamento que eu aprendi aquilo que é mais importante hoje para mim. (COUTO, 2002, depoimento à Rev. Folha de São Paulo).

Para Couto, o universo oral está mais presente na vida dos moçambicanos do que o “universo escrito”. O escritor, em outra entrevista, diz: “Uma coisa me faz espécie, é o fato de considerar o romance um gênero alto. Eu não sei se África deve ter um romance, provavelmente o conto é o que funde melhor a tradição oral. Acho que é assim também na América Latina.” (COUTO, entrevista concedida à Lívia Apa apud AFONSO, 2004, p. 49). O autor reforça, novamente, a importância da oralidade para o país, e, por isso, o conto, gênero literário mais apegado ao oral, estaria representando melhor os países africanos e latinos, na sua opinião.

Afonso (2004) conclui que o conto não apenas resgata as crenças africanas, mas também consegue demonstrar a realidade de um país que é o resultado de guerras e que hoje mescla as culturas do colonizador e do colonizado, sendo o gênero mais adequado para incorporar naturalmente esses elementos culturais diferentes:

Ao escolherem o conto como gênero privilegiado, os escritores moçambicanos tomam partido por uma forma proveniente do Ocidente, mas sabem que se trata de um tipo de enunciado que se deixa hibridizar facilmente [...] cabem a paródia, técnicas da tradição oral, o irracional e a incorporação dos mitos africanos. (AFONSO, 2004, p. 171)

O conto, para Afonso (2004), pode ter inúmeras formas, mas sempre é uma narração breve de um acontecimento e, no continente africano carregaria a particularidade de estar ligado à imprensa que teve muita importância em discussões sociais e políticas a partir dos anos 80. Além disso, por partir da forma jornalística e, também, dos temas discutidos nesse meio, capaz de resgatar as histórias que circulam oralmente e carregam a memória e valores originais do

país, estaria plenamente de acordo com o que desejam os escritores para a autora: o resgate da verdadeira identidade moçambicana.

O autor em análise nessa dissertação, Mia Couto, foi jornalista e revela:

[...] eu era já membro da Frelimo, já era militante da causa [...] quando chegou o momento da pré-independência, em 1974, um período de transição, a Frelimo pediu-me para que eu, como se dizia na altura, me infiltrasse. Havia uma campanha de infiltração nos órgãos de informação, que estavam nas mãos dos portugueses. (COUTO, 2002, depoimento à Rev. Folha de São Paulo)

Após a independência, Mia Couto continuou trabalhando como jornalista por mais dez anos e, na mesma entrevista, declarou não se considerar, atualmente, um integrante do partido. No entanto, essa entrevista comprova seu comprometimento com as causas da nação, pois declara ter sido militante e, também, seu passado como jornalista que através da sua fala demonstra o comprometimento da imprensa com discussões políticas, como destaca a autora citada no parágrafo anterior.

Afonso (2004) ao estudar o conto moçambicano afirma que, esteticamente, ele costuma ser ainda mais breve que o europeu e tem traços que o inclinam para a poesia, como se estivesse “nas margens da poesia e incorpora(ndo) o que constitui o legado cultural de um país marcado por experiências antinômicas constantemente confundidas.” (2004, p. 296), além disso, muitos escritores moçambicanos teriam começado na poesia, como Mia Couto. No entanto, Afonso (2004) ressalta que mesmo que essa forma seja a mais usada pelos escritores da África desde os anos 80, quando no clima de independência buscava-se essa função educativa do gênero para exprimir o pensamento local, e, ainda sendo o gênero capaz de demonstrar a realidade oral dos países africanos, conforme demonstrado, o conto não é o maior objeto de estudo entre os críticos, sendo “marginalizado, considerado precário e raramente objeto de estudo.” (AFONSO, 2004, p. 99) ainda assim, seria ele que melhor discursaria sobre a realidade moçambicana.

Dessa forma, o gênero estaria expressando a realidade oral a que se refere Couto, fazendo o resgate das línguas africanas, tecendo sobre a realidade de antes e depois da colonização, mas, para a autora, também teria função moralizante, própria do gênero, imprimindo a volta de pensamentos genuínos e, dessa forma, preservando os costumes das sociedades locais.

Sobre a construção da escrita e das palavras, Mia Couto explica: “[...] a maneira como eu escrevo nasce desta condição de que este é um país dominado pela oralidade, um país que conta história através da via da oralidade.” (COUTO, 2002, depoimento). Numa das construções do autor sobre o tema, ele diz: “Sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. [...] necessito tecer um tecido africano e só o sei fazer usando panos e linhas europeias.” (COUTO in Cavacas 1999, P. 5 apud AFONSO, 2004, p. 216). Assim parece que,

mesmo com o esforço de fazer algo “autêntico” a cultura moçambicana está profundamente modificada pela colonização.

Afonso (2004) relata que se fala, pelo menos, 25 línguas em Moçambique, no entanto, a língua mais valorizada pelos próprios africanos é o português, sendo “a língua do poder político, da imprensa, do ensino escolar e da literatura moçambicana” (p. 33). Pela fala da autora e pela entrevista de Mia Couto é possível perceber a preocupação com as línguas africanas e seus status diante do português. O conto, dessa forma, conseguiria adaptar-se a essa libertação dos elementos originalmente africanos e expressá-los na literatura.

De acordo com Ricardo André Ferreira Martins (2013) após a colonização, há uma tendência dos escritores em esquadrihar o passado do país, mas também de evidenciar as consequências da colonização:

O texto coutista é culturalmente atravessado pelo discurso polifônico de encontros culturais diversos (coloniais e pós-coloniais, europeus e africanos), que se dão em uma zona de contato de territórios miscigenados, híbridos e dilacerados pela história colonial [...] (MARTINS, 2003, p. 240)

Martins deixa evidente que mesmo que o conto ambicione resgatar elementos primários da cultura moçambicana, ele também sofre a ação de diferentes culturas na construção ficcional de Mia Couto. Por isso, para ele, a literatura moçambicana, mesmo profundamente ligada à história que acompanhou e a cultura africana legítima que busca mostrar, numa função de resgate também se abre para imprimir a cultura agregada com a colonização.

Shirley Carreira (2013) aponta que “a escrita de Mia Couto é a expressão de uma literatura em trânsitos” (P. 163), conforme demonstrando também por outros autores, uma literatura que busca resgatar o genuinamente africano ao mesmo tempo que já está em contato ou transformada pela cultura de um “outro”. Para a autora, todas as literaturas de países que sofreram com a colonização e que buscaram sua independência, demonstram essa “transição”, há um “[...] duplo processo de apropriação e distanciamento das matrizes literárias eurocêntricas.” (CARREIRA, 2013, p. 163), quase como o próprio abalo da colonização e a vontade de ser livre, logo, a literatura está muito ligada à história e ao contexto de sua escrita. A literatura pós-colonial, afirma Martins:

[...] surge como instrumento poderoso de denúncia e resistência à opressão do antigo colonizador, por meio da escrita do idioma do dominador, utilizado como ferramenta de revelação e acusação das estratégias de violência durante os anos de colonização. [...] Tais literaturas, como a moçambicana, constituem um contínuo desafio ao cânone ocidental vigente, uma vez que propõe o rompimento com as regras literárias europeias infligidas aos sujeitos coloniais e pós-coloniais, além de apresentarem uma nova versão da narrativa histórica [...] (MARTINS, 2003, p. 234-235)

O autor alerta que existe nessas narrativas a vontade de escrever uma “nova versão histórica” através da literatura que, na sua opinião, estaria servindo para uma construção do que

aconteceu pelo olhar de quem foi silenciado, denunciando os abusos sofridos e buscando libertar o pensamento cultural do país da colonização sofrida por Portugal.

Claudiany da Costa Pereira em “Moçambicanidade em processo ou *Estar desiludido não é desistir* - (Um estudo sobre a trajetória literária de Mia Couto)” (2008) acredita que, num país tão plural como Moçambique, a língua portuguesa, nesse momento, é muito importante, sendo usada pelos escritores por ser o que a nação tem em comum:

Moçambique é acima de tudo a soma das suas partes fragmentárias, sendo a literatura de Mia Couto uma composição heterogênea dessa desagregação que é resultado de contingências históricas e sociais. [...] A literatura moçambicana, em geral, e de Mia Couto em particular, não é mais um conceito restrito reservado aqueles textos que apresentam contato com os elementos nativos, mas antes um conceito mais inclusivo de uma literatura através da qual se constrói a própria nação na sua diversidade. (PEREIRA, 2008, p. 13)

Percebe-se na citação que a literatura pretendia “construir” a nação moçambicana com suas culturas. Conforme Silvio Ruiz Paradiso, o escritor africano pós-colonial “[...] assume o papel de um neo-historiador, neo-antropólogo ou um neo-etnólogo, porta-voz de suas etnias, nações e o próprio continente.” (2015, p. 270), o autor vai ao encontro do que foi relatado por Martins. No entanto, Paradiso atenta que ao escrever essa história sob a visão africana de naturalidade, pode-se inserir elementos que serão considerados “insólitos” sob outros panoramas. De todos os autores é evidente a preocupação em descrever a literatura como parte contribuinte no processo de libertação do país.

Até aqui foi feita uma breve apresentação da realidade conflituosa no país e a importância do conto nesse contexto, pois sendo um gênero que busca na oralidade, ele pode resgatar visões culturais locais. Através dos autores citados é possível perceber a função social que a literatura desempenha, nesse momento, no país. Isso é importante, pois de diversas formas, Mia Couto adentra questões culturais e políticas. Uma das formas de resgate usada pela literatura é o pensamento animista que começará a ser acrescentado a partir de agora. Durante a dissertação a palavra “África” estará sendo usada. Isso não significa que esse é um pensamento geral no continente, mas, conforme informa Fábio Leite, no seu texto *Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas* (1996), alguns pensamentos são repetidos ou “comuns” em diferentes sociedades africanas, ainda que elas possam apresentar divergências em outros pontos.¹

Segundo o relato dos autores lidos, Portugal trouxe à Moçambique a religião católica durante a colonização e, por isso, os ritos e cultos africanos não foram respeitados ou

¹- Somente os pontos que Fábio Leite estuda já auxiliam na análise de alguns elementos do capítulo três, em os contos fazem relação com a morte e o idoso, por exemplo.

permitidos. Como diz Wittmann (2012), houve uma “substituição” da cultura original pela cultura do conquistador. Leite (1996) alerta que o mundo que os africanos conhecem está longe dos embasamentos cristãos a começar pelas divindades: os africanos acreditam em “deuses”, que seriam, entre outras possibilidades, os seus antepassados. Outra forma de divergência ideológica seria a morte, que não é vista como um “fim”, mas como uma porta para outras formas de experiência. Dessa forma, a literatura africana, segundo os autores lidos, pode resgatar e valorizar esse entendimento sobre o mundo.

Os autores encontram divergências entre os colonizados e o colonizador na forma de compor o mundo, por exemplo, os africanos não separam, como na Europa “a vida e a morte” ou “os deuses” dos humanos. Afonso (2004), no seu livro citado, traz um subcapítulo dedicado ao estudo do “invisível”, do “fantástico” e do “realismo mágico” na literatura moçambicana, no entanto, nesse capítulo, a autora expõe que a narrativa africana provoca “uma atmosfera particular que se torna mediação entre os mundos visível e invisível” (2004, p. 348) sem quaisquer problemas ou hesitações, pois o entendimento do que é habitual/real no contexto cultural em que essas narrativas foram produzidas (a África) suporta esses limites.

Sendo assim, Wittmann (2012) e Paradiso (2015) informam que quando a literatura representa a realidade em que essas noções participam sem contraste com a realidade africana, existe a possibilidade de uma classificação insólita – que os autores julgam errada – a partir de uma perspectiva que ignora esses elementos e que os classificaria como “estranhos”, sendo que, na verdade, eles participam do imaginário cultural africano, são crenças e visões de mundo que mais estariam representando uma “realidade” do que problematizando-a.

O escritor africano não pode ignorar a cosmogonia de um continente cujo quotidiano é feito de um saber empírico, abraçando uma outra ordem dominada pelo poder dos espíritos. O escritor angolano Pepetela conta que teve que prestar homenagem a um certo espírito para terminar a redacção do romance *Lueji* (1990) (AFONSO, 2004, p. 350)

A partir dessa forma de vivenciar o mundo, Afonso também prevê que, muitos elementos do pensamento animista podem ser considerados, precocemente, como “maravilhosos” ou “fantásticos”, pois essas narrativas estão agregando verdades do contexto real em que foram produzidas sem se preocupar com o conceito do que poderia ser aceitável em outros lugares e acrescentam elementos “insólitos” como os “fantasmas”, por eles pertencerem à realidade africana e não a “invadirem” como no ocidente.

Percebe-se, no texto das autoras Afonso (2004) e Wittmann (2012), que tanto o gênero conto, quanto a língua portuguesa são usados e justificados pela e para a realidade moçambicana, em busca de sua identidade. Freud analisa o “estranho” como tudo aquilo que é

não conhecido ou familiar, sendo capaz de causar um efeito até mesmo de horror. Nesse sentido, Paradiso discute no seu texto:

No mundo religioso africano, homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais, e as fontes que contêm toda essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e oraturas da população [...] podemos perceber zoomorfização, transmutação, idas e vindas ao mundo dos mortos e contatos com deuses e espíritos. (PARADISO, 2015, p. 274)

Wittmann (2012) na sua dissertação estuda contos infantis de Moçambique, Angola e Cabo Verde que estão fazendo referências a elementos animistas e, que mesmo podendo ser lidos a partir do insólito, estariam representando valores reais, conforme a autora deixa claro. Dessa forma, esses textos são “familiares” para quem conhece o pensamento animista africano ou podem ser completamente “estranhos” para quem o desconhece.

Braulio Tavares (2007) ao fazer uma releitura do texto “O estranho” de Freud, diz que para o pai da psicanálise “o Estranho é sempre uma área em que o indivíduo está inseguro a respeito de sua própria orientação ao redor” (P. 13) e, entre os temas que o autor coloca como possíveis de causar esse efeito, estaria “a antiga visão animista do universo” (p. 15). Então, se a literatura africana emprenha-se em resgatar esse pensamento genuinamente africano, conforme alertado pelos autores, é possível que esses elementos conduzam para um efeito de estranhamento nos seus leitores, ainda que, possam fazer do imaginário cultural legitimamente africano.

Lenira Marques Covizzi (1978) diz que o insólito é uma literatura repleta de “estranhezas”, causando uma “incerteza” acerca da realidade do texto. Esses elementos presentes em uma obra, para a autora, tem justamente a função de romper o laço da literatura com a realidade, fixando-se como ficção e colocando-se contra o movimento literário Realismo. O problema que os textos de Mia Couto apresentam surge do que, verdadeiramente, é “estranho” e compõe uma desordem, daquilo que é representação ou resgate – ainda que ficcional – dos pensamentos animistas.

Conforme demonstrado, o conto resgata esses elementos que são factíveis nos contos orais africanos. Paradiso (2015), assim como Wittmann (2012), assegura que o “realismo animista” seria o termo mais adequado à literatura produzida no continente, pois seria uma literatura do real africano: “o termo para referir-se à arte africana é uma tentativa de conceituar elementos ‘insólitos’, mas sem cair na armadilha de nomeá-los a partir de termos e estética ‘eurocidental’” (PARADISO, 2015, p. 275). Para o autor, o uso do termo seria também a maneira de sinalizar para o leitor que, os elementos vistos como insólitos, são reais na África e não os considerar assim seria um ajuizamento subjetivo.

Dessa forma, a literatura estaria resgatando e transmitindo, através do texto, a realidade em que foi produzida e, conforme os autores lidos, com um papel social que aspira uma “descolonização literária”; no entanto, não está reduzida a isso.

Flávio García (2008), lembrando Roland Barthes, afirma que toda literatura é insólita:

A literatura maravilhosa, fantástica, sobrenatural, estranha, realista-maravilhosa ou absurda – e fique-se por aqui para não transbordar a nomenclatura – também é insólita. Mas o é duplamente. [...]. Num segundo plano, o insólito emerge em correlação com a realidade exterior do texto, aquela vivida pelos seres reais, os leitores, pois há eventos narrativos que não soem acontecer no quotidiano, surpreendem as expectativas, estão para além da ordinariedade e da naturalidade. (GARCÍA, 2008, p. 2)

Esse é o fundamento para os problemas de classificação da literatura com elementos “insólitos” em Mia Couto, pois, a lógica africana é outra e o leitor, não familiarizado com o pensamento animista, pode identificar alguns elementos como estranhos, conforme demonstra a dissertação de Wittmann (2012).

Afonso (2004) afirma que Mia Couto é autor em busca constante de libertação de narração, valores e, também, aberto a dialogar com outras culturas “numa busca permanente de respostas apropriadas à complexidade do real” (p. 386), e dessa forma, o autor estaria sempre em processo de experimentação e conversa com outras culturas e ideias. Portanto, os contos com elementos insólitos não podem ser totalmente atribuídos ao animismo e nem analisados somente a partir das teorias do insólito, é necessário uma balança. Além disso, segundo Covizzi (1978), é uma tendência da literatura contemporânea usar de outras formas lógicas ao construir seu mundo ficcional, assim, o texto sempre parte de uma ordem própria, o que também justifica o estudo do autor através dessas teorias².

Covizzi (1978) afirma que o insólito surge como um evento “não-acreditável” (p.36) e pode ser, para a autora, entre outras classificações, mágica, fantástica ou irreal, afirmando-se como uma outra realidade, como se insistisse numa realidade ficcional, a realidade do texto. A literatura de elementos insólitos é uma teoria tumultuada, o insólito é compreendido como a chave para as teorias do modo narrativo fantástico, do maravilhoso e outros. Maria Cristina Batalha afirma que:

em todas as definições alinhavadas pelos autores de literatura fantástica³, os critérios utilizados para formular uma conceituação sobre o assunto são bastante variáveis e

²Há textos que estudam Mia Couto sobre essa problemática. São eles: *No coração da tempestade: irrupções insólitas em Vinte e zinco*, de Mia Couto(2013), de João Olinto Trindade;*Discursos fantásticos de Mia Couto – Mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional*, de Flavio García (2013) e *Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do Fantástico*, de Luciana Moraes da Silva (2012).

³O termo “fantástico”, utilizado a autora, se refere ao gênero fantástico, pois Tzvetan Todorov (1974) o coloca como um centro dos demais possíveis gêneros dessa literatura.

flutuantes, reduplicando assim a própria ambiguidade que a ficção fantástica encena (BATALHA, 2011, p. 5).

A autora refere-se à literatura fantástica, por si só, como uma narrativa ambígua. A narrativa “duplamente insólita”, diz García, abarca o irracional, ela confere uma ponderação da realidade. Dessa forma, conforme demonstrado nesse capítulo, o conto, por estar ligado ao oral, e a escrita moçambicana, por desejar incorporar a memória cultural que foi subjugada durante a colonização, estão intimamente ligados à cultura e à realidade do país. Percebe-se que a literatura quer trazer esse “outro” real e quer resgatar sua identidade. Irène Bessière (2009) acredita que a narrativa fantástica “fabrica” um outro mundo, com uma realidade própria a partir de detalhes da realidade material que conhece para que o sujeito consiga reformular seus conceitos. Assim, a autora considera que esse modo narrativo, recria um mundo que, depois, destrói, a fim de desestabilizar o real e levar a “incerteza”.

Se a realidade muda do mundo “eurocêntrico” para o mundo africano, pois eles não compartilham de um mesmo significado do que é “possível”, aquilo que “não é possível”, pode não ter o mesmo alcance e, então, a palavra “insólito” fica extremamente complexa. Esse é o ponto de alguns autores trazidos nesse capítulo, como Wittmann (2012) e Paradiso (2015) que alertam, veementemente para essa outra lógica, para que ela seja considerada e para que os textos africanos não sejam lidos apenas de uma perspectiva. Sebastian Sacré (2010), que estuda a literatura caribenha, também levanta o problema do real em países com crenças que ultrapassam limites de outras sociedades, ou seja, esse problema não está apenas na literatura produzida na África, pois conforme alerta o autor, o lugar onde foi produzido o texto e o lugar cultural do leitor podem não concordar com o mesmo conceito de real.

Esse problema está ligado, talvez, ao maior questionamento da literatura insólita: o real, pois todas as teorias partem dessa ruptura por um evento insólito na realidade. No entanto, o que se pode definir como real? David Roas, em *A ameaça do fantástico* (2014) também concentra a sua atenção para esse problema e diz: “Não existe, portanto, uma realidade imutável porque não há maneira de compreender, de capturar o que é realidade” (2014, p. 66). Interessante que o autor alerta para a subjetividade da realidade em si como um problema do gênero fantástico. Ele não sonda, por exemplo, literaturas como as discutidas nessa dissertação em que há ainda mais de uma realidade a ser pensada, implicando em maior dificuldade para o insólito.

Afonso (2004) diz que o conto de Couto vai colocar o leitor em um mundo que ele desconhece, pois, o autor, tem um “olhar maravilhoso” sobre o cotidiano, como se reinventasse a realidade. A autora analisa que, através de personagens extraordinárias, como idosos e

crianças, Couto impõe particularidades no texto, recriando aspectos sob um cenário real, mas um real de limites mais extensos. Além dos seus textos representarem essa amplificação, as próprias palavras, vindas do oral africano e do português culto, às vezes “criadas” pelo autor, deixariam pistas sobre “realidades”, no plural, em que a linguagem “[...] quer exprimir o que é talvez indizível e só no contexto pode ser completamente entendido” (2004, p. 383):

Trata-se de um discurso fortemente poético, hibridizado, empenhado em fazer coexistir os sistemas culturais europeus e as ontologias indígenas, instituindo um imaginário cultural e linguístico entendido na tarefa de conhecer e modificar o mundo [...], continua a insistir na simultaneidade, sem requerer solução. (AFONSO, 2004, p. 384 – 385).

De alguma forma, a literatura de Couto parece servir aos mesmos “objetivos” da literatura insólita, porém, nem sempre desejando sê-la. Pelo contrário, segundo os autores, anseia demonstrar um diverso real para resgatar uma cultura pré-colonial. Mas é perceptível na fala de Afonso (2004) a atenção em reinventar o real e, também, ampliá-lo, ou seja, constitui-se um texto ficcional que “reconta” uma realidade ou a combinação de várias.

Para finalizar esse primeiro capítulo, recorda-se a primeira tese de Ricardo Piglia (2004) sobre o conto: “um conto sempre conta duas histórias [...] Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (p. 89 – 90). Piglia assinala que o conto é um gênero que busca construir estórias além daquela literal:

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. ‘A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa longínqua terra incógnita, mas no próprio coração do imediato’, dizia Rimbaud. (PIGLIA, 2004, p. 94)

Com o autor é possível compreender que o conto não se limita a uma história. Sendo assim, ainda que o gênero esteja ligado ao oral e resgatando pensamentos para emancipar a cultura africana da sua colonização, está além disso. O objeto de análise dessa dissertação são contos do livro *O fio das missangas*, que contém muitas narrações com elementos insólitos. A leitura do insólito partirá da construção do texto, mas buscando estar consciente de que elementos podem compor a realidade africana. Os contos foram escolhidos por considerar-se representarem as dificuldades da problemática das teorias do insólito e, também, da realidade. Os contos escolhidos são: “O homem cadente”, “Inundação” e “A infinita fiadeira”, cada conto apresenta elementos que, conforme diz Garcia (2008), estão para “além da ordinaridade e naturalidade”: um homem que permanece no céu sem cair, objetos que somem e reaparecem e uma aranha-humana.

No próximo capítulo, há um estudo de várias teorias que compõem o insólito, como o fantástico, o maravilhoso, o realismo mágico ou maravilhoso e também o realismo animista, almejando demonstrar a dificuldade teórica desse tema e como os estudiosos buscam defini-la.

2. ALGUNS CAMINHOS TEÓRICOS DO INSÓLITO

O contexto histórico, a partir de autores que estudaram o animismo, atenta que a realidade moçambicana é atravessada de fés que podem estar no texto, ou para confrontar a realidade europeia, infligida com a colonização ou, simplesmente, por incorporarem parte do real compartilhado no continente africano em que são escritos. Autores como Wittmann (2012), Paradiso (2015) e, em alguns momentos, até Afonso (2004), lembram que esses textos podem tomar sentidos além da naturalidade quando lidos em outros lugares.

