UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

IRENE SEVERINA REZENDE

O Fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)

Universidade de São Paulo
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

O Fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) E Mia Couto (Moçambique)

Irene Severina Rezende

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras (FFLCH), da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.ª Dra. Maria dos Prazeres Mendes.

Universidade de São Paulo
2008

O Fantástico no contexto sócio-cultural
do século XX:
José J. Veiga (Brasil)
E Mia Couto (Moçambique)

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras (FFLCH), da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Data de aprovação: _____/_____/_____

_____

Orientadora: Prof.ª Dra. Maria dos Prazeres Mendes.

_____ _____

_____ _____

Dedico esta Tese à minha mãe:

Ilda Severina Vilela.

AGRADECIMENTOS

À querida Maria dos Prazeres, carinhosamente chamada de Prá, agradeço pela orientação, pela amizade, pelo carinho, e pelos ensinamentos;

Ao Dr. Edson de Oliveira, que desde a co-orientação no Mestrado, apresentou-me e recomendou-me o escritor moçambicano, Mia Couto. Também lhe agradeço pelo apoio, em São Paulo, e por tudo que me ajudou a conhecer, da USP e da cidade; também pelo que me ajudou a conhecer de Mato Grosso; sobretudo agradeço-lhe a amizade e o carinho;

Às Doutoras Tânia Macedo, Benilde Caniato, (in memorian), Elza Miné, Aparecida Santilli, (in memorian), pelos ensinamentos;

À Drª Nelly Novaes Coelho, minha orientadora no Mestrado a quem muito devo, pelos ensinamentos que me ajudarão por toda a vida;

Aos amigos, pela convivência que deixou saudades:

Elizete pelo apoio em São Paulo e em Tangará;

Nancy, Susane, Leonice e Zé Pereira pelo espaço em comum e pelas discussões que, acredito, nos enriqueceram;

Genivaldo, o nosso Geninho, Drª Marinei, carinhosamente a Belelei, Elair, Mantovani, Drª Vera Maquêa, Drª Elizabeth a nossa Betinha, por tantas idas e vindas;

Dr. Agnaldo, a quem vou amar pra sempre, pela amizade e pelo belíssimo prefácio para meu livro *Prolongamento*;

Isaac pelas ajudas nas remoções, pelas defesas, pelas discussões poéticas, e, sobretudo pelo companheirismo;

Aos meus filhos: Léa Jordhan (pra sempre na memória); Laís Liane, minha competentíssima e preferida advogada; Leandro Rodolfo, professor - futuro - de Letras, ambos razões da minha existência;

Aos meus netos: Leonardo e Letícia, minha quarta dimensão;

À minha mãe, que nunca teve noção do que seja USP, mas que sempre respeitou meus momentos de estudo e de angústia;

À minha única irmã: Lúcia Helena, e minha sobrinha, preferida e única, Fernanda Tapajós, pelas discussões que nos enriquecem;

Ao Salvy, pelos cuidados com as crianças, já não tão crianças;

À Drª Maria Conceição Paranhos Brandão, pela contribuição, pelas correções e

pelos conselhos;

À CAPES pelo financiamento da bolsa e ao PQI que viabilizou o doutoramento junto à USP;

Aos colegas e funcionários da UNEMAT, principalmente dos Campis de Sinop, Tangará da Serra e de Alto Araguaia, com os quais convivi mais intensamente;

Ao Governo do Estado e à UNEMAT, que me concederam o afastamento total das atividades para que eu pudesse dedicar-me integralmente à Pesquisa no doutoramento;

A DEUS, por me dar força e coragem para enfrentar, e superar, o que a vida me reservou de penoso e difícil.

Ajunta os carregadores
-que a terra vai colher a mão
é de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
neste latifúndio.
Não é cova grande.
É cova medida,
É a terra que querias
Ver dividida.
Se abre o chão e te fecha,
Dando-te agora cama e coberta.
Se abre o chão e te envolve,
Como mulher com que se dorme.
(...) é difícil entender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que se vê, Severina
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
João Cabral de Melo Neto

As verdades da vida são sem prazo
Guimarães Rosa

Longe ou perto, não somos donos
Mas simples convidados.
A vida, por respeito requer constante licença.
Mia Couto

Um mundo fantástico? É o nosso mundo.

J.J.Veiga

O peso do morto faz a terra girar de noite
E durante o dia o peso dos vivos...
Quando os mortos forem em maior número do que os vivos,
A noite será eterna, não terá fim,
Faltará o peso dos vivos para o dia voltar...
Miguel Astúrias

A realidade não tem a menor
obrigação de ser interessante
Jorge Luis Borges

RESUMO

O desenvolvimento deste trabalho pautou-se em obras artísticas, engajadas politicamente, pertencentes ao macrossistema de Literaturas de língua portuguesa, a saber, uma Moçambicana: *Um Rio chamado Tempo, uma Casa chamada Terra,* de Mia Couto, e outra brasileira, *Sombras de Reis Barbudos,* de J.J. Veiga. A partir desse comparativismo entre os dois contextos, chegou-se a uma idéia do que é o fantástico contemporâneo, e procurou-se aprofundar o estudo sócio-cultural ressaltado nos conteúdos das duas obras. A temática "opressão" permitiu estudar as relações de poder e submissão entre as personagens das duas obras. Esta temática perpassou a análise crítico-literária fundamentando, filosoficamente, a atuação das personagens, reflexos muitas vezes da situação histórica vivenciada pelos autores. Semanticamente variada e polêmica, a palavra "opressão" prestou-se, nesta abordagem, a uma interpretação de possibilidade de um estudo sócio-cultural do momento em que as obras foram escritas, seguindo a linha filosófica desenvolvida pelo pensador alemão Sigmund Freud, no que se refere à interpretação do duplo. A pesquisa serviu-se de teóricos como Todorov, Caillois e Bessière, para a abordagem do gênero fantástico presente nas duas obras. Pelo fato de ter-se pesquisado toda a produção literária dos dois autores, sentiu-se a necessidade de citar outras obras, o que ajudou a estabelecer um diálogo entre as narrativas selecionadas e as demais obras dos dois escritores. Ao estudar as narrativas dos autores, pensou-se que fosse necessário uma inserção na história recente dos dois países cujo levantamento vem inserido nos anexos. Por não esquecer o contexto sócio-cultural da elaboração dos dois textos, é que a pesquisa espelha as circunstâncias históricas da época da criação das mesmas, sem deixar, contudo de perceber que a literatura vai além desse simples espelhar do real, pois a obra literária, além de dialogar com o mundo em que está inserida, dialoga com tempos e espaços outros que não os da realidade. A escolha desse tema se deu também pela indagação de ordem teórica, o que justifica a escolha do *corpus,* apresentado para estudo.

Palavras-chave: J.J.Veiga, Mia Couto, fantástico, absurdo, insólito, opressão.

ABSTRACT

The development of this work is guided into artwork, politically engaged, belonging to the macrosystem of Literatures in English, namely, a Mozambican: *A River called Tempo, a house call Earth*, Mia Couto, and another Brazilian, *Shadows of Kings Barbuda*, from J.J. Veiga. From this comparative between the two contexts, it was an idea of what is the great contemporary, and tried to deepen the socio-cultural study highlighted in the contents of the two works. The theme "oppression" permitted to study the relationships of power and submission between the characters of the two works. This thematic been present throughout the literary-critical analysis reasons, philosophically, the actions of the characters, often reflected the historical situation experienced by the authors. Semantically varied and controversy, the word "oppression" is provided in this approach, the possibility of an interpretation of a study of socio-cultural moment in which the works were written, following the philosophical line developed by the German thinker Sigmund Freud, in refers to the interpretation of the double. The research was theoretical served as Todorov, Caillois and Bessière to the approach of gender in this fantastic two works. Because of having to be searched throughout the literature of the two authors, felt the need to quote other works, which helped to establish a dialogue between the narratives and other selected works of the two writers. By studying the narratives of the authors, it was thought it was a necessary insertion in the recent history of two countries whose survey is inserted in the annexes. Why not forget the socio-cultural context of the preparation of the two texts, is that the survey reflects the historical circumstances at the time of their creation, while, however, understand that the literature that goes beyond simple mirror of reality, because the literary work In addition to dialogue with the world around them, and argue with times and places other than the reality. The choice of this theme is also gave the theoretical question of order, hence the choice of the body, submitted for study.

Keywords: J. J. Veiga, Mia Couto, fantastic, absurd, unusual, oppression.

RESUMEN

El desarrollo de este trabajo es guiado en obras de arte, políticamente comprometidos, pertenecientes a la macrosistema de Literaturas en Inglés, a saber, una de Mozambique: Un río llamado Tempo, una casa llamada Tierra, Mia Couto, y otro brasileño, sombras de los Reyes Barbuda, de J.J. Veiga. A partir de esta comparativa entre los dos contextos, es una idea de lo que es el gran contemporáneo, y trató de profundizar en el socio-cultural de relieve en el estudio el contenido de las dos obras. El tema "opresión" permite estudiar las relaciones de poder y sumisión entre los personajes de las dos obras. Esta temática está presente en toda la literatura razones análisis crítico, filosófico, las acciones de los personajes, a menudo refleja la situación histórica experimentada por los autores. Semánticamente variada y polémica, la palabra "opresión" se presenta en este enfoque, la posibilidad de una interpretación de un estudio socio-culturales momento en que las obras fueron escritas, a raíz de la línea filosófica desarrollada por el pensador alemán Sigmund Freud, en se refiere a la interpretación de la doble. La investigación teórica se desempeñó como Todorov, Caillois y Bessière con el enfoque de género en este fantástico dos obras. Porque de tener que ser buscado en toda la literatura de los dos autores, sintió la necesidad de citar otras obras, que ayudó a establecer un diálogo entre las descripciones y otras obras seleccionadas de los dos escritores. Al estudiar las descripciones de los autores, se pensó que era necesaria una inserción en la historia reciente de dos países cuyo estudio se inserta en los anexos. ¿Por qué no olvidar el contexto socio-cultural de la preparación de los dos textos, es que la encuesta refleja las circunstancias históricas en el momento de su creación, mientras que, sin embargo, entiendo que la literatura que va más allá de la simple espejo de la realidad, porque la obra literaria Además de diálogo con el mundo que les rodea, y discutir con los tiempos y lugares distintos de la realidad. La elección de este tema es también dio a la cuestión teórica de orden, por lo tanto, la elección del cuerpo, sometida a estudio.

Palabras clave: J. J. Veiga, Mia Couto, fantástico, absurdo, raro, la opresión.

OBSERVAÇÕES: todas as notas com biografia e bibliografia dos autores, ou com alguma informação extra, por razões estéticas, se encontravam transpostas para o final dos capítulos, mas por indicação da Banca de Qualificação, foram inseridas no rodapé.

Para *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, usamos a edição publicada no Brasil, em 2003, pela Companhia das Letras, e durante o trabalho nos referimos a ela por *RCT*.

Sombras de Reis barbudos foi publicado, no Brasil, pela primeira vez em 1972. Mas a edição que usamos data de 1989, e foi realizada pela BERTRAND BRASIL S/A, com sede no Rio de Janeiro. Esta obra conquistou Menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção de 1973, do Instituto Nacional do Livro. A ela nos referimos por *SRB*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

CAPÍTULO I
PERCURSO TEÓRICO DA LITERATURA FANTÁSTICA 24

1.1 A natureza da literatura fantástica 26
1.2 Freud e o estranhamento literário do fantástico 30
1.3 O campo temático do fantástico do século XX 35
1.4 O Absurdo da existência como forma de deflagração do fantástico 37
1.5 O Fantástico e o Maravilhoso 39
1.6 O Fantástico e o Realismo-Mágico 42
1.7 O Fantástico e suas estruturas profundas 46
1.8 A Leitura poética ou alegórica e o fantástico 51
1.9 O Fantástico contemporâneo 52

CAPÍTULO II
58

RIO, CASA, TERRA, SER, EM ÁGUAS FANTÁSTICAS

2.1 Uma trajetória de premonições fantásticas 59
2.2 A Meia-morte como consolidação do fantástico 65
2.3 Por entre as fronteiras da lógica 68
2.4 A desordem natural das coisas 72
2.5 O Fantástico recorrente em Mia Couto 79
2.6 Símbolos do invisível 87
2.6.1 Rio que une, águas que separam: simbologia fantástica 91
2.6.2 Terra, onde, em nós, a casa habita 94
2.6.3 Tempo – um elemento do jogo fantástico 98
2.7 O sentimento do absurdo 105
2.8 O fantástico e o mundo mítico dos deuses 107
2.9 O fazer literário como ato fantástico 110
2.10 As cartas como veículo de instauração da dúvida 112
2.11 O duplo, elemento que deflagra o fantástico 117
2.12 As personagens, suas complexidades e seus nomes fantásticos 125

CAPÍTULO III

DEPOIS DAQUELA COMPANHIA 132

3.1 Situação do Brasil à época de Veiga 132
3.2 Um escritor fantástico do interior de Goiás para o mundo 134
3.3 J.J.Veiga – realismo-mágico ou fantástico 136
3.4 Dos temas comuns ao fantástico 139
3.5 O fantástico recorrente em J.J.Veiga 142
3.6 A estranheza das personagens 151

3.7 A linguagem coloquial capaz de instaurar o absurdo 154
3.8 O insólito em *Sombras de Reis Barbudos* 156
3.9 Muros, muros, fantásticos muros 166
3.10 A irredutível estranheza 169
3.11 O Fantástico Vôo Libertário 174
3.12 A alegoria no fantástico de J.J.Veiga 176
3.13 A viagem de Lucas e os símbolos do invisível 179
3.14 Que Reis eram esses 186

CONSIDERAÇÕES FINAIS 189

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 198

ANEXOS 214

INTRODUÇÃO

Após a defesa da dissertação de mestrado, em 2002, resolvemos continuar as pesquisas no âmbito da Literatura Comparada, em nível de doutorado, tomando como objeto de estudo o escritor moçambicano Mia Couto e o goiano J.J.Veiga, para continuar nossos estudos da Literatura Fantástica. E, mesmo sabendo que o fantástico tem sido constantemente estudado, pois é objeto de indagação de diversos pesquisadores, pensamos que nossa pesquisa poderá colaborar com os estudos já existentes.

A aproximação entre esses dois autores nos permitiu estabelecer como o fantástico se dá na modernidade e como ele aparece dentro da produção individual de cada um dos autores estudados, e ainda nos ajudou a ver qual é a função de crítica da realidade social, política e cultural, em cada uma das obras e no gênero fantástico em si mesmo considerado. Também se deu o exercício de aproximação, para percebermos semelhanças e diferenças, além de que nos proporcionará aprimorar o entendimento do gênero fantástico, comum nos dois autores. Também nos ajudou a indagar sobre nosso modo de estar no mundo, visto que os textos escolhidos para estudo conseguem revelar realidades assustadoras, escondidas por detrás de falsos moralismos, ou mesmo pelo egoísmo a que está submetido o ser humano, numa sociedade onde impera o capitalismo.

As narrativas escolhidas são *Um Rio chamado Tempo, Uma casa chamada Terra,*[1] que é a representação típica do país de Moçambique[2], confrontada com a obra *Sombras de*

[1] Para *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra,* de Mia Couto, usamos a edição publicada no Brasil, em 2003, pela Companhia das Letras, e durante o trabalho nos referiremos a ela por *RCT*.

[2] Moçambique é um país da costa oriental da África, chamada de África Austral. Está limitado ao norte pela Zâmbia, Malawi e Tanzânia; a leste com o canal de Moçambique e pelo Oceano Índico; a sul pela África do Sul e a Oeste pela Suazilândia e pelo Zimbabwe. O País é banhado pelo Oceano Índico numa dimensão costeira de mais de 2.500 kilômetros./ A maioria de sua população é de origem lingüística bantu como a de Angola, e proveniente de várias migrações de povos do leste e do norte que ocuparam, originalmente, o seu território./ Por volta do século X, grupos de comerciantes mulçumanos de origem árabe começaram a fixar-se no litoral na faixa costeira do Norte, dando origem a um grupo específico, o *Swahili*./ Há também três tipos de origem asiática, concentrados principalmente nos centros urbanos: de origem chinesa, de origem paquistanesa e indiana (mulçumanos) e indianos goeses da religião católica. "A população centra-se no campo, 86,8% contra 13,2% nos centros urbanos". (SERRANO, 1992, p.96)./ Em Moçambique o domínio colonial durou 70 anos (de 1905 a 1975), e houve muita luta: guerra civil, guerra fria, resistência, muita miséria e um comércio liderado por árabes, que deixou sinais na cultura, na religião, na culinária e até mesmo no nome do país. /Em 25 de junho de 1975, Moçambique tornou-se independente e desde essa data a luta tem sido para a reconstrução e o desenvolvimento das 10 províncias que constituem o país, a saber: Maputo (capital), Niassa, Cabo Delgado, Tete, Zambézia, Nampula, Beira, Manica, Inhambane e Gaza. Além do português, língua oficial, conta com mais de 15 idiomas nacionais. Em Moçambique, em 1964 dá-se o início da luta armada contra o governo colonial, sob a liderança da FRELIMO[2] – Frente de Libertação para Moçambique, que tinha como presidente, o seu fundador Eduardo Mondlane./ No dia 25 de Junho de 1975, foi conquistada a Independência de Moçambique, que saía do domínio português. Os integrantes da FRELIMO chegam ao poder, com a intenção de acabar com a opressão social e política. Mas os moçambicanos não consideram esta data como sendo o verdadeiro dia da independência, pois a partir daí, surge uma outra guerra, comandada pela RENAMO - Resistência Nacional Moçambicana – que tinha

Reis Barbudos[3], de J.J.Veiga, considerada uma das obras primas do escritor goiano, e que mostra um Brasil da época da Ditadura Militar. Duas obras que estão, inevitavelmente, voltadas para as minorias, para o papel social do anti-herói, e para os chamados "desejos ocultos" de todo ser humano.

A obra de Mia Couto que selecionamos, é uma narrativa que denuncia, por meio de um supra-realismo[4] de aparência inverossímil, os interesses que permeiam as relações humanas de poder, e seus personagens vivem em crise de relacionamentos e de identidade consigo próprios, com os familiares e com o país.

O mais comum, que se vê, nos estudos comparados, no Brasil, é a aproximação do escritor moçambicano com Guimarães Rosa, até mesmo porque Mia Couto foi descrito, muitas vezes pela crítica, pela imprensa e em alguns encontros literários, como sendo o Guimarães Rosa africano. O próprio Mia atesta sua afinidade com Guimarães Rosa, ao declarar:

> Eu comecei a escrever poesia primeiro, depois comecei a escrever contos. Contos muito marcados pelo encontro que tive com o escritor chamado Luandino Vieira. (...) ele me autorizou a fazer alguma coisa que aprecio muito fazer. As histórias que eu queria contar não podiam ser contadas no português normal, no português que, afinal, Moçambique adotou como língua oficial. (...) a mesma influência que ele tinha em mim ele tinha a partir de um escritor que nós não conhecíamos, que se chamava Guimarães Rosa. Eu fiquei alertado, avisado, e queria muito esses livros, de Guimarães Rosa. Quando chegou o primeiro livro, *Primeiras Estórias*, houve um fenômeno curioso. Eu não conseguia entrar naquele texto. Era como se eu lesse, ouvisse vozes, que eram as vozes da minha infância. (...) Era uma linguagem, quase uma linguagem de transe, que permitia que outras linguagens tomassem posse dela. E isto era fundamental num país em que há um amálgama, há uma ficção que se chama Moçambique. (COUTO, 1994, p.05).

No entanto, resolvemos aproximar o texto de Mia Couto do de J.J.Veiga, porque queríamos alcançar uma compreensão mais ampla, fundamentada sobre as características, alcance e significado literário do gênero fantástico, nos séculos XX e início deste XXI. E

---

auxílio financeiro e estratégico da África do Sul, que por sua vez, não reconhecia o governo popular de Moçambique. Após a Independência, a RENAMO, com o apoio dos portugueses expulsos do poder, e a ajuda da África do Sul e da Rodésia, inicia os primeiros ataques armados contra Moçambique. Estava desencadeada a guerra civil que só terminaria 16 anos depois, em 1992, quando foi assinado, em 15 de Outubro, o acordo de paz, denominado "Acordo de Roma", que previa eleições para o país.

[3] *Sombras de Reis barbudos* foi publicado, no Brasil, pela primeira vez em 1972. Mas a edição que usamos data de 1989, e foi realizada pela BERTRAND BRASIL S/A, com sede no Rio de Janeiro. Esta obra conquistou Menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção de 1973, do Instituto Nacional do Livro. A ela nos referiremos por *SRB*.

[4] O conceito de supra-realidade será abordado no primeiro capítulo, quando tratarmos da teoria de Irene Bessière.

também era nossa intenção procurar entender qual a função desempenhada pela narrativa fantástica no Brasil e em Moçambique, e qual a relação deste gênero com as realidades sócio-culturais de cada um dos autores estudados.

A abordagem destas duas obras se deu com a intenção de tratá-las no domínio da literatura fantástica, mesmo sabendo que há uma grande disparidade de definições, sobre o que seja o fantástico, como apontamos no capítulo I quando selecionamos diversas teorias.

Tomamos por base a visão de Todorov, em sua *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), que está centrada no conceito tradicional do gênero fantástico, e que retoma alguns postulados críticos como os propostos por Roger Caillois (1966), e Louis Vax (1967), mas que em última instância concorda com Sartre (1968), salientando que o século XX assistiria a uma redefinição do fantástico. Procuramos demonstrar, ao longo do nosso estudo, como os dois autores escolhidos mergulharam neste novo conceito de gênero literário. Também para completarmos o embasamento teórico, nos pautamos nas teorias de Irene Bessière, e Felipe Furtado, por nos acenarem com a possibilidade de concretizarmos e fundamentarmos, de maneira coerente, nossa pesquisa.

O Fantástico, elemento determinante da unidade artística das obras, foi objeto de um exame mais acurado de nossa parte, por pensarmos que ele permite aferir o viés pelo qual os autores buscam as cenas insólitas, e como estas cenas estão reformuladas nas duas narrativas, caminhando para um fantástico moderno que é próprio do século XX, como já apontava Todorov, e que foi reformulado teoricamente por Bessière. Esse fantástico de agora, amplia e diversifica a visão acerca da problemática sócio-cultural, mostrada na história do Brasil e de Moçambique. Porém, um olhar mais acurado não pôde deixar de perceber a grande inovação da linguagem que acontece em Mia Couto, cujo autor demonstra uma preocupação com a criatividade lingüística das frases, com as inovações e a reformulação dos provérbios, embora estes estejam mais contidos na obra escolhida, do que em outras de suas produções.

Quanto a J. J. Veiga, não foi difícil perceber que, apesar da aparente simplicidade da linguagem, a leitura nas entrelinhas encontra alusões e sugestões que desafiam o leitor e o encantam com a eficácia de um mestre da arte de narrar.

O texto de Mia Couto, no qual se manifesta a situação aflitiva do homem moçambicano, bem como se parodia o imaginário nacional daquele país, em que se articula a temática da *morte x vida* em processo de intertextualidade, com os anseios e os desejos da pátria e do povo, foi lido como um texto fantástico, embora saibamos que esta é apenas uma das muitas leituras que se pode desenvolver a respeito desta obra.

Foi também de grande importância para nosso estudo, a observação de como se processa o olhar desse escritor sobre os fatos que comenta. O trabalho com a língua pode tornar-se um pretexto para que o autor discuta sobre elementos que, se não são os mais importantes, são talvez os mais freqüentes em sua obra: o povo moçambicano e a terra africana, com suas crenças, suas lembranças e suas tradições. Encontramos nas obras de Mia Couto, de gêneros distintos: poemas, crônicas, contos, romances, uma preocupação com a renovação da linguagem, que propicia uma literariedade poética inovadora.

A literatura de Mia Couto expõe os fatos da guerra cruel que se estendeu por décadas, sobre seu país, e até mesmo após a conquista da independência, indicando que a máquina colonial deixou um legado de destruição, apesar do sentimento de resistência tão presente na história dos povos que compõem o país de Moçambique. Parte desta história vem nos anexos desta pesquisa para que o leitor tome conhecimento das barbáries que ocorreram naquele país. E ainda que estes fatos estejam reformulados nos textos literários de Mia Couto, é neles que o autor se mantém, é neles que vence o tempo e encara a sina de um povo que se defrontou durante anos com a desgraça de ver os seus definharem perante o inimigo.

Mia Couto tem despertado o interesse de diversos estudiosos pelas características multifacetadas que tem apresentado em seus textos, pois ele é biólogo, jornalista, e escritor. Como biólogo visita uma grande parte do país, onde recolhe o imaginário popular para depois o transformar em literatura; como jornalista pode se debruçar sobre a história do país. Mas a postura que mais tem chamado a atenção de todos é a posição crítica que ele adota perante essa história e a literatura. De todas as características deste autor, a que mais nos despertou atenção, foi a sua maneira de recriar o fantástico.