Estando o animismo presente nos contos, é interessante averiguar quais elementos presentes nessas estórias são verdadeiramente incomuns, mas, principalmente, atentar na realidade construída pelo texto através da narração. Nos contos em análise há alguns elementos considerados insólitos: há a quebra da lei da gravidade, objetos que esvaecem e uma aranha transmutada em humana. Esses elementos fazem parte do “insólito”, pois rompem com leis que o leitor conhece e estabelecem um conflito no texto. Conforme Shirley de Souza Gomes Carreira:

O termo “insólito” corresponde ao que é anormal, incomum, extraordinário e que ultrapassa os conceitos de realidade, verdade e até mesmo de gênero literário, pois sua presença na narrativa produz efeitos diversificados, cuja percepção é determinada por fatores como o tempo, o local e a cultura. Assim, é possível afirmar que o insólito ficcional é ambivalente, ou seja, tanto pode ser considerado como elemento constitutivo da ficção em si, como pode depender da percepção do leitor empírico. (CARREIRA, 2014, P. 314)

Carreira explica que o insólito é uma desordem e que ele pode estabelecer-se de duas formas: ou através da narrativa do texto ou pela interpretação do leitor. O texto da autora foi escrito para apresentar o trabalho de Flavio García, *Discursos fantásticos de Mia Couto – mergulhos em narrativas de curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional* (2013) em que o autor discute alguns textos de Mia Couto sobre o viés do fantástico, mas explorando outras teorias, como o realismo animista. Essa dissertação também pretende investigar os elementos insólitos em Mia Couto para contribuir com a discussão que já tem precedentes no Brasil, como no livro citado de García.

Lenira Marques Covizzi (1978) afirma que a ficção, a partir do século XX, se contamina com “estranhezas”, querendo ser, também, uma forma de “experimentação” após o clima de incerteza que as descobertas da ciência deixaram sobre a realidade. Dessa forma, a autora explica que a literatura coloca-se contra a tendência do “realismo” e agrega o leitor ao seu experimento: “Hoje o leitor é solicitado a completá-la, a participar dela, a entrar por suas aberturas com ou sem fundo [...]” (1978, p. 30).

Mais do isso, Covizzi afirma que ao romper com a “realidade”, a literatura está cominando a realidade do texto. Criando uma realidade e a impondo, nas palavras da autora: “Estamos diante de um objeto que se quer, antes de mais nada, Literatura. ” (1978, p. 30). Assim, a literatura não deseja demonstrar ou descrever um real, que era a intenção do movimento realismo e sim, construir uma realidade com o leitor em que estão presentes os elementos insólitos, que seriam como “ilógico”, “mágico”, “fantástico”, “absurdo”, “misterioso”, “sobrenatural”, “irreal” etc. (1978, p. 36).

Marisa Martins Gama-Khalil (2013) traz a discussão de que há uma dificuldade em nomear a literatura que tem elementos insólitos, pois: “A construção da narrativa pode assumir variadas formas, agregar diversificados elementos e, dependendo da maneira como é tecida a sua trama, os estudiosos delegam a ela variadas denominações. (2013, p. 19)”. A autora expõe que isso pode ocorrer pelas diferentes técnicas de incorporação do acontecimento insólito e, por isso, alguns teóricos separariam essas histórias em “gêneros”, que segundo a autora, dão ênfase às diferenças entre as construções narrativas, como o fantástico, o maravilhoso e o realismo maravilhoso, e outros críticos, analisando também a característica em comum de “fraturar” a realidade, acreditariam que o fantástico seria mais bem esclarecido como um “modo” narrativo.

No livro “O fantástico” (2006), Remo Ceserani reflete que, atualmente, há o emprego do fantástico como “irrealidade”. Para ele, há muitos problemas no entorno do tema, a começar pelo termo, derivado da palavra “fantasia” que têm acepções diferentes de acordo com a língua. Dessa forma, o autor afirma que o fantástico está fundado em muitas divergências entre os estudiosos, que desenvolveram duas tendências para estudar o mesmo objeto:

Uma é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente com um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX [...] A outra tendência é aquela – hoje, parece-me, largamente prevalente – que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo. (CESERANI, 2006, p. 8-9)

Então, o primeiro problema que se coloca em relação à literatura fantástica, entendida como aquela que agrega elementos insólitos ou sobrenaturais, seria acerca da sua classificação na literatura como gênero ou modo narrativo. Para aprofundar o estudo do insólito, nessa dissertação, há uma reflexão sobre as principais teorias usadas para analisá-lo, como o fantástico. Faz-se um resgate dos autores clássicos que falam da literatura fantástica e, posteriormente, dos autores contemporâneos, que serão as principais referências para a análise. Para visitar os autores clássicos, utiliza-se, especialmente, a pesquisa de Ana Luísa Camarani,

A literatura fantástica: caminhos teóricos (2014), em que a autora relembra conceitos sobre o fantástico para os principais autores.

Voltando ao tópico, há muitos problemas a serem considerados dentro da teoria do fantástico:

Na verdade, o fantástico não pode ser enfeixado em uma categoria literária monolítica, porque ele supõe um conjunto de gêneros, sub-gêneros e categorias que a ele se vinculam – e com os quais têm em comum a recusa do real por parte do autor –, tais como “sobrenatural” e o “irreal”, que remetem mais especificamente ao conto de fadas e ao maravilhoso, assim como ao horror, e mais, modernamente, à ficção científica; o mistério [...]. (BATALHA, 2011, p. 6)

A autora considera que uma das características da literatura fantástica é a “recusa do real”⁴. Ceserani, no livro já citado, lança sua opinião sobre esse conceito, aceito por muitos autores, afirmando que “frente à tendência de fazer o fantástico simplesmente o contrário de realista, continuamos nos sentindo desarmados pela dificuldade nada pequena de definir esse próprio ‘realista’” (2006, p. 9). Posteriormente, no mesmo texto, Batalha dirá:

independente de gênero ou modo, (o fantástico) funda-se na impossibilidade de solução, seja ela da ordem do ‘natural’ ou da ordem do ‘sobrenatural’: é a incompatibilidade entre estas duas ordens que define um relato nomeado de fantástico” (2011, p. 6-7).

Essa ideia de um evento que levanta dúvidas e pode ser impossível de esclarecer é defendida por alguns teóricos como Tzvetan Todorov (2012) e Irène Bessière (2009), como a característica mais persistente do fantástico, ainda que os autores tratem essa característica de forma diferente.

Em ambos, o clima de “incerteza” é importante para a teoria, pois, como alerta Batalha: “qualquer tentativa de definição do fantástico pelos temas e conteúdos explícitos nos levaria a um impasse” (2011, p. 7) já que, conforme explicado pela autora, o fantástico compartilharia temas com outros modos ou gêneros narrativos. Bessière analisa na literatura fantástica a vontade de agregar e privilegiar a imaginação contra o discurso lógico e material. Para ela, essa literatura tem traços de contracultura que pretende “concentra(r) tudo o que não se pode dizer na literatura oficial.” (BESSIÈRE, 2009, p. 15).

A autora francesa explica que através do insólito presente na narrativa fantástica, busca-se a expressão ou libertação da imaginação que estaria presa ao material: “Por sermos conservadores eficientes na história, o somos no imaginário” (2009, p. 15). Por outro lado, tentando combater a realidade e o material, a autora vê na narrativa uma duplicidade, pois para chegar ao seu objetivo de privilegiar a imaginação através do “irreal”, ela se utiliza do “real”.

⁴ A definição do real é outro problema teórico que tange o fantástico e que será desenvolvido adiante.

Bessière afirma que por ansiar dar essa vantagem à imaginação, o fantástico:

marca o ponto extremo da leitura individual, privada, sem justificação nem função coletiva específica. Ele confirma a solidão do leitor, circunscreve sua liberdade ao domínio do imaginário e completa a ruptura da literatura com a realidade. (BESSIÈRE, 2009, p. 16).

É como se a narrativa fantástica sempre buscasse ligar-se profundamente à cultura e agregasse seus pontos marginais para trazer uma “outra verdade” e, também, dessa forma, criar um território de questionamento do discurso predominante e da lógica, sempre a partir e através da “imaginação” do leitor.

Segundo Ana Luísa Silva Camarani (2014), Charles Nodier foi o primeiro a refletir sobre o fantástico com “Du fantastique en littérature” (1830). Nesse texto o autor veria o fantástico como o resultado da imaginação e da racionalização, por isso:

[...]o fantástico deve aparecer ligado à presença do real, pois é justamente o desequilíbrio ou perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária. Daí o real ser imprescindível para compreensão do fantástico. (CAMARANI, 2014, p. 15)

O texto de Camarani expõe que essa reflexão, que surge com Nodier, é defendida por inúmeros teóricos, como Tzvetan Todorov, que em *Introdução à literatura fantástica*, reafirma o conceito de Nodier dizendo que, o fantástico é: “um acontecimento que a razão não pode mais explicar” (2012, p. 33–34). A autora apresenta outro ensaio de Nodier, “Histoire d’Hélène Gillet” (1832), em que o autor apresenta tipos de fantástico: o fantástico falso, em que tanto o narrador quanto o leitor creem nos eventos sem desestabilização do real; o fantástico vago, que leva o evento para um clima de sonho; e a verdadeira história fantástica que apresentaria um fato considerado materialmente impossível, todavia realizado/cumprido sob conhecimento geral. (NODIER, apud CAMARANI, 2014, p. 17, tradução minha⁵).

Conforme a autora analisa no seu texto, essa ideia é a base dos subgêneros que Todorov descreve em 1970:

[...] propõe Nodier, de modo ainda tênue, fundamentos teóricos dos quais a teoria de Todorov estaria bastante próxima, quando este, considerando o maravilhoso e o estranho como dois gêneros vizinhos do fantástico, aponta a existência de gêneros transitórios ou subgêneros; o fantástico-maravilhoso (onde a existência do sobrenatural não é contestada) e o fantástico-estranho (que apresenta uma explicação racional, possível de ocorrer na vida real); o fantástico-puro, que corresponderia ao segundo tipo apresentado por Nodier, seria aquele no qual a hesitação se mantém. (CAMARANI, 2014, p. 17)

⁵ Texto original : « Il y a l’histoire fantastique fausse, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l’auditoire [...] Il y a l’histoire fantastique vague, qui laisse l’âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique [...] Il y a l’histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu’elle ébranle profondément le cœur sans coûter de sacrifices à la raison ; [...] La relation d’un fait tenu pour matériellement impossible qui s’est cependant accompli à la connaissance de tout le monde.»(NODIER, apud CAMARANI, 2014, P. 17)

Porém, para a autora, Nodier traz um conceito de que o leitor deve crer na história para envolver-se com o texto fantástico. Então, embora Todorov retome os conceitos de gêneros do autor francês, a autora repassa que os críticos se afastam quanto ao efeito sobre o leitor. Para ela, os autores que tecem a ruptura do evento insólito como conflituosa e, que motivam a hesitação como a característica determinante do fantástico, aproximam-se da concepção do teórico Guy de Maupassant, para quem o texto fantástico deve “permanecer no limite do possível” (2014, p. 25). Nesse instante, conforme alertado por Camarani (2014), a teoria sobre o fantástico não vê o evento de uma mesma forma, pois alguns estudiosos validam o fantástico pelo estranhamento do evento enquanto outros o autenticam por ser provavelmente plausível.

Sobre Louis Vax, em *La séduction de l'étrange* (1965), Camarani destaca o conceito de “sedução” que o texto fantástico tricotaria no leitor:

[...] para que o espectador ou leitor leve o monstro a sério é preciso que o monstro o seduza, que faça adormecer pouco a pouco seu espírito crítico, que o mergulhe *em uma atmosfera mágica onde o fantasma, já esperado, se manifestará quase naturalmente*. É preciso que o sortilégio se torne plausível e que o incrível e o impossível adquiram os traços de evidência. Um conto bem feito, sublinha VAX (1965), é com frequência um empreendimento de sedução. (CAMARANI, 2014, p. 45, grifos meus)

E mais tarde:

Para ele, um bom desenlace pode ser racional se a narrativa é desenvolvida no sentido de uma explicação, ou irracional no caso contrário. Discorda, então, da opinião de que o bom fantástico permaneça inexplicável e o ruim mostre-se como efeito de um estratagema ilusório. [...] o fantástico convincente não acumula maravilhas: é discreto e impõe-se combatendo a razão em seu próprio terreno. [...] se (a explicação é) ambígua, deixa o leitor indeciso entre a redução do desconhecido ao conhecido e a afirmação pura do inexplicável. (CAMARANI, 2014, p. 47).

A autora conclui que embora o fantástico ultrapasse a realidade, na concepção de Vax, ao invés de estabelecer um conflito, a narrativa poderia tornar esse efeito aceitável.

David Roas (2014) vê no fantástico a função de ameaçar a realidade do leitor. O autor rejeita a introdução sem conflito com o insólito no texto, pois o leitor não vendo uma desordem entre a realidade do texto e o episódio, estaria disposto a lê-los de forma alegórica. Além disso, para ele, o que diferencia o fantástico do realismo maravilhoso seria justamente “a dúvida do leitor sobre a realidade e sobre sua própria identidade.” (ROAS, 2014, p. 130). Gama-Khalil (2013), por outro lado, destaca que a literatura fantástica deve fazer o leitor usar a imaginação, desenvolver a sua interpretação e, por isso, a leitura metafórica não seria um problema.

A construção do texto fantástico torna-se muito importante ao mesmo tempo que não é regular. Para Camarani (2014), ainda que Vax pense no fantástico como um gênero, ele o vê “[...] de uma forma mutável, e como afirma, um gênero movente” (2014, p. 53). Assim, Vax

pensa em fantástico como um gênero válido pelo "efeito", sendo que esse efeito pode ser construído de diferentes formas.

Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, prega que a "hesitação" do leitor é a característica mais importante do gênero. Mais do que isso, o fantástico duraria o tempo exato da perplexidade e dúvida do leitor perante o evento. Segundo ele: "Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e de causas do tipo sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico" (2012, p. 31).

Na opinião do autor, existem condições para se considerar um texto como fantástico, Conforme Todorov: "O fantástico implica, portanto, não apenas a existência de *um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói*; mas também numa *maneira de ler, que se pode definir negativamente: não deve nem ser 'poética', nem ser 'alégorica'*" (2012, p. 38) Nessa citação o autor deixa claro todas as características que considera necessárias para classificar um texto no gênero fantástico. Deve haver um evento insólito capaz de causar perplexidade do leitor e na personagem⁶ e, tal fato não deve ser lido de forma alegórica, ou seja, não se deve pensar que outras significações poderia haver além da materialidade.

O autor ao revelar a hesitação como a característica principal, informa que ela acontece a partir de um evento estranho que também não deve ser entendido de forma alegórica. No artigo já citado, Gama-Khalil, ao relembrar a teoria de Todorov manifesta:

Não concordo em absoluto com a posição de Todorov de que o leitor deve descartar as interpretações alegórica e poética, uma vez que não compreendemos a literatura fora do campo poético e alegórico. Poesia e alegoria ajudam a tecer, sobretudo, a polissemia literária. (2013, p. 20).

Todorov também descreve como deve ser a construção do texto. Nesse sentido, o narrador, por exemplo, tem um papel importante para o efeito primordial do gênero, a hesitação. Para ele todos os textos fantásticos apresentam o evento insólito a partir do narrador em primeira pessoa: "Nas histórias fantásticas o narrador diz habitualmente 'eu'. As exceções são quase sempre textos que, de vários pontos de vista, afastam-se do fantástico." (2012, p. 90). Essa exigência, segundo Todorov, acrescenta a dúvida sobre o testemunho que auxilia para o efeito de hesitação, já que a narração na terceira pessoa, por exemplo, conferiria mais credibilidade do que um episódio contado a partir do "eu", que pode ser mentira e de forma mais fácil levar ao instante de questionamento sobre o evento que caracteriza o fantástico. Ceserani, ainda que não entenda o fantástico como um gênero, tem um capítulo sobre

⁶ - Entretanto, Todorov não considera a hesitação da personagem como imperativa para a classificação do texto no gênero fantástico.

procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico no já citado “O fantástico” (2006), e, entre os procedimentos, também inclui o narrador em primeira pessoa; no entanto, o autor percebe que esses artifícios não poderiam ser considerados privados do fantástico ou serviriam para afirmar o que é ou não desse modo.

Os outros dois pontos para a construção do fantástico para Todorov são: o discurso figurado e o aspecto sintático em que o fantástico, desde a primeira ação, elencaria uma linha até o ponto do evento irreal. Esse último ponto de Todorov, que prevê uma preparação até o ponto do evento insólito, também é descrito pela teoria do conto estabelecida por Edgar Allan Poe, conforme Todorov mesmo relembra no seu texto. Poe, retomado por Charles Kiefer (2011), acredita que o conto desde a primeira linha segue em desenho ascendente que direciona ao efeito final. Diz o teórico contemporâneo:

[...] deve-se combinar esses tais incidentes de forma a melhor estabelecer o efeito pré-concebido. Nesse aspecto, tudo, no texto é absolutamente importante. Ou, como ele (Poe) afirma: ‘Se a primeira frase não se direciona ao resultado deste efeito, ele já fracassou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido.’ (KIEFER, 2009, p. 13)

Assim, enquanto Poe pensa na unidade de efeito do conto e estabelece para isso que a primeira frase já deve buscar esse efeito, Todorov pensa que o texto fantástico deve estar bem articulado para que, conduza ao ponto culminante em que se firmará o evento fantástico, em que o texto vai criando o efeito e, por isso, só pode ser lido num sentido que o autor assenta como da esquerda para direita. Para ambos, o texto deve preparar o leitor para um efeito. Essa observação é pertinente para entender o porquê de Ceserani apresentar aspectos formais do fantástico sem considerá-los exclusivos ou inclusivos/excludentes do modo narrativo.

Por ser um gênero que dura apenas o estado de perplexidade do leitor, o fantástico, para Todorov, pode dar lugar aos gêneros vizinhos, como o estranho e o maravilhoso. Isso pode ocorrer pela narrativa ou por interpretação do leitor:

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. (TODOROV, 2012, p. 48)

Assim, se no final os eventos recebem uma explicação, seja pela narrativa ou por explicação pelo leitor, sem ferir o real, para o teórico isto é o gênero fantástico-estranho. Todorov alerta ainda que, se os eventos estão ligados apenas às impressões da personagem e não há um caso no texto que supere a realidade, esse texto não pertence ao fantástico, mas ao gênero estranho. Por outro lado, quando o texto ou o leitor, ao invés de explicarem o evento por causas “lógicas”, optam por acreditar neles, o gênero seria fantástico-maravilhoso o que, para

Todorov, seria uma narrativa em que o leitor ou o próprio texto não mantém a dúvida sobre o fato e trazem explicações de outra ordem que não é coerente. O maravilhoso já seria o gênero em que o sobrenatural reina sem nenhum conflito com a realidade desde o início do texto.

Há ainda a alegoria que, para Todorov, seria o gênero vizinho do fantástico:

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve tomá-los ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico. (2012, p. 38)

Ceserani, ao retomar ideias acerca do fantástico, alerta:

É interessante observar que, se examinarmos os escritos de alguns narradores que praticaram a literatura fantástica do século XIX, de E. T. A Hoffman (o qual provavelmente sugeriu a Todorov suas categorias) a Charles Nodier [...], mas também muitos outros, podemos constatar que as definições e as descrições do fantástico que eles deram, implícita ou explicitamente, com extraordinária abundância, baseiam-se em geral sobre cópias de conceitos contrapostos, diversamente combinados entre eles. (CESERANI, 2006, p. 50-51)

Conforme demonstrado, Camarani (2014) também expõe que a divisão do fantástico estabelecida por Nodier, em 1830, aproxima-se da concepção dos subgêneros de Todorov, de 1970. Ceserani, ao falar sobre procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico, ressalta que:

Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica. [...] O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. (CESERANI, 2006, p. 67)

Ceserani, diferentemente de Todorov, não caracteriza o fantástico como gênero, mas um “modo” e, dessa forma, tanto procedimentos de escrita quanto temas não poderiam incluir ou excluir o fantástico das narrativas. O teórico critica as divisões feitas por Todorov que, explica, não teriam sido capazes de clarear o que seria o gênero fantástico, apenas de limitá-lo a “um momento” fora do texto e localizá-lo como uma “linha” entre o “estranho” e o “maravilhoso”. Segundo o autor:

O estranho ‘é caracterizado por uma semântica exclusivamente contrastiva’ e se contrapõe illogicamente a um inexistente gênero ‘normal’; o maravilhoso, como aceitação plena do sobrenatural, é próprio de muitos gêneros literários, fortemente diferentes entre si. (CESERANI, 2006, p. 56)

Dessa forma, Ceserani vê nas classificações de Todorov apenas duas: “de um lado o realista e de outro um amplo conjunto, constituído pelo fantástico e o maravilhoso [...] misturados entre eles” (2006, p. 57). Assim, o autor afirma, novamente, sua recusa em explicar o fantástico a partir de procedimentos formais ou através do efeito de “medo” que deveria gerar no leitor. Os efeitos do fantástico serão resgatados no decorrer capítulo.

Após todas essas observações, Ceserani alerta que o fantástico carrega uma ambiguidade: “há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor

dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre que é uma história” (2006, p. 69). O autor parece dialogar com o pensamento que Covizzi (1978) de que o elemento insólito serve também para separar a literatura da realidade e impor a construção de uma realidade ficcional que é autêntica. Ceserani discursa sobre os procedimentos que identificou no modo fantástico ainda que, conforme mencionado, não considere nenhum elemento formal ou temático como característico do fantástico. A sua intenção é apresentar aqueles que acredita serem mais comuns no modo narrativo.

Entre os pontos assinalados pelo autor, apresenta-se aqueles que fazem relação com os contos escolhidos para a análise. “A passagem de limite e de fronteira” é identificada por Ceserani como o texto que passa do conhecido para um evento inexplicável que não pertence, até então, àquela dimensão. Ceserani ainda demarca que muitas narrações fantásticas têm um “detalhe”. Esse detalhe seria uma forma de “ver e conhecer o mundo”, pois carrega significados narrativos profundos e, por meio desse minúcia da realidade, é possível que o leitor constitua uma realidade textual.

No ponto que fala da temática sobre o “nada”, Ceserani aponta que muitos contos fantásticos podem levar a acontecimentos ou personagens que têm “experiências de exploração de todas as incoerências e incongruências do modelo cultural dominante” (2006, p. 88). Esse ponto recorda o pensamento de Bessière, do início do capítulo, em que o fantástico aparece como uma manifestação de contracultura e tem a intenção de ir além da realidade, como uma tentativa de “libertação da imaginação”. Há ainda o tema “A vida dos mortos”, que, segundo Ceserani, é um dos temas mais antigos do modo fantástico e fortemente ligado “à vida material e às convenções sociais” (2006, p.80).

Irène Bessière apresenta a teoria de que o texto fantástico nasce da realidade acrescida de uma ficção. Segundo a autora:

O relato fantástico surge do conto maravilhoso do qual guarda a marca do sobrenatural e o questionamento sobre o acontecimento. Todavia, com diferenças notáveis [...] o maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe [...] o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma. (BESSIÈRE, 2009, p. 9)

Em outras palavras, tanto o fantástico quanto o maravilhoso conservam elementos sobrenaturais e um ponto de interrogação para o leitor – conceito muito parecido com o que será defendido por Ceserani. A diferença entre as duas formas, para a autora, é que o maravilhoso estaria num mundo criado a partir de novas leis; o fantástico não, ele teria ainda alguma relação com o real de leis conhecidas pelo leitor, ainda que isso esteja recriando uma realidade ficcional.

Bessière também não concorda com Todorov sobre a hesitação, pois não considera esse efeito imprescindível para o modo narrativo fantástico, seu entendimento é que o texto elabora um realismo que pode concentrar antagonismos. Roas, teórico contemporâneo, no seu conjunto de ensaios *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), faz reflexões acerca do que seria o “neofantástico”, uma modalidade que não traria o conflito entre o real e o irreal. No entanto, o autor rejeita esse termo, pois, para ele a intenção da narrativa “fantástica contemporânea” é, muitas vezes, demonstrar que a realidade pode não ser tão lógica como se pensa, assim, essa naturalização estaria no texto “[...] não para demonstrar a evidência do sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos.” (ROAS, 2014, p. 159)

É possível perceber que, de alguma maneira, o “real” ou o “natural” está presente em todas as teorias mencionadas, pois é a partir da ideia do possível que surgiria uma dúvida perante os eventos sobrenaturais. Bessière defende que a incerteza surge através de uma quebra com leis do próprio texto. Roas alega que o discurso fantástico sempre está ligado ao discurso da realidade. Entretanto, já se discute a dificuldade em definir aquilo que é real ou capaz de causar qualquer dúvida, qualquer incerteza.

O realismo mágico surgiu para caracterizar a literatura produzida na América Latina, em que não há uma desordem entre os eventos insólitos e a realidade no texto, seus limites suportariam esses eventos. Porém, segundo alguns autores, essa naturalização dos eventos sobrenaturais partiria, entre outros motivos, do desejo de colocar a realidade latino-americana nos textos também como uma resposta à colonização. Segundo Reynaldo Damázio, para a Revista *Entre livros* n. 22, é:

[...] como se tais escritores revelassem uma nova América [...] diante de um insuportável contexto de pobreza e autoridade; ou então que a reinventassem como uma linguagem ao mesmo tempo experimental e ensaística, unindo invenção e documento, denúncia e poesia, realismo e magia. Pela junção entre um registro realista e uma ‘fabulação exuberante que muitas vezes envereda o fantástico’ a classificação de realismo mágico. (DOMÁZIO, 2007 p. 38 – 39)

Assim, o realismo mágico traria o real e o insólito numa relação sem conflitos. Para Tania Mara Antonietti Lopes (2013), o realismo mágico também tem uma função ideológica:

Trata-se de um procedimento que tem como função desestabilizar o discurso dominante, que só aceita uma verdade, um ponto de vista, e ignora as vozes marginalizadas e esquecidas pelo que é considerado oficial. No contexto ficcional, o realismo mágico atua como estratégia de subversão de valores instituídos pelo poder e possibilita novas perspectivas numa realidade ampliada, agora revelada por uma nova visão. (LOPES, 2013, p. 7)

O realismo mágico, na opinião da autora, vem trazer um outro ponto de vista que é, geralmente, o “não oficial”, sendo, “um instrumento do pós-modernismo na contribuição para

o descentramento do discurso dominante” (LOPES, 2013, p. 8). Essa fala da autora lembra as discussões que foram apresentadas no capítulo anterior, do desejo da literatura moçambicana em imprimir no texto, exatamente, um outro ponto de vista e, ainda, sua função social como alertam os autores. Porém, isso também é uma intenção do fantástico. Bessière afirma que a narrativa fantástica quer mostrar “outras coisas” e manifestar o que nem sempre está no centro, sendo uma literatura de contracultura. A autora brasileira Gama-Khalil (2013) também pensa nesse sentido quando analisa que:

A imagem do cristal é evocada por Calvino porque esse valioso mineral possui muitos lados, variados ângulos, vértices, e, dependendo da posição que se olha, inusitadas cores e formas. [...] *uma vez que o efeito da literatura fantástica é justamente esse de nos fazer ver as “outras” facetas do “mesmo”, descobrir, no corriqueiro, imagens tão diferentes que nos assolam por completo.* (GAMA-KHALIL, 2013, p. 27, grifos meus)

E conclui:

A literatura fantástica se abre como uma fantasia que projeta enigmas, os quais clamam não por uma decifração, porém por decifrações, porque a ordem dessa literatura é a da abertura, da falta de limites *não só de evocar o que não existe no solo em que pisamos, mas também de abrir-se como um cristal para suscitar outros tons para enxergarmos o real.* (GAMA-KHALIL, 2013, p. 30 – grifos meus)

Para Domázio (2007), o termo Realismo Mágico: “[...] embora sirva como um conveniente ‘guarda-chuva’ conceitual, se torna redutor e insuficiente para abarcar propostas literárias com características muito diversificadas.” (2007, p. 40), além disso, ele reitera que o “mágico” tem interesses ideológicos, conforme descrito anteriormente. A análise do crítico, pensando em obras do realismo mágico, caberia muito bem às obras de Mia Couto em que há uma dimensão histórica e social importante, como descrevem os autores citados no capítulo anterior. Ricardo André Ferreira Martins (2013) acredita que a literatura produzida após a libertação colonial de um país também está “a serviço da constituição de identidades, de denúncia e resistência das culturas que antes estavam à margem da história e da civilização ocidentais [...]” (MARTINS, 2013, p. 231).

Roas diz que: “Essa é a razão básica do conto fantástico: revelar algo que vai transformar nossa concepção da realidade.” (2014, p. 114) O autor se refere à vontade dessas narrativas que, já alertava Bessière, ainda que elas confrontem a realidade, surgem e firmam-se a partir dela. Roas analisa que o fantástico até evidencia o real:

O mundo da narrativa fantástica (seja no século XIX ou nestes tempos pós-modernos) sempre é o nosso mundo. Nossa ideia de realidade atua como contraponto, como contraste para fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária que fingimos viver mais ou menos tranquilos. (ROAS, 2013, p. 187)

O fantástico, então, trinca a realidade, mas sempre está profundamente ligado a ela, o autor até utiliza a expressão “relação parasitária”, para definir essa consideração.

Irelemar Chiampi, no seu livro *O Realismo Maravilhoso* (1980), contesta o termo “realismo mágico”. Para ela, o termo “mágico” foi escolhido pela relação natural que o texto estabelece em frente ao insólito. Nesses textos, segundo a autora, o narrador não se assombraria diante do “insólito” como no fantástico, mas agiria como se os eventos fizessem parte dessa realidade que agruparia naturalmente elementos “irreais”, e esse olhar sem conflitos sobre o real teria sido classificado como “mágico”.

A rejeição ao termo “maravilhoso” e a primazia por “mágico”, argumenta Chiampi, ocorreria, simplesmente, em função de ser um termo europeu. A autora se coloca contra o uso do “mágico” na literatura por diversos problemas. Um deles é que não teria sentido apenas analisar o realismo mágico como a narrativa que “naturalizar o irreal”. A autora afirma que essas narrativas também “sobrenaturalizam o real” e, sendo assim, o termo “mágico” estaria negando a segunda ação enquanto privilegiaria a primeira.

Outro problema, diz Chiampi, é que quando se fala em “mágico”, significa imaginar um acontecimento transformado por um efeito misterioso que surgiu de forças que não compreendemos, mas que são do “natural”, o que não teria a ver com a literatura, que é objeto da imaginação. Outro ponto trazido pela autora, baseado também no argumento de que literatura é ficção, é que mesmo acionando crenças que são do “real” local, no texto, elas sempre serão objetos faccionados, mesmo que baseados na cultura. Em outras palavras: literatura é ficção e “mágico” estaria ligando a literatura a elementos do real, ainda que incompreensíveis.

Para a autora, o termo “mágico” teria sido escolhido para resgatar um dos sentidos primitivos do termo, o de “criação”. Por outro lado, “maravilhoso”, que já é amplamente difundido na literatura europeia, poderia explicitar que o realismo aqui estaria ligado a episódios insólitos que não gerariam um choque na realidade, pois, no “maravilhoso” o narrador não entra em conflitos com esse mundo de outras leis, pelo contrário, há esse clima de “encantamento”, o mesmo que ocorre no “realismo maravilhoso”, só que aqui esses elementos estariam inseridos dentro de uma representação do real sem acanhamento ou aborrecimento. Por tudo isso, a autora confirma a preferência pelo termo “realismo maravilhoso”:

Maravilhoso é o termo já consagrado pela Poética e pelos estudos críticos em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discurso (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a atitude do narrador) ora de ordem conteudística (a magia como tema). (CHIAMPI, 1980, p. 43).

No entanto, a autora não define “o natural”, apenas sensibiliza seu olhar para a dificuldade dos limites da realidade, problema já citado no que se refere à literatura de elementos insólitos. A autora admite que, muitas vezes, o evento pode ser considerado estranho no texto, no entanto,

isso seria desprezado no decorrer da narração, como se esses acontecimentos estivessem entendidos e não configurassem um problema ou questionamento sobre o real. Ela explica, assim, que o termo “maravilhoso” é o adequado, pois nesse gênero a realidade estaria composta, sem hostilidade, ao real... É como se pertencesse a ele.

A autora contribui afirmando que o realismo maravilhoso questiona a contradição que o fantástico coloca entre o real e o irreal e agrega esses “opostos”. Baseada em Alejo Carpentier, diz que o “real maravilhoso” teria dois níveis, um que se refere à ideia que o sujeito teria sobre o real e, o segundo, pela forma que a narração da obra busca inspiração na realidade cultural do continente.

Chiampi também reflete sobre os limites do maravilhoso e do fantástico. Para a autora:

O recurso à literatura fantástica é uma estratégia duplamente conveniente: já está suficientemente estudada pelos teóricos do relato e os efeitos emotivos que provoca são neutralizados ou negados no realismo maravilhoso. É certo também que o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural [...] (CHIAMPI, 1980, p. 52 – 53)

Então, para a autora, ainda que os dois gêneros compartilhem características como o confronto ao pensamento puramente racional, são classes diferentes, pois a narração cria um clima dessemelhante, o fantástico estabeleceria um momento tenso, enquanto o realismo maravilhoso, não. É nesse ponto que a autora concorda com Todorov que o fantástico se encerra com o advento da ciência e as explicações da psicanálise, pois, tais estudos ampliaram a realidade e, dificilmente se estabeleceria “medo” ou “hesitação” visto que esses estudos explicam muitos “mistérios”:

O ponto chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes) através de uma inquietação intelectual (dúvida). (CHIAMPI, 1980, p. 53)

Interessante que, ainda que Todorov estabeleça a hesitação para caracterizar o fantástico, ele critica o “medo” como um fator determinante, pois isso “deduzir(ia) que o gênero de uma obra dependeria do sangue-frio do seu leitor” (TODOROV, 2012, p. 41). A autora brasileira recorda tal fato, no entanto, acredita que não é preciso deixar o fator emotivo fora do texto:

[...] a impossibilidade de optar por qualquer das alternativas, constitui o dado objetivo que se projeta no discurso como um questionamento das duas ordens que o leitor conhece: a natural e a sobrenatural. Os limites de ambas [...] são relativizados pela irreconciliação dos fatos narrados, seja com a razão, seja com a não-razão. O medo surge assim, da percepção da ameaça tanto ao sistema da natureza, como ao da sobrenatureza. (CHIAMPI, 1980, p. 55)

Não havendo mais lugar para a dúvida, o fantástico, na opinião da autora e de críticos como Todorov, não existe. Assim, a realidade transformada pelas descobertas científicas, para

a autora, não possibilitou uma “evolução do fantástico” no realismo maravilhoso, pois o fantástico sempre estaria baseado no psicológico do leitor e em fatores como hesitação e medo; e, se o realismo maravilhoso estivesse ligado ou fosse um alongamento de algum gênero, para a autora, ele seria o “maravilhoso”:

Tampouco se deve deduzir que o realismo maravilhoso seja um prolongamento natural, ou outra versão da literatura fantástica: os traços narrativos e culturais daquele contêm uma visão crítica da ideologia da fantasticidade e o seu estatuto narrativo está, a rigor, afinado com a linhagem milenar do conto maravilhoso [...] (CHIAMPI, 1980, p. 70).

David Roas defende que “o gênero fantástico goza de uma vida muito saudável, longe das asseverações apocalípticas de Todorov.” (2014, p. 74). O autor também discute como as ciências mostraram que a realidade não é tão lógica, especialmente as experimentações da física, e foram capazes de mudar nossa concepção do real, tornando-a muito mais ampla; no entanto, o gênero fantástico ainda existira com a sua principal função: transgredir a realidade.

No entanto, para Roas, como para Chiampi, o “medo” é uma característica indispensável para o fantástico. Essa é uma característica diferenciadora entre o fantástico e o realismo maravilhoso para a autora, pois o medo surgiria do conflito que a narração fantástica levanta entre o real e o irreal e que não aconteceria no realismo maravilhoso, em que o irreal faz parte da realidade narrada. Roas descreve que esse medo não precisa ser necessariamente somente pela intervenção do sobrenatural na realidade, ele poderia surgir do emocional pelas ações no texto. Mas, para o autor, o medo⁷, é um fator determinante do gênero.

Chiampi, como mencionado antes, admite que existem semelhanças entre o fantástico e o maravilhoso, pois eles focam na realidade e a colocam como problemática a partir de um evento insólito, usando a narração para manter o leitor interessado – ainda que com objetivos diferentes, a narrativa fantástica usa o insólito de forma desordenada para causar temor, enquanto o realismo maravilhoso estaria mais disposto a cativar o leitor. Assim:

O insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem [...] não apelam à atividade de deciframento do leitor. (CHIAMPI, 1980, p. 59)

De tal modo, para a autora o realismo maravilhoso articularia de forma enamorada esses dois opostos, a realidade e o insólito, expressando uma realidade vazada por elementos incoerentes, mas sem confusões entre eles que parecem feitos um para o outro. Essa visão de

7. Roas afirma que chama de “medo” o sentimento gerado pelo gênero fantástico por não encontrar outra palavra que expresse esse efeito. No entanto, ele considera “medo” um termo difícil porque é sinônimo de “horror” e “inquietação”, entre outros.

Chiampi é compartilhada por outros autores, como Roas, que defende que o fantástico é o gênero que viola a realidade, ao contrário do maravilhoso, que se coloca distante do real, sendo um outro mundo, regido por outras leis, tanto que não esclareceria, apenas ofereceria o “maravilhoso”:

Os acontecimentos são considerados maravilhosos não porque sejam explicados como sobrenaturais, mas simplesmente porque não são explicados, sendo admitidos em conveniência com a ordem natural sem que provoquem escândalo ou que se veja neles qualquer problema. (ROAS, 2014, p. 45)

Porém, o autor alerta: “Nem tudo está claro entre o fantástico e o maravilhoso” (2014, p. 35); O autor concorda com o argumento de Chiampi, exposto anteriormente, de que o realismo maravilhoso tanto “naturaliza o insólito” quanto “desnaturaliza o real” e, por isso, o realismo maravilhoso seria a intersecção entre o fantástico e o maravilhoso, em que o mundo real que conhecemos é acrescido de outras leis. Para o autor, a “naturalização do irreal” seria originada na narração, pois “os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros.” (2014, p. 36)

Bessière (2009) não concorda que a hesitação é o elemento mais importante do fantástico. A visão da autora sobre o modo narrativo é mais complexa e, baseada no texto de Bellamin-Noël⁸, acredita que o fantástico “se estrutura como um fantasma” (Bellamin-Noël apud BESSIÈRE, 2009, p. 1) da realidade. A autora acredita que a delimitação do fantástico como gênero:

[...] separa o fundo e a forma, *reduz a organização do relato a um traço não-específico: a hesitação*, e relaciona o imaginário fantástico ao inconsciente, seguindo uma assimilação pouco pertinente. A fragilidade dessa formalização, narrativa e simbólica, parece o preço necessário a ser pago para excluir toda referência ao conteúdo semântico do fantástico – o sobrenatural ou extra-natural para ignorar seu enraizamento cultural. (BESSIÈRE, 2009, p. 1, grifos meus)

Segundo a autora, o relato fantástico pode provocar a incerteza à medida que “coloca dados contraditórios reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade própria.” (2009, p. 2) Dessa forma, a narração acrescenta, na sua criação do real, elementos que resgata da cultura, das transformações sociais, relacionando a realidade com esses dados “embora a elas não se reduza” (2009, p. 2), pois também sobrepõe a imaginação e, por ser uma narrativa literária não tem uma “causa” social, ela é, por si mesmo, seu motivo - outro ponto de concordância com o texto posterior de Chiampi ao defender o termo “realismo maravilhoso” e não “realismo mágico”. Assim, a narrativa fantástica, para Bessière, pode produzir-se a partir

8. A autora parte da afirmação do autor Jean Bellamin-Noël, no texto “Notes sur le fantastique”. *Littérature*, n. 8, décembre 1972.

de questões culturais que são do viés do real, mas é um mundo construído que não pretende arquitetar/representar o mundo real.

Bessière diz que o fantástico se estabelece pelas contradições que coloca no seu mundo criado, porém: “Ele (o fantástico) não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornaram irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática.” (2009, p.4) E mais tarde: “o relato fantástico recolhe e cultiva as imagens e as linguagens que, sob um aspecto sociocultural, aparecem normais e necessárias, para fabricar o original” (p. 5). Essa última observação também é, para a autora, o que seria capaz de separar as narrativas fantásticas das maravilhosas, pois, as narrativas maravilhosas não têm uma relação direta com a realidade, elas representariam um outro mundo que não conhecemos além da narrativa.

Para a autora, o maravilhoso é díspar do fantástico por construir um mundo totalmente diferenciado, que não confronta nenhuma concepção do real e está completamente desligado da realidade. Dessa forma, o leitor desatar-se-ia daquilo que conhece e mergulharia nesse “outro” mundo, enquanto o fantástico ligaria a realidade do leitor à ficção/construção do texto, trazendo incertezas.

A teoria de Bessière vai ao encontro do que defenderá Roas, a ideia de que o fantástico está longe da fantasia, ele deseja “ser” real para burlar a realidade, quase como uma caça aos conceitos do leitor acerca da realidade. Mais do que isso, os eventos fantásticos, para Roas, estão ligados ao movimento romântico que se colocava contra a racionalização excessiva e priorizava valorizar a emotividade e a imaginação em frente à vida e, por isso, desejava demonstrar os equívocos ao delimitar os limites entre o real e o irreal:

A literatura fantástica se converteu em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestados diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixa nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização. (ROAS, 2014, p. 50)

Dessa forma, para interrogar uma realidade fundamentada somente na racionalidade, o autor acredita que o fantástico deve sempre se utilizar do real, pois, somente através da construção de um outro mundo parecido com o mundo material que ele pode chegar ao seu objetivo, do contrário, o leitor identificaria a narrativa como pertencente, possivelmente, ao maravilhoso. Roas e Bessière têm opiniões condizentes sobre o fantástico e o maravilhoso, especialmente ao considerar o real a base para a narrativa, no entanto, os autores divergem sobre o efeito do insólito no fantástico. Bessière não privilegia o efeito de ameaça para defini-lo e aponta que tem sido uma tendência naturalizá-lo.

Conforme já foi mencionado, a autora diz que a imaginação não está livre, fazendo a reflexão que, embora o fantástico anseie lutar contra a realidade e liberar o pensamento do leitor, ele necessita da realidade para criar a organização do texto que o leitor reconheça: “o insólito expõe a fragilidade do indivíduo autônomo e o encontro de um mestre legítimo” (2009, p. 15). Para combater a realidade, o fantástico precisaria se servir dela pois não há outra maneira de chegar ao objetivo de colocar o questionamento sobre o real sem mencioná-la, isso é o que a autora denomina “ambiguidade ideológica”:

Aliar caso e adivinha é, portanto, passar da ineficiência de um código (razão, convenção social-cognitivas) para a eficiência de outro que ainda não nos pertence [...] o relato fantástico une a incerteza à convicção de que um saber é possível; é preciso somente ser capaz de adquiri-lo. O caso existe só por causa da incapacidade de resolver a adivinha. (BESSIÈRE, 2009, p. 14)

Porém, para a autora, esse modo narrativo não é um simples enigma. O texto teria como objetivo colocar um questionamento, mas não a explicação, pois é justamente o esforço do leitor para resolvê-lo que se mostra interessante: “Coloca uma questão sem querer dar respostas [...] nos impõe a obrigação de decidir, mas sem conter a decisão em si – (ele) é o lugar da pressão, mas não seu resultado” (JOLLES, Andre apud Bessière, 2009, p. 11-12). Assim, o leitor é levado de um “caso” para a “adivinha”, adivinha já supõe que não se utiliza do racional, inclusive, Bessière ressalta que a explicação não é importante, podendo existir muitas, isso parte da imaginação e subjetividade de cada leitor em que não há, definitivamente, erros e acertos.

Para Roas, o gênero fantástico tem como condição essencial abalar o real, o evento “é uma exceção no normal” (2014, p. 42) que deve suscitar o medo, sendo essa a sua diferença do maravilhoso e do realismo maravilhoso, que é considerado pelo autor como uma mescla dos dois gêneros:

A narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade (ROAS, 2014, p. 32)

Partindo da ideia de que o fantástico rompe uma realidade, Roas descreve o problema do real: “o fantástico dependerá sempre do que seja considerado real e o real depende do conhecido” (2014, p. 26). Logo, a ideia de realidade do leitor participa ativamente. Aqui se abre dois impasses que não são novidade no que diz respeito ao fantástico: o primeiro é o leitor, afinal, muito se falou das consequências do fantástico, a quebra de uma realidade – alguns teóricos defendem que ele causa medo e hesitação por isso – mas quais os limites da realidade para se saber quando um evento é insólito? A segunda dificuldade é a própria realidade: será que todos compartilham a mesma realidade? Não seriam incertos os limites do “real”?

Por ser a dúvida a característica mais expressiva do fantástico, na opinião de Todorov, o leitor tem papel fundamental: “O critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência particular do leitor [...]” (2012, p. 40). A realidade do leitor e o que considera como possível, também são fundamentais, pois implicam na experiência de leitura e, segundo o teórico, “O fantástico implica, pois, numa integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (2012, p. 37).

Além disso, conforme já mencionado pelos autores ao longo deste capítulo, a realidade parece ser um componente essencial do fantástico, seja como gênero ou modo, pois é partindo do real que ele se configura. A representação ou a imaginação da realidade, como no maravilhoso; questionar essa realidade, como no fantástico; ou impor elementos culturais como uma outra visão da realidade – ainda que seja ampliando-a, conforme o realismo mágico ou maravilhoso, sempre estará presente no discurso de teóricos que refletem sobre o fantástico. Logo, a realidade parece ser um ponto em comum de todas as teorias do fantástico, estejam elas separadas em gêneros próximos ou agrupadas em apenas um modo ou dois – alguns teóricos separam o maravilhoso do fantástico. A realidade é tão importante, pois, conforme alerta Gama-Khalil, baseada em Felipe Furtado: “o elemento/acontecimento capaz de agregar as díspares formas e até mesmo gêneros da literatura fantástica seria o sobrenatural” (2013, p. 28).

Dessa forma, Roas afirma que o fantástico só existe em contato com uma realidade, a do leitor, pois ele tem papel ativo. “[...] precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero.” (ROAS, 2014, p. 45). Logo, o horizonte cultural do leitor interfere na leitura e, assim, pode existir uma realidade no texto e outra no leitor.

Conforme discute Roas, as próprias teorias físicas ao explicarem eventos que estão além da nossa compreensão e são completamente opostas às experiências do dia a dia, mostraram que a realidade pode estar além da nossa coerência. Sendo assim, a realidade de verdade é diferente da vivenciada ou vista, o real que a ciência revelou não é humanamente perceptível, elaborando a questão:

Se não sabemos o que é a realidade, como podemos nos propor a transgredi-la? Mais ainda, se não há uma visão unívoca da realidade, tudo é possível, de modo que não haveria possibilidade de transgressão. (ROAS, 2014, p. 126)

Por isso, o autor diz que não se pode mais limitar o fantástico com base no “senso comum”, a ciência teria revelado que nenhum humano vive no “real”, somente numa “simulação”, entretanto, para ele, o fantástico ainda seria o gênero que se serve e reflete os

conceitos da realidade que mesmo tão “inexata”, poderia fundamentar-se nas “pequenas certezas compartilhadas”, como a impossível transformação de um humano em inseto.

Sébastien Sacré, na sua tese *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone: la (re)construction d'une identité* (2010), também discute sobre o problema de definir o ‘real’ na literatura. Segundo ele, todo texto cria um realismo, sem manifestar se ele surgiu de uma criação imaginária ou se está ligado a um evento real como uma experiência.

Na sua pesquisa, o autor retoma teóricos que falam do real como um modo de narrar em que a realidade ficcional é condizente com a realidade, como se fosse uma “representação” da realidade material. Dessa forma, o autor, que estuda a espiritualidade na literatura de língua francesa do Caribe, diz que o “real” se torna muito problemático. Nas obras analisadas por ele, por exemplo: “Em uma cultura em que os mitos e o folclore podem ser vistos tanto como realidade quanto ficção, uma questão se põe: O que é real? O que não é?” (SACRÉ, 2010, p. 26 – tradução minha⁹)

Sacré cita Claire L. Dehon que afirma poder existir mais de um “real” uma vez que existem culturas diferentes, como a africana e a ocidental, que articulam o “invisível” e o “visível” de forma díspar e, então, enquanto na África eles permaneceriam afinados juntos, no ocidente, as pessoas teriam uma realidade muito mais “racional”. É por isso que, para Sacré, todas as literaturas que forem produzidas em países colonizados vão invadir sua literatura com elementos mitológicos e históricos e, se lidas em outras partes do mundo, com concepções diferentes desse real, essas histórias vão, certamente, “superar” o real do “outro”, causando “um fenômeno de duplicidade em relação às percepções do real” (2010, p. 27, tradução minha¹⁰).