No caso de J.J.Veiga, duas situações aparecem no texto: aquela que se vê e aquela que surpreende, e isto é o que gera a ambigüidade: não é a vida apenas, que é analisada, mas o 'desconhecimento' daquilo que oprime a vida de uma população, que bem pode ser a representação da vida brasileira. A causa de tudo, na maioria de suas narrativas, permanece oculta dos personagens, e até mesmo do leitor, assim como as forças que movem os acontecimentos que são inexplicáveis. O autor desloca os acontecimentos, em que as personagens fogem da opressão das mais variadas formas, para o plano do fantástico, e assim constrói seu objeto literário. Por meio de tal objeto, disseca a sociedade, com seus medos e sua hipocrisia.

Podemos dizer que Veiga capta fatos da realidade, e os transforma em cenas regidas pelo fantástico. A criatividade deste autor, então, pode-se afirmar, está nos fatos que ele consegue distorcer, para captar por meio de uma supra-realidade, (Bessière) a dinâmica do

funcionamento da sociedade brasileira, à época da repressão militar. A prova mais cabal, do que acabamos de afirmar, está na grande aceitação de suas obras pelos críticos e pelos leitores, 50 anos após as suas primeiras publicações.

Assistimos nas duas obras: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *Sombras de Reis Barbudos,* à alienação das personagens, diante dos valores sociais a que se viam submetidas, sendo apenas capazes de conquistar sua salvação pela morte - em *RCT*, a morte do avô Mariano e em *SRB* a morte de tio Baltazar. Mas a grande originalidade das duas obras reside justamente na subversão do que é costumeiro nos romances realistas, ou seja, enquanto esses últimos procuram apresentar um retrato fiel da realidade, aqueles procuram subverter o real, com seus relatos de fatos insólitos, com as pessoas voando, como acontece na obra de J.J.Veiga ou se transformando em água, como em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra,* de Mia Couto.

A fundamentação metodologia desta tese, como observamos no início desta introdução, é a da Literatura Comparada. Aqui nos lembramos de Sandra Nitrini, (2000, p. 16), quando esta aponta que "nunca chegaremos a uma resposta definitiva sobre o que é Literatura Comparada, uma vez que literatura comparada e política entrelaçam-se desde as suas origens. E é a mesma crítica quem acrescenta: "É necessário um recorte para qualquer assunto", quando se lançar mão de análises. (NITRINI, 1997, p. 16)[5]. A sua afirmação aproxima-se daquela de Fernando Pessoa, citada por GÜLLEN, quando desejava exemplificar a própria tese: "Como nunca podemos conhecer todos os elementos d'uma questão, nunca a podemos resolver". (PESSOA, 1983, p. 177).

Isso nos fez pensar que a aproximação entre culturas pode nos reservar muitas surpresas, já que é impossível nos livrarmos de todas as raízes e experimentos para poder enxergar os valores do outro, ainda que partilhemos de histórias e vivências tão parecidas. E em se tratando de países que passaram por colonização, como o Brasil e Moçambique, que sofreram a invasão da cultura, fica ainda mais difícil enxergar a de origem, uma vez que elas foram alteradas no momento em que se deu o choque, momento em que aquela que foi invadida recebeu a influência dos elementos da invasora.

É Tânia Carvalhal (1998, p. 47)[6], que complementa esse nosso entendimento, quando afirma que: "um elemento retirado do seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função". O que justifica a comparação não apenas para

[5] NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, teoria e crítica.* São Paulo: Edusp, 2000.
[6] CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1998.

mostrar as semelhanças, mas também para apontar as diferenças. Para a estudiosa[7], (1994) há trabalhos classificados como "estudos literários comparados", apenas numa primeira análise, mas que acabam por conceder à disciplina "um vasto campo de atuação" porque lança mão de "investigações bem variadas" e usa "diferentes metodologias" quando compara.

Para Benedetto Croce (1949, pp. 60-64) a Literatura Comparada como forma de pesquisa é "aquela que considera todos os antecedentes da obra literária próximos e longínquos, práticos e ideais, filosóficos e literários, buscando as idéias ou temas literários" e que acompanha os "acontecimentos as alterações as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre as diferentes literaturas".

Como podemos observar, para Benedetto Croce o campo da comparação se apresenta bem amplo. Por isso, ao mesmo tempo em que estudamos a história e os métodos da literatura comparada, lançamos mão das obras basilares do fantástico, como a dos autores Todorov, Caillois, Louis, Vax, Irene Bessière (entre outros), para procurar esclarecer as transgressões que ocorrem nas narrativas, causando surpresa ao pensamento daquele leitor que espera por uma narrativa linear, mas que se depara com a imprevisibilidade dos acontecimentos.

Como sabemos, as trocas culturais entre os mais diferentes povos sempre existiram, e este é um dos motivos por que se compara a literatura de diferentes países. Mas é sempre importante ter consciência do "lugar" de onde se fala, para a partir daí compreender as questões que podem ser analisadas, pois o comparatista deve ter consciência clara das tensões existentes entre o 'local' e o 'universal', entre o 'particular' e o 'geral', como apontou GÜLLÉN[8], quando sugeriu que ao se estudar as influências sofridas por uma obra de arte, elas devem ser estudadas sob vários aspectos para que não se corra o risco de deixar de lado fatos relevantes da criação literária.

Muitos fatores relativos à base sócio-cultural aproximam os países de língua oficial portuguesa, especialmente Brasil e Moçambique, que foram objetos de dominação colonial portuguesa por muitos anos. A língua portuguesa é o instrumento com o qual os dois países fortalecem e irmanam suas experiências. E Moçambique, que apesar de formar sua literatura sobre um imaginário próprio, tem com o Brasil uma identificação que procura manter através dos anos. Importou-nos, por meio das novas perspectivas de perceber o

[7] CARVALHAL, Tânia Franco & COUTINHO, Eduardo. (Orgs). *Literatura Comparada: textos fundadores.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
[8] GÜILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada.* Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

mundo, como uma realidade de fronteiras múltiplas, buscar esses enlaçamentos de irmandade cultural entre os dois países.

Tentamos, por meio das ocorrências insólitas do enredo das obras, evidenciar raízes similares e marcas identitárias das duas culturas e das duas literaturas que compõem o macrossistema[9], literário, dentro do qual, nenhuma das literaturas afirma-se como superior. Não nos prendemos à questão da influência, pois cada autor tem as suas singularidades e nem interessou ao nosso estudo, saber se Mia Couto inspirou-se nos textos de J.J.Veiga, já que aquele surgiu depois do brasileiro.

Como o campo de definições é muito amplo, o nosso enfoque deu-se em relação ao gênero, mais especificamente o fantástico, presente na obra dos dois autores, como ficou claro, pelas teorias que foram elencadas no primeiro capítulo, e pela comparação que tecemos entre os textos selecionados.

Acreditamos ser a Literatura Fantástica, terreno fértil da cultura dos dois países, instrumento para idealizar um novo futuro, elemento que ajuda na conscientização e na transformação humana, e possível de ser usado para aproximar a literatura de Mia Couto da de J.J.Veiga, uma vez que vimos entre eles, uma ideologia parecida também quanto ao desejo de países livres de opressões.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, está o olhar do escritor sobre a cultura de seu povo, que simultaneamente avalia e tenta demonstrar o imbricamento desta com o progresso que permeia o seu país. Ele trabalha com elementos remanescente da cultura original e com os que vieram de fora, trazidos, por exemplo, pelo personagem Ultímio típico burguês capitalista.

Sombras de Reis Barbudos, por sua vez, demonstra a preocupação de Veiga com a civilização brasileira, e se volta para o passado, por meio das lembranças de Lucas, para entender o presente. Ao se valerem desses recursos os dois autores nos remetem ao momento histórico em que as obras foram escritas, e ainda que haja uma distância de 30 anos entre uma

[9] Por 'macrossistema' entendemos, de acordo com Benjamin Abdala Júnior, (1989) como sendo o "contexto comunicativo que se estabeleceu a partir dos tempos coloniais", entre as literaturas das nações de língua oficial portuguesa. Entendemos também que nesse contato, os modelos e temas migraram para além das fronteiras geográficas de seus países de origem, transformando-se numa herança multicultural, que tem sido apropriada e atualizada pelas diferentes literaturas nacionais. Nessa relação, encontramos pontos de articulação entre as literaturas de mesma língua, que geram similaridades entre os seus contextos e os seus temas, que permitem aproximar literaturas de países tão distintos. E como afirmou Benjamin Abdala Júnior (1989, p. 16) a formação desse 'macrossistema' não depende somente do mesmo passado colonial, mas "também do diverso de cada atualização concreta das literaturas de língua portuguesa". Apesar da tradição histórico-cultural que permeia as produções artísticas, devemos nos lembrar que os sistemas literários nacionais engendram atualizações diferentes, e que o seu campo de abrangência vem sendo ampliado ao longo de sua trajetória.

e outra, além do espaço geográfico, não há nenhuma dificuldade em perceber os resquícios da semelhança histórica colonial que há entre Brasil e Moçambique.

Convidamos, então, o leitor a perceber, nos escritos desses autores, as mensagens que são deixadas por eles nas entrelinhas, num processo não linear e fantástico, formulando assim, sentidos que mostram que as obras não são estáticas e nem fechadas em si mesmas.

Sem querer resolver nenhuma questão, lembrando Fernando Pessoa, procuramos analisar como Mia Couto imprime em seus textos o traço de complexidade, o sentido de deformação que ora inquieta, ora encanta o leitor, mas que de forma alguma o deixa indiferente. Outro traço visível que também procuramos apontar, ainda que muito rapidamente, por não ser nosso enfoque, é a recriação da linguagem colocada em primeiro plano, já que o escritor procura reinventar a palavra, num processo permanente de pesquisa do idioma.

Organizamos o desenvolvimento deste trabalho em quatro capítulos. No primeiro capítulo fizemos um levantamento das teorias a respeito do gênero fantástico, porque a nossa intenção foi a de recorrer aos postulados de vários teóricos, organizá-los em citações e expor algumas reflexões sobre o gênero fantástico, de autores aos quais já nos referimos e que são: Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Irene Bessière, Freud, Sartre, entre outros.

No segundo capítulo, prepusemos-nos a refletir sobre a arte de criar, literariamente falando, além de também contextualizá-la, quando estudamos a postura do escritor Mia Couto diante da perspectiva sócio-cultural. Consideramos o percurso bibliográfico do escritor, a fim de elaborarmos comentários críticos de algumas de suas produções. Tecemos reflexões sobre o tema da opressão presente no texto *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, (RCT),* bem como a possível representação dos momentos históricos vividos por Moçambique, para o que contribuíram sobremaneira os estudos de Tânia Macedo e Rita Chaves.

Para o estudo sobre J.J. Veiga e a obra *Sombras de Reis barbudos, (SRB),* elaboramos um terceiro capítulo, no qual usamos como base teórica os conceitos que selecionamos, no capítulo em que levantamos as teorias do fantástico, e nos servimos de ampla fortuna crítica sobre o autor, como é o caso dos textos de Tieko Miazaki, de Agostinho Potenciano de Souza, e de Maria Laboissiere de Carvalho que tratam da obra do escritor goiano.

As hipóteses que pretendemos provar, no decorrer desta tese, são as seguintes: Por que não se estuda J.J.Veiga e Mia Couto como autores fantásticos e sim como realistas-mágicos? É possível comparar a obra de Couto e Veiga com relação às teorias do fantástico

contemporâneo? Percorrem caminhos comuns dentro do fantástico, ou ele aparece de maneira diferente nos dois autores? De onde vêm as semelhanças? O Fantástico, nos dois autores, acontece como o postularam Sartre e Todorov: como um gênero modernamente transformado? No decorrer desse nosso estudo tentamos apontar se o fantástico foi renovado e como se deu essa renovação nos textos selecionados.

Procuramos demonstrar também que a Literatura desses dois autores propõe uma reflexão sobre os processos de construção de sentido, e que eles os desenvolvem dentro do fantástico, com o objetivo de melhor compreender as realidades em que estavam inseridos, à época em que escreveram suas obras. Foi também nosso objetivo, desvendar as particularidades fantásticas presentes no universo literário dos dois autores, apontando as semelhanças e diferenças entre elas, nos pautando pelas particularidades de cada um dos textos.

Mia Couto proclama verdades por meio da ambivalência e da ambigüidade próprias do fantástico. Recolhe a tristeza e a transforma em lirismo. A literatura ganha novo fôlego com esse autor, que apresenta a ligação homem/espaço/tempo presente em quase todas as suas obras, e também apresenta a vida de anti-heróis a que as disputas capitalistas estão condenando os homens modernos.

Esta aproximação, dos dois autores, patenteia-se, por exemplo, pelo estilo fantástico por eles escolhido: J. J.Veiga é reconhecido por sua linguagem coloquial e sua narrativa serena; a linguagem e a problemática existencial que transparece em sua obra é constituída com aparente naturalidade, até mesmo quando critica a ‘civilização da máquina’. Mas transparece sempre, em suas obras, a relação: opressor / oprimido, pois nele há somente uma ‘aparente aceitação do mundo moderno’, com seu relativismo e misérias, o que revela, no fundo, um descontentamento tanto com o passado, como com a situação presente no Brasil, nas décadas de sessenta e setenta (1960-1970); e a irrupção do fantástico, ou realismo-mágico, (como conceituam muitos estudiosos de sua obra), é gradual, começando sutil e terminando denso, aproximando-se do absurdo, do grotesco, para realçar reflexões de caráter existencial, sem compromisso com uma verdade absoluta, o que também acontece com a escrita de Mia Couto, que não tem por objetivo alcançar nenhuma verdade. Antes os dois escritores rompem com a tradição e destroem a crença literal do leitor quanto às cenas, e quanto às personagens, como requer o fantástico contemporâneo. Ou seja, nem as personagens nem as cenas, necessariamente, precisam corresponder ao real a que está acostumado o leitor dos livros realistas, estando estes, comprometidos em sua maioria, com a representação mimética da

realidade. E se a “realidade não tem a menor obrigação de ser interessante”, como disse Jorge Luis Borges, a narrativa fantástica, ao desarrumar o real, torna-se extremamente intrigante.

Nas considerações finais, nos valendo das cenas insólitas, presentes nas duas obras, apontamos como são tênues as fronteiras entre o real e o fictício, quando estabelecemos um paralelo entre as ocorrências insólitas presentes nesses textos e tentamos comprovar as hipóteses que levantamos.

Foi a partir dessas considerações, que voltamos os olhos para os dois autores, e suas obras, sem deixar de estar atentos para com a história e a política de seus povos, na intenção de buscar o processo de identificação, dentro do gênero fantástico.

CAPÍTULO I
PERCURSO TEÓRICO DA LITERATURA FANTÁSTICA

A literatura, como a matemática, é uma linguagem, e uma linguagem em si mesma não representa qualquer verdade, ainda que possa fornecer o meio de exprimir um número ilimitado de verdades.

Northrop Frye

Do momento em que pretendemos estudar duas obras literárias de diferentes autores, tentando congregá-las num mesmo gênero, corremos o risco, muitas vezes, de forçar uma análise que não dê conta de tal empenho. Sabemos que na literatura se manifestam tendências inacabadas, que não se fecham em rótulos determinados, visto que o trabalho de criação é continuado e renovado através dos tempos; e que a literatura, enquanto sistema, foi e continua sendo um sistema aberto – que permite modificar a idéia do que hoje é, ou não, considerado como sendo literatura.

Assim sendo, antes de qualquer coisa, procuramos entender as teorias que sustentam a delimitação do gênero a que pertence a Literatura Fantástica, sem nos esquecermos que a matéria fornecida pelas próprias obras literárias é o que realmente orienta a crítica na formulação dos conceitos que estudam as inovações literárias. Emprestamos, neste momento, o pensamento de CANDIDO (1999: p. 105) sobre a natureza da literatura – "aqui se situa o aparente paradoxo de dar forma à fantasia, a fim de compreender melhor a realidade". Ou seja, sendo criação da fantasia, comunica a impressão da mais legítima verdade existencial. Mostra a realidade, sem, no entanto, ser, por força, somente um veio de reflexões sociais, nem somente mera ilustração de fatos históricos, pois que possui o "indiscutível valor artístico" que toda obra, requer, em última instância, para ser considerada como literária.

Com a literatura fantástica, poderíamos distinguir o princípio fundamental recomendado pelo crítico, ou seja, o de perceber o real por meio da observação e do que fica registrado nas obras. Embora a Literatura Fantástica deforme este "real" e extrapole o compromisso dos autores com o que seja entendido como realidade, ainda assim, as obras literárias deixam registradas as condições do momento e da época em que foram geradas.

Pensamos ser necessário examinar alguns aspectos da trajetória do fantástico para retornarmos ao que sabemos a respeito da definição e história desse gênero presidido pelo espírito de contestação, de dúvida e de questionamento, já que esta literatura foi por quase um século, alvo de inúmeras teorias e de uma diversidade de opiniões que se embatem quanto à sua origem e à sua natureza, por isso elaboramos este primeiro capítulo a partir das diversas teorias a respeito desse gênero.

A partir do século XVIII, a Literatura Fantástica foi associada às obras que possuíam uma temática ligada aos 'fantasmas' e aos 'seres sobrenaturais'. No final do século XIX, essa definição de fantástico se dá aos temas ligados ao 'horror' e ao 'medo' que essas narrativas causavam no leitor. Nas primeiras décadas do século XX, as definições sobre esse gênero se multiplicam, com os termos 'fantástico', 'maravilhoso', 'sobrenatural', 'estranho' e de 'horror', confundindo-se, sem uma caracterização que fizesse a distinção entre eles e que diferenciasse os tipos de relato.

Por muito tempo, o sobrenatural (aquilo que ultrapassa o natural, o extraterreno) se manifestou, tanto na tradição popular, como na literatura, sob os mais diversos nomes. Aparecia na forma de gatos, de sapos, de bodes, de fantasmas que não se mostravam de todo, mas que exerciam um enorme fascínio em seus leitores. O próprio Mefistófeles (diabo) aparece a Fausto[10] primeiro sob a figura de um cão negro. Na *Feira de Sorotchínski*, de GOGOL,[11] o diabo aparece na forma de um porco. Em *Le Diable Amoureux,* romance francês do final do século XVIII, de CAZOTTE[12], escrito em 1772, o protagonista Alvare, levado pela curiosidade, inicia-se nas ciências ocultas. Em meio a antigas ruínas, penetra num círculo mágico e invoca o demônio, que lhe pergunta: "Que desejas?". E a partir daí, surge uma série de aparições, como quando lhe aparece uma grotesca cabeça de camelo, um cão e uma pajem chamada Biondetta, que lhe acompanha em suas viagens e lhe acena com toda espécie de tentações, para que ele realize o pacto definitivo com o diabo. Quando Alvare lhe pergunta de onde vem, e quem é, Biondetta responde: "Sou Sílfide de origem, e uma das mais notáveis entre elas" (p.198). Alvare fica sem saber se as Sílfides existem ou se ele apenas sonhou e a ambigüidade se mantém até o final do conto.

Outro exemplo de indecisão é o episódio do conto *O Pé da Múmia*[13] de Theophile Gautier, narrativa ambientada no Egito, em meio a Princesas e Faraós e que termina sem que

[10] GOTHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*.
[11] GOGOL, N. *Récits de Petersburg.* Trad. Boris de Schloezer. Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
[12] CAZOTTE, Jacques. *Le Diable Amoureux.* Paris, Le terrain vague, 1960.
[13] GAUTIER, Theophile. *Avatar Jettatura e o Pé da Múmia*. São Paulo: Saraiva, 1957.

o leitor saiba discernir se o personagem sonhou ou se realmente ele se encontrou com criaturas de outro mundo. Sabemos somente que o personagem compra um pé de múmia, numa loja de antiguidades, e que quando ele acorda, após uma viagem misteriosa, que não se sabe se sonhada ou realizada, esse pé é substituído pela figurinha de massa verde que o personagem recebeu da princesa Hermonthis, com quem se encontrara no Egito e cujo pé era da própria princesa.

Em sua introdução à obra *Os Buracos da Máscara*[14], José Paulo Paes fala sobre o surgimento desse tipo de romance, afirmando que:

> (...) Não é por acaso que tal romance aparece no final de um século conhecido por século das Luzes ou século filosófico. Nele, a Razão assume o mesmo poder absoluto dos monarcas do direito divino a fim de esconjurar como fruto da superstição, da ignorância ou da sandice tudo quanto não fosse passível de imediata explicação racional ou natural, já que, àquela altura, Razão e Natureza coincidiam simetricamente. No seu extremado racionalismo, o século XVIII se opôs, de modo frontal e de caso pensado, àquela a que chamava com desdém era do obscurantismo. Vale dizer, a Idade Média, que hoje sabemos ter sido bem menos obscura do que se julgava, mau grado pusesse a Fé acima da Razão (sem excluir esta, no entanto) e visse natural e sobrenatural como uma espécie de *continuum* harmonioso, sem grandes rupturas nem contradições. (p. 08).

Porém, nos últimos tempos, o diabo tem sido cada vez mais ridicularizado e as histórias com o demônio como pessoa física, ou como uma 'coisa estranha' que aparece, não assustam mais. Aliás, o demônio dificilmente aparece hoje, em alguma história, porque já não convence. As 'coisas ruins' aparecem por meio do mal inerente ao ser humano enquanto este é mostrado em seus atos mais vis. Somente as forças 'ocultas', 'desconhecidas', ou inexplicáveis, podem ser consideradas como sendo 'deflagradoras' de muitas desgraças, com o indivíduo em sua condição humana, consciente ou inconscientemente, assumindo as próprias maldades. E essa condição de perversidade, de maldade, inerente ao ser humano, já estava descrita nas palavras de BORGES (1972: p. 99): "Prevejo que o homem se resignará diariamente a empresas mais atrozes".

1.1. A natureza da literatura fantástica

A realidade é boa, o realismo
é que não presta para nada.

Machado de Assis

[14] PAES, José Paulo. *Os Buracos da máscara – antologia de contos fantásticos.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

Foi somente em 1927, que surgiu uma das primeiras definições do gênero fantástico com o escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft[15] em sua obra *Supernatural Horror in Literature*, publicada somente após sua morte. Esse crítico agrupa os temas recorrentes em narrativas de cunho fantástico ou sobrenatural em literatura, afirmando que:

> A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. (...) Eis porque devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. (...) Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos. (LOVECRAFT, 1945, p.16). (grifamos).

O autor define a literatura fantástica como sendo aquela capaz de despertar o medo do desconhecido no leitor, ou seja, para este teórico o fantástico se enraíza na experiência do leitor; ou ainda, o elemento psicológico seria constituidor do caráter fantástico da narrativa, uma vez que se deveria julgar a história pelo nível emocional que ela conseguisse atingir no ponto mais insólito: "(...) devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge no ponto mais insólito" (LOVECRAFT: 1945, p. 16).

O crítico cita como exemplo alguns temores que se perpetuam nas gerações, como o medo do escuro ou aquilo que o homem desconhece (ou desconhecia à época) do espaço sideral, de outros mundos, de outras galáxias, de todo o Universo, ou mesmo do que está guardado no 'canto obscuro de todo cérebro humano', e que povoaria as histórias de horror, despertando a capacidade de sentir do leitor. Como o homem do século XIX, desconhecia muito do Universo, muitas das histórias que eram consideradas como fantásticas, tinham seus enredos centrados no que a ciência ainda não havia conseguido descobrir do espaço sideral. Para o estudioso, o desconhecido e o imprevisível seriam os aliados do medo na criação de um mundo irreal e fatos que a ciência não podia explicar, mas que poderiam ser inseridos no mundo real, constituiriam o objeto das histórias fantásticas.

Já para o estudioso Adolfo Bioy Casares[16], o gênero fantástico existe 'desde tempos imemoriais'. Ele indica que este gênero já podia ser encontrado nos escritos da

[15] LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural horror in literature*. Dover Publications, New York, 1945, (p.16).
[16] BORGES, Jorge Luis... [et. Al] *Antologia de la literatura fantástica*. 18 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2006. p. 09. Obs. A primeira edição data de agosto de 1965.

literatura clássica. Para ele textos de Apuleyo[17] (*O Asno de ouro*) e de Homero,[18] (*Ilíada e Odisséia*), textos medievais como *A Divina Comédia* de Dante Alighieri[19], entre outros, podiam ser considerados como pertencentes ao fantástico, uma vez que esses escritores já trabalhavam elementos considerados essenciais nessa literatura, bem como os temas e os recursos técnicos. Também ele lembra que o medo estava na maior parte das narrativas:

> Viejas como el miedo, lãs ficciones fantásticas son anteriores a lãs letras. Los aparecidos pueblan todas lãs literaturas: están en el Zendavesta, en el Bíblia, en Homero, en Lãs Mil y uma Noches. Tal vez los primeros especialistas en el gênero fueron los chinos. El admirable Sueño Del Aposento Rojo y hasta novelas eróticas y realistas, como Kin Píng Mei y Sui Hu Chuan, y hasta los libros de filosofia, son ricos em fantasmas y sueños. (p. 07).

Ainda que admita a presença de fantasmas na literatura fantástica, é o próprio Casares quem admite o surgimento do espaço realista na literatura fantástica, quando afirma:

> Después algunos autores descubrieron la conveniência de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble, que en vidas consuetudinarias y domésticacas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríam os llamar la tendência realista en la literatura fantástica.