Assim, conforme Sacré, se o texto e o narrador se referem a uma realidade que não é a mesma do leitor, há um impasse, pois não haveria como classificar, com certeza, o que é o “verdadeiro” real. No pensamento desenvolvido por Sacré fica claro que, embora seja possível compartilhar uma “realidade social”, conforme destaca Roas, mesmo assim ela pode ser diferente devido à cultura, podendo, então, existir mais de uma realidade, o que movimenta a problemática em torno do que é ou pretende ser “real”.

9. Texto original: Si nous appliquons cette idée de base aux œuvres antillaises de notre corpus, la notion de réel et de mode réaliste pourra se révéler paradoxale, voire même problématique. En effet, dans une culture où les mythes et le folklore peuvent être perçus à la fois comme des réalités ou comme des fictions, une question se pose : qu'est-ce qui est réel ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ?

¹⁰. Texto original: [...] à l'apparition d'un phénomène de dualité par rapport aux perceptions du réel.

Pessoas de uma mesma cultura também podem experimentar a realidade de forma diferente:

Isto que chamamos ‘nossa realidade’, a realidade humana, longe de se oferecer direta e objetivamente ao nosso conhecimento, não se apreende e não se constitui senão num processo eminente indireto e subjetivo. Em uma palavra, a realidade que nos concerne não se nos ‘revela’ senão uma forma extremamente precária. (NASCIMENTO, Marcos B, 2007 s/p.).

Para o autor, cada ser institui sua própria realidade por meio da percepção individual que funciona como um filtro da realidade, sendo uma das únicas afirmações possível sobre a realidade, o fato de que ela é subjetiva.

Durante esse capítulo buscou-se apresentar a discussão das teorias do insólito. Às vezes, ele aparece ligado ao efeito de medo ou hesitação para caracterizar o fantástico como um gênero que o insere de forma conflituosa. Outras vezes, ele pode ser depositado de forma natural na narrativa, o que caracterizaria o realismo maravilhoso. Na teoria mais aberta sobre o tema, o modo narrativo fantástico, os textos de diversas formas apresentariam o insólito colocando uma questão ao leitor. Teria ainda o entendimento do insólito como uma tendência literária oposta ao movimento realista.

Numa outra corrente, existem os autores que alertam para o realismo animista, afirmando que nem tudo que se lê como insólito, nos textos africanos, realmente o é, pois a realidade africana dispensa o sobrenatural ao constituí-lo na realidade. Por isso, o texto de Mia Couto é riquíssimo para exame do tema, pois ele provoca as teorias do fantástico e, também, participa do contexto histórico e social do seu país.

Entendendo-se que fora do texto abrir-se-ia um leque de possibilidades vindo do contexto do leitor e da impressão dos pensamentos africanos resgatados por ele, os elementos insólitos serão analisados a partir da criação da realidade da ficção. Por outro lado, também se busca interpretações que possam dialogar com o pensamento animista, fazendo a interação dos contos com o que eles podem estar captando da cultura oral moçambicana, ou seja, o contexto da escrita.

3. DO FIO E DAS MIÇANGAS¹¹

A quebra da realidade, como demonstrado no capítulo anterior, é a mais importante característica das teorias sobre o insólito. Dessa forma, a delimitação da realidade e a maneira que esta é desafiada, são fatores determinantes ao usarmos essas teorias. Por isso, foi feita a leitura de alguns autores que analisam esses elementos insólitos como representação da realidade legitimamente moçambicana, conforme apresentado nos capítulos anteriores, a fim de demonstrar que essas discussões vêm complexar a análise de Mia Couto pelo viés que abarca o insólito. Para a análise, escolheu-se o livro de contos *O fio das missangas*, pela sua variedade de personagens construídas em breves páginas.

Esse livro agrega 29 contos. A maioria dos contos tem até duas páginas. Na contracapa há o seguinte texto:

As histórias são breves, mas nelas se condensam as infinitas vidas que podem se abrigar em cada ser humano. Histórias de desamor, de desencontro, de incompreensões, de vidas incompletas, de sonhos não realizados. Histórias densas de humanidade, enfim. (2009, contracapa)

Dessa forma, o tamanho dos contos parece estabelecer uma conexão com as personagens breves em existência, pois sua sobrevivência é maior que o seu “ser”, no entanto, carregam suas vontades, sonhos e desejos – principalmente em seu início – que não se concretizam; as personagens apenas existem e suas vidas parecem ser guiadas por “algo maior” ou, às vezes, “outra pessoa”. O livro é como uma reunião de secretas verdades sobre sonhos e papéis sociais. O narrador do conto “Maria Pedra no cruzar caminhos”, deste mesmo livro, analisa que “em cada noite, o sonhado fogo regressava à cinza: o infinito ciclo do seu inexistir” (COUTO, 2009, p. 86¹²) expressa a vontade e, ao mesmo tempo, o apagamento desse sonho.

Os contos são sobre mulheres, sobre idosos, sobre animais e pessoas singulares. Não há nenhum herói, nenhum grande feito ou grandes reviravoltas, há apenas vidas que contêm um tema discriminado por parte da sociedade ou mantido oculto: papel feminino, estupro, velhice, religião, doença, incesto, preconceito racial, solidão e, no geral, carência. Há, sobretudo, como indicam as notas da contracapa, uma reflexão sobre humanidade, sobre estar/agir humano e, ainda, sobre os valores que a sociedade compartilha.

¹¹ - No título do livro, a palavra *miçanga* é escrita com “ss”, pois é assim no português moçambicano. No português brasileiro, escreve-se com “ç”. Preferi manter a grafia do título original, mas alterar para o português do Brasil ao usá-la em outros contextos.

¹² - Todas as citações serão retiradas de: COUTO, Mia. *O fio das missangas* – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009. A seguir será indicado apenas a página.

Mulheres com desejos de viver outras vidas são recorrentes: “O cesto”, “A saia almarrotada”, “Meia culpa, meia própria culpa”, “As despedideiras”, “O nome gordo de Isidorangela”, “Os olhos dos mortos”, “A infinita fiadeira”, “Maria Pedra no cruzar caminhos”. Em outros contos, não diretamente ligados a mulheres, há uma fórmula muito parecida: em “O rio das Quatro Luzes” e “O menino que escrevia versos”, por exemplo, há personagens crianças com experiências semelhantes.

Em alguns contos há a sobrevivência através da respiração e alimentação, mas não existe o ser com personalidade, valores e atitude. Nos contos com animais (“A infinita fiadeira”, “O caçador de ausências” e “O dono do cão do homem”), há transmutações entre estes e humanos. A aranha quer ser humana, a humana vira leopardo e o homem se transforma em um cachorro. Para citar mais um exemplo, há “O peixe e o homem”, em que Jossinaldo levava um peixe para passear pela trela, papel que, aos poucos, o narrador cumpre a pedido do vizinho:

Sou eu agora quem, pela luz das tardes, passeia o peixe do lago. À mesma hora, uma misteriosa força me impele para cumprir aquela missão, *para além da razão, por cima de toda vergonha*. E me chegam as palavras do vizinho Jossinaldo, ciciadas no leito em que desfalecia:

–Não existe terra, existem mares que estão vazios.

Dentro de mim, vão nascendo palavras líquidas, num idioma que desconheço e me vai inundando todo inteiro. (COUTO, 2009, p. 97 – 98, grifos meus)

Nos contos, os animais parecem estar ligados com algo mais humano que as próprias personagens; uma ligação desses seres com algo mais primitivo, emocional e artístico que as personagens parecem desconhecer. O conto “O peixe e o homem” traz, num primeiro momento, a estranheza gerada por uma atitude sem nenhuma explicação lógica, mas que “para além da razão, por cima de toda vergonha” (p. 97) o narrador passa a cumprir. Bastam as palavras do vizinho e a vida dele se torna mais líquida e menos lógica. Diz o narrador: “Minha sabedoria é ignorar as minhas originais certezas.” (p. 97).

A água também aparece em outros contos além do recentemente citado, como “Inundação”, “O rio das Quatro Luzes” e “Os machos lacrimosos”. Neste último, homens que se encontravam para contar as alegrias, para festejar a vida, passam a ter “rodadas de tristeza” e se surpreendem: “– Nunca eu pude imaginar, malta. Mas como é bom chorar.” (p. 109). A tristeza faz, também, parte da vida:

[...] chorar é um abrir do peito. O pranto é o consumir de duas viagens: da lágrima para a luz e do homem para uma maior humanidade. Afinal, a pessoa não vem a luz logo em pranto? O choro não é a nossa primeira voz?

[...] E a lágrima nos lembra: nós, mais que tudo, não somos água? (COUTO, 2009, p. 110)

A água da lágrima é, então, um caminho para maior humanidade. É bom chorar, como diz um dos personagens. “Nós, mais que tudo, não somos água?” (p. 110), conclui o narrador.

O livro, no geral, toca na falta de humanidade dos homens, na falta de emoções e parece alertar que os valores estão muito materiais, enquanto a liquidez das emoções, também essenciais à vida, como a água, está em falta. Segundo Afonso (2004), a água está presente em diversas narrativas de Mia Couto, sempre como símbolo de “criação” e representando “uma mensagem espiritual dos antepassados” (P. 371)

O livro fala muito sobre o que passa despercebido ou é ignorado. O último conto do livro, “Peixe para Eulália”, parece fechar a reflexão da obra com uma mensagem: “Com a fartura de quem sabe da magreza de suas vidas. Vale não haver escassez de loucos. Uns seguindo-se aos outros, em rosário. Como contas de missanga, alinhadas no fio da descrença.” (2009, p. 146). Após todas as histórias de “magras vidas”, há a mensagem para o leitor: devemos crer, devemos ser “loucos”, ou seja, ir contra muitos valores que estão em alta na sociedade. Conforme analisa Rosana Gondin Rezende Oliveira (2012): “Por trás de situações cotidianas e personagens extremamente simples, encontramos reflexões profundas sobre os comportamentos humanos, sobre a organização da sociedade.” (2012, p. 578) O livro coloca a emoção como uma forma de loucura ao contrário das coisas rentáveis e concretas, consideradas mais “normais” ou “desejáveis” – isso fica claro em um dos contos dessa análise.

Conforme Bessière, o fantástico tem como característica a incorporação daquilo que não é normal, ele busca contar o que está ausente. Em outras palavras, esse modo narrativo não está preocupado com aquilo que se sabe ou se aceita normalmente, ele busca expor o que não se vê com atenção, ele aventura um “outro lado”. No livro *O fio das missangas* há nos contos o resgate de fatores humanos e emocionais como não caracterizantes da sociedade, tecendo uma crítica a essa ausência no comportamento humano, às vezes, através do insólito para também compor uma crítica social.

3.1 “O homem cadente”

Nesse conto narrado em primeira pessoa, há Zuzézinho, que está caindo do prédio. Assim que o narrador é informado, se dirige até o local, refletindo: “O homem estava caindo? Aquele gerúndio era um desmando nas graves leis da gravidade: quem cai, já caiu.” (p. 15). O narrador acompanha a multidão para observar o fato e escuta explicação para Zuzézinho ter se lançado do prédio: por dívidas – “Ninguém cobra no ar” – (p. 16), para lhe conferir existência limpa – “lhe dava a requerida leveza” (p. 16) e por motivo cristão, como se ele pudesse ser o novo Cristo.

A população se preocupa com a possibilidade de Zuzézinho morrer de sede e fome, mas o narrador pronuncia: “Se nem na terra se comia nas vigentes condições, quanto menos nas

nuvens. A mim me abalava era a urgência de meter mãos na obra. Alguém deveria fazer a certa coisa.” (p. 16) A população, então, chama os bombeiros, que estavam em greve, mas “Estivessem no ativo faria pouca diferença: eles não tinham carros, nem escada, nem vontade. Eram, na verdade, bombeiros bastante involuntários”. (p. 16). Após a “novidade”, a multidão se dispersa e o narrador observa seu amigo Zuzé: “Seu rosto exalava tais serenidades que parecia dormir. As pernas, estendidas como flamingo, cruzavam nos tornozelos, os braços almofadando a cabeça. Parecia apanhar banhos de céu” (p.17). A imagem do flamingo, interpretada pelo símbolo do animal, conforme o Dicionário de Símbolos Online, significa a alma em ascensão para o encontro com a luz ao deixar as trevas.

Ao fazer essa observação, o narrador percebe uma moça ao seu lado, chorando, que era a paixão escondida de Zuzézinho e, aos poucos, já não resta mais ninguém observando o céu além do narrador e da moça que rezava para que chovesse: “Que a moça tivesse invocado os certos espíritos ou fosse capricho das forças naturais: a verdade é que, no instante, começou a chover. E choveu nos dois seguintes dias.” (p. 17), tanto que a preocupação se tornou a chuva que poderia fazer Zuzézinho “desandar” do céu. “Os deuses tivessem ouvidos. Parou de chover. E os próximos dias prosseguiram como se o próprio ar tivesse parado.” (p. 17).

A essa altura, Zuzézinho tornou-se um atrativo da cidade e começou a surgir negócios por ali, turistas pagavam bilhetes para ver “a queda” e surgiram versões sobre Zuzézinho.

O próprio tio alugava um megafone para que enviassem mensagens e votos de boas bênçãos. Até eu paguei para falar com meu velho amigo. Quando, porém, me vi com o megafone não soube o que dizer. E devolvi o instrumento. (COUTO, 2009, p. 18)

Enfim, alguma autoridade aparece. Os policiais ordenam no megafone que Zuzézinho “desça em nome da lei”, o que não funciona: “O político por trás lhe segredava as deixas. As massas, os eleitores, ansiavam por um desempenho. – Continue a dar ordens. Continue, mais firme. (...) o seu comportamento, caro concidadão, é verdadeiramente antidemocrático” (p. 18) O político ainda defendia que a ação de Zuzézinho era “contra os direitos humanos”, contra a “imagem de estabilidade da nação” e que os “doadores internacionais se espantariam” com o ocorrido. Nada funciona e diz o narrador:

E, agora, pronto: ponho ponto. Nem me alongo para não esticar engano. Pois tudo o que vos contei, o voo de Zuzé e a multidão cá em baixo, tudo isso de um sonho se tratou. Suspirados fiquemos, de alívio. A realidade é mais rasteira, feita de peso e de pés na terra. (COUTO, 2009, p. 18)

No entanto, no dia seguinte, o narrador, inquieto, volta ao local, onde encontra tudo no

[...] regime da cidade. Lá estava o céu, vazio de humanos voadores. Só o competente azul, a evasiva nuvem. E os pássaros mais sua avegação; E mais praça, bem terrestre, desumanamente humana. Tudo sem notícia, tudo pouco sonhável. (COUTO, 2009, p. 19).

Mas, “De repente, vi a moça. A mesma do meu sonho” (p. 19). Ao chegar à moça ela diz não ver mais Zuzézinho e pergunta ao narrador se ele ainda consegue vê-lo, concluindo o conto: “Menti que sim. Afinal, mais valia um pássaro. Mesmo de fingir. Deixássemos Zuzé voar, ele já não tinha onde tombar. Nesse mundo, não há pouso para aves dessas. Onde ele anda é outro céu.” (p. 19)

A história de Zuzézinho parece comum: estava insatisfeito com algo, talvez com as dívidas, e resolveu se jogar do prédio. Apareceu multidão, apareceram as autoridades, apareceu quem lucrasse com o fato e, depois, ele foi esquecido. No entanto, ele, ao se jogar do prédio, não caiu. Conforme o narrador “Aquele gerúndio era um desmando nas graves leis da gravidade: quem cai, já caiu”. (p. 15), se fosse ele uma ave não haveria problema em se manter no ar, mas humanos que se atiram de um prédio devem cair, é a lei da gravidade. Mesmo quem nunca ouviu falar dessa lei, não admitiria que um humano não caísse do prédio direto ao chão.

Tudo volta à normalidade no momento em que o próprio narrador põe um ponto final “no engano”, admitindo que foi tudo um sonho: “Suspirados fiquemos, de alívio” (p. 18). O alívio não dura muito, pois ele reencontra a moça que fazia parte, até então, do sonho e não da sua realidade, olhando para o céu e ela lhe pergunta sobre o Zuzézinho. O narrador mente que ainda vê o amigo.

Interessante observar que o narrador quando chamado relata não acreditar no que está acontecendo e corre para o local preocupado: “Antevia meu velho amigo estatelado na calçada. Que sucedera para se suicidar, desabismado? Que tropeção derrubara a sua vida? Podia ser tudo: os tempos de hoje são lixívia¹³, descolorindo os encantos.” (p. 15). Logo, ele se dirige ao local imaginando tanto a concretização da queda quanto o motivo que levou o amigo a tomar tal atitude, considerando, ainda, que o tempo atual não é exatamente agradável.

Quando chega ao local, há a quebra de expectativa: “Quando fitei os céus, ainda mais me perturbei” (p. 15). O pior que o narrador imaginava, que era o amigo morto no chão, não ocorre, mas ele fica ainda mais perturbado, pois há a quebra de uma lei física. A multidão curiosa começa a especular sobre o episódio, “fabricaram explicações, epistemologias” (p. 16, grifo meu), fabricar tem o sentido de produzir, construir explicações. Surge nessa multidão a explicação de fugir da sua dívida (afinal, “ninguém cobra no ar” p. 16), da leveza do ser (ao contrário de um político, diz o narrador, que cairia com o peso da consciência), e até a versão cristã de que ele seria um novo Cristo. Observa-se que primeira reação/objetivo da multidão é

¹³- Lixívia em português europeu é o mesmo que água sanitária.

explicar o que está acontecendo, conseguir encontrar uma lógica para a tentativa de suicídio e, também, para a queda não ter ocorrido. Outros, relata o narrador, anunciam o que viria a seguir: vai demorar a cair, vai morrer de sede e fome.

É do narrador que vem a urgência de “[...] meter mãos na obra. Alguém devia fazer a certa coisa.” (p. 16) e, o que ele pode fazer, é chamar os bombeiros. Então, se recebe a informação de que alguém já havia ligado, mas que esses estavam greve. Aqui há duas informações sobre a precariedade da sociedade do conto: a fome e a carência de meios como carros, escadas e também de vontade. O termo “nas vigentes condições” é altamente significativo e é ambíguo na razão da fome, pode fazer referência às condições em aplicação na terra e também à condição da comida, visto que vigente refere-se a vigor, que significa força física e energia.

A falta de recursos dos bombeiros complementa as más condições e ainda traz a qualidade das pessoas que trabalhariam nesse segmento: “eram, na verdade, bombeiros bastante involuntários” (p. 16), ou seja, sem desejar ser bombeiro. Essa é a segunda referência no conto da falta de ânimo pela existência das personagens. Todos parecem viver sem energia, introduzindo a dúvida: a fome a que se refere o narrador anteriormente é somente física?

Começam, então, a acontecer alguns eventos curiosos. Diz o narrador “Onde nada se passa, tudo pode acontecer”. Primeiro, o Zuzézinho parece muito satisfeito no céu, fazendo jus à expressão “está nas nuvens”. Segundo, a moça, que o narrador descobre ao seu lado, pede que chova e começa a chover. Terceiro, quando eles percebem o perigo da chuva em demasia, a chuva cessa. Junto com esses eventos, o narrador relata que surgem novas especulações sobre o motivo do ocorrido.

Assim, é possível perceber que essa sociedade tem dificuldades em aceitar eventos que não pode explicar. O segundo e o terceiro fenômenos, que se referem à chuva, são facilmente aceitos pelo misticismo, sendo um ato curioso, mas que encontra um esclarecimento na fé, na oração, no pedido aos céus que é atendido. Por outro lado, ressurge a tentativa de racionalização sobre a queda, dessa vez também voltada para o sobrenatural, milagroso ou ilusionismo: ele seria descendente de uma família de secretos voadores.

Nesse momento também, o narrador anuncia que chegam turistas para ver Zuzézinho e que há pessoas lucrando em cima da situação: há o comércio e o tio de Zuzé como exemplos. Dessa informação é possível perceber que a situação perdeu um pouco do caráter apavorante e tornou-se distração. O narrador mesmo pagou para usar o megafone para falar com o amigo, mas não soube o que dizer, o que indica que ele ainda se encontra boquiaberto com a situação

ou não se sente confortável em alugar um megafone. Afinal, o mais importante não seria resolver o problema? E o “pagar” para enviar “boas bênçãos” é muito comercial, soando espalhafatoso ou como zombaria.

É quando chegam as autoridades, o prefeito com as forças policiais, e ordenam que Zuzézinho desça em nome da lei. Dentro da circunstância, a introdução da ordem é cômica. As leis da física não estão funcionando e o político deseja que a lei dos homens resolva a situação? Que Zuzézinho desça pela lei política e por ordem policial? Mais um indicativo da debilidade social: as leis dos homens não funcionam no caos, não podem competir com as leis físicas. As certezas das leis físicas abaladas tornam as outras leis inúteis. O que o prefeito pede a Zuzé é o mesmo pedido que muitas pessoas fazem baseadas na fé. A diferença entre eles é que o prefeito acredita que deva ser ouvido, ou seja, pensa ter algum poder, nessa situação, pelo seu cargo de “autoridade”, o que é risível.

O narrador ainda informa que o político afirma ser Zuzézinho “antidemocrático”. Então, o que seria a democracia para ele? E também afirma que o “desacontecimento” prejudicaria a nação. A sociedade se vê perdida diante do evento e, confiar em “suas leis” é inocência, as leis humanas são ilusão diante da natureza. A imagem do político e das forças policiais demonstra a ineficiência dessas leis e a alienação social que age sem preparo e sem saber como lidar com a situação tentando, por meio da lei política, retomar a ordem social e natural.

É nesse momento que o narrador diz que tudo foi apenas um sonho: “Pois tudo que vos contei, de um sonho se tratou. Suspirados fiquemos, de alívio. A realidade é mais rasteira, feita de peso e de pés na terra”. (p. 18) O narrador compartilha com seu interlocutor a retomada da ordem: “suspirados fiquemos”. A primeira característica atribuída à realidade é a de rasteira, a segunda, de pesada, e a terceira, de pés colados na terra. Assim, o narrador confere à realidade uma certa dureza, algo que é contrário a “estar nas nuvens”. A realidade, como o conto mostra em vários pontos, não é muito atrativa. No final, o conto reforça a realidade como lugar de poucos encantos. Naquilo que “existe”, não é possível um homem que não despenca do céu. Todos caem na realidade, no material, ninguém “está nas nuvens”. Todos com pouca sede de vida, “involuntários” como os bombeiros, forçados assim pela “realidade”.

O narrador não vê mais o amigo, mas mente que sim, justificando: “Afinal, mais valia um pássaro. Mesmo de fingir.” (p. 19). Remetendo, talvez, a um famoso ditado popular no Brasil: “Mais vale um pássaro na mão do que dois voando.” Esse dito traz uma ideia de segurança, estabilidade, de apostar naquilo que já se tem. É um provérbio que corta sonhos e faz uma direta relação com o real; ainda que seja sábio, é pessimista e aconselha a se manter parado e

estagnado. Ele reforça o medo de perder o que temos e é contra vontade de conquistar além, o garantido acima do incerto.

O narrador mente que vê, fingindo ter um “pássaro”, ou seja, ele mente que vê além da realidade, além daquilo que ele realmente vê, fingindo haver alguma coisa que não está ali. “Mais valia um pássaro. Mesmo que de fingir.” (p. 19), evidencia uma realidade que não permite sonhos, em que o sonho é o próprio pássaro, ainda que fingido. “[...] bem terrestre, desumanamente humana. Tudo sem notícia, tudo pouco sonhável” (p. 19). Esse *status* do real é percebido em todo o conto, conforme já apontado: na busca pelas explicações, nos bombeiros, no comércio em torno do evento, no prefeito acreditando em sua autoridade e, em alguns trechos: “os tempos de hoje são lixívia descolorindo os encantos” (p. 15); “Onde nada se passa, tudo pode acontecer” (p. 17); “A realidade é mais rasteira, feita de peso e de pés na terra” (p. 18); “Tudo sem notícia, tudo pouco sonhável” (p. 19); “Neste mundo, não há pouso para aves dessas. Onde ele anda, é outro céu” (p. 19).

Outro ponto que pode ser levantado é sobre a moça do sonho que olhava para o céu como o narrador. Ela é uma afirmação de que não foi tudo um sonho, que Zuzézinho realmente esteve nas nuvens. No entanto, ambos deixam de vê-lo. Isso poderia indicar que Zuzézinho, como um sonhador, que teve uma experiência além da realidade, inspirasse um “algo mais”. Porém, diz o narrador “tudo isso de um sonho se tratou” (p. 18), podendo seu exemplo ter despertado algum sentimento que já foi reprimido e esquecido, considerando que: “a realidade é mais rasteira, feita de peso e de pés na terra.” (p. 18) “Onde ele (zuzé) anda é outro céu” (p. 19). O conto parece discutir os sonhos. Cadente significa algo que cai ou está a cair. “O homem cadente” é o título, e será possível lê-lo sem pensar numa estrela? Afinal, o uso mais corriqueiro da palavra é em “estrela cadente”. Estrela cadente é um corpo que, vindo do espaço, ao encontrar a terra inicia um processo de queima que vai deixando um rasto no céu e quem vê isso acontecendo, diz a crença popular, pode fazer um pedido. Grosso modo, pode-se dizer que o contato com a terra destrói a estrela.

O homem cadente pode ser um humano sonhador que estava sendo destruído pela realidade/terra, lembrando novamente o símbolo do flamingo que é citado pelo narrador. Zuzézinho inspira outros, como o narrador, mas o peso da realidade é maior. Aqui, ele é um fora da lei – as autoridades o acusam de comportamento antidemocrático, pois todos devemos seguir o mesmo rumo, o universal acima do subjetivo. “Nesse mundo não há pouso para aves dessas.” (p. 19). No final do conto, há três menções a pássaro, que é um símbolo de liberdade – o flamingo era a busca dessa “luz”. Interessante ainda que são apontamentos do narrador, que

reflete e analisa a realidade, como no trecho “desumanamente humana”, em que desfaz a essência de humanidade: de valorizar o humano e estando relacionado com generosidade, compaixão e piedade. Ainda assim, a realidade vence sobre ele.

Certamente há outras interpretações. Um caminho é que na sociedade do conto não existe sonho, colaborando com a crítica de que é concedido valor exagerado às coisas e às leis terrenas, materiais e, por isso, a sociedade permanece faminta, involuntária e desumana. Zuzézinho, que consegue ir além, obriga todos a olharem para o céu, olharem para o além, perceberem o ilógico e se depararem com algo que não é racional. Como na conclusão da análise feita por Oliveira (2012) sobre esse conto e o livro *O fio das missangas*: “Ao seguirmos nossos sonhos, motor de nossa existência, tornamo-nos mais autênticos, mais felizes, mais leves, mesmo que nem todos nos compreendam e como Zuzé, podemos flutuar descansados em nossas verdades profundas.” (p. 584) Porém, o exemplo não foi suficiente, pois a situação “anormal” torna-se lucrativa, uma forma de distração e especulação que desaparece depois de algum tempo, dado que não há lugar para sonhadores no meio da dura realidade. Até quem é inspirado acaba sendo, novamente, agregado à “máquina”, pela rotina, pelas responsabilidades.

É interessante reconhecer, conforme diz Afonso (2004) que os pássaros são personagens frequentes na escrita de Mia Couto que recria todas as suas simbologias, como o *status* de superioridade e regeneração. Além disso, na cultura africana eles simbolizam “tanto as almas dos antepassados (...) como os enviados de Deus que é preciso respeitar (...)” (P. 368). Então, mesmo nesse conto que corrompe uma lei física, é possível pescar elementos característicos africanos, mesmo que “aves” sejam, como alerta a autora, simbólicas em várias culturas.

Pensando a organização do livro, “O homem cadente” é o segundo conto do livro, sendo o primeiro “As três irmãs”, em que

O destino que Rosaldo semeara nelas: serem filhas exclusivas e definitivas. Assim postas e não expostas, as meninas dele seriam sempre e para sempre. Suas três filhas, cada uma feita para um socorro: saudade, frio e fome. Olhemos as meninas, uma por uma, espreitemos o seu silencioso e adiado ser. (COUTO, 2009, p. 9).

As três irmãs não têm autonomia pela sua própria vida. Diz o narrador que o leitor observará “o seu silencioso e adiado ser”. Outra fala do narrador de “As três irmãs”: “O fruto se sabe maduro pela mão de quem o apanha. Pois, as irmãs nem deram conta do seu crescer: virgens, sem amores nem paixões” (p. 9), ou seja, elas foram criadas para as suas obrigações. Dessa maneira, em “O homem cadente”, o adiado ser, a falta de se saber maduro e de suas paixões continua mantendo o clima de uma realidade pouco sonhável, porém acrescenta o exemplo de um sonhador e o seu destino. Essa ideia será retomada na análise de “A infinita fiadeira”.

Outra interpretação possível é de “O homem cadente” ser o próprio sonho do narrador e da moça, que vai deixando de fazer sentido dentro da realidade, mostrando a quebra de expectativa entre aquilo que gostariam que fosse e aquilo que aconteceu. No final, ambos poderiam estar desmotivados com o sonho, mas o narrador mente ter alguma esperança, que na verdade, não existe.

Como é possível perceber, utilizou-se o simbólico e o metafórico para interpretar o conto. Segundo Heronides Moura em *Vamos pensar em metáforas?* (2012):

[...] usamos os símbolos para tentar entender mensagens complexas. Nesse caso, metáforas e símbolos cumprem funções parecidas. Dada uma mensagem muito rica e complexa, como um sermão, um discurso de um líder importante, um romance ou um filme mais elaborado, tendemos a buscar interpretações além do literal. Buscamos o simbólico e o metafórico. (MOURA, 2012, p. 98)

Ou seja, sempre que algo foge da lógica conhecida, o significado no simbólico e metafórico pode restabelecer a ordem. As informações do conto colocam seu leitor num estado de inquietude: como poderia alguém admitir um homem que não cai do céu? O conto relaciona-se não apenas com uma crença coletiva, mas quebra uma lei física, ainda que o resto esteja de acordo com aquilo que é esperado diante do fato de alguém se jogar de um prédio. Se o sentido aparece quando o narrador põe o ponto final, admitindo tudo ser um sonho, desaparece ao reencontrar a moça que pertencia ao sonho.

Conforme Bessièrre: “O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complexidade própria” (1974, p. 2). A mesma autora, mais tarde adverte: “Todo discurso cultiva, fabrica, evoca. A descrição é uma reconstrução do real – é o chamado de uma realidade outra. A totalidade desse método supõe o conhecimento e interpretação do atual” (1974, p. 4). Sendo assim, o fantástico criaria essa realidade a partir do que conhecemos, mas tendo “uma complexidade própria”, ele não se dispõe a seguir as mesmas leis que conhecemos. O conto “O homem cadente” tem uma construção conflituosa com a realidade. O conto recria uma realidade conhecida com a quebra do esperado dentro desse real, que seria a queda de Zuzé. Na impossibilidade de resolver esse conflito, uma saída possível é a interpretação alegórica ou metafórica. Inclusive, na fala do narrador, há um constante contraste da terra com o céu. A terra parece estar ligada à realidade, e onde o amigo está, o céu, é mais tranquilo, parece ser mais agradável. Há esse reforço da realidade como negativa em oposição ao sonho que é positivo.

Roas define o fantástico como “a irrupção do sobrenatural no mundo real.” (2014, p. 43). Pelo início do conto, pode-se identificar um mundo conhecido. Conforme adverte o narrador “aquele gerúndio era um desmando nas graves leis da gravidade: quem cai, já caiu.” (p. 15). O

próprio narrador não admite o que está acontecendo; o fantástico estaria no gerúndio da informação, ninguém fica “caindo”, isso é impossível. A lei da gravidade diz que todos os corpos menores vão de encontro ao corpo maior: a terra.

Estabelece-se, assim, um conflito com a realidade em que o conto é construído, Bessièrre, conforme mencionado no capítulo teórico, também afirma que o fantástico surgiria da própria incoerência do mundo do texto, ou seja, a realidade do próprio texto está em conflito. Quando anuncia tratar-se de um sonho, o narrador compartilha o sentimento com o leitor “Suspirados fiquemos, de alívio” (p. 18), restabelecendo a ordem do texto através da explicação com o sonho, pois em sonhos – lúcido ou não – tudo é possível. Mas o conto não acaba com essa informação. A seguir, o narrador incita, novamente, a dúvida: “Mas eu, no dia seguinte, não estava certo do meu sossego”. Sensação que se confirma ao encontrar a moça que lhe pergunta sobre Zuzé olhando para o céu, trazendo novamente o texto para um espaço em que as ocorrências não podem ser explicadas pelas leis admitidas dentro da ficção e, também, para o leitor. Oliveira (2012) analisa a moça como uma personagem decisiva para a ambiguidade do texto, pois

Habitando os dois mundos, a moça é o elo entre o fantástico e a realidade e, talvez, mais do que isso, entre o mundo natural e o sobrenatural, entre o racional e o irracional, promovendo a coexistência dessas duas ordens, de onde emerge a ambiguidade do fantástico. (OLIVEIRA, 2012, p. 582)

Conforme Todorov (1973), “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” (p. 31) O sonho citado pelo narrador pode estabelecer o que teoriza Todorov na sua fala, mas o leitor pode fazer ainda uma leitura metafórica, conforme a análise seguida nessa dissertação que, para esse teórico, termina com o efeito fantástico.

Roas diz que o fantástico “Ilumina uma zona humana onde a razão está condenada a fracassar.” (2014, p. 32) Por isso, as metáforas e símbolos são úteis para justificar o conto, trazê-lo novamente à luz do racional, pois ele, por si mesmo, não o é. Lembrando que Todorov alerta, entretanto, que o fantástico não deve ser lido alegoricamente, que o leitor deve rejeitar a alegoria, pois ela não permite o efeito de “hesitação”. Roas, pensando nos efeitos do fantástico analisa que o medo deve estar presente e, portanto:

Não podemos decidir a priori que um conto é fantástico pelo mero fato de que apareçam em suas páginas supostos fenômenos sobrenaturais. A qualidade fantástica de um texto não é nunca apriorística, estabelecendo-se à medida que avançamos na leitura (ROAS, 2012, p. 116).

Sendo a função primordial do fantástico a violação do real, que, obrigatoriamente, causa medo no leitor para Roas, esse conto poderia não ser considerado do gênero fantástico. A leitura

desse conto através da alegoria, para o mesmo autor, também eliminaria o efeito fantástico, pois salvaria o leitor de uma realidade ameaçada em que os acontecimentos são literais.

Entretanto, a lei da gravidade estar inábil é perfeitamente fantástico, há o estranhamento até por parte do narrador. No entanto, há a incerteza do sonho e, dependendo do leitor, uma leitura que prevê um sentido além – sem citar os eventos curiosos como a chuva. Há um despertar para uma realidade que não deve ser tão material, há um confronto com as ideias de ordem e estagnação. E, de qualquer maneira, a realidade é confrontada.

Se o leitor não confrontar a realidade ou não buscar um “outro sentido” e permanecer numa incerteza e hesitação entre sonho e realidade, isso para Todorov poderia caracterizar o fantástico pela hesitação que o narrador também experimenta, sendo um conto que consegue dialogar com os três princípios do fantástico para Todorov: dúvida tanto do leitor quanto de uma personagem e a recusa de uma leitura alegórica.

De todas as formas expostas, a principal ideia do evento insólito como fantástico, preserva-se: entre o real e o algo mais. Há a realidade evidenciada – pelo susto e pelo estranhamento do narrador, e pelas medidas subsequentes – que está descrita nas teorias de Bessière e Roas e há a transgressão de uma lei natural que impõe um elemento sobrenatural, garantido pelo susto de todos. O pouco comum é a certeza que todos observam o fato, a cidade e os turistas que viriam assistir ao evento, o que reduz a incerteza do leitor, pois abranda a ameaça. A seguir, há o clima do sonho e o sumiço de Zuzé do céu, reinstaurando uma incerteza. Esta é uma palavra que poderia resumir a análise.

3. 2 “Inundação”

O segundo conto em análise é “Inundação”, quarto do livro, e também narrado em primeira pessoa. “Inundação” inicia com uma metáfora: “Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo. E as lembranças são peixes nadando ao invés da corrente.” (p. 25) A metáfora compara o rio ao tempo e as lembranças aos peixes nadando contra o rio. Sendo assim, as lembranças estão contra o tempo. A seguir, o narrador desmente tal afirmação: “Acredito sim, por educação. Mas não creio. Minhas lembranças são aves. A haver inundação é de céu, repleção de nuvem”. (p. 25) e anuncia ao leitor: “Vos guio por essa nuvem, minha lembrança.” (p. 25)

A seguir, começa a recordar sobre a casa, sua casa, que era “morada mais da noite do que do dia”, pois a partir do momento que sua mãe cantasse, o dia “fechava-se em noite”, e completa: “E nós éramos meninos para sempre.” (p. 25). Relata, então, um dia específico em que escutaram (não há a informação de quantos eram) o pranto da mãe e foram à porta do quarto

dela. Lá, ela informa: “– Vosso pai já não é meu.” (p. 25). Ao dar essa informação, a mãe aponta ao armário e

Aos nossos olhos, bem para além do espanto, se revelaram os vestidos envelhecidos que meu pai há muito lhe ofertara. Bastou, porém, a brisa da porta se abrindo para que os vestidos se desfizessem em pó e, como cinzas, se enevoassem pelo chão. Apenas os cabides balançavam, esqueletos sem corpo. (COUTO, 2009, p. 26)

E não foram só os vestidos. A mãe manda que olhem para as cartas e, “Eram apaixonados bilhetes, antigos, que minha mãe conservava numa caixa. Mas agora os papéis estavam brancos, toda a tinta se desbotara. – Ele foi, tudo foi.” (p. 26). Desde esse dia, a mãe se recusa a dormir na cama e passa a dormir no chão: “A ver se o rio do tempo a levava, numa dessas invisíveis enxurradas. Assim dizia, queixosa. Em poucos dias, se aparentou às sombras, desleixando todo seu volume.” (p. 26). A mãe começa, então, a desejar perder as forças para não sofrer mais de “esperas”. Não dorme na cama, pois acredita que esse objeto “engole saudades” e, segundo o narrador: “E ela queria guardar aquela saudade. Como se aquela ausência fosse o único troféu de sua vida.” (p. 26).

O narrador informa que, poucas semanas após seu pai se “volatilizar”, perde o sono e vai ao quarto da mãe: “Eu estava pressentimental, incapaz de me guardar no leito.” (p. 26) e lá encontra a mãe coberta com o lençol até a cabeça. Ao acordá-la, ela estava sorridente: “– Não faça barulho, meu filho. Não acorde seu pai.” (p. 26). Os dois vão até a cozinha beber água e ela diz que o pai está lá, que ela conseguiu chamá-lo pelo cantar, que desde que ele saiu ela cantou sem parar: “– Talvez uma minha voz seja um pano; sim, um pano que limpa o tempo.” (p. 27). No dia seguinte, ela vai à igreja.

Sabendo que a mãe iria demorar na Igreja, o narrador retorna ao quarto e abre a porta do armário, onde “[...] de novo se enfunavam os vestidos, cheios de formas e cores. De imediato, me virei a espreitar a caixa onde se guardavam as lembranças de namoro de meus pais. A tinta regressara ao papel [...]” (p. 27). Então, o narrador se questiona: “as cartas do meu velho pai se haviam recomposto? Mas não abri. Tive medo. Porque eu, secretamente, sabia a resposta.” (p. 27). Nesse momento, a mãe retorna e o narrador afasta-se pelo quintal, onde observa a casa e faz uma afirmação: “Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar.” (p. 27) No mesmo instante, ouve o cantar da mãe: “Foi quando eu vi a casa esmorecer, engolida por um rio que tudo inundava.” (p. 27).

Nesse conto, há muitas metáforas que estão presentes desde a primeira linha. As imagens das metáforas dialogam com os sentimentos do narrador e sua situação, agregando um misto de lembranças, de casa, de sacrifício e de família. Lembra diretamente aquilo que se tem guardado para recordação. Após a afirmação de que “Há um rio que atravessa a casa” (p. 25) surge a

metáfora do rio como tempo e dos peixes como lembranças. A definição das lembranças do narrador também vem em metáfora: as suas são aves, e não peixes, supondo ao leitor que estão livres da inundação.

Mas há a figura das nuvens: “A haver inundação é de céu, repleção de nuvem” (p. 25). Existem muitos tipos de nuvens, elas podem ser de fumaça ou poeira, por exemplo. No céu, as nuvens são consideradas um aglomerado de gotículas de água ou gelo que dão origem às chuvas. As memórias do narrador, pode-se inferir, sofrem apenas de algumas “gotículas do tempo” ou, no sentido de água como emoção, as lembranças do narrador transbordam. Num outro sentido, encontrado no dicionário Luft, por exemplo, nuvem também é “4. Qualquer coisa que obscurece a visão ou atrapalha o entendimento; obscuridade. 5. Que entristece, gera pesar, contrariedade ou desavença.” (LUFT, 2002, p. 483), o que também encaminha para um sentido de que suas memórias não são tão nítidas, são como os peixes que nadam contra o rio e que estão permeadas de uma emoção, talvez triste; afinal, aves também se molham nas chuvas.

A memória sempre sofre ação do tempo; é impossível captar um instante novamente, as lembranças sempre são como “nuvem” após passarem pela subjetividade e percepção. Muitas vezes, elas são mais uma percepção do que a ação que ocorreu de fato e, se vivida por mais de uma pessoa, as memórias individuais podem, às vezes, ser contraditórias em relação a um mesmo evento. As lembranças não são confiáveis, mas são o que restam de um tempo que passou. Talvez o anúncio do narrador seja que sua história está marcada pela sua impressão ou sensação naquele momento.

Além do “rio” e dos “peixes” o conto contém outro termo importante: “casa”. Essa palavra já aparece na primeira linha: “Há um rio que atravessa a casa” (p. 25); no início do segundo parágrafo: “A casa, aquela casa nossa, era morada mais da noite que do dia” (p. 25). Desenrola-se, então, todo o conto e ela reaparece no último parágrafo:

Ali me retive a contemplar a casa como que irrealizada em pintura. Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar. Nesse instante, escutei o canto doce de minha mãe. Foi quando vi a casa esmorecer, engolida por um rio que tudo inundava. (COUTO, 2009, p. 27)

A palavra “casa” evoca muitos sentidos. Segundo o dicionário Luft, casa é uma construção para morar, mas também família, lar (2002, p. 151). No texto *O significado “afetivo” daquilo que chamamos “casa”*: uma reflexão através do cinema (2010), de Luciana Helena Mussi e Beltrina Côrte, as autoras analisam:

Em linguística, a palavra “casa” muitas vezes significa “homem” (uma casa alegre, uma casa culta) e sua origem (de uma boa casa), ou ainda o grupo de origem; a igreja é a “Casa de Deus”, o túmulo, a “última” ou a casa “eterna” até o Juízo Final. [...]. Para a psicologia, o que acontece na “casa” acontece dentro de nós. Frequentemente

nós mesmos somos a casa. (Biedermann, 1993). A casa, nesse sentido, é entendida como nossa identidade. O sentido afetivo da palavra moradia, “a casa”, é o lugar destinado à construção de relações, vínculos, como um reservatório de lembranças que, a qualquer momento, um detalhe, um cheiro, um objeto, um olhar, são rapidamente evocadas e se apresentam da maneira como as ressignificamos. (MUSSI, CÔRTE, 2010, p. 234)

Essa palavra traz algo muito particular. Interessante observar que o narrador diz que aquela casa era “mais morada da noite que do dia”, pois bastava o choro da mãe para se fechar a noite. Essa casa onde se passa o conto é sombria e triste; a seguir, ele diz que “nós éramos meninos para sempre”, que reflete uma situação que se demora perto da mãe. Há um indício de que tem algo prendendo todos a essa casa e a essa mãe que transforma a morada em noite.

Há indicação de que essa mãe está doente. O narrador relata:

[...] a mãe se recusou a deitar no leito. Dormia no chão. A ver se o rio do tempo a levava, numa dessas invisíveis enxurradas. Assim dizia, queixosa. Em poucos dias, se aparentou às sombras, desleixando todo seu volume (COUTO, 2009, p. 26).

Ela está perdendo seu corpo, emagrecendo em demasia e com aparência obscura – quando ela vai à Igreja, o narrador descreve: “[...] seu magro joelho cumprimentando o chão” (p. 27). Nesse primeiro trecho citado, também é perceptível que ela deseja “a ação do tempo sobre si”, parece desejar morrer.

A mãe também parece se perder entre o real e o irreal e deixa confusos aqueles que estão próximos. Uma doença interfere não só no doente, mas em todos aqueles que o amam. Os vestidos desaparecem, as cartas ficam em branco e tudo virá pó nessa casa. Uma expressão usada pelo narrador é “Apenas os cabides balançavam, esqueletos sem corpo” (p. 26). Observa-se que “vestidos” são elementos importantes em outros contos desse livro, como em “A saia amarrotada” e “O cesto”. Inclusive, também é o marido quem oferta os vestidos à esposa em “O cesto”, como no conto em análise. Entretanto, naquele conto, quem está doente é o marido e a esposa é quem o visita no hospital.

“O cesto” antecede “Inundação” e há muitas semelhanças entre os contos. Enquanto em “Inundação” há a esposa necessitando do marido e ele não está lá, em “O cesto” o marido está doente e a esposa cuida dele – por obrigação. Assim, a narradora reflete sobre sua vida:

[...] eu lhe escreveria uma carta, feita só de desabotoada gargalhada, decote descaído, feita de tudo que ele nunca me autorizou. E nessa carta, ganharia coragem e proclamaria: - Você, marido, enquanto vivo me impediu de viver. Não me vai fazer gastar mais vida, fazendo demorar, infinita, a despedida. (COUTO, 2009, p. 22)

O desejo da narradora é ser viúva: “Dessa feita, marido, não será você, mas serei eu o centro. A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer.” (p. 24) A vida apagada pela existência do ser “esposa”, de servir a outra pessoa, poderia ressurgir ao ficar viúva. Ser viúva é o mesmo que ser livre para, enfim, ser a mulher que “nasceu antes de mim e a que eu nunca pude dar brilho” (p. 23). Assim, numa manhã, ela retira do guarda-roupa um vestido preto,

ofertado pelo marido e, ao chegar no hospital, recebe a notícia do seu falecimento. A reação que o leitor espera da narradora diante da morte do marido não é concretizada, seu “nascimento” após a morte do marido não se realiza:

Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, *mais vivo que eu*.

Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decepando as tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que me lembrar para não preparar o cesto da visita. (COUTO, 2009, p. 24, grifos meus)

Na morte do marido, ela encontra um outro papel submisso: a viúva; depois de desempenhar outros – “esposa” e “visitadora” – vivendo como sombra, quando ele se vai, ela perde a única “função” que julga necessária: arrumar o cesto para ele. O sonho de ser liberta e vaidosa é abandonado. O vestido (“O eterno vestido”, p. 21) é substituído por outro, na cor preta, também ofertado pelo marido. A liberdade almejada pela narradora não ocorre.

Além dos vestidos presenteados, há outras semelhanças. No início do conto “O cesto”, a narradora afirma: “Vivo num rio sem fundo, meus pés de noite se levantam da cama e vagueiam para fora do meu corpo.” (p. 21) em que há a imagem de viver num rio enquanto dorme, ao mesmo tempo que levanta e vaga além do corpo. Não cabe uma análise detalhada do conto “O cesto”, entretanto, as semelhanças entre os contos os enriquecem de significados. Apresenta-se essas similitudes para destacar a disparidade: em “Inundação”, os filhos cuidam da mãe e não se tem informações esclarecedoras sobre o marido; em “O cesto” é a esposa que cuida do marido. A diferença entre ser “esposa” e “esposo” está em evidência: o esposo doente faz sua esposa levar uma vida de enferma ao lado dele. Por outro lado, se é a esposa quem necessita cuidados, o zelo cabe aos filhos.

No início desse capítulo, anunciou-se que o idoso aparece em vários contos. Em “Inundação”, provavelmente, a mãe é uma idosa aos cuidados dos filhos. Há ainda prenúncios de uma debilidade mental. A seguir, o pai reaparece para a mãe, segundo ela, pelo cantar, mas o pai não aparece para o narrador. O retorno desse homem faz a rotina da mãe “melhorar”. É quando ela sai para ir à Igreja que o narrador investiga seu quarto, onde surpreendentemente, os vestidos estão lá.

Nesse momento do conto muitas coisas transparecem, como a doença da mãe. Uma das enfermidades possíveis é o Alzheimer, que afeta, na maioria, pessoas de mais idade, causando confusão da memória e linguagem, entre outros sintomas. Observando uma fala da mãe: “– Talvez *uma minha voz* seja um pano; sim, um pano que limpa o tempo.” (p. 27, grifos meus) parece haver falta de fluência na língua. O final pode confirmar o diagnóstico, pois o narrador, como filho, não abandona a mãe doente.