Com Peter Penzoldt, em sua obra *The Supernatural in Fiction*[20], (Tese de PHD defendida aos 24 anos), em 1952, ainda é mantida a idéia da aparição de fantasmas, mas se começa a tentar entender o fantástico por um viés psicanalítico, por influência freudiana e jungiana. Penzoldt afirmava que: "Com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a perguntar se o que se crê ser pura imaginação não é, no final das contas realidade". (1952: p. 09). O estudo que PENZOLDT desenvolveu sobre o fantástico estava situado entre a fronteira da crítica literária e a da psicologia. Ele também foi criticado por pensar que deveria haver um tema previamente definido para o fantástico, e que este, por sua vez, deveria estar ligado ao sobrenatural.

---

[17] APULEIUS, Lucius, escreveu a obra imortal intitulada: *Metamorphoseon Libri XI*, mais conhecido como: *O Asno de ouro*. Escreveu também: *Floridas* (fragmentos de discursos) e *De Deo Socratis*. Ele nasceu em Madaura, atual Argélia, no ano de 125. Estudou em Roma e Atenas.

[18] Homero, primeiro grande poeta grego. Teria vivido no século VIII a.C. período que coincide com o surgimento da escrita na Grécia. Consagrou o gênero épico com as obras *Ilíada* e *Odisséia*. Também ficaram famosos, de sua autoria, os *Poemas Homéricos.*

[19] ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia.* Rio de Janeiro: Nova Cultural & Suzano, 2002.

[20] PENZOLDT, Peter. *The Supernatural in Fiction* London: Peter Nevill, 1952. (Tese que defendeu aos 24 anos junto à Universidade de Genebra).

Ao enumerar alguns elementos estruturais da narrativa fantástica, ele aponta a aparição do 'espectro', do 'fantasma' como sendo o momento em que o clímax é atingido na narrativa. Seus estudos posteriores buscam aspectos psicológicos associados aos temas de fantasmas, vampiros, zumbis, dragões, bruxas, lobisomens, fantasmas, relacionando cada um deles a um aspecto macabro. Aos zumbis e aos fantasmas, relacionou a idéia de morte; ao vampiro juntou a idéia da fase oral sexual, devido ato de sugar; aos lobisomens associou a idéia dos instintos primitivos e por fim, deu às bruxas a conotação da feitiçaria e de poderes além dos pertencentes ao ser humano. Todos esses temas serviriam para evocar e aumentar o medo da morte nos leitores.

Todavia, como ele considerava em primeiro plano os autores, e não o texto, pois pensava que os autores incorporavam elementos de suas personalidades às obras, sua teoria não acrescentou grandes novidades ao estudo do gênero. Com essa maneira de pensar, o autor se prendeu mais às questões estruturais do texto, procurando marcar o clímax como o instante em que o 'desconhecido', o 'fantasma' aparecia e causava o 'medo' no leitor. Ele postulou que os temas deveriam estar relacionados aos temores, principalmente aos temores primitivos, como o medo da morte. O fato é que sua obra foi muito contestada por teóricos que vieram em seguida, por estes pensarem que não se deve analisar o autor psicologicamente, tomando como base os textos fantásticos de sua autoria.

O que tomamos como importante, para esta tese, das definições deste autor, é somente o ponto em que ele considera que: "(...) quando a 'coisa' parece fazer parte da realidade, é que o terror nasce"[21]. (1952: p. 08). Isto equivale a dizer que, ao se deparar com alguma coisa inexplicável no âmbito da realidade, ainda que não seja um fantasma, é quando surge o maior espanto. Ou seja, se não se consegue explicar aquilo com que se depara, surgem as dúvidas e por último, o medo mesmo, do desconhecido. Mas, nas narrativas que escolhemos para estudo, tomaremos 'a coisa' somente como representação daquilo que não se pode explicar, mesmo sabendo que os seres que despertam os conflitos, na época atual, não são mais as bruxas, os lobisomens ou os vampiros e sim os próprios seres humanos com suas mazelas, seus medos interiores e seus atos bárbaros.

Quem lembra também que não se deve estudar o autor ao invés do texto literário é Leyla Perrone-Moisés[22], quando elucida que a contribuição de Lacan à Psicanálise poderia refrear a idéia de que o texto literário seja utilizado para se chegar a uma interpretação "última

[21] PENZOLDT, Peter. Op. Cit., p. 08.
[22] PERRONE-MOISÈS, Leyla. *Nenhures–Considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa*. In: Colóquio de Letras nº 44. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, julho de 1978, p. 32.

e definitiva". A estudiosa lembra que, caso se estude o autor pelo texto, o enunciador poderia ser confundido com o indivíduo falante e, desse modo, o autor estaria sendo estudado através do texto e não pelo texto em si mesmo. Por isso, ela recomenda cuidado ao se aplicar a teoria psicanalítica no estudo de textos literários, já que estes são, antes de mais nada, "obras de linguagem".

1.2 Freud e o estranhamento literário do fantástico

Seus olhos ganharam brilho num silencioso agradecimento: só é olhado pelo céu quem olha para as estrelas.

Mia Couto

Em 1919, quem dá sua contribuição à literatura fantástica é FREUD, com seu estudo *Das Umheilich*[23] quando trata especificamente do tema do estranhamento, numa vertente psicanalítica. Neste estudo ele expõe o sentimento de "inquietante estranheza", esse sentimento vago e indefinido, que permearia várias obras literárias. Unheimliche é o estranhamento inquietante, angustiante, impuro, que passou a ser, em espanhol: 'lo siniestro', e foi chamado por BELLEMIN-NOEL, Jean[24], (1971), por 'a estranha inquietude ou por: 'a inquietante estranheza'. Este último aponta o surgimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX e considera-o como sendo uma técnica narrativa.

Freud examina como o sentimento de inquietação se produz na vida e na ficção. Segundo ele, uma das dificuldades no estudo dessa inquietação, expressa pelo Unheimliche[25] é que a capacidade para experimentar esta sensação de espanto, de estranheza, ocorre em grau extremamente desigual entre os indivíduos. Quanto mais orientado estiver o homem no mundo, quanto mais intelectualizado, tanto menos as coisas e os acontecimentos produzirão nele a sensação de desconcerto. O psicanalista propõe uma oposição entre estranho e amedrontador, oposição esta que separaria o terror do fantástico. Assim, o estranho não produziria o pânico nem o medo, mas sim, um sentimento ímpar de difícil definição.

---

[23] FREUD, Sigmundo. *"O Sinistro" (Das Unheimliche).* In*:*_____*Obras Completas.* Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1999. (pp. 274-314).

[24] BELLEMIN-NOËL, Jean. "*Notes sur le Fantastique'* (*Textes de Théophile Gautier*) In: *Littérature*, n. 08. Paris, Larousse, Décembre, 1972.

[25] FREUD, Sigmundo. "O estranho". In: *Uma criança é espancada* / *Sobre o ensino da psicanálise nas Universidades e outros trabalhos*. Obras Completas Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1999. pp. 217- 253.

O postulado freudiano é que na vida ocorre esse sentimento de estranheza, quando complexos infantis reprimidos são reanimados por uma impressão exterior, ou então quando incertezas primitivas, supostamente superadas, parecem voltar a atormentar o indivíduo. Ele entendia que, para os nossos temores, na vida, havia duas origens: a primeira estava centrada nos comportamentos animistas, tais como a fidelidade na onipotência do pensamento e no instantâneo desejo do cumprimento das vontades mais absurdas; a segunda residia nos complexos infantis reprimidos.

Na ficção, segundo o estudioso, acontece de maneira diferente, pois suas manifestações são muito mais multifacetadas que as do Unheimliche da vida cotidiana. Os autores desfrutam do privilégio da escolha, para criarem o mundo que bem desejarem, podendo este mundo coincidir ou não com o nosso mundo real. O leitor acreditará nesse mundo, seja qual for o caminho escolhido pelo autor, e se submeterá às regras tanto do mundo, quanto às do seu criador literário. Conseqüentemente, muito do que seria Unheimlich na vida real não o seria na literatura, como explica o autor no trecho que destacamos:

> O mundo dos contos de fadas, por exemplo, abandonou desde o início o terreno da realidade e aderiu abertamente às convenções animistas. Realização de desejos, forças ocultas, onipotência dos pensamentos, animação do inanimado, são outros tantos efeitos usuais nos contos que impedem estes de dar a impressão da estranheza inquietante. Com efeito, para que este sentimento aflore é necessário que haja debate, a fim de decidir se o "incrível", que foi superado, não poderia apesar de tudo ser real. (FREUD: 1993. *Obras Completas.* Vol. XVII. p. 206).

No caso dos contos populares de magia, os mais estranhos ou inquietantes acontecimentos não despertam em nós nenhum sentimento de estranheza, porque sabemos, enquanto leitores, que nos submetemos às regras que regem esse tipo de realidade criada dentro do espaço da obra literária. Ainda que haja uma supra-realidade fictícia como a que encontramos em *Hamlet* de Shakespeare ou na *Divina Comédia* de Dante, respeitamos as convenções da realidade poética. Nessas narrativas o mundo real admite seres com poderes sobrenaturais, diferentemente das narrativas onde o escritor se acha às voltas com o mundo da realidade comum, como veremos, nos próximos capítulos, quando estudaremos as obras *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *Sombras de Reis Barbudos.*

Ao estudar as obras *O Homem de areia* e o *Elixir do Diabo,* de Hoffmann, Freud pondera:

> O artista aparenta situar-se no terreno da realidade comum. Ele adota então todas as condições que na vida real regem o aparecimento do Unheimliche, e tudo o que na vivência possua este caráter, também o possuirá na ficção. Mas, neste caso, o artista pode exaltar e multiplicar o Unheimliche para muito além do que é possível na vida real, fazendo ocorrer o que jamais, ou raramente, sucederia na realidade. De certo modo, entrega-nos à nossa superstição, que acreditávamos superada; engana-nos, ao prometer-nos a realidade vulgar, para em seguida sair dela (Unheimliche, Obras Completas. Vol. XVII, pp. 274-314).

Freud estabelece uma diferença entre 'estranho' e 'amedrontador' e nesta proposição, separa o terror do fantástico, como vimos na citação. Para ele o estranho não produziria o medo nem o pânico, mas apenas suscitaria um sentimento que seria difícil definir com precisão e acrescenta: "esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar, e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão" (1987: p. 258).[261] Entendemos que o estudo de Freud remete às teorias anteriores, quando admite que o sentimento de estranheza é produzido no momento em que 'algo familiar', conhecido pelo indivíduo, 'adquire facetas do desconhecido', e torna-se diferente do que esse indivíduo estava acostumado a ver. Seria a incerteza provocada no leitor diante de um fato desconhecido, denominada de 'hesitação' por Todorov; de 'a coisa' por Peter Penzoldt; de 'intrusão brutal do mistério na vida real' por Georges Castex; ou ainda de 'irrupção insólita' por Roger Caillois.

Freud cita como exemplo de fatores que contribuem para o estranhamento, o duplo, que é marcado pela identificação do sujeito com outra pessoa, atitude que o coloca em dúvida sobre quem é o seu verdadeiro "eu"; ou substitui o seu "eu" por um estranho; ocorre portanto uma duplicação, uma divisão do "eu"; também as visões ilusórias os ruídos suspeitos, podem causar estranheza, como acontece na maioria dos contos de Edgar Allan Poe. Apesar de todos esses fatores serem conhecidos, podem contribuir para o aumento do estranhamento, principalmente se houver a contribuição de um ambiente propício ao estranhamento. Como se trata de literatura, o estranhamento dependerá da situação criada pelo texto literário, como ele afirma a respeito do autor que: "consegue guiar a corrente das emoções humanas, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obter, com freqüência uma grande variedade de efeitos diante do mesmo material" (1976: p. 122).[27]

[26] Op. Cit. In Edição STANDARD brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XI. (p. 122).
[27] Op. Cit. *In:* Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XI. (p.122)

Depois que Freud estabeleceu as diferenças entre o estranhamento do indivíduo, do estranhamento do leitor de uma narrativa fantástica, é que surgiram muitas outras teorias a respeito do fantástico, inclusive as de Todorov, de Sartre e mesmo de Penzoldt.

Durante esse percurso pelas teorias, vamos percebendo que o fantástico esteve sempre a procurar novas formas de expressão e novos conteúdos, sem se prender a um único tema previamente estipulado, como pensava Peter Penzoldt, pois se isso acontecesse, haveria uma limitação do gênero. E como o fantástico é um gênero antigo, vem assumindo novas feições na modernidade e na contemporaneidade. De modo geral, os elementos psicológicos foram sendo substituídos por influência do tempo e das intenções de cada autor. O que percebemos também, é que um dos elementos básicos do fantástico refere-se à criação de uma atmosfera peculiar e que esta atmosfera não deve se limitar a uma mera descrição de cunho fantástico, mas que o insólito deve emanar da estrutura do próprio texto.

Também se dedicaram ao estudo do fantástico, os autores franceses Louis Vax[28] e Castex[29]. O primeiro não estabeleceu uma definição para o fantástico, propôs apenas uma delimitação do gênero, verificando as relações que o fantástico mantém "com os domínios vizinhos" (1974: p. 07), ou que: "A narrativa fantástica (...) gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável" (1974: p. 05). Sua abordagem foi mais filosófica e ele tratou, em sua obra, de alguns aspectos relevantes como os temas e os motivos. Já Pierre-Georges Castex tenta estabelecer classificações para o gênero.

Mesmo quando utilizam a palavra "definição", os dois autores procedem mais ou menos da mesma maneira, procurando explicar o fantástico a partir das relações que ele mantém com os gêneros vizinhos[30]. Como exemplo, citamos a definição de CASTEX (1951: p. 08) e percebemos que ela pode se confundir com o maravilhoso:

> O Fantástico não se confunde com a fabulação convencional dos relatos mitológicos ou de fadas, que implica uma expatriação do espírito. Ele se caracteriza ao contrário por uma <u>intrusão brutal do mistério na vida real:</u> ele é ligado geralmente aos estados mórbidos da consciência que, nos fenômenos do pesadelo ou de delírio, projeta diante de si as imagens de suas angústias ou de seus terrores. "Era uma vez" escrevia Perrault; Hoffmann, quanto a ele, não nos emerge num passado indeterminado; ele descreve as alucinações cruelmente apresentadas à consciência

[28] Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas.* Buenos Aires: Eudeba, 1967.
[29] CASTEX, Jean-Pierre Georges. *Le conte phantastique en France de Nodier à Maupassant.* Paris: Corti, 1951.
[30] Gêneros vizinhos é expressão usada por Todorov, que será vista logo em seguida, quando for estudado o quadro de relações estabelecidas por ele./ Relação que também poderá ser observada em Felipe Furtado (1980; p. 34 e ss).

> enlouquecida e da qual o relevo insólito se destaca de uma maneira surpreendente sobre um fundo de realidade familiar. (p.10). (grifamos).

O autor compara o fantástico e o maravilhoso, baseando-se nos estados mórbidos da consciência. Mas a definição: "intrusão brutal do mistério na vida real", torna-se a base de todas as teorias do fantástico que surgirão após este estudioso.

CAILLOIS,[31] (1966: pp. 8-9), por sua vez, não questiona essa característica do fantástico, levantada por Castex. Aliás, ele a reitera e a desenvolve, uma vez que o fantástico para ele é:

> (...) o fantástico, ao contrário (do feérico), manifesta um escândalo, uma cisão, uma irrupção insólita quase insuportável no mundo real. O conto de fadas se passa num mundo onde o encantamento é óbvio e onde a magia é a regra. O sobrenatural não é assustador, ele não é sequer surpreendente, pois constitui a substancia mesma do universo, sua lei, seu clima. Ele não viola nenhuma regularidade; ele faz parte da ordem das coisas [...] ao contrário, no fantástico o sobrenatural aparece como uma ruptura na coerência universal. Uma irrupção insólita quase insuportável no mundo real. É o impossível se abatendo de improviso sobre um mundo onde o impossível, por definição é banido. (grifamos).

Os teóricos que os sucederam preferiram o termo "acontecimento insólito", à "irrupção insólita", por entenderem que esta expressão era a menos complicada e a mais completa, para se definir o fantástico. Com efeito, quer se tratasse de uma metamorfose, de vampirismo, da aparição de fantasmas, de animais maléficos ou da animação de um objeto, pouco importava. Ao contrário, era indispensável que esse acontecimento fosse da ordem do inexplicável, do impossível, uma vez que era próprio do fantástico tradicional, pôr em contradição o real e o irreal, confrontando-os. Por esta razão, os relatos de sonhos ou de alucinações devidos às drogas, ao álcool ou à loucura não podem ser qualificados de fantástico porque eles dão uma explicação lógica e razoável para qualquer acontecimento, o que faz com que se tenha também uma explicação lógica para o que se poderia considerar como sendo insólito. A essa questão das drogas, voltaremos quando citarmos Todorov.

Uma definição mais completa do que seja insólito, está no estudo da crítica COVIZZI,[32] (1978: p. 38), sobre Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges, intitulado *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, e achamos pertinente citá-la. Segundo a estudiosa:

[31] CAILLOIS, Roger. *Images, images*. Paris, José Corti, 1966.
[32] COVIZZI, Lenira. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges.* São Paulo: Ática, 1978.

> (...) a constante que batizamos de insólito, no sentido de não-acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal: ilógico (contrário à lógica; não real; absurdo), mágico (maravilhoso; extraordinário; encantador), fantástico (que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal); absurdo (que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito); misterioso (o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático), sobrenatural (fora do natural ou comum; fora das leis naturais), irreal (que não existe; imaginário) e supra-real (o que não é entendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade, fantasia).

O que parece claro, segundo as teorias aventadas até aqui, é que o acontecimento fantástico deveria ser da ordem do impossível, do inexplicável, conforme as leis do que era entendido por real. Também deveria ser percebido que este acontecimento insólito para que fosse representar algo tido como impossível, deveria pertencer a um quadro realista, dentro da narrativa. Se Roger Caillois postulou: "um mundo de onde o impossível, por definição, é banido", (1978: p. 08), em se tratando de literatura, onde os mundos são imaginários, tudo também só poderia ser possível ou impossível, por definição.

1.3 O campo temático do fantástico do século XX

> **Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.**
>
> **Guimarães Rosa**

A literatura fantástica é discutida, no contexto mundial, como se tivesse existido em todos os tempos e que somente no século XVIII tenha sofrido modificações, quando rejeitou a racionalidade 'do século das luzes', como apontou José Paulo Paes, momento em que se juntam os elementos da ordem racional aos elementos fantásticos e imaginários. Mas no século XIX, o campo temático do fantástico foi, aos poucos, se preocupando com situações mais complexas, deixando de lado a enorme sucessão de acontecimentos assustadores. E são representantes dessa época os escritores E.T.A. Hoffmann, Edgar Alan Poe, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, entre outros.

Esta modalidade literária passou, então, a se preocupar com a inquietação do ser humano diante dos avanços tecnológicos e científicos, e não permanecendo mais somente em narrativas de cunho transcendental e sim naquelas que tratam da condição humana.

Nos textos de natureza fantástica, escritos a partir do século XX, o tema aproxima-se das angústias existenciais e psicológicas, com um ser humano que se vê impotente frente às opressões de um mundo que se modernizava muito rapidamente. Como conseqüência, a partir daí, escritos considerados como pertencentes ao gênero fantástico deveriam criar, no leitor, o efeito de surpresa, de estranhamento de aversão ou mesmo de encantamento. Esta narrativa tornou-se, então, receptiva a essas inquietações geradas pela angústia da sensação de impotência frente às opressões. O efeito criado por esses textos com essas características pôde, por conseguinte, abranger um grande leque de emoções: incômodo, surpresa, dúvida, estranhamento, aversão e até mesmo encanto.

Para os contos de natureza fantástica, publicados a partir dessa época, quem sugere uma teoria é Jean Paul Sartre, na obra *Situações I,*[33] publicada em 1947. E é no capítulo intitulado *Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem,* (pp. 135-149), que este crítico estabelece uma divisão conceitual entre o fantástico tradicional, ou seja, aquele anterior ao do século XX e o novo, surgido após esta data, a que ele chama de fantástico contemporâneo, no momento em que aparecem escritores como Franz Kafka. Sartre observa que: " (...) para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentes, resignar-se a transcrever a condição humana". E acrescenta:

> Se fizerem um cavalo falar, pensarei por um momento que está enfeitiçado. Mas se ele persistir em discursar em meio a árvores imóveis, sobre um solo inerte, eu lhe admitirei o poder natural de falar. Não verei mais o cavalo, mas o homem disfarçado de cavalo. Em contrapartida, se conseguirem me convencer de que esse cavalo é fantástico, então é porque as árvores e a terra e o rio também o são, mesmo que nada tenha sido dito a respeito. Não se atribui ao fantástico seu quinhão: ou ele não existe ou se estende a todo o universo; é um mundo completo, onde as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, ao mesmo tempo caprichoso e acorrentado, que lhe corrói por baixo as malhas do mecanismo, sem jamais chegar a se exprimir. (p. 136). (grifamos).

Com a definição de Sartre, podemos dizer que surgiu um novo modo de enxergar o fantástico, diverso daquele do século XIX, quando os contos fantásticos tradicionais eram aqueles de terror ou de horror e medo. Para ele o 'fantástico contemporâneo', apresenta um homem 'às avessas', exatamente como ele vê o indivíduo e o mundo contemporâneo.

[33] SARTRE, Jean Paul. *Situações I*. Tradução de Rui Mário Gonçalvez. Lisboa. Publicações Europa-América, 1968.

Tomando a afirmação do estudioso: "Ou não existe, ou estende-se a todo o universo", entendemos que, para Sartre, a partir do momento em que o leitor aceite como sendo natural um fato insólito, num mundo natural, tudo e todos passam então a fazer parte do fantástico, inclusive o leitor. Mas o que não se deve esquecer é de que se trata de Literatura, e que ela é a construção estética de uma 'irrealidade', assim sendo, nela tudo pode acontecer, e é nela que nós leitores aceitamos como verossímil qualquer acontecimento estranho, sem que o nosso universo se transforme também em um universo fantástico.

Fatos como o exemplo escolhido por Sartre, estariam muito mais ligados ao maravilhoso do que propriamente ao fantástico.

O que o crítico francês não cogitou foi a possibilidade da elaboração de um mundo fantástico em que apenas o fato insólito, e não tudo ao redor, seria considerado fantástico, como podemos observar nas narrativas fantásticas surgidas em meados do século XX, quando por volta de 1940 houve uma explosão desse gênero nos países de língua espanhola, com o aparecimento de escritores como os argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortazar[34], o colombiano Gabriel Garcia Marques, o cubano Alejo Carpentier, o mexicano Juan Rulfo, os peruanos José Maria Arguedas e Vargas Llosa, e os brasileiros Murilo Rubião e J.J.Veiga, entre outros.

1. 4 O Absurdo da existência como forma de deflagração do fantástico

(...) há aparições reais, mas há um espelho no espírito sobre o qual a imensa maioria dos homens pode se debruçar sem se ver.

André Breton

A noção de absurdo da existência, subjacente em alguns precursores da filosofia existencial (Sören Kierkegaard, Miguel de Unamuno entre outros), tornou-se a base de algumas expressões filosóficas e artísticas modernas. Os existencialistas, que têm Sartre como o criador da teoria[35], rejeitaram as hipóteses metafísicas e teológicas para a explicação da

[34]Belga, de pais argentinos, nasceu em Bruxelas, mas voltou pra Argentina com 4 anos de idade e por isso é considerado autor daquele país. Em 1951, quando Perón assumiu a presidência do país, Cortazar, por não concordar com a Ditadura na Argentina, mudou-se para Paris e lá ficou até a sua morte.

[35] Em Paris, Sartre fundou o grupo *Socialismo e Liberdade*, a fim de colaborar com a resistência, produzindo panfletos clandestinos contra a ocupação alemã e contra os simpatizantes franceses. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, Sartre dissolve esse movimento. Em 1946, diante das críticas à sua filosofia existencialista, exposta na obra *O Ser e o nada*, ele publica: *O Existencialismo é um Humanismo*, onde mostra o significado ético do Existencialismo.

existência e introduziram a noção do fracasso ontológico do homem, cuja vida seria "uma paixão inútil", segundo Jean Paul Sartre.

Esta noção de absurdo da existência, foi levantada por Albert Camus em sua obra: "*Le Mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*[36]. Nesta obra, o personagem mitológico, Sísifo demonstra a inutilidade do esforço humano, quando é condenado pelos deuses a, incessantemente, carregar uma rocha até ao topo de uma montanha, de onde a pedra cairia de volta, devido ao seu próprio peso.

As obras que mais caracterizam esse estado absurdo seriam, de Sartre, o livro de contos *O Muro*[37], e *O Ser e o nada*[38], obras em que as personagens decidem sobre os seus destinos contra as leis da razão social; e de Albert Camus, *Calígula*[39] e a *Peste*[40], as duas obras mais representativas desse absurdo, uma vez que suas personagens se rebelam contra a própria condição humana reduzida à sua impotência coletiva ou individual.

Além das expressões filosóficas, as obras ficcionais de Sartre e Camus revelam, por meio de situações inusitadas, a existência do absurdo, fazendo parte da vida do homem do século XX.