No que se refere ao pai, o narrador resume seu sumiço a “volatilizar”, que tem o sentido de “reduzir a vapor”, e pode significar que sua mãe esqueceu o pai “– Ele foi. Tudo foi.” (P. 26) Assim, os objetos viram cinzas, pois não significam mais nada, e as palavras escritas por ele somem, porque é como se nunca tivessem sido ditas. Não há mais um significado nesses utensílios e nem nas palavras sem a real pessoa que as proferiu: “esqueletos sem corpo” (p. 27). Quando ele retorna à memória da mãe, os objetos também retornam, “tomam o seu corpo”. Os objetos são insignificantes quando não lembram um momento, quando não foram vividos, e o esquecimento impossibilita a significação deles, tornam-se apenas objetos, que é o mesmo que não estarem mais ali.

A fala final do narrador no conto: “Nesse instante, escutei o canto doce de minha mãe. Foi quando eu vi a casa esmorecer, engolida por um rio que tudo inundava.” (p. 27) indica duas interpretações. Em uma, a casa é o próprio lar e o canto da mãe é a doença. O narrador ali permanece para cuidá-la e, ao escutar o canto da mãe no final do conto, novamente se transforma em algo triste, pois “o canto da mãe” parece indicar sua falta de memória. A última fala é “Foi quando vi a casa esmorecer, engolida por um rio que tudo inundava”, ou seja, é o momento em que a casa não é mais lar, não há mais lembranças ali, elas foram engolidas pelo tempo, pela doença.

Em outra interpretação, a casa é o próprio narrador que abandonou sua identidade em prol de sua mãe. Ao ouvir o cantar, que se interpreta como um “chamar”, já que ela canta para o pai vir – o narrador percebe que a sua identidade, sua própria vida ficará em segundo plano, enquanto a mãe estiver doente e sendo engolida pelo tempo. Uma interpretação não invalida a outra, elas podem ser unificadas.

No texto mencionado anteriormente, *O significado “afetivo” daquilo que chamamos “casa”*: uma reflexão através do cinema (2010), as autoras analisam o curta-metragem “Tsumiki no ie” (A casa em pequenos cubinhos), que lembra muito o conto “Inundação”. Nessa animação, há um idoso, morando no nível do mar, numa casa sobre outras que já foram invadidas pela água e que, com o passar do tempo, deve construir uma nova casa, pois a água alcança a anterior. Num desses episódios, em que está construindo sua nova casa, acima da anterior, ele perde o seu cachimbo e decide ir buscá-lo através de um mergulho.

Na imersão, desce a antigas casas que já estão inundadas e, em cada uma, relembra momentos até chegar à sua “primeira casa”, a que está sustentando todas as outras. Lá relembra sua infância, o despertar do amor e da sua família. Todas essas outras casas seguram a casa que está sobre a superfície, todas apoiadas em uma casa muito pequena. Segundo as autoras:

A casa em pequenos cubinhos é a personificação do ambiente como espelho da vida do protagonista. Em cada tijolo, em “cada pavimento”, ele materializa sua identidade, que ao ser revisitada, estes surgem como testemunhas de uma história vivida. Mergulhar na casa é penetrar nos territórios da velhice, às vezes sinuosos, desafiantes, cheios de risco. No curta, este terreno aparece construído e sendo construído de forma resistente ao alagamento. (MUSSI; CÔRTE, 2010, p. 235)

O que traz à memória de suas experiências são justamente os objetos. Compara-se o curta-metragem “A casa em pequenos cubinhos” ao conto “Inundação”, pois ambos trazem a velhice, a casa, o rio/mar e as lembranças de modo semelhante, carregando os mesmos significados. A diferença entre eles é que o idoso do curta não está doente, mas está sozinho, e a mãe de “Inundação” não está sozinha, mas está doente. Enquanto o idoso do curta relembra nas casas anteriores sua própria vida por meio dos objetos, a mãe de “Inundação” apaga suas memórias e sua própria identidade: “esqueleto sem corpo” (p. 26), pois o esqueleto sustenta o que é “sólido” e é pelo corpo que se experimenta o mundo através dos sentidos.

Mas existe, pelo menos, mais uma possível interpretação, pois, nesse conto, pode haver elementos da sociedade africana. Segundo Wittmann (2012), o idoso, na África, é como uma “biblioteca”, pois são eles que vão carregar na sua memória as histórias da sociedade. Tal afirmação, no conto, pode ser demonstrada na figura da mãe e no seu estado mental: ao perder suas memórias, ela também deixa ir um pouco da história que preserva, seja íntima ou coletiva. Segundo a mesma autora, a velhice é uma época aspirada na vida dos africanos, pois “na infância há o aprendizado; na idade adulta a produtividade; e, na velhice, a sabedoria.” (2012, p. 85). Wittmann (2012) ainda escreve sobre a importância dos objetos:

O animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras ou árvores ou rios pela simples razão de que os deuses animistas e os espíritos estão localizados e encarnados em objetos: os objetos são o físico e a manifestação material dos deuses e espíritos. Os objetos, assim, adquirem um bem social espiritual significando dentro da cultura muito além de suas propriedades naturais e sua utilização valorativa. (WITTMANN, 2012, p. 56)

Dessa forma, além dos objetos despertarem sensações/lembranças, na sociedade africana, eles podem indicar “a materialidade dos deuses e espíritos” (2012, p. 56). Fábio Leite, no artigo “Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas” (1996) relata sobre a morte: “o princípio vital de imortalidade é encaminhado ao mundo privativo dos ancestrais, no qual passa a manifestar-se, em outras condições existenciais” (LEITE, 1996, p. 7) e, sobre os ancestrais:

Nessa complexa proposição da existência, que coloca a morte dentro da vida, os ancestrais negro-africanos constituem, juntamente com a sociedade e sem dela separar-se, um princípio histórico material e concreto capaz de contribuir para a objetivação da identidade profunda de um dado complexo étnico e das suas formas de ações sociais. (LEITE, 1996, p. 8)

Assim, mesmo após a morte, os ancestrais continuariam a estar presentes na sociedade. Para o autor, na África, a morte e a vida não são antagônicas, parecendo não estarem separadas.

Por consequência, pode ser que o pai do narrador tenha morrido e possivelmente está naqueles objetos que somem e reaparecem, é viável, ainda, que ele reapareça quando a mãe chama, manifestando-se através daqueles objetos. No primeiro momento, os vestidos viram pó e os bilhetes estão em branco. Quando a mãe relata que ele está ali, os vestidos e bilhetes voltam ao estado normal. Diz Wittmann a partir de Garuba: “[...] o viés animista, nada mais é do que a convivência harmoniosa do mundo dos vivos com o mundo dos mortos e dos tempos passado, presente e futuro.” (2012, p. 57). Além disso, conforme citado por Afonso (2004) a água não é ligada a um evento da natureza, pois simbolicamente, ela é vista como uma mensagem espiritual, logo, o título “Inundação” pode revelar esse contato entre os mundos.

Se pensar-se conforme o animismo, nada de sobrenatural ocorre no conto, não há mistério, somente um ciclo natural da vida, a manifestação de um espírito através dos objetos. Por outro lado, se o leitor desconhecer tais afirmações, pode ler o conto pela metáfora ou pode permanecer no seu clima “estranho” e sombrio.

Nos dois contos analisados, a metáfora foi importante para a análise e, segundo Todorov e Roas, por exemplo, não haveria o fantástico. Em “O homem cadente” há um “escândalo racional” (ROAS, 2014, p. 190), mas em “Inundação” é muito provável que não, embora possa permanecer a dúvida perante a materialização dos objetos. Segundo Roas (2014), há narrativas pseudofantásticas que são:

[...] narrativas que utilizam estruturas, temas e recursos próprios do fantástico autêntico, mas cujo tratamento do sobrenatural os distancia do gênero: são textos que não pretendem criar qualquer efeito sinistro sobre o leitor, uma vez que, ou terminam racionalizando os supostos fenômenos sobrenaturais, ou a presença deles não passa de um pretexto para oferecer uma narrativa grotesca, alegórica ou satírica. (ROAS, 2014, p. 120)

Pela análise, então, examinando a fala de Roas, esses contos seriam pseudofantásticos, já que eles possuem narrador em primeira pessoa, relembram um fato passado, há um evento sobrenatural e a hesitação do narrador perante o acontecimento. No entanto, as metáforas racionalizam os acontecimentos e apagam os efeitos que o fantástico deveria ocasionar. Outro ponto contra, é uma interpretação que racionaliza os fatos, como a doença da mãe, isso poderia responder até mesmo à hesitação por parte do narrador, que pode ter sido impulsionada pelo momento de uma “crise” da mãe, ou seja, poderia ter sido apenas uma impressão.

Se o fantástico necessita provocar hesitação, medo ou ambiguidade, nesse momento, fica claro a importância dos limites do real, pois as teorias do insólito só conseguem ser eficazes após a delimitação desse limite, segundo a discussão do capítulo teórico. Ainda conforme Roas:

[...] para definir o gênero fantástico é necessário contrastar o mundo do texto com o contexto sociocultural em que vive o leitor. O discurso fantástico é [...] um discurso

em relação intertextual constante com esse outro discurso que é a realidade, entendida como construção cultural. (ROAS, 2014, p. 121).

Bessièrre (2009), ao falar do fantástico, diz:

O relato fantástico marca o ponto extremo da leitura individual, privada, sem juristificação nem função coletiva explícita. Ele confirma a solidão do leitor, circunscreve sua liberdade ao domínio do imaginário e completa a ruptura da literatura com a realidade. (BESSIÈRE, 2009, p. 16)

Ou seja, seguindo as citações de Roas e Bessièrre, o texto fantástico pode ser abrangente naquilo que toca sua classificação, pois o contexto do leitor e sua impressão individual dialogam com a realidade construída. Por isso, nessa análise investigam-se as leituras possíveis e suas referências teóricas. Sendo assim, o mesmo evento insólito pode ter classificações diferentes dependendo do ponto de vista cultural do leitor.

Nesse conto, como em “O homem cadente” também se percebe a desconfiança por parte do narrador, conforme mencionado, que é um traço do fantástico descrito por Todorov. Quando a mãe chama para que os filhos observem o desaparecimento dos vestidos, ele afirma que os objetos desaparecem “para além do espanto”. Não o bastante, ele retorna ao quarto para vê-los novamente, ou seja, ele não está completamente certo do que presenciou, ele precisa tirar a prova. Esses fatos reforçam que os eventos são insólitos na realidade ficcional, pois há a hesitação por parte da personagem, e isso é possível mesmo que o conto dialogue com crenças animistas como o mundo espiritual, conforme demonstrado.

Para Bessièrre, o que qualifica o fantástico é o processo de decifrar o enigma, é a incerteza que o texto coloca, e não a solução. Trata-se de “levar o questionado a formular a resposta, para que prove seu poder e sua dignidade” (1974, p. 13). E, mais tarde “ele é o lugar da pressão, mas não seu resultado.” (1974, p. 11-12). Seria o que ocorreu que qualifica o texto como fantástico, o evento que não é condizente com a realidade conhecida e, por conseguinte, as dúvidas e explicações que ele vai gerar no leitor que está em clima de incerteza, e não a solução do “enigma”. Assim, mesmo com a leitura metafórica e com as referências ao animismo ou até mesmo uma explicação racional, pode-se considerar como um relato fantástico, afinal, na realidade construída pelo texto o narrador busca ter certeza que os objetos estão lá, e isso pode introduzir até mesmo a hesitação.

3.3 A infinita fiadeira

“A infinita fiadeira”, terceiro conto analisado nesse capítulo, traz a história de uma aranha, “A aranha, aquela aranha, era tão única” (p. 73), diz o narrador observador. A aranha é única, pois não faz teias como as demais, ela faz “por arte” (p. 74), “Tudo sem fim nem finalidade” (p. 73). Dias e noites ela trabalha em teias “que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs” (p. 73), o que vai contra a utilidade das teias, segundo o narrador: “[...] lençol de

núpcias, armadilha de caçador. Todos sabem, menos a nossa aranhinha em suas distraídoeiras funções.” (p. 73)

Por esse motivo, a aranha é chamada por seus pais que estão preocupados. Diz o narrador “benzia-se a mãe, rezava o pai.” (p. 74) e a alertam que estão recebendo queixas do aranhal. Há boatos que ela tem doença “apanhada de outras criaturas” (p. 74). Quando é tomada uma decisão: “a jovem aranha tinha que ser reconduzida aos seus mandos genéticos. Aquele devaneio seria causado por falta de namorado. A moça seria até virgem, não tendo nunca digerido um machito. E organizaram um amoroso encontro.” (p. 74). No encontro, nada sai como esperado, em vez de devorar o namorado, ela se apaixona por ele.

Sua ação leva à desilusão da família que a leva até o deus dos bichos, desejando uma explicação: “uma aranha assim, com mania de gente?” (p. 75). Decide-se, por sua conduta, transmutá-la para humana, porém, quando ela se apresenta aos humanos e revela ser artista, eles ficam espantados e questionam o que é “arte”. Até que um deles, mais idoso, recorda-se “que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado.” (p. 75) e, todos aqueles humanos que continuaram insistindo na arte, haviam sido convertidos em bichos: “Não se lembrava bem que bichos. Aranhas, ao que parece.” (p. 75)

“A infinita fiadeira” leva o leitor a refletir sobre vários temas: arte, trabalho, ser feminino, natureza, sociedade e ócio. O narrador, no início do conto, expõe que uma aranha era diferente das demais, que era única; o que fazia sua singularidade eram suas teias, de todos os tamanhos e formas, mas sem utilidade. A palavra utilidade, no conto, tem um significado restrito, uma vez que o narrador termina o parágrafo anunciando: “[...] ela já amealhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs” (p. 73), ou seja, elas serviam para ser observadas durante o amanhecer. Suas utilidades eram ser belas e reparadas, como enfeites, mas essa não é uma “utilidade” admirável ou necessária entre as aranhas, conforme o conto.

Só nesse parágrafo, há inúmeros julgamentos e “provas” a que a aranha é submetida, trazendo a imagem de alguém que vive sem um “propósito”, quase como que desperdiçando sua existência. No parágrafo seguinte, diz o narrador, que embora ela se empenhe é tudo “sem fim nem finalidade” (p. 73) e esclarece: “Todo bom aracnídeo sabe que a teia cumpre as fatais funções: *lençol de núpcias, armadilha de caçador*, todos sabem [...]” (p. 73, grifo meu). O bom aracnídeo seria o que faz as teias para suas funções, aquele que permanece no que é esperado e não vai além, não se empenha em fazer algo que ultrapasse o esperado.

No terceiro parágrafo, mais uma vez, há um reforço das atitudes da aranha, através do pensamento da mãe aranha, expressado pelo narrador: “Para quê tanto labor se depois não se dava a *indevida* aplicação?” (p. 73, grifo meu). A aranha colocava esforço no que fazia, porém, não era para o que se esperava. *Indevida* está grifada, pois supostamente, é o contrário do que a mãe gostaria de dizer. Analisa-se que a mãe tenta expressar a sua indignação com o ânimo para uma tarefa que não considera essencial, ainda que o que ela diga seja o oposto, pois, “*indevida*” está propondo que ela coloca tanto vigor sem dar aplicação “*incorreta*” ou “*inapropriada*”. Essa inadequação pode ser uma ironia ou um indicativo da falta de informação ou instrução da personagem ou, ainda, sua incoerência.

O narrador conclui o parágrafo afirmando que a aranha recusa a vocação da sua espécie e expõe a fala da personagem: “Não faço teias por instinto.” (p. 73). A razão, então, da existência de teias para enfeitar as manhãs é algo além de impulso, além de executar tarefas com base em sua necessidade. Alguém questiona: “– Então, faz por quê? – Faço por arte.” (p. 74). Ao buscar os significados das palavras “instinto” e “arte”, percebe-se que elas são como opostas. Segundo o dicionário Luft (2002), enquanto instinto é um ato inconsciente, uma resposta natural, a arte é consciente e racional. As aranhas consideram fazer teias por arte um ato irracional. Entretanto, é o oposto. A aranha de que fala o conto é a única entre elas que age conscientemente. E ela sai pelo mundo fazendo o seu “ofício”.

É quando os pais lhe chamam, esperando que ela mude. O narrador traz o sofrimento dos pais diante das ações da filha e o suplício para que ela assente “as patas na parede” (p. 74), uma adaptação das expressões: “ter o pé no chão” e “fincar raízes”, muito aconselhado por pais aos seus filhos. Os pais relatam que recebem queixas do aranha, com boatos de que a singular aranha tem doença apanhada de outras criaturas. O social, nesse momento, passa a interferir no indivíduo. As artes da aranha são uma ameaça ao estilo de vida aracnídeo, ela impõe um outro ritmo à existência que não é a melhor para o julgamento coletivo.

Decidem por ela a solução: “a jovem aranha tinha que ser reconduzida aos seus mandos genéticos. Aquele devaneio seria causado por falta de namorado. [...] E organizaram um amoroso encontro” (p. 74). Fazer arte é tratado como uma doença e, a sua causa, a falta de namorado. A natureza das aranhas prevê, segundo o conto, fazer teia para ser lençol de núpcias e como armadilha, esse é o instinto. Na sequência, é esperada dessa aranha outra atitude instintiva: devorar o macho. Todavia, a ação tomada é de namorar, que expressa um encantamento, novamente *versus* instinto. Ela até presenteia o namorado com uma das suas

obras a fim de provar seu amor. Amor, um laço de afeição e de zelo no lugar do instinto de devorar o macho como fonte de nutrientes após o acasalamento.

A essa altura do conto, o leitor possivelmente está atento para, pelo menos, uma alegoria. As aranhas parecem uma espécie inferior agindo apenas por impulso, à medida que a singular aranha age racionalmente e apresenta sentimentos mais nobres como o amor, lembrando os humanos. Todas as ideias de diferença entre os humanos e os animais podem estar sendo trazidas à mente, principalmente, o homem como racional e os animais como irracionais. Mas há outras possibilidades de alegoria, como os pais sempre preocupados com o futuro dos filhos, a sociedade julgando os que são diferentes, entre outras. É pela alegoria que a consulta da família com o “deus dos bichos” não causa nenhum espanto. Eles vão reclamar a fabricação dessa aranha que “tem mania de gente” (p. 75), primeira referência aos humanos.

A reclamação dos pais demonstra frustração diante da filha que não segue o esperado. Os pais pedem que ela seja feita humana e o deus dos bichos concede: “Num golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa” (p. 75). A transformação é feita com base na fé, na vontade desse deus dos animais. A expectativa do conto é que entre os humanos, ela viva tranquilamente, mais enquadrada. Importante destacar que o narrador não menciona “humano” nesse momento, mas “pessoas”.

No final do conto, o mundo humano quebra o esperado e balança a alegoria. O conto que parecia muito distante da realidade, sai do cosmos animal para um espaço humano. A surpresa das pessoas com a aranha no conto é a mesma que o leitor experimenta com a afirmação: “desconheciam o que fosse arte” (p. 75), momento, também, em que o narrador se coloca fora das duas espécies, pois trata aranhas e humanos na terceira pessoa do plural. É quando uma pessoa mais velha se lembra que um dia as pessoas se ocuparam com a arte, mas isso não era rentável e acabou com os artistas transformados em aranhas.

O conto alimenta o impulso aracnídeo como um instinto genético esperado para, no fim, abrir a questão: será que ela não estava seguindo sua natureza, visto que os humanos artistas foram transformados em aranhas? Uma outra reflexão a ser feita é: e as demais aranhas, que possivelmente foram artistas humanos, por que agora seguiam fielmente seus instintos aracnídeos? Ela era uma aranha-humana ou uma humana-aranha? Por fim, quem estava seguindo impulsos genéticos? Qual a influência do ambiente social sobre o comportamento?

O livro *O fio das missangas*, como já apontado, retrata assuntos íntimos e, muitas vezes, pouco comentados. Em “Inundação”, há as lembranças e a terceira idade. Em “O homem cadente” trata-se, entre outras coisas, de sonhos, como em “A infinita fiadeira” que também

retoma a supremacia do concreto, do real contra as possibilidades/sonhos. O valor daqueles que seguem o padrão sem questionamento, contra aqueles que buscam um caminho alternativo ou que não têm uma visão tão “concreta” da realidade e da sua vida.

Começa-se pelo título “A infinita fiadeira”: infinito é o que não tem fim e, no contexto, está qualificando “fiadeira”. No conto, há termos da morfologia aracnídea, como “palpos” (p. 73), “apêndices” (p. 74) e também informações sobre a espécie, como a finalidade das teias e as particularidades do acasalamento entre aranhas. A glândula que produz seda para as teias chama-se “fiadeira”, no entanto, “fiadeira” também é a mulher que fia através da roca. A palavra do título, “fiadeira”, é, ou a mulher que fia, ou a própria máquina de fiar. A palavra, portanto, está ligada a um ofício, ao mesmo tempo que remete a aranhas. Uma possível leitura do título, portanto, é algo como “o trabalho infinito ou eterno”, o que faz sentido pela valorização do trabalho instintivo contra o trabalho artístico. Volta-se nessa ideia adiante.

O ofício do título do conto lembra três obras: *Odisséia*, de Homero; *A bela adormecida*, na versão dos irmãos Grimm, e *O tempo e o vento*, em “O continente” de Érico Veríssimo. No poema épico de Homero, Penélope, para evitar o casamento, usa a noite para desfazer todo o seu tecer do dia, pois quando terminar o seu trabalho, será pressionada para escolher um novo marido, o que ela não deseja. No conto de fadas *A bela adormecida*, a princesa Aurora é enfeitiçada com uma profecia de que quando adulta, espetaria o dedo numa roca, ficando profundamente adormecida até receber um beijo de amor verdadeiro. Em *O tempo e o vento*, conforme analisa Regina Zilbermann (1986) a roca aparece, muitas vezes, ligada à personagem D. Henriqueta, mãe de Ana Terra. Na cena da morte de D. Henriqueta, lê-se o seguinte:

Ana não chorou. Seus olhos ficaram secos e ela estava até alegre, porque sabia que a mãe finalmente tinha deixado de ser escrava. Podia haver outra vida depois da morte [...] se não houvesse, tudo ainda estava bem, porque sua mãe ia descansar para sempre. Não teria mais que cozinhar, ficar horas e horas pedalando na roca, em cima do estrado, fiando [...] Não sentia pena dele (o pai). Por que havia de ser fingida? Não sentia. Agora ele ia ver o quanto valia a mulher que Deus lhe dera. [...] (o pai). Precisava, enfim, de alguém a quem pudesse dar ordens, como a uma criada. Henriqueta Terra jazia imóvel sobre a mesa e seu rosto estava tranqüilo. (VERÍSSIMO, 1996, p. 115).

Nessa citação é possível perceber a morte como o momento de descanso na vida de D. Henriqueta. Porém, mesmo após a morte, Ana acredita que a mãe retorna: “Por fim (Ana) convenceu-se de que era mesmo a alma da mãe que vinha fiar na calada da noite. Nem mesmo na morte a infeliz se livrara de sua sina de trabalhar, trabalhar, trabalhar...” (VERÍSSIMO, 1996, p. 116). Percebe-se que em todas as obras mencionadas a roca está intimamente ligada a uma personagem feminina, como no conto em análise, e em *Odisseia* e *O tempo e o vento* está, ainda, diretamente ligada ao trabalho.

Com a obra de Érico Veríssimo, percebe-se mais uma característica: a ideia cíclica. Regina Zilberman (1986), que estudou *O tempo e o vento*, diz “[...] a história é circular, as ações mais modernas repetindo as mais distantes no tempo. A compreensão de que o tempo é circular, e não linear, o futuro duplicando o passado [...]” (ZILBERMAN, 1986, p. 84). Algo semelhante acontece em “A infinita fiadeira”, em que os artistas rejeitados entre os humanos foram transformados em aranhas, e a aranha artista é transmutada em humana. A ação do presente é desencadeada pela anterior e, ao que parece, as aranhas agora repetem a atitude dos humanos.

Analisando o papel do trabalho na sociedade, muitas vezes, ele vem como um item de apresentação. Diz-se o nome, idade e profissão. O que essas informações dizem? Elas respondem à questão: “quem é você?”, que, supostamente, é muito mais complexa. Esse não é objeto da análise, então, basta expressar a importância do ofício na vida humana para além do sustento.

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1929), fala sobre o trabalho feminino: “O que nossas mães ficaram fazendo que não tiveram riqueza nenhuma para nos deixar?” (2014, p. 35) E mais tarde, explica:

[...] é inútil se perguntar o que teria acontecido se [...] sua mãe e sua avó tivessem acumulado grande riqueza e a houvessem depositado nas fundações de uma faculdade e uma biblioteca, porque, em primeiro lugar, ganhar dinheiro era impossível para elas, e, em segundo, se isso tivesse sido possível, a lei lhes negaria o direito de possuir dinheiro. (WOOLF, 2014, p. 37)

Mulheres, na época a que se refere Woolf, não podiam estudar por não haver meios financeiros. Elas tinham filhos e a casa sob sua responsabilidade, mas nenhum direito de possuir dinheiro. Essa informação é pertinente por duas razões: a primeira é que a sociedade decide o que é melhor para a aranha – o encontro; e a segunda, é que a única função das mulheres era a criação dos filhos. E não era considerado “trabalho”.

Se a profissão faz parte da resposta de “quem é você?”, por muito tempo ser mulher era ser solteira ou casada, era o seu capricho com a casa e a educação dos filhos. No conto “A infinita fiadeira”, a singularidade da aranha é, segundo o aranha, falta de um relacionamento. Parece que ela está incompleta ou agindo estranhamente porque ainda não foi “fêmea”. Seu aperfeiçoamento em arte, podemos inferir, é por ainda não ter despertado seu instinto materno/feminino. Nesse sentido, recorda-se, também, a *A Odisseia* e *A bela adormecida*, duas obras em que as mulheres também esperam por um homem, ainda que em contextos diferentes.

Mas, a aranha do conto é singular, ela age conforme sua vontade. Pode-se pensar que é o seu lado artístico. A personagem não é somente prática e instintiva, mas também consciente,

como já dito. Trazendo isso para a sociedade atual, em que o trabalho é supervalorizado, chegando ao ponto de tudo que é pelo trabalho ser perdoado. Ouve-se muito “Não vejo minha família, pois trabalho para que meus filhos tenham um futuro melhor.” Ou “Estou sem saúde, pois trabalho muito.” O trabalho, além de ser estimado, é usado para julgamento. Quanto maior o salário, mais importante a profissão, melhor as condições de “sobrevivência”. A sociedade humana, como o aranha, é muito instintiva.

Os trabalhos mais valorizados são aqueles que pagam melhor e, não raramente, são os mais práticos e que não incluem os artistas. Artistas ricos ou bem remunerados são poucos. Para a maioria, o trabalho artístico é sinônimo de ócio. A aranha exibe, então, duas características desfavoráveis no mundo prático: é fêmea e é artista. A aranha artista é um símbolo de transgressão. Não o bastante, ela rejeita o instinto de engolir o macho, preferindo o namoro – condição não aceita entre a sociedade aracnídea do conto.

O conto termina com o mundo humano não reconhecendo a arte. A arte, considerada improdutiva, acaba por ser exterminada como um presságio do futuro da sociedade real. A arte, além de ser um trabalho, é um trabalho que dialoga com a sociedade, que possibilita reflexão e, também, prazer. Quando não se atribui à arte a mesma importância dada aos ofícios mais práticos, também se expressa a falta de tempo em analisar e refletir o “eu” e a “vida”. O prazer também é negligenciado e considerado improdutivo, como a arte no conto. O grande valor é para os resultados concretos e financeiros.

O dinheiro é o meio pelo qual se obtém o sustento por meio da compra de alimento. Na sociedade capitalista, ele vem devido ao trabalho. O que o conto alerta é que falta um equilíbrio entre o meio de existência material e a existência abstrata. O ser humano é instinto, o que o mantém sobrevivendo, mas, também é sentimentos, o que o mantém vivo.

“A infinita fiadeira” é um conto riquíssimo em significados. Essa análise é somente uma das possíveis interpretações, em que ele transmitiria a falta de equilíbrio entre o mundo material e o artístico. O primeiro recebe um valor exagerado enquanto o outro é desvalorizado. O final do conto pode ser uma predição de um futuro sem artistas.

Outro alerta é que nem sempre a maioria está com a razão. A singular aranha é diferente e, por isso, considerada doente e problemática. As aranhas, ex-artistas humanos, perderam sua essência e seguiram uma vida prática parecendo representar todos aqueles que, no mundo humano, só dão valor ao útil material. Isso significa que a sua essência artística, consciente, está adormecida.

Por fim, por perder a essência abstrata, estariam os seres humanos se transformando em bichos? Concentrando todas as forças em sustento e acúmulo de bens, ao mesmo tempo que se considera inútil toda a arte e o ócio, o que os diferenciaria dos animais? Perde-se a razão de existir e passa-se a agir para existir. A singular aranha representa a singularidade humana. Nenhum humano é igual ao outro, entre outras coisas, pelas experiências vividas e refletidas, muitas vezes, por meio da catarse de uma obra artística. Além disso, a aranha traduz o número pequeno de pessoas que vivem não só para o material.

No livro *O fio das missangas*, há outros contos envolvendo animais, como “O peixe e o homem”, “O dono do cão do homem” e “O caçador de ausências” sendo que, nos dois últimos, como em “A infinita fiadeira” há uma transmutação humana-animal.

Em “O dono do cão do homem”, o narrador, transbordando de responsabilidades, sente-se um cão-homem, um “homem adestrado” e o seu cão Bonifácio, como o seu dono. O cão passa a ter um valor tão grande por ser considerado um “bem material”, enquanto o homem é “um qualquer da vulgar raça humana” (p. 103). O valor humano, conclui-se, vem daquilo que ele tem. Se, se é o que se tem de melhor, no caso do narrador, ele é seu cão de pedigree.

No conto “O caçador de ausências”, ao ir cobrar de um amigo, o narrador lembra de “uma ausência”: Florinha, a esposa do seu devedor, é um antigo caso. Ao chegar no local, percebe que Florinha abandonou a casa e, também, que ele está sendo seguido por um ladrão. Quando esse malandro o ataca, um leopardo avança em defesa do narrador:

Focinhando em meu rosto estava o leopardo. Minha alma caiu de joelhos, me entreguei a meu próprio fim. O felino achegou-se e estacou a rasar-me o corpo. Olhei seus olhos e estremei até às lágrimas: ali estavam, serenos e espantosos, os olhos de quem eu nunca me curara de ter amado.

–Florinha! (COUTO, 2009, p. 120)

O conto “O peixe e o homem” traz uma citação do Sermão de Santo Antônio, em que o Padre Antônio Vieira diz: “[...] já que não querem me ouvir os homens, ouçam-me os peixes [...] Antônio pregava e eles ouviam” (2009, p. 95). No mesmo conto, a personagem diz: “– Não existe terra, existem mares que estão vazios” (p. 98), negando que o ser humano é material e concreto, quando se está assim, evidencia-se a falta de emotividade como a água.

Sobre isso, há ainda o conto “O menino que escrevia versos”, que também tem como um dos temas a arte. Nesse conto, o menino é levado ao médico pelos pais por “escrever poemas”, considerado como doença. O médico, no entanto, mantém o menino com ele depois de ler seus versos e, durante a internação, o menino “[...] vai lendo, verso a verso, o seu próprio coração. E o médico, abreviando silêncios: – Não pare, meu filho. Continue lendo.” (p. 134). Percebe-se que o menino doente é levado ao profissional que deveria curá-lo, mas o que acontece é a

própria “doença” curar o médico. Nesse conto, compreende-se, mais uma vez, que a arte, e o que ela transmite, é capaz de auxiliar na humanidade.

Uma última observação sobre “A infinita fiadeira”: a teia de aranha é extremamente forte. Segundo reportagem da revista Superinteressante: Teia de aranha: mais dura que aço (2004):

A resistência de uma teia de aranha não é mero objeto de ficção científica. Não por acaso, um dos maiores super-heróis do cinema, o Homem-Aranha, consegue deslocar-se em alta velocidade pelas ruas de Nova York segurando-se apenas nos finíssimos fios que pendem dos edifícios. Os fios de proteína, que formam a intrincada teia com que as aranhas capturam suas presas, são cinco vezes mais fortes que fios de aço do mesmo diâmetro e podem ser esticados até quatro vezes o seu comprimento sem se partir. (REDAÇÃO, 2004, disponível em: <http://super.abril.com.br/ciencia/teia-de-aranha-mais-dura-que-aco/>. Acesso em: dez 2016).

Aparentemente tão frágil, a teia de aranha se mostra mais forte que o aço, seja usada para as instintivas utilidades ou para ganhar senso no rebrilho das manhãs. Isso constata que todas as atitudes, mesmo que consideradas indiferentes ou insignificantes, têm grande importância e, por isso, deve haver um equilíbrio em todas as coisas.

Carlos Augusto dos Santos Ferreirinha, ao analisar esse conto na sua dissertação *Formas de recriação do mito em contos de Mia Couto* (2017), afirma que através do seu narrador esse conto toma contornos de um mito, pois:

A repetição no início, “a aranha, aquela aranha” gera um efeito: é como se o escrito estivesse sendo contado em voz alta, transpondo a barreira das páginas e construindo um espaço de fala e escuta. Essa forma de contar do narrador, que assume postura performática, evoca e presentifica a imagem do griot africano, responsável por contar e cultivar os Mitos. (FERREIRINHA, 2017, p. 85-86)

O autor descreve que esse conto introduz elementos da cultura africana, como a aranha, que, segundo sua análise, representa uma figura de mitos africanos: “ambos, griot e aranha, são artistas e, concomitantemente, são sagrados, evidenciando o valor da oralidade e da narrativa no contexto africano” (2017, p. 88). Dessa forma, para o autor, o ato de narrar agrega o animismo como uma forma de reconstrução do imaginário africano. Além disso, o autor também recorda a similitude do conto com a obra de Homero e afirma que o conto alerta para o mesmo objeto visto por duas culturas distintas, que seria um “fio”: “Esse jogo de espelhos – África e Grécia – evidencia o fio de pensamento icônico do homem em relação aos seus Mitos, independente do espaço no qual tais narrativas são concebidas” (2017, p. 91-92), que para ele seria o existir, o sentimento complexo de viver.

Sobre o insólito, o primeiro levantamento teórico que se pode fazer do conto é: em que mundo “A infinita fiadeira” se situa? Num primeiro momento, não há nenhuma relação real com o mundo conhecido. No entanto, no final, o espaço é humano e então, adentra-se a realidade conhecida, ainda que em tempo futuro, supostamente. Segundo Bessièrre, “O relato fantástico surge do conto maravilhoso do qual guarda a marca do sobrenatural e o

questionamento sobre o acontecimento” (1974, p. 9), com a diferença que o maravilhoso passaria completamente adaptado e pertencendo a esse “outro” mundo que é administrado por outras leis. O fantástico, por sua vez, estabeleceria uma desordem nas leis do texto.

Roas (2014) diz que é uma tendência diminuir as fronteiras do que é real e do que é imaginação:

A diferença (entre narrativa pós-moderna e o fantástico) reside no fato de o fantástico problematizar os limites entre realidade e irreabilidade (ou ficção) enquanto a narrativa pós-moderna os apaga, harmonizando, portanto, aquilo que identificaríamos como real e aquilo que identificaríamos como imaginário (ROAS, 2014, p. 103)

Para os teóricos mais tradicionais, como Todorov, certamente esse conto seria alegórico, pois há animais que falam. O que é importante ressaltar é que o final do conto desestabiliza a teoria e abre novas possibilidades, esse conto traz um diálogo com os dois espaços, pois não se situa somente num “outro” mundo e, também, não faz uma construção baseada em leis conhecidas. No entanto, tende-se a ler o texto como um conto maravilhoso, pois termina num possível futuro do leitor, ainda que narrado no passado, em terceira pessoa. Há a referência à realidade humana sem arte, o que causa uma reflexão, pois o mundo real está presente através da alegoria, mas em outro espaço temporal. O conto, até a transmutação, preenche características até mesmo de fábulas, gênero em que os animais agem como seres humanos, ilustrando uma moral. Conforme demonstra Ferreirinha (2017), pode ser lido através do mito também. Em todas essas leituras não existe nenhuma ameaça à realidade ou reflexão das leis do real e, provavelmente, para as teorias do insólito, esse conto estaria entre um conto maravilhoso e uma fábula, relata outras leis, mas não traz nenhum questionamento sobre elas, não há dúvidas acerca da realidade.

Não obstante, segundo Wittmann: “Na África, a morte não desfaz os laços existentes na terra, (eles são) transmutados em outras partes da natureza” (2012, p. 45). A autora traz uma fala de Mia Couto para melhor explicar:

A fronteira entre a realidade e magia é outra e não obedece aos padrões da racionalidade europeia [...] Há simbolismos, no plural. No saber rural, de Moçambique, não é ficção aceitar-se que um homem se converte em bicho [...] (COUTO, 2007, s/n apud WITTMANN, 2012, p. 54).

Então, a partir de informações animistas trazidas pelos autores estudados, a transmutação poderia contrair contornos de realidade, uma vez que na África isso é suportado pela realidade fundamentada nessas crenças sociais. A autora ainda traz um texto de Alejo Carpentier que diz: “O que sabiam os brancos de coisas de negros? Em seus ciclos de metamorfoses. Mackandal entrar muitas vezes no mundo oculto dos insetos [...]. Tinha sido mosca, centopeia, falena, cupim, [...]” (CARPENTIER, 2009, p. 44-45 apud WITTMANN, 2012, p. 54). Sendo assim, a

interpretação sobre a transmutação nesse conto transforma-se numa questão de perspectiva, há a análise ligada à alegoria ou ao maravilhoso, porém, também é aceitável a leitura realista se fundamentada nas crenças animistas.

Como advertem os autores lidos, especialmente no primeiro capítulo, no pós-colonialismo é comum a literatura valorizar e resgatar valores genuínos e isso é o que tem acontecido atualmente na África. Esses autores alertam que esse resgate pode ser interpretado como insólito ou sobrenatural por leitores com culturas ligadas a outras terras. Esse parece ser o caso de “Inundação” e “A infinita fiadeira”, em que o que o leitor conhece sobre cultura africana poderia ditar a interpretação para o insólito ou para o real. Diz Wittmann:

A literatura africana é marcada pelo aspecto insólito, assim, por meio de narrativas que se inscrevem no território do fantástico e/ou maravilhoso, ocorre o resgate de traços soterrados por um passado colonial e por guerras civis. (WITTMANN, 2012, p. 98).

Para a autora, os africanos analisam o insólito como natural; para exemplificar isso, ela relata na sua dissertação, a experiência da antropóloga Laura Bohannan, que contou em uma comunidade africana a estória de Hamlet e foi constantemente interrompida, pois:

[...] não entendiam porque o filho ficava chocado com o casamento da rainha viúva com o cunhado Claudius. De acordo com as regras da comunidade, era exatamente isso que deveria suceder. Outra vez a antropóloga será interrompida ao falar do encontro com o fantasma do pai, pois, para a tribo, o aparecimento de um fantasma era sinal de um feitiço, o qual, este sim, deveria intrigar o jovem príncipe. (WITTMANN, 2012, p. 98)

Através desse exemplo, a autora conclui que há uma outra realidade no continente africano, que inclui o sobrenatural dentro da realidade, pois a lógica lá parte de outros laços sociais e visões sobre o insólito. Por isso, ao considerar o real além do texto, fica difícil caracterizar esses contos. Em “A infinita fiadeira”, dentro do universo criado, há os traços do maravilhoso, em que há a representação da sociedade das aranhas e suas formas de pensar, também podendo ser lido como uma alegoria da sociedade humana. Mas não há hesitação e, a referência ao real, que o leitor poderia identificar, aparece no final de forma irônica, reforçando a crítica ao valor exacerbado ao material e à falta de humanidade. Não poderia afirmar-se que esse conto pertence ao universo do fantástico, considerando a maioria dos autores estudados como Todorov, Bessière ou Roas, pois há a criação de um mundo insólito em que os eventos não podem ser questionados, eles pertencem à outra totalidade de leis.

Os três contos analisados são riquíssimos em significados. Numa primeira leitura, podem desestabilizar o leitor com os eventos insólitos; mantendo a análise puramente fantástica, com a hesitação ou estranhamento pelos elementos instaurados. Haverá, então, um questionamento acerca da realidade do texto e do narrador. “O homem cadente” é permeado de lacunas, de

dúvidas e, percebe-se que a hesitação permanece até o fim, podendo ser encaixado, até mesmo, nas teorias mais tradicionais do fantástico, como a de Todorov, pois nem o narrador personagem sai da sua perturbação.

O mesmo não acontece de forma tão reminescente com “Inundação” e “A infinita fiadeira”. O insólito nesses contos é naturalizado durante o narrar, não estabelecendo um conflito. Em “Inundação” o narrador retorna para ter certeza do que presenciou, mas sem perturbação ou perplexidade, mesmo que ainda exista a dúvida, lembrando Champi ao falar do Realismo maravilhoso, quando declara que nesses textos há o estranhamento diante do fato insólito, mas isso não quebra a realidade tão veemente, passa a ser apenas mais um acontecimento dentro da narração. Já “A infinita fiadeira” não apresenta estranhamentos claros com a realidade além da quebra de expectativa com os humanos artistas, que não existiriam mais.

Os eventos presentes em “O homem cadente” e “Inundação” pedem uma “adivinha”, há a pressão, mencionada por Bessièrre, em desafiar a razão para arquitetar interrogações. Não obstante, conforme apresentado na análise, existe a possibilidade de leitura influenciada pelo animismo, que estaria dentro da literatura do “real”. Nesse caso, a realidade do leitor prevaleceria sobre qualquer realidade do texto. O real, portanto, conforme diz a autora francesa, sempre é o autêntico “mestre” do insólito – mesmo desejando desestabilizar o real, é só por meio dele que o insólito pode existir na leitura, seja pela incerteza do leitor ou pela composição do texto.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fio das missangas pode ser considerado um livro sobre o fio e não sobre as miçangas. O “fio” escondido sob a aparência pode ser os sonhos, os desejos ou as emoções. Ele é sobre coisas invisíveis e, aparentemente, sem importância. No primeiro conto, “As três irmãs”, as personagens não existem, elas sobrevivem para satisfazer o pai; já o último conto do livro, “Peixe para Eulália”, é sobre um louco. Diz o narrador: “A aldeia, quanto mais pequena, mais carece de um louco. Como se por via desse louco se salvassem, os restantes, da loucura” (p. 142-143). O conto do “louco” é o maior do livro, tem 6 páginas.

Essa aldeia padecia com a seca, tudo “desacontecida em Nkulumadzi” (p. 141). Os moradores, de brincadeira, pediam explicações “da não comparência da chuva” (p. 141) para Senhorito. Senhorito, considerado alguém sem sabedoria, apenas alguém com “olhos portáteis, de tirar e aplicar” (p. 141), dizia que era para evitar as coisas feias da existência, porém, ninguém acreditava nele, exceto Eulália. Quando Eulália fica doente, devido à seca, Senhorito declara que será pescador do céu. A aldeia inteira vê seu barco subir entre as nuvens, quase uma ave, até sumir... Mesmo vendo a cena, os moradores de Nkulumadzi insistem que Senhorito é louco e aconselham Eulália a esquecer o amigo; ela, porém, segue observando o céu à espera dele. Depois de muito tempo, começa a chover:

É esta história que, agora, Eulália conta quando, na aldeia, os outros lhe pedem para falar do dia que choveu peixe. E riem-se do pasmo ao espanto. Com a fatura de quem sabe da magreza de suas vidas. Vale não haver escassez de loucos. Uns seguindo-se aos outros, em rosário. Como contos de missangas, alinhadas no fio da descrença. (COUTO, 2009, p. 146)

Esse último conto também apresenta elementos insólitos. Novamente traz a imagem da terra e do céu. Na terra, a descrença; no céu, inadmissivelmente, um humano. A descrença mantém todos na terra; a loucura, o desejo de mudança, leva, um ou outro, ao céu. O conto “Peixe para Eulália” manifesta a importância de pensar diferente, manter-se otimista e, também, de acreditar. Senhorito decidia não ver as coisas feias, acreditava no impossível e, assim, conseguiu acabar com a seca de Nkulumadzi. Esse conto parece fechar a reflexão do livro sobre todas aquelas vidas sem cor numa mensagem otimista de fé e crença, enfatizando a importância da loucura.

Nos contos “O homem cadente” e “A infinita fiadeira”, há animais. No primeiro, o narrador acrescenta que o amigo é como uma ave para outros céus e, no segundo, a aranha transforma-se em humana. Há uma mistura dos mundos dos animais e dos humanos – a exemplo do que ocorre em outros contos do mesmo livro. O fio das missangas reflete sobre valores humanos, e, interessante que no conto “A infinita fiadeira”, por exemplo, a aranha tem

características que nem os humanos possuem, a consciência artística, sentimento necessário à humanidade, sendo capaz de ver uma realidade menos prática e racional. A imagem da “ave” de “O homem cadente” é positiva e também reafirma essa interpretação. O invisível que parece não ter tanta seriedade parece revelar-se através dos animais, o que separaria as “pessoas”, mostrando aquilo que completa os “humanos”.

Em “A infinita fiadeira”, a peculiaridade inexistente na sociedade “humana” do conto faz o leitor identificar o “seu” mundo por meio da alegoria da sociedade do aranha, composta por uma crítica ao modelo de trabalho apenas lucrativo, que não vê função no ofício artístico e, também, refletir sobre o papel feminino. Tais pareceres começam de forma alegórica, uma vez que o comportamento das aranhas traz à mente do leitor o funcionamento da sociedade humana. Porém, o conto termina por esparramar-se num mundo “real” através da transmutação, mas um mundo real “modificado”, em que o valor da arte não existe mais.

Em “O homem cadente”, há uma discussão parecida. Novamente a sociedade é colocada no centro, com todas as suas estruturas de poder, ao lado da realidade dura que não alcança a personagem, pois esta está numa situação “impossível”, no céu. “Inundação” apresenta o espaço familiar, e a importância do “lembrar”, incorporando a isso os objetos da casa e aqueles que já não estão mais ali. Os três contos contêm “temas” que servem ao seu propósito de balançar ou instigar a imaginação do real do leitor, seja sobre uma ideologia ou uma verdade aparente, pois, possivelmente, o leitor identifica na realidade do texto, componentes do que conhece, mesmo que através da crítica à sociedade embutida nele. Esse pode ser um dos “detalhes” que Ceserani afirma haver nas narrativas fantásticas.

Afonso (2004) vê em Mia Couto um comprometimento em anunciar as “verdades primeiras sobre o Homem” (p. 378), muitas vezes, através da narrativa insólita que é como uma “alegoria enraizada no universo social” (p. 378). Assim, ele apresentaria muitas questões sociais a partir do texto insólito que constrói, dessa forma “o sonho e a realidade enriquecem-se e iluminam-se um ao outro” (P. 379); conforme mencionado, a autora atribui a Mia Couto um “olhar” da perspectiva de uma criança ou de um idoso, ou seja, a partir da ingenuidade e, também, da sabedoria/experiência. Nesse livro há essa preocupação com a reparação da humanidade.

Os três contos analisados nessa dissertação refletem, de forma geral, sobre o sonho, as lembranças e o trabalho. É possível pensar os elementos insólitos contidos neles fazendo uma leitura da sociedade atual. Ceserani (2006) diz que essas literaturas estão comprometidas com o social, em destacar suas “incoerências”, sendo assim, os elementos insólitos aproximam a

realidade do texto de uma possível experiência do leitor, sendo mais fácil ajuizar e reestruturar sua própria realidade. É com as referências de realidade que o leitor fará sua análise do texto e a partir delas que a imaginação vai buscar “decifrar” o enigma, alertado por Bessière, se quiser restabelecer a ordem. Esse é um dos motivos de a leitura suscitar considerações diferentes: o leitor faz um exame individual, habilitado por suas bagagens culturais e subjetivas, é por isso, também, que Todorov alerta que o fantástico está na experiência do leitor com o texto.

Ao utilizar a alegoria e a metáfora para interpretar e explicar o enigma que os eventos insólitos levantaram, supostamente, estar-se-ia afastando o insólito dos contos fantásticos para alguns autores – especialmente Todorov, pois é necessário que o leitor identifique o mundo do texto como o seu mundo, que sinta a “ameaça”, acrescenta Roas. Entretanto, conforme Gama-Kahlil (2013), a literatura é composta por interpretações metafóricas e alegóricas, por isso, não se poderia proibir essas interpretações das literaturas fantásticas.

“Inundação” é o conto em que há mais metáforas e isso pode colaborar para uma leitura sem questionamento ao real. No entanto, é possível haver uma hesitação no momento em que os objetos desaparecem e esta poderia permanecer pela atitude do narrador em certificar o que ele viu, e então, a partir da negativa diante do sumiço dos objetos, seria possível estabelecer análises como a demonstrada. No entanto, há esse conflito da própria personagem com o acontecimento narrado, ainda que ele não seja perturbador no contexto.