Os existencialistas procuraram explicações para o dilema da condição humana, propondo a escolha racional do próprio destino com Sartre, ou a revolta com Camus. Mas os representantes do teatro do absurdo, negam que haja uma saída para o homem e não admitem sequer a possibilidade de explicação para o real, pois entendem ser as ações humanas: atos impotentes. Entre os representantes do teatro do absurdo, citamos como exemplo Samuel Beckett com a peça *Esperando Godot*, (publicada em francês, em 1952)[41], cujo enredo é de difícil compreensão para o público da época: dois vagabundos esperam infinitamente ao pé de uma árvore por um indefinível Sr. Godot, que jamais comparecerá ao encontro marcado. Os dois dias em que a peça se passa são absolutamente idênticos: a situação permanece a mesma do começo ao fim. Num vácuo dramático que revela uma abertura e originalidade teatrais sem precedentes na história da dramaturgia universal. Por meio dessa peça, Beckett retrata a solidão e a incomunicabilidade entre os homens, fruto do ceticismo europeu apregoado por muitos autores após a Segunda Guerra Mundial. Os diálogos da peça são todos sem nexo e

[36] CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo, ensaio sobre o absurdo.* São Paulo: Record, 2004.
[37] SARTRE, Jean Paul. *O Muro.* São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.
[38] _____. *O Ser e o Nada.* São Paulo: Vozes, 2004.
[39] CAMUS. *Calígula.* São Paulo: Civilização Brasileira, 1963.
[40] _____. *A Peste.* São Paulo: Record, 1997.
[41] A primeira montagem profissional desse texto de Samuel Beckett no Brasil, começou a ser encenado por Flávio Rangel e foi o último trabalho da atriz Cacilda Becker que sofreu um aneurisma cerebral num intervalo do espetáculo do dia 6 de maio, menos de um mês após a estréia. A atriz faleceu no dia 14 de Junho de 1969.

sem ligação entre eles. Nessas obras, consideradas como pertencentes ao absurdo, emergem sempre o humor negro, o *nonsense* e as expressões sem sentido.

Para Camus o absurdo era o contrário da esperança. Para ele o 'sentimento' do absurdo não deveria ser confundido com a 'noção' do absurdo. Ou seja, o absurdo não se encontrava no homem nem no mundo, mas sim, na 'relação' entre a inteligência humana e o mundo. O 'homem absurdo' para Camus era aquele que nunca alcançaria o fim almejado. Era aquele homem que reconhecia que deveria lutar, que era um ser dotado de razão, mas que também admitia o irracional e a inutilidade de qualquer luta. Para este 'homem absurdo', no mundo do século XX, não havia esperança, e viver era fazer perpetuar o estado de absurdidade. O homem que se encontrava neste estado, não enxergava um amanhã, pois estava privado de esperança. Ele estava inserido no mundo absurdo, e jamais chegaria onde desejava, porém, contraditoriamente, continuaria tentando, numa luta infrutífera e incessante. Essa luta incessante e repetitiva, se prolongaria eternamente, deixando a personagem sem entrever saídas. Essa repetição, que não podia ser explicada pela lógica, pela ciência, e nem pela coincidência, provocava no leitor, o sentimento fantástico.

Assim sendo, fica entendido como definiu o formalista russo TOMACHEVSKI (1965, p. 288)[42]:

> No verdadeiro fantástico, guarda-se sempre a possibilidade exterior formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo essa explicação é completamente privada de probabilidade interna. Todos os detalhes particulares devem ter um caráter cotidiano, mas considerados em seu conjunto eles devem indicar outro tipo de causalidade. (grifamos).

Ou seja, ao lado da segurança dada pela razão, que pregava que os fenômenos empíricos podiam ser explicados, "teríamos os imperativos de um imaginário comunitário que nunca deixou de criar suas próprias explicações do mundo". (RODRIGUES, 1988. p. 32); e teríamos também a Literatura que é capaz de criar as mais estranhas situações, e estranhezas, sem que estas necessitem de explicações lógicas.

1. 5 O Fantástico e o Maravilhoso

> **A verdade é que, desde sempre, o homem preocupa-se com o enigma das origens, não podendo explicá-lo, projeta-o no mistério.**

[42] TOMACHEVSKI, Boris. *Temática – a escolha do tema*. In: Teoria da Literatura: textos dos Formalistas Russos apresentados por: Tzvetan Todorov. Rio Grande do Sul: Globo, 1971. (p. 169).

Nelly Novaes Coelho

Para que não se confunda o fantástico com o maravilhoso, destacamos a observação de Nelly Novaes Coelho (1998, p. 39)[43], sobre o mundo maravilhoso:

> (...) O maravilhoso, o imaginário, o onírico, o fantástico (...) deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira, para serem tratados como *portas*[44] *que se abrem* para determinadas verdades humanas. (p. 09). (grifos da autora).
>
> (...)
>
> A visão mágica do mundo deixou de ser privativa das crianças, para ser assumida pelos adultos. *A Bela Adormecida*, *Rapunzel*, *Chapeuzinho Vermelho* e mil outras narrativas maravilhosas ainda terão algo a nos dizer? Sem dúvida que sim. O que nelas parece apenas "infantil", divertido ou absurdo, na verdade carrega uma significativa herança de sentidos ocultos e essenciais para a nossa vida (p. 09). (grifos da autora).

A estudiosa observa que "é curioso notar que um dos grandes objetivos da Ciência há pouco mais de um século, era destruir de uma vez por todas a idéia de transcendência", (p. 08), porque aos homens interessava as explicações definitivas dos fenômenos naturais e como conseqüência dessa explicação, os enigmas da existência desapareceriam e o homem poderia provar a inexistência de Deus ou do mistério. E acrescenta que, ao contrário do que se esperava, houve na Ciência uma reviravolta de onde surgiu a aceitação do mistério e a busca de um novo sentido para a transcendência e, sobretudo a remodelação da face do próprio Deus. Assim sendo, conclui a estudiosa, que nessa abertura da Ciência surgem as forças propícias à volta da visão *mágica do mundo*. (p. 08). (grifos de Coelho).

A partir daí, a estudiosa se propõe a distinguir as diferenças existentes entre os contos de fadas e os contos maravilhosos, cujas diferenças abordamos por entender que assim, podemos perceber, mais adiante, as diferenças entre o maravilhoso e o fantástico.

Pois bem, como exemplo de contos maravilhosos, COELHO (1991, p. 14) cita: *O Gato de Botas* / *O Pescador e o Gênio / Aladim e a Lâmpada Maravilhosa,* e acrescenta que essas narrativas desenvolvem-se no cotidiano mágico – e envolve uma *problemática social* (ou ligada à vida prática, concreta) (p.14); afirma que neles há o desejo de auto-realização do

[43] COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas.* 2. ed., São Paulo: Ática, 1991.
[44] "Às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la". In: TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. (p.31).

herói (ou anti-herói) no âmbito sócio-econômico, (grifamos) através da conquista de bens, riquezas, poder material (etc); e termina por afirmar que: "Geralmente, a *miséria* ou *a necessidade física* é ponto de partida para as aventuras da busca". (p.14).

Quanto aos contos de fadas, a autora cita três exemplos: *A Bela Adormecida / a Bela e a Fera / Rapunzel,* e lembra que nos contos de fadas *a problemática motriz* está ligada à *problemática existencial,* que por sua vez estão centradas na realização essencial do herói ou heroína, via de regra ligada à união homem-mulher, encontro do verdadeiro 'eu', ou encontro da princesa. (pp. 12-13). (grifamos). (Não nos aprofundaremos nos contos de fadas, por não ser esse nosso enfoque).

Em 1991, Nelly Novaes Coelho, (1991: p. 81), percebeu que: "Em lugar do maravilhoso feérico, sobrenatural, começava a se impor um outro maravilhoso: o do fantástico absurdo ou do nonsense" (p. 81). Ela não se deteve, neste estudo, sobre as características do maravilhoso, por não ser o seu enfoque, o que nos propomos a seguir.

Deduzimos então, das leituras sobre o gênero, inclusive a partir desse estudo de COELHO, que o maravilhoso difere do fantástico na medida em que, naquele gênero, o sobrenatural se apresenta como essencial para que ele possa existir, uma vez que o universo onde as narrativas maravilhosas ocorrem, é organizado por ele. Ou seja, o mundo maravilhoso é um 'universo à parte', está 'fora do universo realista'. E as leis que estruturam esse espaço, são diferentes das do nosso mundo, porque na narrativa maravilhosa não há o estranhamento e nem há a angústia da qual falaram Sartre e Camus.

Bem claro fica a distinção do fantástico em relação a esse gênero, se também nos lembrarmos da definição de Felipe Furtado, (1980: p. 40), quando este afirma que: "Só o fantástico não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela". No maravilhoso não há questionamentos, pois tudo é aceito como natural, acontecendo num mundo diferente do mundo em que vivemos. Haja vista as expressões que nos deslocam para um outro espaço, num outro mundo que não o habitual: "*Era uma vez...*" "*Foi no tempo do Rei...*" "*Num reino muito distante...*" "*Foi há muito tempo...*".

No maravilhoso o herói entra num estado de espírito particular, não se interroga sobre o fenômeno, sobre 'a coisa', não se angustia, aceita facilmente o inacreditável, e convive com esse mundo normalmente, por mais improvável que ele seja, o que produz o desaparecimento do fantástico. No maravilhoso há a criação de mundos imaginários, num universo que permite a fuga da realidade quotidiana; enquanto que no fantástico a realidade é

desarrumada com a intenção de apresentar uma dimensão misteriosa e desconhecida das coisas, no mundo conhecido e regido pelas leis da lógica.

Podemos entender ainda que, no fantástico, o mundo real regido pelas leis da natureza, além de regido por uma ciência que procura explicá-lo, é abalado quando algumas dessas leis são modificadas. Não se tem aqui um 'novo mundo', sendo construído num espaço à parte, como acontece no gênero maravilhoso; como acontece, por exemplo, em *Alice no País das Maravilhas*,[45] e agora, no século XXI, nas *Crônicas de Nárnia*,[46] *ou em Harry Potter*,[47] onde tudo é permitido, e onde tudo acontece em outro espaço, noutro mundo, fora do mundo real concreto. No fantástico não se constitui 'outro espaço', nem 'outro mundo' – o que acontece é uma mudança no que se estabeleceu como normal e constituído. Nesse gênero há um abalo de alguma certeza natural, com o intuito de fazer parecer como são tênues as linhas que dividem os dois mundos (se é que estão mesmo separados): o real e o irreal. E a noção de texto fantástico é negada por alguns teóricos, em alguns autores, caso seus relatos não consigam manter esse sentimento de incerteza, até o final da narrativa.

1. 6 O Fantástico e o Realismo-Mágico

A expressão realismo-mágico começou a ser empregada a partir dos anos 40, para denominar um tipo de ficção hispano-americana, que reagia contra o realismo / naturalismo do século XIX, como esclarece Irlemar Chiampi (1980, p. 19)[48]:

> Se se quiser indicar um termo onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana, este termo é, certamente, "realismo-mágico". A constatação de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos 1940 e 1955, gerou o afã de catalogar suas tendências e encaixá-las sob uma denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação narrativa patenteava. Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão ("mágica") da realidade. (grifos da autora).

[45] CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas.* São Paulo: L&pm Pochet, 1998.
[46] LEWIS, Clive Staples. *As crônicas de Nárnia*. *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
[47] J.K.Rowling. *Harry Potter e a ordem da Fênix*. São Paulo: Rocco, 2003.
[48] CHIAMPI, Irlemar. *O realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano.* São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 19.

O primeiro a usar o termo realismo-mágico foi o venezuelano Arturo Uslar Pietri, em *Letras y hombres de Venezuela,* em 1948. Para o escritor, essa nova narrativa viria a incorporar o 'mistério' e uma adivinhação' (ou negação) poética da realidade. Dessa maneira, procurava corrigir os limites do realismo puro. Daí ele sugerir:

> Lo que vino a predominar em el cuento y a su huella de uma manera perdurable fue la consideración Del hombre como mistério em médio de los datos realistas. Uma adivinación poética o uma negación poética de la realidade. Lo que a falta de outra palavra podría llamarse um realismo mágico[49].

Para Irlemar Chiampi, essa definição de Uslar Pietri é ambígua, uma vez que Uslar Pietri vacila em resolver quanto à atitude do narrador, pois ao mesmo tempo em que o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências, o poético consiste também em negar a realidade. Ou seja, para a estudiosa, o problema desta definição, estaria na atitude do narrador que ao mesmo tempo em que considera que a realidade é misteriosa, ou mágica, necessitando adivinhá-la, a realidade passa a ser considerada prosaica e ao narrador cabe negá-la. Com isso há, segundo a estudiosa, um duplo enfoque, sendo que o primeiro está centralizado na indefinição da realidade, que postula que o real é necessário; e o segundo problema estaria na atitude do narrador diante do real, o que conduz o problema para 'fora do texto', centralizando no ato criador o fundamento conceitual do realismo mágico.

Na conferência *Magical Realism in Spanish American* (Nova York, 1954), Angel Flores foi o primeiro a usar o termo: Realismo-mágico, no mundo acadêmico. Termo que passou, desde então a designar a nova narrativa hispano-americana. Nesta conferência, Angel Flores observou que a novidade dessa literatura era um tipo de representação em que coexistiam fantasia e realidade. Para ele o começo do realismo mágico se dá com Jorge Luis Borges, com sua obra *Historia universal de la infâmia,* que foi publicada em 1935. Flores, nesta conferência, não cita o trabalho de Uslar Pietri, que havia sido publicado sete anos antes.

O cubano Alejo Carpentier passa a dedicar-se cada vez mais a avaliação da história e da produção cultural de seu continente, o que acabaria terminando na idéia do real maravilhoso americano. Propõe, no prefácio de seu livro *O Reino deste Mundo*[50], publicado

[49] PIETRI, Arturo Uslar. L*etras y hombres de Venezuela.* Fondo de Cultura Econômica: México, 1948. p. 162.
[50] CARPENTIER, Alejo. *O Reino deste Mundo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. Título original em espanhol: *El Reino de Este Mundo.*

em 1949, chamar a esse mesmo termo de *Lo real maravilhoso*[51], que apesar de semelhante ao realismo-mágico de Gabriel Garcia Marques, não se confunde com ele.

Carpentier ao abandonar a perspectiva surrealista, afirma:

> (...) el surrealismo fue uma escuela magnífica, um estado de espíritu em cierto modo, más aún que uma escuela, y que produjo sus frutos máximos entre los años de la muerte del Dadaísmo, hacia el año 1924, y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.
>
> Me hubiera sido fácil (...) ponerme a hacer surrealismo (...) pero qué cosa iba a añadir yo al surrealismo, si lo mejor del surrealismo estaba hecho ya? (...) de repente, como uma obsesión, entro em mi la Idea de América...[52]

Ao que parece, a visita de Carpentier, ao Haiti, em 1943, fez com que ele acentuasse a idéia do real-maravilhoso americano. Ele então aproxima este real-maravilhoso do movimento surrealista, de Breton[53], ao que foi vivenciado por ele, no Haiti[54]:

> Depois de sentir tão bem o propalado sortilégio das terras do Haiti, de ter encontrado as advertências mágicas pelas estradas de terra vermelha da Meseta Central, de ter ouvido os tambores de Petro e Rada, fui tentado a aproximar aquela maravilhosa realidade recém-vivida à exaustiva pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certa literatura européia nestes últimos trinta anos. (primeira página do prefácio).
>
> (…)
>
> Tudo isso ficou particularmente evidente durante minha permanência no Haiti, quando vivi em contato diário com aquilo que poderíamos chamar de Realidade Maravilhosa. (...) A cada passo encontrava a Realidade Maravilhosa. Pensava também que essa presença e vigência da Realidade Maravilhosa não era privilégio único do Haiti, senão um patrimônio de toda a América, onde ainda não se concluiu, por exemplo, um inventário de cosmogonias. Encontramos a Realidade Maravilhosa em cada passo das vidas dos homens que assinalaram as datas importantes da história do Continente e que deixaram nomes ainda lembrados: desde aqueles que buscavam a Fonte da Juventude Eterna ou a Áurea Cidade de Manoa, até os primeiros rebelldes, (sic) aqueles heróis modernos de nossas guerras de independência, de tão mitológica atitude, como aquela Coronela Juana Azurduy. (prefácio). (grifamos).

[51] *Lo real maravillosso de América*, publicado pela primeira vez no jornal El Nacional de Caracas, em 1948.
[52] Apud. GARCÍA CARRANZA, A. Alejo Carpentier. *Um hombre de su tiempo.* Havana. Letras Cubanas, 1994, p.20.
[53] BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo, Brasiliense, 1985.
[54] Carpentier manteve um estreito e significativo contato com o movimento encabeçado por André Breton, e, precisamente a partir deste contato que Carpentier toma conhecimento da idéia do 'maravilhoso', defendida por Breton no manifesto do Surrealismo.

A citação um pouco longa se justifica pelo fato de desejarmos mostrar que Carpentier situa este maravilhoso, nas vidas dos homens que fizeram a história do Continente, e em muitos heróis, entre eles aqueles que buscavam a "Fonte da Eterna Juventude".

O que não podemos esquecer é que Carpentier acentua a excelência do real maravilhoso americano, e que esse maravilhoso de que fala o crítico, está ligado ao que foi vivenciado por ele no plano real, portanto ligado aos acontecimentos que pra ele, apareciam como excêntricos, diferentes, e estranhos para a sua vivência, pois apesar do crítico ser natural de Havana, é filho de pai francês e mãe russa e é homem de formação européia. E ainda que ele tenha abraçado Cuba, como diria Carpeaux, (na apresentação dessa mesma obra): "com o amor de filho que volta a casa paterna e tenha repudiado seu passado de esteta requintado", a Carpentier tudo aparecia como um 'novo mundo', no choque das duas civilizações às quais pertencia esse escritor.

Para Otto Maria Carpeaux[55] a literatura latino-americana nunca se desligou por completo do Naturalismo, o que deu início ao regionalismo e a uma literatura marcada pelo erotismo, e da qual existem exemplos não apenas no Brasil com Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, mas em toda a América Latina com os escritores Carlos Louveira (cubano), Edwards Bello (chileno), Carlos Fuentes (mexicano). Este mesmo crítico aponta também para uma retomada de elementos religiosos, míticos e folclóricos que resultaram no 'realismo-mágico, quando surge uma literatura que se aproxima do gênero fantástico e da alegoria, e que tem entre seus autores o cubano Alejo Carpentier e o guatemalteco Miguel Angel Astúrias.

Assim sendo, podemos pensar que o realismo mágico se desenvolveu fortemente nas décadas de 60 e 70, como produto de duas visões que conviviam na América hispânica[56] e também no Brasil: de um lado a cultura da tecnologia, e de outro a cultura popular, com suas superstições e crendices, num momento em que o mundo começava a ouvir falar da literatura da América Latina, e do continente como um todo, quando este começava a chamar a atenção do mundo para si, pois começava nesse continente um período de profundas discussões acerca

[55] CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas na literatura.* Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1992. (pp 92-124).

[56] O termo 'América Hispânica', ou em espanhol 'Espanoamérica' ou ainda 'América espanhola' e Hispano-américa, se refere às parte da América colonizadas por espanhóis (inclusive os de língua não-castelhana, como bascos, galegos e catalães). Estas populações representam o grosso do total de hispanófonos no mundo e são chamadas de "*hispano-americanos*". A América hispânica inclui os países na América do Norte, no Caribe, na América Central e na América do Sul que têm a língua espanhola como idioma oficial, ou ainda co-oficial. É uma região cultural, incluída na América latina, integrando 19 nações com 365 milhões de habitantes. Apesar de estar dentro da América latina, distingue-se dela por não incluir as nações americanas francófonas e lusófonas e da Ibero-América por incluir as nações ibéricas e suas ex-colônias da América.
www. pt.wikipedia.org/wiki/América_Espanhola.

dos problemas de identidade nacional e cultural. Assim sendo, para os latinos-americanos, havia chegado a hora de colher os frutos da conquista da emancipação artística.

Aproveitamos a nota de Ariano Suassuna, publicada junto ao *O Rei degolado*[57], para mostrar que, para o autor, há uma diferença entre o realismo-mágico praticado na América Latina de fala espanhola, e entre aquele produzido no Brasil:

> (...) será que o mito é uma fantasia irreal e anestesiadora, incompatível com o realismo, ou, pelo contrário, tem um sentido mais real e carregado de significados do que os personagens das novelas meramente "veristas"? Note-se que, de propósito, estou usando um nome ligado ao "verismo" naturalista, e não ao "realismo", que é outra coisa: inclusive já escrevi uma vez – tentando desfazer certos equívocos a respeito do meu pretenso "realismo-mágico" – que, na América Latina de fala espanhola, o "realismo-mágico" era mais mágico do que realista, enquanto que no Brasil ele era mais realista do que mágico." (grifamos).

Esse gênero surgiu também como forma de reagir às ditaduras militares que se impunham nessas regiões, o que nos leva a pensar que o realismo-mágico esteve enraizado numa determinada época e num determinado espaço. Para concluir, ficamos com o pensamento de Selma Calasans Rodrigues[58]:

> (...) o realismo mágico mesmo surgiu numa época extremamente utópica (e em nada pós-moderna) e traz no discurso as suas marcas. Época em que a América Latina estava sendo desvelada ao mundo, em que mais do que nunca revelava-se a excelência da cultura pré-colombiana (cf. Alfonso Reyes, Octavio Paz), em que a mestiçagem, um dos seus valores étnicos e culturais, começava a ser valorizada (cf. Arturo Uslar Pietri, Fernando Ortiz, J. C. Mariátegui, Ezequiel Martínez Estrada) em que as crónicas da conquista da América estavam sendo lidas como a pré-história da América. Sublinhe-se que o discurso destas, pleno de elementos do maravilhoso, tornou-se um valioso intertexto para García Márquez e outros autores (Rodrigues, 1992).

Portanto, o realismo-mágico não deve ser confundido com o fantástico, uma vez que nesse último, as ocorrências são da ordem do inexplicável, do impossível no plano do real. Ou como diria José Paulo Paes[59]: "o fantástico se opõe diametralmente ao real e ao normal".

---

[57] SUASSUNA, Ariano. *O Rei degolado*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
[58] Selma Calasans Rodrigues, *Macondamérica. A paródia em Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro, Leviatã, 1993.
[59] PAES, José Paulo. "As dimensões do fantástico" In:_*Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (p.184).

E pelo que veremos a seguir, a respeito do fantástico, pensamos que estará justificada a nossa escolha, quando decidimos realizar a leitura das duas obras sob a ótica desse gênero, sem, no entanto pretender rotulá-las ou encaixá-las em cubos opressores, de onde não possam sair para em outros estudos, receber outras interpretações, outras nomeações que poderão diferir, certamente, da escolhida por nós nesse momento.

1. 7 O Fantástico e suas estruturas profundas

Em 1970, aparece a obra do crítico búlgaro Tzvetan Todorov[60], *Introdução à Literatura Fantástica*[61], onde o estudioso apresenta um estudo mais detalhado e consistente das características formais do gênero fantástico[62] e onde estabelece uma estrutura comum às narrativas fantásticas observando três aspectos: o verbal, o sintático e o semântico.

Ele é o primeiro a sublinhar a importância da credulidade do leitor: "É necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de personagens vivos" (p.14). Mas é também ele quem levanta a importância da dúvida, da hesitação do leitor, diante dos fatos (insólitos) que acontecem no decorrer da narrativa, a ponto de dizer que a dúvida é "a primeira condição do fantástico" (p.15). Chega a estabelecer que: "De uma forma mais geral, é preciso dizer que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos (p.32)". Ele aproxima, então o fantástico do 'estranho' e do 'maravilhoso', chama-os de gêneros vizinhos, a despeito das diferenças que propõe para cada um deles.[63]

TODOROV (1992, p. 121), divide os temas em aqueles que estão ligados ao "eu", ou ao "tu". Os primeiros estão relacionados às metamorfoses, aos seres mais poderosos que os seres humanos e de alterações físicas que ocorrem nos seres naturais; ou do acaso com acontecimentos não previstos; ou ainda do pandeterminismo ou pansignificação: "Em outros

---

60

Tzvetan Todorov nasceu em 1939, na Bulgária. Historiador e ensaísta vive na França desde 1963. Atualmente, é diretor de pesquisas honorário do Centre National de Recherche Scientifique (CNRS). Publicou várias obras, entre as quais Introduction à la littérature fantastique (1970) [Introdução à literatura fantástica], La conquête de l'Amérique (1982) [A conquista da América], Face à l'extrême (1991) [Em face do extremo, 1995], Mémoire du mal, tentation du bien (2000) [Memória do mal, tentação do bem] e uma autobiografia intelectual, Devoirs et délices, une vie de passeur (2002) [Deveres e delícias, uma vida de passante].

61 TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

62 Todorov estudou, basicamente a literatura européia, com ênfase na francesa, pois apesar de ser russo, (nasceu na Bulgária em 1939), em 1963, foi trabalhar na França, onde viveu a maior parte de sua vida.