Já a relação entre o mundo dos mortos e dos vivos, na cultura africana, que leva alguns aspectos – como a aparição do pai – para o realismo, pode ser ignorada pelo leitor que não está ciente do pensamento animista. Dessa forma, os contos podem ser lidos através de diversos olhares: alegórico, traumático ou crítica social. No entanto, em dois contos, o conhecimento do leitor sobre a cultura africana pode modificar a relação com os elementos insólitos. A leitura dos contos “A infinita fiadeira” e “Inundação”, então, depende do conhecimento do leitor sobre o animismo. Diz Afonso (2004), sobre o livro *Vozes Anotecidas*, de Mia Couto:

[...] os animais convivem ou substituem os humanos, os mortos ressuscitam, o universo parece perturbado. A representação do real está transfigurada pela visão dos homens cujas vozes carregam uma outra crença e cultura. Assim, comprometido entre dois modos de pensamento, o autor gosta de atravessar o seu discurso titular de símbolos que reforçam, de maneira autêntica, a poeticidade e a africanização da sua escrita. (AFONSO, 2004, p. 211.)

Como a literatura, a realidade também é um espaço complexo e extremamente intangível. No entanto, o real é um conceito subjetivo e assimilado através de crenças e angústias pessoais. Portanto, ainda que alguns autores digam que o insólito poderia estar mais no leitor que na obra, através da interpretação subjetiva fica difícil estabelecer atribuições teóricas no insólito. A literatura, contudo, traria uma “mesma realidade compartilhada”, diz Roas. Conforme acredita

o autor, ela absorve conceitos e certezas públicas, bem como aflições gerais, ainda que seja criação ficcional. Por isso, o que os autores têm escrito sobre o animismo é importante, do contrário estaria anulando-se o contexto dos contos de Mia Couto e analisando-os a partir de uma lógica que não é a da escrita. Em entrevista, o autor diz:

Inclusive a maneira como eu escrevo nasce desta condição de que este é um país dominado pela oralidade, um país que conta histórias através da via da oralidade. [...]. Eu, quando escrevo, na minha cabeça, estou construindo personagens, e obviamente que são negros, quase todos eles, a não ser que eu identifique de outra maneira. Porque este é o meu mundo, é o mundo que eu vivi, que eu nasci e, por osmose, quando chego à Europa fico admirado primeiro por uma sensação de ver tantos brancos. (COUTO, 2002, depoimento)

Segundo o autor, é a realidade africana que rege sua visão de mundo. O realismo animista também estaria fazendo parte do processo de descolonização do país através da literatura. Assim como o Realismo mágico que, conforme demonstra Chiampi (1980), surgiu na tentativa de descolonização, também, da teoria literária na América Latina. Esse não é objeto de estudo dessa dissertação, mas certamente se encontra aqui.

Dessa forma, é interessante observar a narração, a construção ficcional através do texto para tentar estabelecer o insólito, pois, Chiampi reconhece essa função social na literatura latino-americana, mas defende o termo “maravilhoso” justamente por se tratar de construção ficcional. Acredita-se que, em Mia Couto, um possível caminho para atribuir o insólito seria a construção narrativa.

Nessa dissertação, não há uma verdade única, pois não há apenas um caminho a ser observado. De uma ótica, a literatura no contexto que é produzida; de outra, um autor que é lido em todo o mundo. Considera-se então, dois lugares que podem ser muito diferentes. Todorov, na conclusão do seu livro sobre o gênero fantástico, diz “A literatura fantástica deixa-nos entre as mãos duas noções, a da realidade e a da literatura, ambas insatisfatórias” (P. 176).

A partir do que relatam os autores lidos, o universo que resgata cultura animista não está demonstrando um evento incomum ou problematizando o real. Dessa forma, ao considerar-se a realidade do leitor, os contos de Mia Couto apresentam o desafio da realidade a ser considerada (contexto da escrita *versus* realidade do leitor) para analisar o conflito. Por isso, ao analisar os textos do autor a partir do insólito, a construção do texto para a análise das desordens e reflexões em torno dos eventos incomuns pode ser o índice necessário para utilização dessas teorias. Sendo assim, o “modo narrativo fantástico” é a teoria mais abrangente, ainda que não esteja completamente adequado aos três contos, especialmente ao conto “A infinita fiadeira”. No entanto, é a teoria que vincula diferentes maneiras de quebrar a realidade através do texto,

único espaço aconselhado como possível para análise do insólito no presente contexto que apresenta duas realidades.

Por outro lado, verifica-se que o conto “O homem cadente” não caberia ao animismo, pois um homem que permanece no céu sem cair infringe uma das maiores certezas que podem ser compartilhadas: a lei da gravidade. Há a hesitação até por parte do narrador. Ou seja, o terreno da ficção, da Literatura, jamais pode ser ignorado, pois ainda que o texto incorpore elementos da realidade, é sempre uma representação. Pelo capítulo de análise isso fica evidente, pois no mesmo livro, e em apenas 3 contos, os elementos insólitos suscitaram interpretações diferentes. “Inundação” e “A infinita fiadeira” atraem teorias do insólito e do real; por outro lado, “O homem cadente” suscita a teoria do fantástico, uma vez que o narrador deixa evidente que o acontecimento não é condizente com o seu “real”, e poderia ser analisado, até mesmo, pela teoria de gênero dessa literatura.

5. REFERENCIAS

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

BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica: um protocolo de leitura. *Cadernos Neolatinos*. Rio de Janeiro, ano IV – nº 3. Set/2005. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/mariacristina_batalha.pdf> Acesso em: nov. 2015.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista de caso e da adivinha. *Revista Fronteiras*. São Paulo: PUCRS, n. 3, 2009. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/12587/9158>. Acesso em: Jun. 2016.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura, 2014.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Flavio García, Discursos fantásticos de Mia Couto – Mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional, Publicações Dialogarts, Rio de Janeiro, 2013. *Brumal. Revista de Investigación Sobre Lo Fantástico*, [s.l.], v. 2, n. 1, p.163-167, 12 jun. 2014. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.96>. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v2-n1-carreira/pdf-por>>. Acesso em: Abril 2017.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilyon Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

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

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Mia Couto e o exercício da humildade: o principal escritor moçambicano diz que é mais velho do que o seu próprio país: depoimento [21 de julho, 2002]. São Paulo: Caderno Munda da *Folha de São Paulo*. Entrevista concedida à Marilene Felinto. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,3.shl>>. Acesso em: Abril 2017.

_____. Mia Couto fala sobre a literatura de Moçambique e de sua relação com as palavras. *Saraiva Conteúdo*, publicada em 16 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/45036>>. Entrevista a Marcos Fidalga. Acesso em: nov. 2015.

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

DICIONÁRIO DE SIMBOLOS ONLINE. Disponível em: <<https://www.dicionariode simbolos.com.br/flamingo/>>. Acesso em: dez. 2016.

DOMÁZIO, Reynaldo. *Entre livros*. Ano 2, nº 22. São Paulo: Duetto Editora. 2007.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução de Waltesir Dutra.

FERREIRINHA, Carlos A. dos S. *Formas de recriação do mito em contos de Mia Couto*. 2017, 129 f. Dissertação na área de Literatura e Crítica Literária – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

GAMA-KHALIL, Marisa M. A Literatura Fantástica: gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras / Revista de Estudos Literários*. Vol. 26. Londrina, p. 17 – 38. Dez/2013.

GARCÍA, Flavio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Org) As controversas teorias da manifestação do insólito nos mundos possíveis da ficção miacoutiana: A varanda do Frangipani. *Vertentes do Insólito Ficcional – Ensaios*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 125-137.

GARCÍA, Flavio. Tensões entre o sólito e o insólito. IN: Seminário Permanente de Estudos da UERJ. *IV Painel “Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional” – Caderno de Resumos*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2008. p. 2. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/cadernos_de_resumos_IV_painel.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2017.

KIEFER, Charles. A poética de Edgar Allan Poe. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 11-15, abr./jun, 2009. Disponível em revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/6022/4338. Acesso em: Fev. 2017.

LEITE, Fábio. “Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas”. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo. 1995/1996. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/11/Valores-civilizatorios-em-sociedades-negro-africanas4.pdf>. Acesso em: dez. 2016.

LOPES, Tania Mara Antonietti. “Realismo mágico: uma problematização do conceito”. *Vocábulo*, Vol. 5. 2º semestre de 2013. s.p.

LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. Porto Alegre: Ática, 2002.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. O trauma do colonialismo e da escravidão nas narrativas de Mia Couto e Maria Firmina dos Reis: Um estudo comparativo. *Antares: Letras e Humanidades*. Vol. 5, nº 10 / Jul. – Dez. 2013. Caxias do Sul (UCS): Revista eletrônica. Disponível em <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/issue/view/141>. Acesso em: set. 2016.

MOURA, Heronides. *Vamos pensar em metáforas?* São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.

MUSSI, Luciana; H. CÔRTE, Beltrina. “O significado ‘afetivo’ daquilo que chamamos ‘casa’: uma reflexão através do cinema” *Caderno Temático Kairós Gerontologia*, 8. ISSN 2176-901X, São Paulo, novembro 2010: 231-242. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/download/8698/6454>. Acesso em jan. 2017.

NASCIMENTO, Marcos Bulcão. *A constituição da realidade no sujeito*. Salvador: Editora Edufba, 2007. Disponível em: <https://marcosbulcao.wordpress.com/2010/05/24/a-constituicao-da-realidade-no-sujeito/> Acesso em: set. 2016.

OLIVEIRA, Rosana Gondim Rezende. “Entre o real e o onírico: o fantástico de Mia Couto em ‘O homem cadente’”. *Anais do SILIAFRO. Volume , Número 1. EDUFU, 2012.* p. 578 – 586.

PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. *Revista Estação Literária*. Londrina, v. 13, p. 268-281. Jan. 2015.

PEREIRA, Claudiany da Costa. “Moçambicanidade em processo ou *Estar desiludido não é desistir* (Um estudo sobre a trajetória literária de Mia Couto)”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 11-17, Out. /Dez. 2008.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *Formas breves*. Tradução de: José Marcos Mariani de Macedo São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (p. 87 – 94)

REDAÇÃO. “Teia de aranha: mais dura que aço”. *Superinteressante*. 2004. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/ciencia/teia-de-aranha-mais-dura-que-aco/>>. Acesso em 12 dez. 2016.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SACRÉ, Sébastien. *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone: la (re)construction d'une identité*. 2010. 402 p. Tese. Département d'Études Françaises University of Toronto. .PDF. P. 24-80.

SILVA, Luciana Moraes. “Traços fantásticos em Mia Couto”. *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

TAVARES, Braulio. *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da palavra produção editorial, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. O continente I. Porto Alegre: Globo, 1996.

WITTMANN, Tábita. *O realismo animista presente nos contos africanos (Angola, Moçambique e Cabo Verde)*. 2012. 171 f. Dissertação na área de Estudos da Literatura – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

ZILBERMAN, Regina. História, mito e literatura. *Letras de hoje*. Porto Alegre: PUCRS. Vol. 20, nº 3, p. 63 – 90. Set. 1986.

6. ANEXOS

6.1 O homem cadente

Quando me vieram chamar, nem acreditei:

- *É Zuzézinho! Está caíndo do prédio.*

E as gentes, em volta, se depressavam para o sucedido. Me juntei às correrias, a perguntando zaranzeando: o homem estava caíndo? Aquele gerúndio era um desmando nas graves leis da gravidade: quem caí, já caiu.

Enquanto corria, meu coração se constringia. Antevia meu velho amigo estatelado na calçada. Que sucedera para se suicidar, desabismado? Que tropeção derrubara a sua vida? Podia ser tudo: os tempos de hoje são lixívia descolorindo os encantos.

Me aproximava do prédio e já me aranhava na multidão. Coisa de inacreditar: olhavam todos p cima. Quando fitei os céus, ainda mais me perturbei: lá estava. Pairando como águia real, o Zuzé Neto. O próprio José Antunes Marques Neto, em artes e artoanjo. Estava caíndo? Se sim, vinha mais lendo que o planar do planeta pelos céus.

Atirara-se quando? Já na noite anterior, mas o povo só notara no sequente dia. Amontoara-se logo a multidão e, num fósforo, se fabricaram explicações, epistemologias. Que aquilo provinha de ele ter existência limpa: lhe dava a requerida leveza. Fosse um político e, com o peso da consciência, desfechava logo de focinho. Outros se opunham: naquele estado de pelicano, o cidadão fugia era de suas dívidas. Ninguém cobra no ar.

Houve até versão dedicadamente cristã. Um mirone, longilongo, vestido como se coubesse numa só manga, brandejou apontando o firmamento:

- *Aquilo, meus senhores, é o novo Cristo.*

E o magricela prosseguiu, em berros: Cristo nos escancarou as portas de quê? Do céu, caros confrades. Do céu. Pois agora, o supramencionado Zuzé nos mostrava o caminho celestial. E fazia-o sem ter que morrer, o que era uma reconhecida vantagem.

- *Aquilo, meus senhores, é o Cristo descruicificado.*

Mandavam que calasse. Outros, mais práticos, se ocupavam com o que se iria seguir. E vaticinavam um fim, enfim:

- *O tipo vai demorar assim, uma infinidade de dias.*

- *Vai é morrer de sede e fome.*

Se nem na terra se comia nas vigentes condições, quanto menos nas nuvens. A mim me abalava era a urgência de meter mãos na obra. Alguém devia fazer a certa coisa. E gritei, entre os zunzuns:

- *Chamaram os bombeiros?*

Sim, mas estavam em greve. Estivessem no ativo faria pouca diferença: elas não tinham carros, nem escada, nem vontade. Eram, na verdade, bombeiros bastante involuntários.

Fazia-se tarde, as pessoas reentravam. Ficaram uns quantos, escassos e silenciosos. Voltei a olhar o céu e foquei melhor o meu amigo Zuzé. Seu rosto exalava tais serenidades que parecia dormir. As pernas, estendidas como flamingo, cruzavam nos tornozelos, os braços almofadando a cabeça. Parecia apanhar banhos de céu. Que coisa passaria em sua mente?

Foi quando notei, a meu lado, a moça chorando. Era tão miúda que confundi ser sua filha. Cheguei mesmo a perguntar à jovem. Que filha? Era, sim, sua paixão escondida. Aquilo se convertia em assunto de novela, drama sem faca nem alguidar. Nem valia querer saber. A moça não tinha outra explicação senão a lágrima.

Aos poucos, se retiraram todos. Fiquei eu e a moça. Ela se encostou em meu ombro, parecia adormecida. Não fosse o respingar de sua voz, ladainhando. Continuava chorando? Não. Rezava. Ela rezava para que chovesse. Ao menos, ele beberia gotinhas do céu e não secaria como o tubarão em salmoura. Que a moça tivesse invocando os certos espíritos ou fosse capricho das forças naturais: a verdade é que, no instante, começou a chover. E choveu nos dois seguintes dias.

Onde nada se passa, tudo pode acontecer. E a multidão foi se rendendo, em turnos. Guardas-chuvas encheram o espaço e os receios começaram a ganhar voz:

- *A chover assim, o tipo vai ensopar, ganhar peso e desandar por aí abaixo.*

Os deuses tivessem ouvidos. Parou de chover. E os dias seguintes prosseguiram como se o próprio ar tivesse parado. O voo de Zuzé já era um atrativo da cidade. Negócios vários se instalaram. Turistas adquiriam bilhetes, ciclerones do fantástico explicavam versões inéditas de como Zuzé nascera com penas no sovaco e descendia de uma família de secretos voadores. O fulano era o congênito destrapezista. O próprio tio alugava um megafone para que enviassem mensagens e votos de boas bênçãos. Até eu paguei para falar com meu velho amigo. Quando, porém, me vi com o megafone não soube o que dizer. E devolvi o instrumento.

De facto, vieram as autoridades devidas, por via do chefe máximo das forças policiais e disseram ouvir por meio de atifalante:

- *Desça em nome da lei!*

O político por trás lhe segredava as deixas. As massas, os eleitores, ansiavam por um desempenho.

– *Continue a dar ordens. Continue, mais forme!* – incitava o político. O porta-voz obedecia, estridenteando:

- *O seu comportamento, caro concidadão, é verdadeira antidemocrático.*

Contra os direitos humanos, bichanava o político. Contra a imagem de estabilidade de que a nação carecia, ainda acrescentou o falante. Os doadores internacionais se espantariam com o desacontecimento. Mas Zuzé nem água ia nem água vinha. Sorria, em trejeito malandro.

E, agora, pronto: ponho ponto. Nem me alongo para não esticar engano. Pois tudo isso o que vos contei, o voo de Zuzé e a multidão cá em baixo, tudo isso de um sonho se tratou. Suspirados fiquemos, de alívio. A realidade é mais rasteira, feita de peso e de pés na terra.

Mas eu, no dia seguinte, não estava certo do meu sossego. E fui ao local para me certificar de quanto eu devaneara. Encontrei tudo arrumado no regime da cidade. Lá estava o céu, vazio de humanos voadores. Só o competente azul, a evasiva nuvem. E os pássaros mais sua avegação. E mais a praça. Bem terrestre, desumanamente humana. Tudo sem notícia, tudo pouco sonhável.

De repente, vi a moça. A mesma do sonho. Ela, sem tirar nem opor. E, para mais, continuava olhando os céus. Me cheguei e ela, sem deixar de olhar para o firmamento, sussurrou:

- *Já não o vejo. E o senhor?*

- *Eu, o quê?*

- *O senhor consegue ver Zuzé?*

Menti que sim. Afinal, mais valia um pássaro. Mesmo de fingir. Deixássemos Zuzé voar, ele já não tinha onde tomar. Neste mundo, não há pouso para aves dessas. Onde ele anda, é outro céu.

6.2 Inundação

Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo. E as lembranças são peixes nadando ao invés da corrente. Acredito, sim, por educação. Mas não creio. Minhas lembranças são aves. A haver inundação é de céu, repleção de nuvem. Vos guio por essa nuvem, minha lembrança.

A casa, aquela casa nossa, era morada mais da noite que do dia. Estranho, dirão. Noite e dia não são metades, folha e verso? Como podiam o claro e o escuro repartir-se em desigual? Explico. Bastava que a voz de minha mãe em canto se escutasse para que, no mais lúcido meio-dia, se fechasse a noite. Lá fora, a chuva sonhava, tamborileira. E nós éramos meninos para sempre.

Certa vez, porém, de nossa mãe escutávamos o pranto. Era um choro delgadinho, um fio de água, um chilrear de morcego. Mãe em mão, ficamos à porta do quarto dela. Nossos olhos boquiabertos. Ela só suspirou:

- *Vosso pai já não é meu.*

Apontou o armário e pediu que o abríssimos. A nossos olhos, bem para além do espanto, se revelaram os vestidos envelhecidos que meu pai há muito lhe ofertara. Bastou, porém, a brisa da ponta se abrindo para que os vestidos se desfizessem em pó e, como cinzas, se enevoassem pelo chão. Apenas os cabines balançavam, esqueletos sem corpo.

- *E agora - disse a mãe -, olhem para estar cartas.*

Eram apaixonados bilhetes, antigos, que minha mãe conservava numa caixa. Mas agora os papéis estavam brancos, toda a tinta se desbotara.

- *Ele foi. Tudo foi.*

Desde então, a mãe se recusou a deitar no leite. Dormia no chão. A ver se o rio do tempo a levava, numa dessas invisíveis enxurradas. Assim dizia, queixosa. Em poucos dias, se aparentou às sombras, desleixando todo seu volume.

- *Quero perder todas as forças. Assim não tenho mais esperas.*

- *Durma na cama, mãe.*

- *Não quero. Que a cama é engolidora de saudade.*

E ela queria guardar aquela saudade. Como se aquela ausência fosse o único troféu de sua vida.

Não tinham passado nem semanas desde que meu pai se volatilizara quando, numa certa noite, não me desceu o sono. Eu estava pressentimental, incapaz de me guardar no leito. Fui ao quarto dos meus pais. Minha mãe lá estava, envolta no lençol até a cabeça. Acordei-a. O seu rosto assomou à penumbra doce que pairava. Estava sorridente.

- *Não faça barulho, meu filho. Não acorde seu pai.*

- *Meu pai?*

- *Seu pai está aqui, muito comigo.*

Levantou-se com cuidado de não desalinhar o lençol. Como se ocultasse algo debaixo do pano. Foi a cozinha e serviu-se de água. Sentei-me com ela, na mesa onde acumulavam as panelas do jantar.

- *Como eu o chamei, quer saber?*

Tinha sido o seu cartar. Que eu não tinha notado, porque o fizera de surdina. Mas ela cantara, sem parar, desde que ele saíra. E agora, olhando o chão da cozinha, ela dizia:

- *Talvez uma minha voz seja um pano; sim, um pano que limpa o tempo.*

No dia seguinte, a mãe cumpria a vontade de domingo, comparecida na igreja, seu magro joelho cumprimentando a terra. Sabendo que ela iria demorar eu voltei ao seu quarto e ali me deixei por um instante. A porto do armário escancarada deixava entrever as entranhas da

sombra. Me aproximei. A surpresa me abalou: de novo se enfunavam os vestidos, cheios de formas e cores. De imediato, me virei a espreitar a caixa onde se guardavam as lembranças de namoro de meus pais. A tinta regressara ao papel, as cartas de meu velho pai se haviam recomposto? Mas não abri. Tive medo. Porque eu, secretamente, sabia a resposta.

Saí no bico do pé, quando senti minha mãe entrando. E me esgueirei pelo quintal, deitando passo na estrada de areia. Ali me retive a contemplar a casa como irrealizada em pintura. Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar. Nesse instante, escutei o canto doce de minha mãe. Foi quando eu vi a casa esmorecer, engolida por um rio que tudo inundava.

6.3 A infinita fiadeira

*(A aranha ateia
diz ao aranho na teia:
o nosso amor
está por um fio!)*

A aranha, aquela aranha, era tão única: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia-as, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras. Ao fio e ao cabo, ela já amalhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs.

E dia e noite: dos seus palpos primavam obras, com belezas de cacimbo gotejando, rendas e redilhados. Tudo sem fim nem finalidade. Todo o bom aracnídeo sabe que a teia cumpre as fatais funções: lençol de núpcias, armadilha de caçador. Todos sabem, menos a nossa aranhinha, em suas distraídoeiras funções.

Para a mãe-aranha aquilo não passava de mau senso. Para quê tanto labor se depois não se dava a indevida aplicação? Mas a jovem anhanhica não fazia ouvidos. E alfaitava, alfinetava, cegava os nós. Tecia e retecia o fio, entrelaçava e reentrelaçava mais e mais teia. Sem nunca fazer morada em nenhuma. Recusava a utilitária vocação da sua espécie.

- Não faço teias por instintos.

- Então, faz porquê?

- Faço por arte.

Benzia-se a mãe, rezava o pai. Mas nem com preces. A filha saiu pelo mundo em ofício de infinita teceloa. E em cantos e recantos deixava a sua marca, o engenho da sua seda. Os pais, após concertação, a mandaram chamar. A mãe:

- Minha filha, quando é que assentas as patas na parede?

E o pai:

- Já eu me vejo em palpos de mim...

Em choro múltiplo, a mãe limpou as lágrimas dos muitos olhos enquanto disse:

- Estamos recebendo queixas do aranha.

- O que é que dizem, mãe?

- Dizem que isso só pode ser doença apanhada de outras criaturas.

Até que se decidiram: A jovem aranha tinha que ser reconduzida aos seus mandos genéticos. Aquele devaneio seria causado por falta de namorado. A moça seria até virgem, não tendo nunca digerido um machito. E organizaram um amoroso encontro.

- Vai ver que custa menos que engolir mosca – disse a mãe.

E aconteceu. Contudo, ao invés de devorar o singelo namorado, a aranha namorou e ficou enamorada. Os dois deram-se os apêndices e dançaram ao som de uma brisa que fazia vibrar a teia. Ou seria a teia que fabricava a brisa?

A aranhica levou o namorado a visitar a sua coleção de teia, ele que escolhesse uma, ficaria prova de seu amor.

A família desiludida consultou o deus dos bichos, para reclamar da fabricação daquele espécime. Uma aranha assim, com mania de gente? Na sua alta teia, o deus dos bichos quis saber o que poderia fazer. Pediram que ela transitasse para humana. E assim sucedeu: num golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa. Quando ela, já transfigurada, se apresentou no mundo dos humanos logo lhe exigiram a imediata identificação. Quem era, o que fazia?

- Faço arte.

- Arte?

E os humanos se entreolharam, intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais-velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses pouco rentáveis produtos – chamados de obras de artes – tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Não se lembrava bem em que bichos. Aranhas, ao que parece.