63 Quanto à permanência da ambigüidade na narrativa, Todorov define o fantástico em relação aos dois gêneros que lhe são vizinhos: o estranho e o maravilhoso. O autor traça um quadro dos possíveis desdobramentos destes gêneros, de forma a determinar o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, subgêneros que surgem nos limites entre estranho e fantástico e maravilhoso fantástico. Assim, de acordo com TODOROV, temos o seguinte esquema: **estranho-puro** / **fantástico-estranho** / **fantástico-maravilhoso** / **maravilhoso-puro**.

termos, a um nível mais abstrato, o pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque" (p. 121). Esses temas, ligados ao "eu", para o teórico, podem aparecer também na multiplicação da personalidade e na ruptura do limite entre sujeito e objeto e na transformação do tempo e do espaço.

Para os outros temas, os relacionados ao "tu", o crítico aponta aqueles ligados à sexualidade, em sua forma excessiva, tais como o incesto ou o homossexualismo; o amor a mais de dois (*ménages a trois*), o amor cruel que beira o sadismo; a necrofilia que implica no amor por mortos ou por vampiros, tema muito usado pelos românticos, no Brasil; a sublimação, ou a condenação do amor carnal. Assim sendo, os temas, tanto do 'eu', quanto do 'tu' possuem a ruptura dos limites aceitos pela razão, a ruptura entre matéria e espírito, que se "encontram na base de todas as deformações produzidas pelo gênero fantástico no interior de nossas redes de temas" (p. 124).

Se para TODOROV, (1970, p. 32), " (...) um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos", equivale a dizer que para ele, o fantástico, é efetivamente um gênero. Definição esta, que veio a dar origem a algumas observações restritivas por parte de alguns autores, como Irène Bessière[64]. De acordo com ela, o fantástico é caracterizado como uma dupla ruptura, a saber: a da ordem do cotidiano e a do sobrenatural, pois tanto a natureza, quanto a sobrenatureza são colocadas em discussão.

Para ela o fantástico nem define uma qualidade intrínseca a determinados seres e objetos, nem supõe uma categoria ou gênero literário, pressupondo ao invés disso, uma lógica narrativa entre o surpreendente e o arbitrário que reflete de um modo não isento de ambigüidade as metamorfoses culturais da razão e do imaginário. Ou seja, para a autora francesa:

> (...) o que caracteriza o fantástico é uma dupla ruptura: a da ordem do cotidiano e a do sobrenatural. Tanto a natureza quanto a sobrenatureza são postas em questão. O contrato diabólico e sua denúncia (tema recorrente que aparece também em *Manuscrito em Saragossa*, de Jan Potocki), tornariam simultâneas duas posições intelectuais contrárias: o reconhecimento das leis naturais que excluem as do sobrenatural. A simultaneidade caracteriza o fantástico, que, no entanto, se conserva autônomo com relação à razão e ao sobrenatural. (In: RODRIGUES: 1988, p. 32).

[64] Bessière, Irène. *Lê récit fantastique. La poetice de L'incertain*. Paris: Libairie Larousse, 1974. (Col. Thèmes et Textes). (*A Narrativa Fantástica* – a poética do incerto).

Foi na década de setenta, em sua obra: *A Narrativa Fantástica – a poética do incerto*, que Irène Bessière formulou uma nova teoria a respeito do fantástico, e apontou falhas na obra de Todorov. No capítulo *L'experience imaginaire des limites de la raison*, ela apresenta a definição que citamos, para o gênero, baseada na relação entre o natural e o sobrenatural. É justamente neste ponto, que a estudiosa se opõe a Todorov. De acordo com ela, a definição de fantástico, do estruturalista búlgaro, (1970: p. 31) "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural", é inexata. Para ela, um indivíduo que seja vítima de acontecimentos estranhos, conhece as leis naturais, apenas não sabe definir se esses fatos são sobrenaturais ou se eles pertencem ao real concreto, justamente porque são inadmissíveis no mundo em que ele habita. E se este indivíduo optasse por explicar esses fatos como sendo naturais ou não, estaria solucionando o problema, e isto é justamente o que a narrativa fantástica não deseja. Assim sendo, a definição de Todorov, baseada na hesitação do leitor ou da personagem, segundo a estudiosa, reduz o fantástico ao estranhamento e ao simples jogo do real / irreal. E para a estudiosa o fantástico não resulta apenas da hesitação entre o natural e o sobrenatural; segundo a estudiosa, ele surge da contradição e não da recusa mútua e implícita entre essas duas ordens. Para ela o fantástico:

> (...) se présente comme la transcription de l'experience imaginaire des limites de la raison. Il allie la fausseté intellectuelle de sés prémisses à une hypotèse estra-naturelle, de telle manière que la motivation realiste soit indissociable d'um príncipe d'irréalité. La juxtaposition de deux probabilité externes, l'une empirique, l'autre meta-empirique, égalemente inadequates, doit suggérer l'existance de ce qui, dans l'economie de la nature et d'une surnature, ne peut pás étre. (BESSIÈRE, 1974, p. 62).[65]

Realmente neste gênero, a ordem racional entra em confronto com o desconhecido para instalar a incerteza, mas uma não elimina a outra. A realidade é posta em dúvida, mas não significa que tenha que haver uma explicação para o que acontece para além do natural e comum. Ou seja, o real e o irreal, o racional e o irracional, coexistem no interior da narrativa causando a ambigüidade necessária ao gênero, e daí surge uma nova maneira de enxergar a

[65]A transcrição da experiência dos limites da razão. Alia a falsidade intelectual de suas premissas a uma hipótese extranatural de tal maneira que a motivação realista seja indissociável de um princípio de irrealidade. A justaposição de duas probabilidades externas, uma empírica, outra meta-empírica, igualmente inadequadas, deve sugerir a existência do que, na economia de uma natureza e de uma sobrenatureza, não pode ser. (Bessière, 1974, p. 62).

‘supra-realidade’ instaurada, para além dos limites da razão. Isso equivale a dizer que, numa narrativa fantástica, acontece uma junção, e não um conflito entre as oposições propostas por Vax, que seriam razão *vs* loucura / real *vs* irreal / natural *vs* sobrenatural, etc., até o limite máximo, ao final do qual, não se saberia qual delas restaria, ou se alguma se sobreporia à outra; ou ainda, se uma eliminaria a outra.

Também equivale a dizer que a hesitação, mencionada por Todorov, que colocava o traço determinante do fantástico num elemento extra-textual, já que a ‘reação do leitor’ da narrativa também contava, segundo ele, para a narrativa ser considerada ou não como pertencente a este gênero, estava equivocada, segundo a autora.

Mas, é ela quem afirma que o fantástico, embora não seja um gênero, necessita inscrever-se num que o acolha e cuja textualidade se preste à tradução dessa ‘estranheza’ que subjaz à escritura do fantástico. Tal discussão não mais se justifica, e nem a levaremos adiante, porque estamos num momento em que as fronteiras entre os gêneros estão sendo abaladas, como poderemos comprovar, por exemplo, na obra do autor moçambicano.

Realmente, Todorov estabeleceu três condições para que o fantástico acontecesse. A primeira delas seria a hesitação que a narrativa provocaria no leitor; a segunda seria a rejeição de uma leitura alegórica ou poética da obra, e por último viria a identificação do leitor com determinada personagem. Ele acrescentou que melhor seria se essa personagem fosse o narrador. Propunha ainda que se observassem essas três condições sem que fosse esquecida a realidade humana que daria os contornos tanto ao real, quanto ao sobrenatural, de acordo, evidentemente, com a cultura em que estaria constituído esse mundo ficcional; mundos onde os padrões sociais e culturais eram estabelecidos de acordo com a sociedade na qual estavam inseridos.

O que não devemos esquecer é que esses padrões podem sofrer alterações com a mistura de culturas, com o contato de civilizações diferentes e até mesmo com a evolução da ciência – que desmistifica paradigmas que foram considerados, em determinados momentos, como sendo incontestáveis. Para Todorov, entretanto, a dúvida deveria permanecer, quaisquer que fossem os leitores, a cultura e o momento em que este texto fosse lido.

Na época em que o crítico escreveu seu livro, era defendido um caráter efêmero para o fantástico, pois se imaginava que o leitor não conseguiria esquecer a lógica e o real por muito tempo. Assim sendo, o conto, como narrativa breve, seria a forma ideal para que o fantástico acontecesse. Pensava-se que nos romances e nas novelas a permanência do gênero seria mais difícil, porque um leitor cético desacreditaria logo e não continuaria a lê-lo. Assim

o romance fantástico, deixaria de existir, uma vez que este gênero só resistiria enquanto a incerteza do leitor permanecesse.

No fantástico contemporâneo[66], as regras não contrariam as leis naturais, apenas contrariam a normalidade. No fantástico há uma tênue linha, dividindo a normalidade do não natural, ainda que não consigamos distinguir com precisão o que é real do que é irreal. Também é bom lembrar que o sobrenatural, no fantástico de hoje, deve ser entendido como sendo aquele que instiga o ser humano e não como era visto no século XIX, quando estava ligado ao aspecto religioso ou aos fantasmas.

Assim sendo, preferimos, então, estudar as obras escolhidas e o próprio fantástico, seguindo a definição de gênero proposta por Todorov, ou seja, que o fantástico é aquele gênero em que se situa o plano ambíguo da narrativa, localizado entre as fronteiras do real e do irreal; aquele que retrata um mundo que é o nosso, onde, repentinamente produz-se um acontecimento impossível de explicarmos pelas leis que nos regem e deve surgir aquilo a que Freud chamou de "a inquietante estranheza", perante a qual é necessária a dúvida entre a credulidade total e a fé absoluta, por entendermos que na literatura fantástica, somos levados para além do que há de concreto e de normal, já que as histórias flutuam nesse espaço ilógico, no 'avesso das coisas', a que costumeiramente chamamos de irrealidade. Seguiremos também com a definição de BESSIÈRE, entendendo que, neste gênero, o racional é contaminado pelo irracional dentro do espaço narrativo.

1. 8 A leitura poética ou alegórica e o fantástico

Para a leitura poética, TODOROV (1970, p. 68), observa que as imagens poéticas não são descritivas e na poesia "somos levados a falar de rimas, de ritmo, e de figuras retóricas",[67] por isso que a leitura poética, segundo o teórico, constitui um obstáculo para o fantástico. Ele acrescenta que:

> Se, lendo um texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer; este exige, recordamos, uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado. Por esta razão, o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (ainda que haja antologias de "poesia fantástica"). (...) Resumindo, o fantástico implica ficção. (TODOROV, 1970, p. 68).

[66] Termo usado por Sartre.
[67] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica.* São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 67.

Assim sendo, entendemos que, para o crítico, imagens poéticas, como esta escolhida por ele a título de exemplo: "Um suspiro, um estremecimento de amor sai do seio intumescido da terra, e o coração dos astros se desenrola no infinito", não pode ser considerada fantástica, uma vez que é apenas o suspiro que sai da terra, não há uma personagem que solta esse suspiro; se bem que, o próprio Todorov admite que a imagem poética por si só, não descaracteriza o gênero. Observamos que, para o crítico, por ser a estrutura poética mais livre, desvinculada de causas e efeitos, de personagens e de enredo, ela dificultaria a instauração da dúvida; portanto, dificultaria também a instauração do fantástico.

Quanto ao entendimento alegórico, Todorov previne que:

> Primeiramente, a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo-sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer. (p. 71). (grifos do autor).

Depreendemos desta afirmação de Todorov, que a alegoria denota um sentido figurado, oposto ao sentido ficcional ou literal do texto, mas o texto fantástico, enquanto texto literário, não pode e não deve ser lido literalmente.

Temos visto em vários autores que as imagens poéticas contribuem para a instauração do gênero, como poderá ser visto nos próximos capítulos. Isto se deve ao fato de que as imagens, nesses autores, colaboram para a criação do estranhamento, o que contraria a afirmação de Todorov a respeito da leitura poética.

1. 9 O fantástico contemporâneo

Com o fantástico contemporâneo, o homem passa a se questionar, e a investigar seus próprios limites. Entramos numa era em que todas as certezas, tão antigas quanto a natureza humana, desapareceram. Vivemos em um mundo sem muitas crenças: ninguém mais acredita no sobrenatural e poucos são os que acreditam em Deus. Num mundo onde as certezas foram abaladas, um gênero literário como o fantástico deve ser compreendido, segundo Joel Malrieu,[68] como recurso fornecedor de imagens e metáforas capazes de mostrar

[68] MALRIEU, Joel. *Le Fantastique*. Paris: Hachette, 1992.

o desconhecido e o estranho da realidade que nos cerca. Para o autor, a palavra 'fantástico', longe de ser um termo esclarecedor, representa mais 'um saco de gatos', onde cada um deposita nele o que melhor lhe convém. A afirmação vem da não aceitação, por parte do autor, do costume de se associarem em um mesmo conjunto, obras cuja diferença impede que sejam chamadas de fantásticas.

As obras entendidas como fantásticas no século XX, nada possuem de horror nem de fantasmas. Haja vista as duas obras escolhidas para este estudo, em que o insólito e o inexplicável criam a ambigüidade e o estranhamento necessários para que sejam consideradas como pertencentes ao gênero, sem despertar nenhum medo no leitor, apenas sendo uma das formas de se apontar que o homem está só e a sociedade está, cada vez mais, decadente.

A invasão do inexplicável no mundo concreto, que proporciona ao leitor e às personagens situações angustiantes que abalam a compreensão que está pautada na experiência cotidiana, pode ser considerada como sendo o sobrenatural na moderna narrativa fantástica. Esse sobrenatural não acontece como nos Contos de Fadas, nem no Maravilhoso[69] onde há a presença de seres incomuns, dotados de poderes mágicos; pelo contrário, ele constitui a estranheza que coloca em dúvida a existência do mundo real e abala as leis naturais que organizam este mundo, subvertendo o entendemos por real.

Todorov dialoga com Sartre, no aspecto em que ambos postularam que o século XX assistiria a uma transformação da literatura fantástica, mas que esta não perderia a ambigüidade – com o que, também concordava Louis Vax, (1967. p. 98), quando este apontou que "a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão". Mas os dois primeiros diferem no que diz respeito à alegoria, pois, enquanto que para Todorov, esse elemento deveria ser evitado, pois representaria um perigo para o fantástico, Sartre pensa que a alegoria não acaba com o gênero. O que devemos lembrar é que Todorov estudou, basicamente a literatura européia, com ênfase na francesa, e em seu estudo não estão autores como Gabriel Garcia Marques, Mia Couto, J.J.Veiga, Murilo Rubião, Juan Rulfo, Kafka, Scorza, Cortázar, Fuentes, entre tantos outros que poderíamos citar.

Também o autor russo Fiodor Dostoievski, no prefácio à narrativa de Edgar Alan Poe: *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (2001), procura estabelecer as diferenças entre o gênero fantástico desse autor e o de E. T. A. Hoffman, mostrando o interesse obsessivo de Poe em investigar o mais profundamente possível o estado psicológico da personagem, frente às situações externas, o que não acontece com Hoffman. Para Dostoievski, o fantástico não

[69] Nelly Novaes Coelho estabelece diferenças para os Contos de Fadas e para o Maravilhoso, em sua obra: O Conto de Fadas, publicado em 1998, pela Ática.

está fora do homem ou no mundo que o circunda, mas nele mesmo e no modo como esse mundo reflete-se no interior da personagem, como acontece com Arthur, na narrativa citada.

No nosso entender, Sartre percebeu que nas narrativas do fantástico contemporâneo habitariam seres humanos naturais. Que esse fantástico apresentaria o homem 'às avessas', e exploraria as condições humanas, ao invés de explorar o que lhe era transcendental; a estudiosa Nelly Novaes Coelho enxergou o surgimento desta nova narrativa fantástica do século XX; Camus descobriu o homem absurdo da época da sociedade da máquina e Dostoievski que o fantástico estaria ligado às inquietações psicológicas do ser humano. Modernamente também José Paulo Paes**,** lembra na introdução da obra: *Maravilhas do conto Fantástico*[70] que "a boa literatura fantástica jamais deve ser desvirtuada por qualquer mensagem moralizadora. Antes, deve conquistar o leitor, pela 'causalidade'[71] dos seus enredos".

Nesse novo mundo, o gênero fantástico é redefinido, a partir do estranhamento que as obras causam, quando este adquire uma de suas formas mais fascinantes: a de mostrar os caprichos da imaginação sob a aparência da mais absoluta normalidade.

Também para Todorov, caso surjam explicações reais para os fatos narrados, como o uso de drogas ou sonhos, o fantástico acaba, porquanto para este gênero, não se devem dar explicações sobre o relato, para que não se caia na leitura alegórica ou poética da obra, entendendo-a literalmente. Para ele, ainda que os fatos narrados sejam inventados, necessitam de uma certa lógica para que a hesitação se instaure. O que nos faz pensar na lógica interna da narrativa, que o fantástico não desvirtua.

Outra definição atual, que deve ser levada em consideração e que está de acordo com as demais, é a de Felipe Furtado[72], quando este afirma:

> (...) uma primeira característica do gênero fantástico vem à superfície: nele se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente quotidiano e familiar, por múltiplos temas comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida. FURTADO, 1980, p. 19).

Entendemos que estas duas teorias melhor expressam as peculiaridades do fantástico contemporâneo, porque estão fundamentadas em categorias estritamente ligadas ao

---

[70] SILVA, Fernando C. (org.) *Maravilhas do Conto Fantástico*. Introdução e seleção de José Paulo Paes. Não consta o nome do tradutor. São Paulo: Cultrix, 1958.
Ver também: *A Casa deserta*. In: PAES, José Paulo (Seleção, tradução e introdução) *Os Buracos da máscara*: *Antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (pp. 19-55).

[71] Causalidade – fatos que a lógica científica não explica; que não pode ser submetida à prova de verdade.

[72] FURTADO, Felipe. *A Construção do fantástico na narrativa.* Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

texto literário. À exceção de Todorov e Lovecraft[73], a maioria dos críticos aborda o sentimento de estranheza, de inquietude, de incômodo face às ocorrências sobrenaturais, se fundamentando em categorias literárias, ou seja, se baseiam nas categorias circunscritas no interior do texto, e preferem trabalhar sobre a existência de planos desconhecidos, se sobrepondo ao real concreto, como o fazem Irene Bessière[74] e Lise Morin.[75]

Também STEINMETZ (1990, pp. 11-12)[76], vem reiterar as teorias anteriores, quando afirma que "Apenas (...) a constituição de um espaço realista permite a infração transgressora". Se o leitor não acreditar no mundo que lhe é apresentado pelo autor e nas personagens que agem no espaço deste mundo, o leitor não perceberá o insólito como tal.

Irlemar Chiampi, ainda em 1980, em sua obra *O Realismo Maravilhoso,* sem desprezar a relação existente entre as diferentes teorias anteriores, chega "a uma definição viável do realismo maravilhoso", quando, a partir deste estudo, qualquer pessoa (estudioso) pode distinguir com mais segurança o realismo maravilhoso, o realismo-mágico e o fantástico.[77]

Apesar de lembrar a teoria de CHIAMPI, não desejamos abordar as obras escolhidas, sob a perspectiva do realismo-mágico, nem estudá-las com as definições do realismo maravilhoso, e sim, olhá-las sob a ótica do fantástico contemporâneo, até mesmo porque concordamos com RODRIGUES, (1988, p. 09), quando esta afirma que "A literatura pode usar uma causalidade mágica que se opõe à explicação oferecida pela lógica científica, mas ela <u>não é mágica</u>". (grifamos). É a estudiosa que nos aponta também, na mesma obra, à página cinqüenta, que o crítico latino-americano Emir Rodrigues Monegal, em uma conferência Internacional de Literatura Ibero-americana, em 1975, já manifestava um parecer contrário à utilização do termo: "Realismo-Mágico", quando falava da incongruência dessa nomenclatura para um tipo de literatura hispano-americana. Segundo Rodrigues, essa literatura reagia contra o Realismo-naturalismo, e o termo não deveria ser empregado ao se estudá-la, por não ser o mais adequado.

Todos esses teóricos do assunto discutem a questão discordando entre si em alguns pontos, porém concordando no que tange à ambigüidade necessária ao fantástico e ao

---

[73] LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural horror in literature.* Dover Publications, New York, 1945, p.16. "a narrativa é fantástica se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror".
[74] BESSIÈRE, Irene. *Lê récit fantastique. La poetice de L'incertain*. Paris: Libairie Larousse, 1974. (Col. Thèmes et Textes).
[75] MORIN, Lise. La Nouvelle fantastique québécoise de 1960 a 1985. entre lê hasard et la fatalité. Québec: Nuit Blanche Éditeur. 1996.
[76] STEINMETZ, Jean-Luc. *Literature fantastique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1990. (Col. Que sais-je?).
[77] Em 1924, anteriormente à obra de Lovefcraft

sentimento de estranheza em que devem mergulhar as personagens (e não o leitor). Observamos isso nas diferentes definições do fantástico, vistas até agora. Todorov, Castex, Vax, Caillois assinalam a coexistência do natural e do insólito, do real e do inexplicável, do cotidiano e do mistério, convivendo dentro do espaço do texto literário.

Entendemos a partir deste ponto, que qualquer tipo de reação frente aos acontecimentos incomuns deve estar no interior da narrativa, contrariando o que postulou Todorov a respeito da 'reação' do leitor.

Uma das diferenças nas definições está na maneira e na intensidade com que o insólito chega na vida cotidiana das personagens, (no espaço narrativo). Para Todorov, no fantástico ocorrem acontecimentos sobrenaturais diante de leis naturais, provocando hesitação em um ser que apenas conhece as leis naturais; Castex trabalha com a 'intrusão brutal do mistério na vida real'; Vax com a 'surpresa de homens comuns colocados repentinamente frente ao inexplicável' e Caillois fala de uma 'irrupção do inadmissível no cotidiano', sem que seja necessária uma explicação para esse acontecimento. Os estudiosos estão de acordo num ponto: os relatos de sonhos ou de alucinações devidas à droga, ao álcool ou à loucura não podem ser caracterizados como fantástico porque eles propiciam uma explicação lógica e razoável do insólito, como já apontamos.

Todorov, na última parte de sua obra, discorre sobre os acontecimentos e sobre os parâmetros que haviam permitido a instauração do fantástico no século XIX. Apresenta, então, um quadro em que poderíamos chamar de "literatura fantástica contemporânea", àquela que aconteceria a partir do século XX. Segundo o crítico, a narrativa sobrenatural do século atual difere fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Desta forma, no fantástico contemporâneo o acontecimento estranho não apareceria após uma série de indicações voltadas ao clímax, mas poderia vir em qualquer parte da narrativa ou até mesmo logo no início dela. Se no fantástico tradicional partia-se do natural para atingir a hesitação diante do sobrenatural, no fantástico contemporâneo parte-se do estranho para permanecer no inexplicável.

Ainda que Todorov tenha sido contestado e sua teoria tenha deixado margens à crítica, como a que lhe fez Irène Bessière, o mérito do teórico búlgaro é o de ter sido o primeiro a tentar sistematizar o funcionamento interno das narrativas fantásticas, e de reunir em sua obra, teorias anteriores que tratavam das características do gênero.

Franz Kafka, criador do estranhamento e da incredulidade na literatura, percebeu perfeitamente que a fantasia exacerbada, sem o vínculo com a realidade, era uma fantasia em desuso, que já não agradava ao leitor do século XX. (Não se entra aqui, na definição de

estranhamento postulada pelo formalista russo Chklovski)[78]. Por isso manteve nas suas narrativas a representação e o espaço realistas. Tanto nas situações espantosas como a da personagem Gregor Samsa, que subitamente acorda transformado num inseto, quanto no espaço onde acontece a transformação, o ambiente tem, preservadas as suas características reais e objetivas. Esse acontecimento absurdo, essa metamorfose que acontece num espaço cotidiano, só faz aumentar a sensação de estranheza do leitor, enquanto que, na história, para a personagem e para os familiares, tudo passa a ser aceito como algo irreversível; portanto, aceito pela personagem sem questionamentos. Ainda que o leitor não estranhasse a metamorfose, e o acontecimento da transformação, a história em si não deixaria de ser absurda nem inadmissível.

Esse realismo do fantástico não limita nem diminui o seu alcance nas abordagens dos problemas humanos. Pelo contrário, o espaço da realidade é a fonte de sua complexidade estética e da representação social. Visto isso, podemos dizer que o fantástico esteve sempre presente na literatura, como afirmou Adolfo Bioy Casares. Todavia, nos séculos XX e XXI, adquiriu uma de suas formas mais fascinantes: a de mostrar espantosas fantasias sob a aparência da mais absoluta normalidade.

Enfim, qualquer que seja a intenção ou o contexto da narrativa fantástica, ela efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando a natureza essencial do que entendemos por "real", e coloca em dúvida nossa capacidade de efetivamente captar, por meio da percepção dos sentidos, o que se percebe como fantástico. O gênero surge exatamente da quebra do que está estabelecido como racional e lógico.

Também procuramos nos lembrar de que a narrativa fantástica brasileira faz parte da realidade latino-americana, bem diferente daquela dos escritores europeus tais como Hoffmann, Gautier, Walter Scott, ou Poe, (entre outros), e que o fantástico produzido pelos nossos autores é o contemporâneo que segue a linha de Franz Kafka, ainda que autores como Murilo Rubião afirmem que antes mesmo de conhecer Kafka, já escreviam uma literatura de acontecimentos inexplicáveis.

Ainda que o leitor moderno seja mais esclarecido e mais cético que o do século XIX, estando à mercê de atmosferas bem elaboradas, será conduzido por toda a narrativa fantástica acreditando no que lê, sem perder o interesse pelo enredo e sem a necessidade de

[78] CHOLOVSKI, Victor. "*A arte como procedimento*". In: Teoria da Literatura - Formalistas Russos. Rio Grande do Sul, Porto Alegre: Globo, 1971. (pp. 39-56).

explicação nem de análise dos fatos ocorridos, como acontece com as narrativas modernas de J. J. Veiga e Mia Couto, independente do tema que esses autores elegem.

Os dois autores escolhem cenas cotidianas para a introdução do fantástico em suas narrativas, a partir do momento em que algo natural adquire sentido perturbador para as personagens e intrigante para o leitor, apesar de todos as receberem sem espanto, como tentaremos indicar nos capítulos seguintes, quando faremos um estudo mais acurado para verificar de que maneira esses autores conduzem sua criação literária, e até que ponto elas são semelhantes.

CAPÍTULO II

RIO, CASA, TERRA, SER

EM ÁGUAS FANTÁSTICAS

Sempre me repeti – há os que querem, há os que esperam. Agora, no bairro já não havia nem querer nem espera.

Mia Couto

No primeiro capítulo de nossos estudos apontamos os conceitos teóricos sobre o fantástico, enfocando vários autores que discutem a questão, sem, no entanto pretender esgotar o assunto, uma vez que o mesmo é bastante amplo.

Aqui retomamos Louis Vax[79], repetindo que: "a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão", porque esta foi uma das concepções de fantástico adotada por nós, por parecer-nos mais condizente com o trabalho a que nos propusemos e por dialogar com as teorias que surgiram no século XX a respeito do gênero. Isto porque pensamos que o verdadeiro fantástico não deve dar respostas, deve realmente se manter na indecisão, e na incerteza, e não dever ser, esta incerteza, resultado de sonho, ou outro elemento que tenha contribuído para o acontecimento insólito, como bem postulou Todorov. Também acatamos o pensamento de Felipe Furtado[80], quando este afirmou que: "Só o fantástico não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela". De Freud, ficamos com o conceito de *unheimliche*, para os acontecimentos que causam estranheza; de Sartre, o pensamento de que o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir a própria imagem do homem; por fim, de Camus o absurdo como deflagrador do fantástico.

A partir da conclusão de Irene Bessière[81], quando esta afirma ser próprio do fantástico emprestar a mesma inconsistência ao real e ao sobrenatural, reunindo-os num só e mesmo espaço, e numa só e mesma coerência, que é a da linguagem narrativa, é que prosseguiremos com nosso estudo sobre as obras, dedicando inteiramente este capítulo à análise da obra de Mia Couto *Um rio chamado tempo uma casa chamada terra*, (daqui em diante, chamada apenas de *RCT).* O próximo capítulo será dedicado a J.J.Veiga e à sua obra *Sombras de Reis Barbudos (*à qual nos referiremos somente por *SRB).*

[79] VAX, Louis. *A Arte e a Literatura Fantásticas.* Trad. João Costa, Lisboa: Arcádia, 1977. (p.98).
[80] FURTADO, Felipe. *A Construção do fantástico na narrativa.* Lisboa: Horizonte Universitário, 1980. (p. 40).
[81] BESSIÈRE, Irene. Lê récit fantastique; la poétique de l'incertain. Paris; Larousse, 1974.

Evocaremos uma ou outra obra dos escritores, em ambos os capítulos, quando houver necessidade, deixando para o último capítulo, o das considerações finais, a análise mais diretamente comparativa, quando apontaremos os dois modos de construção da literatura fantástica desenvolvida por Couto e Veiga, em espaços distintos, mas em circunstâncias históricas e culturais bem parecidas.

A nossa idéia é a de que estas obras estão inseridas no gênero fantástico, não apenas no âmbito da temática e das ocorrências. Na verdade o gênero em si mesmo é um dos inúmeros modelos, como diria Sartre, que os autores usam para a criação literária. Além disso, por meio do insólito, eles procuram mostrar a essência de seus povos, numa profundidade que raramente se pode exprimir em palavras. Eles conseguem despertar o leitor para outros sentidos, para uma possível supra-realidade, como propôs Bessière. Ou seja, para o real e o irreal, o racional e o irracional, coexistindo no interior da narrativa, causando a ambigüidade necessária à Literatura Fantástica. Isso faz com que seus escritos constituam uma busca, a cada passo, a cada texto, em cada experiência, pelas quais passam suas personagens, numa escala de valores verdadeiramente humana. Os autores, ao buscarem a renovação dos temas e por tratá-los de modo insólito, rompem com os liames da ordem existente e pré-estabelecida pela normalidade.

Podemos constatar o insólito em *RCT*, nos episódios que, a seguir, destacamos.

2. 1 Uma trajetória de premonições fantásticas

Quem crê que vive sem mito ou fora dele, constitui uma exceção. Mais ainda, é um desenraizado que não se acha sinceramente vinculado com o passado, com o ancestral (que sempre vive nele), nem com a sociedade humana atual.

Jung

Logo de imediato, podemos perceber, nos episódios incomuns da obra, *RCT*, a estranheza pelas pessoas, pelo ambiente, e pelas situações, nas quais se pode pressentir a presença de vários planos de vivência, onde as fronteiras do real e do irreal tornam-se difusas, e ocultam a verdade dos seres e das coisas. Nesta obra, há o embate entre a tradição e a modernidade, por meio de cenas insólitas, as quais apresentam um mundo invisível e

inalcançável, de segredos e de fantasias que se esconde por detrás da realidade empírica, e que nós leitores aceitamos sem questionar.

O enredo centra-se na volta de um estudante universitário para o seu lugar de origem, quando morre o 'Avô Mariano', o patriarca da família. O neto, de mesmo nome: "Desde que eu nascera o Avô Mariano me havia escolhido para sua preferência. Herdara seu nome" (p. 45), atravessa o rio junto com seu Tio Abstinêncio, em um barco que liga a Cidade à Ilha Luar-do-Chão, onde deve acontecer o ritual do funeral.

Mariano Neto, a personagem-narradora, também chamado, no romance, de Marianinho, ou Marianito, retorna para cumprir a tradição familiar e para a realização da cerimônia de morte do avô que deverá acontecer nessa Ilha, onde reside a família dos Marianos: "A Ilha era a nossa origem, o lugar primeiro do nosso clã, os Malilanes. Ou no aportuguesamento: Os Marianos" (p. 18).

Inicialmente, podemos perceber o incomum quando a neutralidade de Mariano, e, por conseguinte a nossa enquanto leitores sofre abalo, com as premonições de Miserinha, personagem que Mariano encontra no barco que o está levando à Ilha. É ela quem informa que Mariano "vai precisar muito de boa proteção" (p. 21), e avisa sobre um mau presságio, pela presença do pássaro mangondzwane, o pássaro-martelo, imagem-símbolo da cultura popular africana que, segundo a lenda, "é um pássaro que retira ossos das sepulturas, e voa carregado de panos, unhas e dentes, e até uma tíbia lhe serve de travesseiro" (p. 251), como nas narrativas da antiguidade, quando o vôo e o canto das aves eram considerados como sinais de augúrios:

> - Vá olhando os céus, veja se está passar um pássaro.
> (...)
> - Veja Miserinha, uma garça!
> - Isso garça não é. É um **mangondzwane.**
> É um pássaro-martelo, bicho coberto de lendas e maldições (...).
> - Fique atento a ver se ele canta.
> Passa sem cantar. Um frio me golpeia. Ainda me lembro do mau presságio que é o silêncio do mangondzwane. Algo grave estaria para ocorrer na vila. (p. 27) (grifamos).

A ocorrência mostra que Mariano conhece mal a sua cultura e as tradições. Nem mesmo reconhece o pássaro, que pensa ser uma garça. Aos poucos vamos percebendo que a personagem carrega dentro de si, os ensinamentos que adquiriu na cidade, pois como os jovens que saem do interior para estudar, ele também foi para a cidade adquirir conhecimentos científicos. Ele é a representação desses jovens africanos que saem do lugar de

origem, para se formar em um lugar maior, como nos informa o narrador: "(...) a família se quotizou para me pagar um quarto na residência universitária. Enquanto estudante liceal eu visitava a Ilha com freqüência. Depois, essas visitas foram escasseando, até que parei de vir".(p. 45).

A personagem ainda que tenha suas raízes presas em suas ancestralidades, não pode esconder o aprendizado e as experiências da vida na cidade, nem que passou a fazer parte da elite da colônia: "Na cidade, fiquei um tempo com os Lopes, um casal de portugueses que trabalhara na Ilha" (p. 45). Agora que adquiriu novos hábitos e diferentes costumes, há na personagem os conflitos ocasionados por esta (trans)-formação intelectual, já que ampliou seus conhecimentos num outro tipo de sociedade, como fica exposto no excerto anterior. Evidente também fica a dificuldade que ele terá para se portar entre esses dois mundos, pois como disse Albert Einstein: "A mente que se abre a uma nova idéia jamais voltará ao seu tamanho original".

Vendo-se forçado a regressar ao seu espaço originário, o seu saber vai além do que seria preciso para uma reintegração no cosmos primitivo e, necessariamente, surge a dificuldade do relacionamento, pois se trata agora de um estranho e como tal deverá passar por um processo de re-adaptação.

Mariano Neto se sente um desenraizado[82], sentimento que a distância acarreta em quem sai do lugar de origem: "Quando voltares, a casa já não te reconhecerá. O velho Mariano sabia: Quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna" (p.45). Ainda que voltem para a cidade de origem, esses jovens que saíram para estudar fora terão se transformado em novas pessoas, com vivências diferenciadas das de seus antepassados. Mariano Neto é um exemplo desses indivíduos. Ele só retorna por causa da morte do avô, e sente-se um estranho em meio aos familiares, como se fosse um 'aparente parente', ou um 'equiparente' (p. 126), como ele mesmo nos informa. O seu retorno à Luar-do-Chão não se deu por sua vontade e escolha, ele retornou somente pela obrigação dessa cerimônia.

A linha da lógica começa a se esvair, quando, ainda no barco que os leva de volta à Ilha, o tio faz-lhe as seguintes revelações:

> *-Agora que estamos a chegar, você prometa ter cuidado.*
> *-Cuidado? Porquê, Tio?*
> *-Não esqueça: você recebeu o nome do velho Mariano. Não esqueça*.[83] O Tio se minguou no esclarecimento. Já não era ele que falava. Uma voz

[82] TODOROV, Tvzetan. *O Homem desenraizado.* São Paulo: Record, 1999.
[83] Todos os diálogos do romance são grafados em itálico pelo autor.

> infinita se esfumava em meus ouvidos: não apenas eu continuava a vida do falecido. Eu era a vida dele. (p. 22). (grifamos).

O neto percebe que ter o mesmo nome que o avô, poderá significar ter juntado a isso, grandes responsabilidades, já que 'uma voz infinita'o advertia sobre esse fato. Mariano entende que ele é o elo entre o mundo do avô, o 'munumuzana' (p. 58), o mais velho da família, e o mundo dos mais jovens; é ele, Mariano Neto quem, no futuro, ligará o tempo passado ao tempo presente, já que era mais que a simples continuidade da vida do falecido: 'era a vida dele' (p. 22).

Em Luar-do-Chão, está patente a aceitação dos ciclos da existência como algo natural e inquestionável. Ali também se crê, na relação de continuidade entre a vida e a morte, e, sobretudo, que os mais velhos são modelos de conduta cabendo a eles a tarefa de instrução da geração mais nova. Dito Mariano[84], Ermelindo Mucanga[85] e Taímo[86] são personagens que comandam os vivos, passando-lhes instruções de como devem proceder, por meio de sonhos, de escritas ou da decodificação de documentos, transmitindo mensagens do 'outro mundo' e advertindo para as conseqüências dos maus, ou dos bons hábitos de conduta, pelos quais as pessoas poderão ser castigadas ou abençoadas.

A crença na existência de um mundo dos espíritos que interage constantemente com o mundo dos vivos, ligando este mundo ao da espiritualidade, faz com que se acredite (em África) que os mortos são o elo entre os antepassados e os deuses.

A Ilha 'Luar-do-Chão' é o ponto escolhido para romper as fronteiras significativas, da personagem e a da própria narrativa. Ali acontecerá a confusão de planos que caracterizam o fantástico, pois este permite instaurar um mundo alternativo que estará em oposição à ordem estabelecida.

Para entendermos melhor a escolha de Mia Couto em eleger uma Ilha, para fazer acontecer sua história, procuramos no dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain[87] Gheerbrant, o significado desse espaço na literatura:

> A Ilha, a que se chega depois de uma *navegação* ou de um *vôo*, é o símbolo por excelência de um centro espiritual, e mais precisamente, do **centro espiritual primordial**. (p. 501)

[84] *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
[85] *A Varanda do Frangipani.* 2. ed. Lisboa: Caminho, 1996.
[86] *Terra Sonâmbula.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
[87]CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras cores, números. 18 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

> (...) A Ilha é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmos, completa e perfeita, pois que apresenta **um valor sacral concentrado.** A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de **templo** e de **santuário**. A ilha é, simbolicamente, um lugar de **eleição**, de **silêncio** e de **paz,** em meio à ignorância e à agitação do mundo profano. Representa um Centro primordial, sagrado por definição e a sua cor fundamental é o branco[88]. (Os grifos são dos autores). (pp. 501-502).
>
> (...)
>
> A análise moderna pôs especialmente em relevo um dos traços essenciais da ilha: a ilha evoca o refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos. A conquista dos planetas não terá também alguma coisa a ver com essa busca da ilha? A ilha seria o refúgio, onde a consciência e a verdade se uniriam para escapar aos assédios do insconsciente: contra os embates dos ondas o homem procura o socorro do rochedo. (p. 502).

Para Benjamin Abdala Júnior[89], "a ilha marca o espaço da diferença, já que está na terra, mas num lugar diferenciado, às vezes misterioso, às vezes utópico, impulsionado pelo desejo das descobertas e da "concretização das potencialidades humanas". Ao procurar pela realidade da Ilha, Mariano se depara com o mistério. A respeito, de se procurar pela realidade do mundo e se deparar com o mistério, afirmou Lovercraft:

> Os primeiros instintos e emoções do homem formaram sua resposta ao meio-ambiente em que se encontrava. Sentimentos definidos, baseados em prazer e dor, se definiram em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele compreendia, enquanto que, em torno dos que ele não compreendia (e antigamente o universo estava saturado deles), foram-se tecendo naturalmente personificações, interpretações maravilhosas, sensações de espanto e terror, emanadas de uma raça de idéias poucas e simples, e de experiências limitadas. (...) o desconhecido era fonte de calamidades e, auxiliado pelo fenômeno do sonho, criou a noção de um mundo irreal ou espiritual. (...) isto levou a um sentimento do sobrenatural que se arraigou como herança in conteste na mente subconsciente e nos instintos dos descendentes desses seres primitivos. A própria essência hereditária do homem se saturou de religião e superstição. (1945, pp 13-14). (grifamos).

Também está saturado de religião e superstição, este espaço mítico da Ilha, aberto à diversidade cultural, e à mistura das raças, de onde emergirá a voz dos excluídos, dos que

[88]CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras cores, números. 18 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
[89] ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De Vôos e Ilhas – Literatura e Comunitarismos.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, (p. 19).

foram esquecidos pelos discursos oficiais, para apresentar ao mundo uma outra visão do processo histórico.

Ao avistar a casa da família, outro acontecimento insólito se instaura na narrativa:

> Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando vôo, igual ao pássaro que Miserinha apontava na praia. E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvens entre nuvens. (p. 29). (grifamos).

Mariano mal se dá conta de que já está na Ilha, e o estranhamento, já não está apenas nos acontecimentos exteriores, a estranheza começa a envolver a personagem, deixando-a perturbada, e inserindo-a numa atmosfera de irrealidade. O real empírico se junta a um universo irreal que suscita uma gama de interpretações simbólicas e metafóricas. A cena da casa levantando vôo transcende a mera imagem da casa enquanto elemento material e está sujeita a muitas interpretações. Para nós, esse fato irreal e insólito, que caracterizam o fantástico, é um dos elementos usados pelo autor, para apontar a característica da família, de uma época e da própria África – na busca incansável de si mesma.

O vôo consolida a idéia do desaparecimento, da vontade de que tudo sumisse, de que tudo se tornasse cinzas e desaparecesse. Se isso acontecesse Mariano Neto estaria livre do incômodo do relacionamento, do encontro, do passado e, sobretudo das obrigações para com a cerimônia do funeral. É o narrador mesmo quem confirma esse desejo, no momento em que imagina que poderia haver uma tempestade e "o rio reviravirasse, em ondas tão altas que o Barco não pudesse nunca atracar, e eu seria dispensado das cerimônias. Nem a morte de meu avô aconteceria tanto" (p. 18), ou mesmo quando está na igreja: "... me apetecia naquele momento, deixar de ser filho, neto, sobrinho. Deixar de ser gente. Suspender o coração como quem pendura um casaco velho. Fazer como o velho Mariano". (p. 91). Ou ainda: "Como se a Ilha escapasse de mim, canoa desamarrada na corrente do rio". (p. 91). Nestes devaneios enxergamos que a chave do estilo miacoutiano, e também de certa forma o seu discurso fantástico se constrói, sobretudo, na imagem do homem africano, dividido entre o amor à terra, e a vontade de se livrar de toda a problemática que envolveu o país e que acirra as relações familiares, além, é claro, do desejo de esquecer as lutas do passado contra a colonização e principalmente a batalha entre os povos irmãos.

Em quase todas as suas narrativas, Mia Couto levanta a idéia de que cada um dos moçambicanos é responsável pelos problemas que têm assolado o país. Imputa a culpa pelas

tragédias àqueles que se afastaram dos antepassados e dos costumes da raça, como fez a própria personagem Mariano Neto.

Na literatura desenvolvida por Mia Couto, há uma clara rejeição da soberania ocidental e das elites nacionais que surgiram depois da colonização, o que leva o autor a afirmar: "Na nossa terra, o sofrimento é uma nudez – não se mostra aos públicos" (p. 19). O autor, como escritor e cidadão moçambicano, não aceita a posição de inferioridade cultural do povo africano nem a posição de povo oprimido, ao contrário, reivindica que os escritores assumam o papel de sujeito de suas histórias e se sintam responsáveis pela situação do país, apresentando ao mundo um Moçambique que se deseja e não aquele país que se mostra pela visão dos que apenas o enxergam de fora, quando são expostas, tantas vezes na mídia, as misérias e as dificuldades do país. Porque maior que o sofrimento apresentado à Mídia, é aquele que 'não se mostra ao público', aquele interior que abriga a tristeza da alma, que aflige mais que qualquer dor física.

O escritor aponta que se houve um sentimento de desilusão com a Independência, os africanos também são os responsáveis por isso, já que não souberam governar o país com liberdade e foram tão déspotas e corruptos quanto os colonizadores, se entregando às mordomias e aos prazeres que o dinheiro e o poder lhes proporcionavam:

> A idéia de que a Europa, ou os ocidentais eram simplesmente os culpados, e os africanos vítimas é uma simplificação abusiva e moralista da história. Em África, vive-se uma cumplicidade que sempre existiu entre os que exploravam, os que roubavam recursos, a partir de fora, e os que eram coniventes com isso, de dentro. Essa opressão sempre foi feita a duas mãos. E o que acontece hoje com algumas elites africanas é a continuação desse percurso. (CORDEIRO, 2005, p. 05)[90].

Assim sendo, é imprescindível que se una novamente, (pelo menos na literatura), o mundo dos mortos ao dos vivos, dos velhos ao dos jovens, para que se reconstrua o que se deixou por se fazer. O retorno às origens, à tradição, é uma maneira de se resgatar e valorizar a cultura africana neutralizada pelo colonizador, e pelas políticas sociais desenvolvidas após a independência.

2. 2 A Meia-morte como consolidação do fantástico

[90] COUTO, Mia. In: *Tempo*. 12/10/1986. p. 47. In: *Traduzindo Mundos*: Os mortos na Narrativa de Mia Couto. Ana Maria Teixeira Soares Ferreira. Tese apresentada à Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2007. p. 173.

Neste deserto solitário, a morte é um simples deslizar, um recolher de asas. Não é um rasgão violento como nos lugares onde a vida brilha.

Mia Couto

Para Fernanda Cavacas[91], o escritor Mia Couto aprendeu com o pai, poeta e jornalista: "(...) a relatividade das coisas e o segredo escondido na aparência enganadora do real (...)". Ou segundo o próprio Mia Couto[92]: "(...) Da mesma maneira que me atrai estar a trabalhar na desobediência da norma, também, eventualmente, me atrai trabalhar na desobediência dos gêneros literários". Ou ainda: "(...) Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever"[93]. Realmente, seus acontecimentos vão por todo este romance, bem como por todas as outras obras, desobedecendo às fronteiras da lógica, e criando outras aparências para o real, como também faz o escritor brasileiro J.J.Veiga. O comum se transforma em insólito, nos dois autores, a partir do momento em que há sentidos múltiplos e ambíguos para as ocorrências, momento em que se cria uma atmosfera propícia para que a aparência do real se transforme em fato aparentemente inexplicável.

Em *RCT*, bem como em *Sombras de Reis Barbudos*[94], não se aplicam as leis da lógica nem do racionalismo. Os dois autores desmistificam essa racionalidade, colocando-a frente a frente com o impossível.

O avô Mariano é um velho que se recusa a morrer de todo, em *RCT*, enquanto não reparar a gama de mentiras que envolvem sua vida. Fato estranho para um velho, já que a morte faz parte da ordem natural das coisas. Numa abolição total da lógica, o avô transforma-se num morto suspenso entre este mundo e a eternidade, sendo um 'meio-cadáver', pois ninguém consegue afirmar se ele realmente está morto.

As causas desse acontecimento tornam-se inexplicáveis em mais uma manifestação do insólito, sendo justificadas apenas pela crença ou por uma espécie de aceitação natural, como se apenas pela intuição, se pressentisse que há algo para além do

[91] CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: um moçambicano que Diz Moçambique em Português.* Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p. 89. In: Ana Maria Teixeira Soares Ferreira. *Traduzindo Mundos: Os mortos na Narrativa de Mia Couto*. Tese apresentada à Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2007. (p. 63).

[92] LABAN, Michel. *Moçambique, encontro com escritores.* Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, (p.1021). In: Ana Maria Teixeira Soares Ferreira. *Traduzindo Mundos: Os mortos na Narrativa de Mia Couto*. Tese apresentada à Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2007. (p. 67).

[93] COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas.* Lisboa: Caminho, 1997. p. 19.

[94] A partir desse momento, nos referiremos a esta obra apenas por: *SRB.*

aparente – que jamais poderá ser completamente desvendado, a não ser que se justifique pela fé: "A suspeita de feitiço (Xicuembo) estava instalada na família e contaminava a casa inteira". (p. 41).

Um mundo aparentemente natural torna-se estranho por causa de acontecimentos inexplicáveis. Não há uma recusa da manifestação dos fatos estranhos, uma vez que estes se instalam definitivamente na narrativa e esta passa a funcionar com uma lógica às avessas, destruindo qualquer tentativa de apontar certezas. Está configurado o universo do fantástico contemporâneo, pois não há nem o medo e nem explicações para as ocorrências, e estas acontecem num espaço real. Um ser humano que se recusa a não morrer de todo, ou a não morrer completamente, carrega a narrativa para além da lógica aparente.

Se o avô Mariano estivesse morto de todo, muito do que ele sabia haveria de desaparecer: "(...) dói-me pensar que nunca mais o escutarei contando histórias (p. 43). Ser velho, em África significa ter acumulado, pela vida toda, um mundo de sabedoria. Aqui vale lembrar o dito: "... cada velho que morre é uma biblioteca que desaparece". (In: MEDINA, 1987, p. 168)[95]. Os velhos guardam os costumes e o conhecimento popular e os repassam aos mais jovens, que por sua vez os repassarão a outros, mantendo viva a tradição. "*Desaparece o velho Mariano e o que é que mais nos vai unir?"* (*RCT*, p. 47).

Mas o neto, representação do novo tempo que surge, deverá receber os ensinamentos do velho Mariano, antes que este seja dado como completamente morto, e antes que seja enterrado. Morte-avô, e vida-neto se encontram para ligar os dois lados da existência, abolindo as fronteiras entre uma e outra, na continuidade cíclica da vida.

Acompanhamos o narrador, pra ver se ele nos esclarece o que está acontecendo, mas ele dificulta nosso entendimento, porque também ele se revela incapaz de estabelecer uma versão lógica para os acontecimentos.

Como um elemento adequado à instauração do insólito, no universo miacoutiano, voltado para a busca do que falta ao ser, o fato da 'meia morte' opõe-se ao pensamento circundante e à determinação dos costumes, pois o velho infringe os limites: "Enquanto vivo se dizia morto. Agora que falecera ele teimava em não morrer completamente" (p. 37). Para Ultímio, o mais novo dos três filhos: "(...) *ele já está morto, sempre esteve morto*" (p. 37). Para o médico, o Dr. Almícar Mascarenha, o avô se encontra em estado cataléptico, e "clinicamente estava morto" (p. 36), ou apenas era "portador assintomático de vida" (p. 37).

[95] MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África.* São Paulo: Edições Epopéia Secretaria do estado de Cultura, 1987.

A figura do médico, autêntico representante da ciência, e dono do saber, inserida na narrativa, serve para conferir verossimilhança à cena.

E o avô permanece assim, num estado cataléptico, entre vivo e morto, e os familiares não sabem que atitude tomar em relação a essa ocorrência. É Ultímio quem sugere: "- *Mas o pai não pode ficar assim, nem se enterra nem ressuscita. Poderíamos, por exemplo, colocá-lo na câmara fria frigorífica da Pesca-Mar"*. (p. 37). O mundo ordenado é substituído por um mundo cheio de ambigüidades, aberto a múltiplas interpretações.

A idéia absurda de Ultímio, que usa o discurso da burguesia, e que é um autêntico representante da modernidade, de colocar o pai na 'câmara fria frigorífica da Pesca-mar', ajuda a perceber, a ironia do texto para com as sociedades contemporâneas, que estão caminhando para a perda total dos valores éticos e morais e que o tempo de guerra, e o capitalismo estão transformando as pessoas em seres insensíveis, bem próximos aos animais. Esta atitude também é uma negligência para com os rituais do funeral e da homenagem ao defunto, fato que, segundo as crenças, poderá condenar o morto a uma existência miserável e errante no além. 'Tio Abstinêncio' pondera sobre essa atitude: "*-Nunca estivemos tão próximos dos bichos"* (p. 118). Depois dessa atitude, pensamos que somente na recuperação do passado e dos valores perdidos, as personagens de *RCT* poderão renascer em novas dimensões humanas.

Mia Couto sabe que somente será possível melhorar a sociedade quando o homem "puder melhorar a si mesmo, combatendo o mal que destrói suas virtudes primeiras", como disse Nelly Novaes Coelho, pois as mudanças de que o mundo necessita não se conseguem pela força das armas e sim quando cada um começa a mudar a si mesmo, e ao pequeno mundo que lhe rodeia, como dizia o avô Mariano: "... o mundo não mudaria por disparo. A mudança requeria outras pólvoras, dessas que explodem tão manso dentro de nós que se revelam apenas por um imperceptível pestanejar do pensamento" (p. 223).

A personagem Mariano é, pois, o novo homem, aquele que veio para reformar a família e para reencontrar os valores humanos perdidos com o distanciamento entre os povos irmãos, porque apesar de ter-se afastado dos familiares e da terra, ele ainda os ama. Mariano é aquele que volta para o pequeno território de onde um dia saiu, em busca de outra forma de vida, de conhecimentos que estavam fora dos limites da Ilha, e ele é quem deverá fazer do seu tempo, uma época diferente da do avô, para além da miséria assistida no passado, e com a esperança de um novo tempo.

Também em *SRB*, há a recuperação do passado, quando Lucas, oa personagem-narradora, resolve contar a história da família e o que havia acontecido na pequena cidade de

Taitara, após a instalação de uma estranha Companhia, por nome Melhoramentos. Recuperando o passado, recupera-se também a capacidade de olhar para o mundo com a esperança de que se tenha um tempo onde se possa sonhar com um país melhor, mais igualitário, com maior distribuição de renda, para que os ricos não sejam tão ricos e nem os pobres tão miseráveis.

2. 3 Por entre as fronteiras da lógica

Nos aconchegávamos ao relento,
embrulhados na noite.

Mia Couto.

Os parentes decidem acatar a idéia de Ultímio e colocar o "meio-morto" em um caixão, por acreditarem que ele havia "superado a última fronteira". Contudo, surge outro fato estranho que transgride as leis de causalidade[96]. Além da transposição irreal de Mariano-avô para uma dimensão diversa, para além da aparência em que se situa o mundo dos vivos, situada entre os limites do real e daquilo que desconhecemos enquanto seres humanos, há o deslocamento físico do meio cadáver. O narrador acentua o caráter estranhamente inquietante da ocorrência, como se uma força ignota tivesse deslocado o corpo do avô, acentuando a dose de mistério inerente à própria narrativa e à Ilha, quando começa a se delinear a nós leitores, todo esse mundo desconhecido:

> Na manhã seguinte, porém, o corpo apareceu fora do caixão, posto sobre o afamado lençol. Como tinha saído? A suspeita perpassou para toda a família. Aquela não era uma morte, o comum fim de viagem. O falecido estava com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos. (p. 41). (grifamos).
>
> (...) Visto de mais perto, o Avô parece apenas descansar. No sono engendra um outro sono, o fatal fingimento da morte? Ou tivesse no escuro interior de si uma morte verdadeira mas insuficiente? (...) um riso lhe transflora nos lábios. Como se fosse uma vigília às avessa, como se ele, divertido, nos presenciasse já falecidos. (p. 42).

Podemos pensar que o 'meio-morto' está num espaço suspenso entre o real e a eternidade, pois nessa ocorrência, há uma identificação entre os acontecimentos que estão

[96] Causalidade – fatos que a lógica científica não explica; que não pode ser submetida à prova de verdade.

no plano tido como real e os que estão no plano supra-real, como definiu Irène Bessière. Ou seja, no fantástico tradicional, o acontecimento, era da ordem do inexplicável, do impossível, era próprio do fantástico pô-lo em contradição com o real confrontando-os. Já no fantástico contemporâneo, incorpora-se o real e o irreal, estabelecendo-se uma nova realidade ficcional, na qual o irreal deixa de ser o lado desconhecido para se misturar à própria realidade. (Chiampi, 1980, p. 59).

Como é próprio da narrativa fantástica contemporânea, os elementos, os objetos, as personagens, todo o mundo constituído, no romance, pertencem a um espaço natural e conhecido dos homens. Apenas as ocorrências pertencem a uma situação inexplicável. Amplia-se o conceito do que seja realidade, pela presença de mundos múltiplos onde as fronteiras se diluem. O deslizamento do real para o supra-real corresponde à falta de lógica, sem provocar interrogações ou perplexidade. Se o velho está "encravado na fronteira entre os mundos"[97], partiu-se do real para se criar outras noções de espaço. É deste convívio, e não do contraste (Bessière), entre o real e o irreal, que surge o mundo fantástico que é aquele do estranhamento que foi previsto por CAILLOIS,[98] quando este afirmou: "É o impossível se abatendo de improviso sobre um mundo onde o impossível, por definição é banido".

A personagem-narradora e nós, enquanto leitores sabemos que há segredos na narrativa, apenas não sabemos quais são, e assim, vamos, página a página, tentando descobrir o que nos deveria ser revelado. Mas sentimos, na medida em que nos vamos encontrando com a história familiar dos Malilanes que, o Avô, Miserinha, e o coveiro, têm alguma coisa a revelar, e confirmamos a suspeita, pela fala do narrador: "Há qualquer coisa que me escondem". (p. 168), porém, somente nas últimas páginas do romance, o verdadeiro segredo aparecerá.

O texto desdobra duas dimensões: o plano dos vivos e o dos mortos, e prepara o leitor para o estranhamento e os mistérios que encontrará por meio dos dois planos evocados nas imagens da epígrafe do primeiro capítulo: "Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações: a dos vivos e a dos mortos". E é esse "não morrer por inteiro" que deixa o 'meio defunto' numa dimensão desconhecida que não produz o medo nem o terror, "mas um sentimento ímpar de difícil definição" como postulou FREUD[99] ao

[97] COUTO, Mia. *Um Rio chamado tempo, uma casa chamada terra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (p.41).
[98] CAILLOIS, Roger. *Images, images*. Paris, José Corti, 1966. (pp. 8-9).
[99] FREUD, Sigmund. *O Estranho. In: Uma Criança é espancada / Sobre o ensino da psicanálise nas Universidades e outros trabalhos.* Rio de Janeiro: Imago, 1976. (p. 87).

afirmar que "o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar".

Nesta situação suspensa entre a lógica e o irreal, podemos identificar o fantástico a partir do momento em que algo que é "familiar e há muito conhecido", extrapola os limites e adquire características de desconhecido e de inexplicável, e não possui a menor probabilidade interna, como postulou Vladimir Soloviov, in: *Formalistas Russos*[100]: "No verdadeiro fantástico, guarda-se sempre a possibilidade exterior formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo essa explicação é completamente privada de probabilidade interna". (grifamos).

Entendemos que as dúvidas e os fatos insólitos surgem na narrativa como uma oportunidade de indagação e uma forma de questionar a aparência e procurar vislumbrar outros mundos dentro da realidade aparente, como requer o gênero fantástico contemporâneo, e que Mia Couto e J.J.Veiga sabem desenvolver com maestria.

Ainda que em *RCT* a guerra seja somente uma lembrança, um pano de fundo, pois o tempo é o de pós-guerra e pós-independência, a morte não foi esquecida.

Como bem assegurou Mia Couto, em Palestra proferida em São Paulo, no SESC, da Vila Marina, em Junho de 2006, "após a independência, se instalou no país africano, a pior luta, porque não se sabia contra quem lutar, não havia um inimigo comum, qualquer um podia ser o inimigo". O que devemos levar em conta, também é que o povo moçambicano tem, guardado na memória, o genocídio sobre seu povo[101] e sua cultura: "O que dá estranheza na guerra é que ela não nos sai da memória", afirma o escritor. Assim, a morte, tema recorrente em Mia Couto, fruto do contexto social e político que serve de fundo para as suas narrativas, já aparece desde a epígrafe do romance, e parece despertar o mundo em desassossego apresentado na obra, regido por um conjunto de leis próprias:

> A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência. A bordo do barco que me leva à Ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que me vai ditando suas ordens. (p. 15).
> A cicatriz tão longe de uma ferida tão dentro: a ausente permanência de quem morreu. No avô Mariano conformo; morto amado nunca mais pára de morrer. (p. 15)

[100] SOLOVIOV, Vladimir. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Globo: Porto Alegre, 1971. (p. 189).
[101] Após vários anos da guerra colonial assolado pela pressão dos países vizinhos e pela acumulação de ações repressivas contra as populações que se sentiam marginalizadas pelo poder político, o país afundou nesse conflito civil sangrento, cujas conseqüências foram deploráveis com as perdas de vidas humanas, chegando perto de 12.000 mortos, milhares de deficientes, de órfãos, e de crianças recrutadas para fazer a guerra.

> Abstinêncio é o mais velho dos tios. Daí a incumbência: ele é que tem que anunciar a morte de seu pai. (p. 15).
>
> (...) o avô está morrendo. (p. 16).
> - *O Avô está morrendo ou já morreu?*
> - *É a mesma coisa.* (p. 18).
>
> (...) Em África os mortos não morrem nunca. Exceto aqueles que morrem mal. A esses chamamos "abortos". Sim, o mesmo nome que se dá aos desnacidos. Afinal, a morte é outro nascimento. (p. 30).
>
> (...) Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva. E o túmulo do chefe da família como é chamado? De yindlhu, casa. Exatamente a mesma palavra que designa a moradia dos vivos. Talvez por isso não seja grande a diferença entre o avô Mariano estar agora todo ou parcialmente falecido. (grifamos).

Em África a morte não gera angústia, pois ela representa a ressurreição e a vida eterna, e os espíritos dos antepassados tecerão os destinos dos vivos, e como já dissemos, os mortos são os elos entre os homens e os deuses. As passagens sobre a morte, citadas anteriormente, projetam no cotidiano, reações inconcebíveis somente para aqueles que só conseguem enxergar uma só realidade, um só mundo, uma só maneira de estar no mundo, como acreditam muitos povos ocidentais.

A realidade africana e a brasileira são demasiado ambíguas e complexas para serem analisadas de forma linear e lógica. Assim sendo, Mia Couto, e J.J.Veiga procuram outras formas de representação para o real, apresentando planos que recusam uma amostragem sem desvios, e que fogem ao nosso conceito de normalidade, para mostrar ao homem a precariedade da sua condição e refletir sobre os grandes temas sociais. Ambos lançam sobre a Nação e seus 'Senhores', olhares marcados pela sátira e pela ironia. E o fantástico é um, dentre tantos modelos, que foi escolhido pelos escritores para formularem suas críticas aos poderes instituídos, quer do passado, quer do presente, e mostrar a triste realidade daqueles que ficaram às margens.

Em Mia Couto, as cenas fantásticas, que repelem a lógica do cientificismo e do racionalismo, estão a serviço da reconstrução da identidade do país africano, já que Moçambique é um país recém independente em que a construção da identidade nacional ainda está em processo.

2. 4 A desordem natural das coisas

Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram.

Mia Couto

Em *RCT*, o narrador vai aos poucos revelando as vidas das personagens de Luar-do-Chão, como sendo cheias de fenômenos misteriosos, numa representação literária de se pensar a cultura africana.

A morte, geralmente é vista como sendo uma entrega do corpo a terra, mas nesta obra, ao se tentar enterrar o defunto, a terra se fecha e se nega a recebê-lo. E não é somente a terra de Luar-do-Chão, é a terra toda, o mundo todo que se fecha e se nega a aceitar qualquer atividade humana: "Em todo o país, a terra negava abrir o seu ventre aos humanos desígnios (...) Em <u>todos os continentes</u> o chão endurecera intransponível" (p.187), (grifamos). *"Parece a terra se fechou"*.(p. 179). Assim, quando se tenta abrir a cova para o avô, não se consegue furar o chão:

> O coveiro levanta a pá com um gesto dolente. O metal rebrilha, fulguroso, pelos ares, flecha rumo ao chão. Contudo, em lugar do golpe suave se escuta um sonoro clinque, o rasposo ruído de metal contra metal. A pá lampeja, escoiceia como pé de cavalo e, veloz, lhe escapa da mão. Meu espanto se destamanha: seriam faíscas que saltaram? Ou fosse o pássaro ndlati despenhando-se no solo terrestre? Certo é que a pá tinha embatido em coisa dura, tanto que a lâmina vinha entortada. (p. 178).
>
> (...)
>
> O coveiro decide abrir uma cova mais ao lado. (...) Em vão. Também ali lhe surge, à flor da terra, uma pedra intransponível. Alguém dá ordem: que se intente uma terceira cova mais além. De novo a pá raspa em superfície dura.
> (...) O coveiro dirige-se para junto da frangipaneira, num canto do cemitério. De novo, ele enfrenta o chão. Uma vez mais se escuta a metálica colisão, a anunciar o intransponível substrato. (p.178).
>
> (...) meu pai (...) se ajoelha e desata a cavar com as mãos. (...) em pouco tempo, seus dedos ficam em sangue. (p. 179).

Para o 'fechamento' da terra, surgem variadas explicações. Para o coveiro a culpa era da guerra, pois haviam soterrado muita gente baleada e o chumbo "transvazara dos corpos enterrados para o chão". (p. 182). Abstinêncio julga ser culpa de Ultímio que se enriqueceu junto aos poderosos e se esqueceu da família e agora a terra se vingava. Pior: "... a

embrulhada não era apenas a recusa da terra em se abrir. Era o morto que se negava a entrar". (p. 183).

Tudo isso causa ao narrador, angústia, inquietação, e estranheza, sem causar-lhe medo. Mariano tenta aderir ao mistério, mas é somente uma aceitação aparente, que não impede que se sinta a um tempo atraído e incomodado. Melhor mesmo seria aceitar os mistérios como "feitiços" e deixar que se entrecruzassem o rito e a magia, já que outros fenômenos estranhos surgiriam por toda a narrativa, como o que aconteceu com Abstinêncio, que passou a envergar uma tarjeta de pano preto, relembrando o Mito grego de Prometeu Acorrentado, que vive o suplício eternamente.[102] A aceitação deste fato estranhíssimo, como sendo coisa natural, também configura o mundo fantástico contemporâneo:

> (...) Abstinêncio passou a envergar uma tarjeta de pano preto, guarnição de luto sobre a lapela. Todavia, do que se conta, sucedia o seguinte: a pequena tarja crescia durante as noites. Manhã seguinte, o paninho estava acrescido de tamanho, a pontos de toalha. E no subseqüente, um lençol já pendia do sombrio casaco. Parecia que a tristeza adubava os pesarosos panos. Na família houve quem logo encontrasse a adequada conveniência que ali estava uma manufactura têxtil, motivo não de perda chorosa, mas de ganhos chorudos. Diz-se, sem mais que o dizer. (pp. 17-18).

Este sentimento suscitado na família, de "não se ter o que fazer" e aceitar o fato, com uma explicação mais ilógica que o próprio acontecimento, como sendo Abstinêncio uma "manufactura têxtil", faz com que se perceba claramente que de um absurdo gerou-se um sentimento mais absurdo ainda. Ele se torna o homem escravo da repetição interminável numa atualização do mito de Prometeu que foi condenado a sofrer sempre o mesmo suplício, ou como Sísifo, que tem a tarefa de empurrar uma pedra incansavelmente, morro acima, só para vê-la rolar para baixo novamente. Próximo de um ou de outro mito, o fato é que o personagem só é visto de fora pra dentro, ninguém o vê como um ser complexo, com sentimentos e

[102] O mito de Prometeu, inseparável da questão da origem do fogo, situa-se entre os mais antigos e universais, pois encontramos seus equivalentes na mitologia indiana, germânica, céltica, eslava. O fogo significava a inteligência e a sabedoria, fazendo com que os homens se diferenciassem dos animais. Além de ser indispensável ao cozimento dos alimentos, o fogo teria sido inicialmente confundido com o próprio alimento. Zeus, que era o deus máximo, ao assumir o governo do universo, pretendeu manter a humanidade numa situação semelhante a dos animais. Porém, Prometeu rouba uma parte do fogo divino, trazendo-o para os homens, que com isso passam a ser capaz de pensar. Zeus furioso resolve se vingar. E como castigo Prometeu é acorrentado a uma montanha (Monte Cáucaso), onde uma águia (abutre) diariamente irá devorar o seu fígado, considerado pelos antigos o órgão mais importante do corpo, pois representava a vida. Porém o fígado tem a capacidade de se regenerar (e os antigos já sabiam disso), e Prometeu jamais morrerá, vivendo o seu suplício eternamente.

vontades, é somente um ser humano nivelado a 'coisa'[103] negando a regra de associação natural de elementos humanos.

Mas o olhar de Mia Couto vai mais longe do que o espetáculo imediato dos homens formigando e reivindicando as suas classes, como acontecia nos romances realistas-naturalistas. A fonte do problema está num ponto mais profundo e mais importante, pois a preocupação do escritor está centrada na política, na economia, na religião e na ciência, e, sobretudo na convivência; todos esses segmentos formando o caráter do ser humano que vive em sociedade; todos eles contribuindo pra mostrar uma relação que deveria ser harmoniosa do Homem com o Universo, onde existem forças desconhecidas que regem os destinos dos que habitam a terra. Por isso Mariano é a esperança que surge na narrativa, para descobrir uma vida verdadeiramente humana, na superação da solidão, que é em si, um tipo de morte, e na superação também do próprio egoísmo.

O narrador não volta a esse fato que acontece com Abstinêncio, deixando em aberto qualquer resposta às dúvidas que possam surgir, a respeito da ocorrência. O fato é apenas citado deixando que a estranheza tome conta do leitor indefinidamente, porque ao escritor interessa 'estranhar' o presente, para assim compreender o passado podendo sonhar com um futuro diferente. Esse fato acontece na narrativa, como foi previsto por Castex[104]: "é uma intrusão brutal do mistério na vida real".

Da mesma maneira fantástica, surge a doença que pegou Miserinha com a idade:

> (...) Começou por deixar de ver o azul. Espreitava o céu, olhava o rio. Tudo pálido. Depois foi o verde, o mato os capins – tudo outonecido, desverdeado. Aos poucos lhe foram escapando as demais cores.
>
> *-Já não vejo brancos nem pretos, tudo para mim são mulatos. (p.20).*
>
> *-Agora, sabe o que faço? Venho perto do rio e escuto as ondas: e, de novo, nascem os azuis. Como, agora, estou escutar o azul. (p. 20).*

Vemos uma sucessão de acontecimentos da ordem do impossível, do inexplicável, fora da lógica, sem verossimilhança externa, o que somente poderia ser encontrado dentro do fantástico contemporâneo, onde podemos nos deparar com as mais espantosas fantasias sob a aparência da mais absoluta normalidade.

---

[103] Reduzir o ser humano, ou elementos ligados a ele, a valores exclusivamente materiais; Tratar como coisa.
[104]CASTEX, Pierre-Georges, *O conto fantástico na França de Nodier à Maupassant*. Paris: Éditions José Corti, 1951, (p. 08).

Outra das cenas insólitas é a que ocorre com o barco Vasco da Gama, que afundou perto da Ilha, cuja embarcação era somente 'para brancos' (p. 104). Cena descrita com o mais puro lirismo e certamente, um dos momentos mais poéticos do romance. O naufrágio é apontado como sendo o responsável pela "alteração dos elementos, nas primeiras horas da manhã", (p. 100), cujo "fenômeno desorientou a todos" (p. 100). E não há delírios de uma ou outra personagem, todos assistem ao fato, espantados, mas sem medo. Estamos, portanto, novamente, dentro de um espaço realista, com um fato inusitado acontecendo, como postularam, (sem desejar unificar as teorias), Castex, Caillois, Vax, Bessière, Steinmetz e Sartre.

A beleza das imagens poéticas dessa cena, não bloqueia o fantástico, porque não muda os parâmetros da realidade narrativa onde as ocorrências se dão, ao contrário, todos os elementos se organizam para aumentar o sentimento de estranheza: 'sinos que tocam sozinhos', árvores que se 'viram para o poente', na criação de um mundo em que os elementos da natureza se revoltam como se fossem 'castigos' enviados por deuses, apresentando uma lógica fora dos padrões a que estamos acostumados a ver.

E se a literatura moçambicana, que saiu de um estado de colonização, bebeu em outros modelos, e se inspirou nos hispano-americanos que mais lhe agradavam, e que escreviam uma literatura qualificada de Realismo-Mágico porque possuíam uma outra lógica que aquela apresentada pela Literatura do 'velho mundo', a 'irrealidade', nos textos de Mia Couto, é muito bem acolhida pelos leitores, sejam eles pertencentes ao fantástico ou ao realismo-mágico; os termos menos importam, o que interessa é que a escrita africana de Mia Couto, dá expressão à "realidade aberta e multifacetada"[105], para criar a imagem de moçambicanidade literária, como verificamos no fragmento seguinte:

> (...) Quando o barco foi engolido pelas águas, o céu da Ilha se transformou. Um golpe roubou a luz e as nuvens se adensaram. Um vento súbito se levantou e rondou pelo casario. Na torre da igreja o sino começou a soar sem que ninguém lhe tivesse tocado. As árvores todas se agitaram e, de repente, num só movimento, seus troncos rodaram e se viraram para o poente. Os deuses estavam rabiscando mágoas no fundo azul dos céus. Os habitantes se apercebiam que o que se passava não era apenas um acidente fluvial. Era muito mais que isso. (p. 100). (grifamos).

[105] MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, (p. 188).

Mais um fato estranho se dá quando a personagem Mariavilhosa foi estuprada. Ela se tornou estéril e em seu íntimo, ficaram "as costuras e cicatrizes de onde escorreria sangue, sempre que na Ilha nascesse uma criança". (p. 104). O estupro praticado por um português, o Lopes, é a representação do que aconteceu ao país, que também foi abusado por Portugal. E como o fato é simplesmente relatado a nós leitores, não o questionamos e o aceitamos naturalmente, como sendo parte integrante da narrativa.

Como já vimos, para Todorov, o ponto principal do fantástico é sua situação de ambigüidade, quando perdura constantemente a dúvida se o que é descrito é real ou não, se é verdade ou ilusão, como o que acontece com Mariavilhosa:

> O que ela fez, uma certa tarde, foi desatar a entrar pelo rio até desaparecer, engolida pela corrente. Morrera? Duvidava-se. (...) houve quem testemunhasse que, naquela derradeira tarde, à medida que ia submergindo, Mariavilhosa se ia convertendo em água. Quando entrou no rio seu corpo já era água. E nada mais senão água. Meu pai ainda se lançou no Madzimi a procurar a sua amada. Mergulhava e nadava para trás e para a frente como um golfinho enlouquecido. Mas sucedia algo extraordinário: assim que ele entrava na água perdia o sentido da visão. Nadava ao acaso, embatendo nos troncos e encalhando nas margens. Até que o fizeram desistir e aceitar a triste irrealidade. (p.105). (grifamos).
>
> (...) minha mãe, que vai fluindo, ondeada, até ser foz. (p. 211).

Encontramos a personagem passando por uma transformação, num jogo fantástico de metamorfose tão natural, que não causa espanto aos que assistem ao acontecimento. Ou seja, o "convertimento" de Mariavilhosa em água, não assusta a ninguém e é a forma do escritor mostrar a dor escondida da personagem; mostrar sua mágoa, e seu protesto contra os atos repulsivos praticados contra ela, pelo português enquanto ser fictício, e como extensão, a dor de toda uma Pátria. A perplexidade e a angústia das personagens são as características do sentimento do fantástico. A transformação em água é a simbolização do retorno à pureza da origem, ao início da vida, "até ser foz", como se acredita em África; até alcançar o poder da regeneração e da recuperação dos valores que a existência e a guerra destruíram.

O autor mantém a representação realista, mesmo quando a matéria se desmaterializa, e Mariavilhosa se metamorfoseia em água. Em torno do rio Madzimi, onde acontece a transformação, o ambiente tem, preservadas as suas características objetivas, e até mesmo há quem testemunhe o acontecimento, o que lhe dá valor de verdade, como se o fato pudesse deveras ter acontecido; porém é o próprio narrador que afirma que as pessoas fizeram com que Fulano Malta, que ao mergulhar no rio, "perdia o sentido da visão", aceitasse a triste

"irrealidade", o que contribui para aumentar a estranheza da cena. Nenhuma personagem se recusa a acreditar no fenômeno, nem mesmo nós leitores, e assim a ocorrência passa sem que ninguém esclareça, nem questione 'o que aconteceu'. O autor não cria um mundo novo, onde possa ocorrer a metamorfose; é dentro do mundo realista existente na narrativa que esta transformação acontece. O escritor apenas subverte o real, viola e transforma a realidade, colocando a razão em confronto com as faces da realidade que aquela recusa a aceitar, como previu Irène Bessière.

Também contribui para essa estranheza a realização do funeral de Mariavilhosa, que, por não haver corpo enterraram um vaso com água do rio. É o avô Mariano quem acrescenta – "*Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas"*. (p. 105). O insólito do acontecimento não caracteriza o tétrico nem o horripilante, porque tudo é recebido de maneira natural pelas personagens, apenas não existe explicação para os acontecimentos. São fenômenos que não podemos explicar pelas leis que regem nosso universo, e como afirma Caillois (1974. p. 49), apud Besssière, *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*[106] : "o fantástico supõe a solidez do mundo real a fim de arruiná-lo". Este trabalho de destruição do real, irrevelável inicialmente, é percebido demasiado tarde: a metamorfose de Mariavilhosa já está realizada.

Também inexplicável é o fato de Miserinha comer extrato de vidro, pois ela acreditava que "ingerindo aqueles estilhaços, ficaria transparente" (p. 147). Ou o fato do avô, "nesse período em que ele se suspendia entre a vida mortal e imortal" (p.89), se relacionar sexualmente com Dulcineusa: "*Nem imagina, Marianinho! Tem sido melhor que antes, quando éramos vivos"*. (p.231).

Pouco importa ao fantástico se os fatos verdadeiramente acontecem ou não, o que interessa ao gênero, é que as ocorrências permaneçam sem explicação. Talvez alcancemos uma maior explicação para o uso de cenas insólitas, na obra do escritor, observando as palavras do próprio Mia Couto[107]:

> O escritor moçambicano trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças. Há uma certa pressa em qualificar tudo isso como sendo obscurantismo e calcular que, num futuro próximo, toda a gente pensará segundo padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade. Eu penso que o nosso combate

[106] CAILLOIS, Roger, apud BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris, Librairie Larousse, 1974. (p. 49).
[107] COUTO, Mia. In: *Tempo*. 12/10/1986. p. 47. In: *Traduzindo Mundos*: *Os mortos na Narrativa de Mia Couto*. Ana Maria Teixeira Soares Ferreira. Tese apresentada à Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2007. (p. 47).

> contra a ignorância possa ser feito sem esmagar a individualidade da nossa cultura e a singularidade do nosso mundo imaginário. De qualquer modo, as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia. (grifamos).

Insólita também é a ocorrência com Fulano Malta, o pai do narrador, que tem uma gaiola onde espera que algum pássaro venha a se encarcerar, e ao final é a gaiola que sai voando como um pássaro ao ser jogada ao céu por ele: "A gaiola se desfigura, ante o meu espanto, e se vai convertendo em pássaro. Já toda ave, ela reganha os céus e se extingue". (p. 246). O vôo, da gaiola aparece ao narrador como pesadelo e como algo inexplicável. Mas isso não nos desconcerta enquanto leitores, pois aceitamos as ocorrências, e só percebemos que o fato é impossível, porque o mesmo acontece num enquadramento realista como afirmava Steinmtz (1990. p. 11): "Apenas [...] a constituição de um espaço realista permite a infração transgressorra".

Também estranhamente, a pistola que é atirada ao rio ao invés de afundar:

> *(...) ficou "flutuando, animada por um rodopio como que em infernoso redemoinho. E de repente, como se houvesse um invisível dedo percutindo o gatilho, se deflagraram tiros apontados às nuvens. Relâmpagos ainda sulcavam os céus quando regressei, em debandada, para Nyumba-Kaya. (p. 237).* (os grifos são do autor).

Basta lermos qualquer uma das obras de Mia Couto, para percebermos que transitamos no mundo dos acontecimentos extraordinários e irreais: a metamorfose, a antropomorfisação, a animização, a duplicidade, o retorno dos mortos-vivos, as premonições, as adivinhações, as manifestações de fúria da natureza em resposta às alterações causadas pelo homem; tudo acontece em mundos recriados dentro da realidade narrativa, onde o autor sobrepõe vozes, espaços, tempo e fronteiras, que nós leitores aceitamos naturalmente. São acontecimentos livres de uma lógica natural, onde os que não têm voz emergem para mostrar o discurso 'do outro' daqueles que ficaram longe dos grandes centros e das grandes decisões.

Como Mia Couto, e J.J.Veiga, muitos outros escritores moçambicanos e latino-americanos, escolheram a fantasia exacerbada para fazer ver ao mundo europeu o nosso terceiro mundo que foi silenciado por muito tempo, pelos mais diversos tipos de opressão. Agora, para nós, latinos-americanos e africanos, bem como para outros tantos países, chegou o momento de colher os frutos da conquista da emancipação artística. A nossa realidade, e a

africana, tidas como subalternas e exóticas, precisam agora ser afirmadas e valorizadas pelo público do mundo aceito como 'civilizado'.

2. 5 O Fantástico recorrente em Mia Couto

> **Na realidade das coisas, cruzam-se as direções e os fenômenos mais diversos, cuja novidade essencial não pode de modo algum ser deduzida dos caracteres exteriores que conduzem ao vistoso e ao espetacular.**
>
> **Lukács.**

Para mostrar que o fantástico é recorrente na obra do escritor moçambicano, citamos a sua maneira incomum de apresentar o mundo da narrativa, que é aquele que se dá por meio da transgressão do modelo de realidade vigente na cultura ocidental, e que encontramos em outras de suas obras:

De *Cronicando*[108], selecionamos inicialmente a crônica: "Sangue da avó, manchando a alcatifa", por ser uma crônica que nos mostra a mentalidade da personagem 'avó Carolina', tida como tradicional e primitiva, e que é obrigada a se mudar de sua terra natal, para a casa da família, na cidade. A avó se vê em meio à alienação da família, que não enxerga os problemas sociais porque se encontra imersa no mundo da tecnologia. Ela não consegue se adaptar ao novo ambiente, pois de um momento para outro, ela deixou de ser aquela que 'contava histórias à beira da fogueira', para se transformar em um mero objeto que figurava entre as "alcatifas, os mármores, os carros e os uísques" (p. 26). O texto condensa os conflitos que marcam a sociedade africana pós-colonial, pois aponta as diferenças entre a avó, tida como tradicional, primitiva e conservadora, que luta para sobreviver, em contraste com a modernidade que, aos poucos se impõe. O excerto contém o fato insólito que mostra que a lembrança da avó permanecerá nas manchas de seu sangue que ficaram na alcatifa. Ou seja, que o tradicional não desaparecerá completamente:

> (...) Uma mancha vermelha persiste na alcatifa. Tentaram lavar: desconseguiram. Tentaram tirar os tapetes: impossível. A mancha colara-se ao soalho com tal sofreguidão que só mesmo arrancando o chão.

[108] COUTO, Mia. *Cronicando*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1991. (p. 25).

> Chamaram o parecer do feiticeiro. O homem consultou o lugar, recolheu sombras. Enfim, se pronunciou. Disse que aquele sangue não terminava, crescia com os tempos, transitando de gota para rio, de rio para oceano. Aquela mancha não podia, afinal, resultar de pessoa única. Era sangue da terra, soberano e irrevogável como a própria vida". (p. 28).

"A Ascensão de João Bate-Certo" (p. 30), é o segundo texto que selecionamos desta obra, pois nesta narrativa, o real empírico é deformado e assume facetas do impossível:

> (...) Começou a construção de uma escada. (...) Pois o João, subindo nos lances, acrescia mais e mais degraus. Na supra-sequência, dia em cima de dia, a escada subira tanto que ninguém mais divisava onde ela, lá no topo, ganhava encosto. (C, p. 30).
>
> (...) Começaram a ver, então que, agarrado às roupas, ele trazia bocados de nuvens, o algodão dos céus. (C, p. 31).
>
> (...) Se encaminhou, subiu, cantando com habilidade de ave. Voltou à noite, trazendo um saco bordado, cujas cores e pano jamais se viram iguais. (C, p. 31).

São elementos que constituem apenas algumas das ocorrências fantásticas que permeiam as narrativas de Mia Couto, e que pretendem recobrar a dimensão universalizante do homem. O irreal está, em suas narrativas no corpo do texto e em seus títulos, demonstrando a angústia do homem diante de seu tempo e de seus contemporâneos. São os dramas da alma humana, o sentimento de solidão, de abandono e de desespero, que marcam as sociedades contemporâneas. O autor, nesse sentido está inserido em seu tempo, e percebe a perversidade inerente ao ser e a crueldade de suas ações no mundo moderno.

Da obra *Vozes Anoitecidas*[109] selecionamos o conto: "O Último aviso do corvo falador", (p. 33) onde se vê que o fantástico, em Mia Couto, fornece elementos para os fenômenos extraordinários, com as metáforas, alegorias e as analogias que ajudam a constituir o corpo de suas narrativas.

Mas não podemos nos esquecer de que é a própria realidade do país que lhe dita os caminhos, apenas não há limites para o estranhamento presente em suas narrativas. Neste conto tomado como exemplo, o estranho acontecimento que dá origem às aventuras de Zuzé Parazza, é recebido sem explicações, como requer o fantástico do século XXI.

Também não nos interessa negar ou aceitar as extrapolações do escritor, uma vez que a sua racionalidade garante a aceitação dos acontecimentos inventados por ele e sua razão

[109] COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas.* Lisboa: Caminho, 1997.

organiza a narrativa dando clareza discursiva e verossimilhança à história. Seu mundo estranho e o sentimento do absurdo surgem exatamente da falta de explicações lógicas para os acontecimentos, como podemos observar nos trechos selecionados:

> Então, assim contam os que viram, ele vomitou um corvo vivo. O pássaro saiu inteiro das entranhas dele. Estivera tanto tempo lá dentro que já sabia falar. Embrulhado nos cuspes, ao principio não parecia. A gente rodou à volta do Zuzé, espreitando o pássaro caído da sua tosse. O bicho sacudiu os ranhos, levantou o bico e, para espanto geral, disse as palavras. Sem boa pronúncia, mas com convicção. Os presentes perguntaram:- esta falar, o gajo? (*VA*, p. 33).
>
> (...) *Esse corvo é dono de muitos segredos.* (*VA*, p. 34) (os grifos são do autor).
>
> (...) No dia seguinte, Zuzé confirmou esta última versão. O corvo vinha lá da fronteira da vida, ninhara nos seus interiores e escolhera o momento público da sua aparição. (*VA*, p. 34).

O escritor parece se preocupar em apontar as causas e conseqüências dos aspectos mais escondidos da alma humana e todo o desespero nela localizado e que são liberados por meio de ações inexplicáveis como as que encontramos no momento em que o corvo falador passa a dar informações dos defuntos, das situações e do paradeiro dos antepassados, pois se acreditava que ele era “dono de bruxesas (...) e todos lhe queriam encomendar felicidades”. (p. 44).

Ainda que se valha da tradição oral, neste conto e em todos os outros textos, Mia Couto não a reproduz, mas a recria e a inova, na reelaboração da própria linguagem, que envolve, de um lado a fala característica da cultura popular e do outro, a língua culta que caracteriza o autor. Uma mistura que está a encantar leitores do mundo todo.

Mia Couto rompe com o real aparente, pois os acontecimentos de suas narrativas ganham uma dimensão irreal. Motivado a buscar a verdade oculta que se situa na essência dos seres e das coisas, o escritor leva seus mundos fantásticos para além daquele previsto por Todorov, pois ele usa elementos que o crítico recomendara que fossem evitados numa narrativa para que a mesma fosse considerada fantástica. Porém os elementos usados por Mia Couto, não descaracterizam o gênero, antes o reforçam. É um procedimento narrativo adequado para a veiculação das verdades contidas na obra, como no conto “O embondeiro que

sonhava pássaros" (p. 63), do livro *Cada homem é uma raça*[110], publicado no Brasil pela Nova Fronteira, em 1998.

A história consiste na relação de amizade entre Tiago, que é uma criança: "sonhadeira, sem outra habilidade senão perseguir fantasias", (p. 64) e um vendedor de pássaros, que é um velho negro chamado de "o passarinheiro" (p. 63). O racismo é posto à mostra na relação negro / branco, numa sociedade em conflito, que acredita que ser negro é motivo de vergonha, é ser "menor".

Na retomada da memória, os brancos donos do poder: "Sentiam ciúmes do passado, a arrumação das criaturas pela sua aparência". (p. 66). A repulsa vem à tona na convivência forçada com o negro, que enoja os colonos. Muitos fatos estranhos ocorrem nesta narrativa, entre eles: "à volta do vendedeiro, era uma nuvem de pios, tantos que faziam mexer as janelas" (p. 63); portas e janelas se abriam sozinhas, móveis apareciam revirados, gavetas trocadas; documentos, símbolos do poder, apareciam cheios de 'caganitas' de pássaros; flores do embondeiro, que fora plantado de cabeça pra baixo, tombam, parecendo 'astros de feltro' (p. 69) e depois de tocar o solo, pétalas brancas[111], símbolos da pureza, uma a uma, se avermelham, ganhando a cor do sangue e da guerra, e só depois voltando à cor natural; o negro é responsabilizado pela desordem desses acontecimentos estranhos; é e por fim, quando os colonos ateiam fogo ao embondeiro, onde era a morada do passarinheiro: "A residência dele era um embondeiro, o vago buraco do tronco" (p. 64), e onde Tiago, a criança branca, dormia sem que eles soubessem, que acontece a metamorfose do menino em seiva, relatada com a mais pura poesia:

> Seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam. Os dedos, lenhosos, minhocavam a terra. O menino transitava de reino: arvorejado, em estado de consentida impossibilidade. E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinheiro. Tocavam as flores, as corolas se envolucravam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se, petalados, sobre a crista das chamas. As chamas? De onde chegavam elas, excedendo a lonjura do sonho? Foi quando Tiago sentiu a ferida das labaredas, a sedução da cinza. Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas recentes raízes. (p. 71).

[110] COUTO, Mia. *Cada Homem é Uma Raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

[111] (...) a flor apresenta-se muitas vezes como uma figura-arquétipo da alma, como um centro espiritual. O seu significado concretiza-se, então, de acordo com a sua cor, que revela a orientação das tendências psíquicas: o amarelo possui um simbolismo solar, o vermelho, um simbolismo sanguíneo, e o azul, um simbolismo de irrealidade sonhadora. Mas os matizes de psiquismo diversificam-se até ao infinito. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

Não é somente um sonho de Tiago, já que a realidade das chamas "excede a lonjura do sonho". A natureza se revolta contra as atitudes arbitrárias, desumanas e violentas dos homens, que prenderam e bateram no negro passarinheiro, e como resultado dessas ações, quem morre é Tiago, o filho dos colonos, como se fosse uma vingança dos céus contra os abusos dos colonos.

O conto termina num quadro fantástico, com duas metamorfoses: Tiago que migra de seiva a raiz e as pétalas que se transformam em pássaros, mostrando que a morte do menino, que apesar de ser gerada pelo ódio, se transformou em nascimento e liberdade.

Temos assim, uma narrativa que leva o homem a pensar as relações entre os iguais e suas atitudes de racismo e de ódio, vividas pelos habitantes, não só da África, mas do mundo todo. E aqui nos lembramos novamente da estudiosa Nelly Novaes Coelho, quando esta afirma: "Pensar o mundo e não pactuar nunca com qualquer forma de Poder arbitrário que aprisione ou esmague a liberdade de pensar, falar e agir de todos os homens, é a eterna tarefa dos poetas".

O mundo em que encontramos as personagens de Mia Couto, é o mundo da perplexidade e da dúvida. As metáforas contidas na obra, e seus símbolos significam sempre algo mais que o simples elemento lingüístico, por isso é necessário considerar o excesso de significação, para aumentarmos as possibilidades de nossa compreensão da narrativa. Os elementos estranhos, as cenas insólitas, os objetos, a ambigüidade, e as próprios personagens fazem parte do mundo natural, mas o autor os coloca num plano que rompe com a lógica, para nos instigar a enxergar que a esperança ainda é possível para qualquer nação, ainda que seja uma nação que necessite refazer-se daquilo que lhe restou.

Na obra *O último voo do Flamingo*[112], vemos a seguinte passagem:

> Agora, pergunto: explodiram na inteira realidade? Diz-se, em falta de verbo. Porque de um explodido sempre resta alguma sobra de substância. No caso, nem resto nem fatia. Em feito e desfeito, nunca restou nada de seu original formato. Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas. (*UVF*, p. 12).

As palavras do narrador geram a dúvida e, conseqüentemente são uma clara aceitação do insólito que acontece por toda a narrativa, que está marcada pelas explosões misteriosas que atingiram alguns soldados da ONUMOZ, e também, porque dessas explosões restaram somente os pênis decepados dos soldados que são explodidos. E por fim, há o

[112] COUTO, Mia. *O Último vôo do Flamingo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

desaparecimento da nação num imenso buraco: "o país inteiro desaparecera? Sim, a nação fora toda engolida nesse vácuo" (p. 219).

Insólito também é o fato de Sulpício, o pai do narrador, pendurar o esqueleto numa árvore para dormir: "Foi então que, por trás dos arbustos, me surpreendeu a visão de arrepiar a alma: meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava no ramo de uma árvore". (p. *Ultimo Voo do Flamingo*, p. 215). (grifamos). No vôo do flamingo, encontramos a versão lendária do surgimento da noite, relato de um paraíso original que mergulha os homens na escuridão, mas que carrega consigo a esperança de um novo dia, de um renascimento que se conseguirá pelo retorno à infância, a um passado de sonho, e para onde é necessário regressar, para a partir daí, construir um outro mundo, onde o Sol possa brilhar outra vez e espantar a escuridão. Simbologia do renascimento de um novo tempo para a Nação que se encontra em meio à corrupção e aos abusos de poder dos que vivem de negociatas e desvios de verbas.

Poderíamos citar inúmeras outras narrativas de Mia Couto, onde o insólito aparece, como, por exemplo, Carlota Gentina, que pode ser mulher e pode ser pássaro, uma *nóii* -feiticeira- que se transfigura em animal à noite; "O dia em que explodiu Mabata-bata", (p. 47) que apresenta a tragédia do pequeno pastor Azarias, que morre ao pisar numa mina; de aves que se libertam do corpo do mangondzwane; pássaros que caem do céu e trazem maus presságios de acordo com os desígnios dos deuses; o personagem Bento João Mussavele, de "As Baleias de Quissico", *Vozes Anoitecidas*[113] (p. 110), um completo sonhador, que vivia contemplando o mar e imaginando encontrar baleias salvadoras. Um dia, depois de ouvir uma notícia que falava do aparecimento de uma baleia cheia de mantimentos no seu interior, resolve partir em busca dela, mas morre afogado, em delírio, perseguindo o sonho. Para o tio de Bento, a baleia era fruto do delírio provocado pela fome. Para as 'altas esferas do poder', as baleias só podiam significar duas coisas: ou eram embarcações utilizadas pela África do Sul, para transportar armas para os rebeldes ou então faziam parte das estratégias dos governos imperialistas com o fim de alienar o povo Moçambicano. Temos assim, realidade, sonho e fantasia se misturando.

Dessa analogia entre História e ficção, inferimos que há a denúncia de um Moçambique, (em nível histórico), imerso em guerra civil, bem como o mundo das personagens, (em nível literário), mergulhados no sonho para o qual entregam a própria vida, nesses mundos recriados, de um real transfigurado pelo autor, na tentativa de mostrar que a superação da vida miserável e cotidiana pode ser possível.

[113] COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas.* Lisboa: Caminho, 1997.

No conto: "O apocalipse privado do tio Geguê", narrativa marcada pelo pessimismo, num mundo onde os valores estão invertidos e a solidariedade e o companheirismo desapareceram, a bota militar, quando atirada para longe, começa a rodopiar no ar, como se tivesse vida de pássaro; também vira pássaro a bandeira que: " (...) em inesperado impulso, se ergue em ave nuamente atravessando nuvens. Fluvial, o pano migra para outros céus. No momento, se vê o quanto as bandeiras roubam aos azuis celestiais"[114].

Em *A Varanda do Frangipani*[115], o fantástico se instala desde o primeiro capítulo com o narrador Ermelindo Mucanga que se assim se apresenta: "Sou o morto". (p. 11). Um morto para quem não se cumpriu as cerimônias da tradição e que por isso regressa à vida, encarnado em Izidine Naíta, inspetor de polícia, que deverá descobrir as causas da morte de Vasto Excelêncio, voltando ao asilo de São Nicolau, onde vivem velhos decrépitos.

De *Terra Sonâmbula*[116] selecionamos apenas um dos muitos acontecimentos insólitos da obra. Escolhemos o das palmeiras aleatoriamente, como poderia ser qualquer outro, já que eles estão por toda a narrativa. Para esse acontecimento específico das palmeiras, o narrador Kindzu chama a atenção dizendo que só se recorda do fato ao sonhar. Também lembra que ninguém se atreve a imaginá-lo, por ser tão terrível, pois nele está descrito uma das tragédias acontecidas por conta da ganância dos habitantes, que demonstram a incapacidade de respeitar a natureza, culminando na vingança desta que, por meio das calamidades, destrói tudo e todos:

> No dia seguinte, deu-se o que de imaginar ninguém se atreve: o mar todo secou, a água inteira desapareceu na porção de um instante. No lugar onde antes praiava o azul, ficou uma planície coberta de palmeiras. Cada uma se barrigava de frutos gordos, apetitosos, luzilhantes. Nem eram frutos, parecia eram cabaças de ouro, cada uma pesando mil riquezas. Os homens se lançaram nesse vale, correndo de catanas na mão, no antegozo daquela dádiva. Então se escutou uma voz que se multiabriu em ecos, parecia que cada palmeira se servia de infinitas bocas. (...) era a voz de meu pai. Ele pedia que os homens ponderassem: aqueles eram frutos muito sagrados.
> De novo, a multidão se derramou sobre as palmeiras. Mas quando o primeiro fruto foi cortado, do golpe espirrou a imensa água, e em cantaratas, o mar se encheu de novo, afundando tudo e todos". (pp. 23-24). (grifamos).

[114] COUTO, Mia. *Estórias Abesonhadas.* Lisboa: Caminho, 1996. (p.73).
[115] Idem. *A Varanda do Frangipani.* 2. ed. Lisboa: Caminho, 1996.
[116] Idem. *Terra Sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

Se o narrador sonhou, saímos do fantástico, mas se ele apenas quis instaurar a dúvida, estamos em pleno domínio do gênero, pois há a primeira condição para que ele exista, como postulou Todorov: "O fantástico ocorre (na) nessa incerteza". (1970: p. 31).

Na coletânea: *Contos do nascer da terra,*[117] na narrativa "O coração do menino e o menino do coração", encontramos a história de uma criança que sofre de uma estranha doença que acaba por levá-lo à morte: o menino havia nascido com os pés para dentro, o que, segundo sua avó, faria com que ele caminhasse para dentro de si mesmo. Como não podia se comunicar oralmente, o menino escrevia cartas de amor a sua prima Marlisa, mas esta se recusava a lê-las.

Ao morrer o menino, seu coração é exposto e se transforma em objeto de estudo. Quando Marlisa resolve ler as cartas deixadas por ele, se surpreende com a beleza do seu conteúdo, se emociona e isso faz com que o coração do menino volte a ter vida. Desse coração nasce um menino igual ao outro com a diferença de que os pés: "...eram divergentes, como quem viesse para procurar fora de si, gentes de outras histórias". (*CNT*, p. 243).

No conto: "O filho da Morte" da obra *Cronicando,* quando morre a mulher, no campo de refugiados, todos se recusam a tocar seu corpo, porque estavam todos "demasiado ocupados em sobrevivências' (p. 65). Foi quando: "... de entre as coxas da falecida, se viu o desfolhar de um pequeno corpo." (p. 66). "A morta estava, creia-se, em obras de parto. A vida, em seu corpo, fazia horas extraordinárias." (p. 66). "Mas aquele menino nascera da foz para a fonte, em avessa e agoirenta execução". (p. 66). Apenas Tanzarina: "cabistonta, esquizofrenética, mazelenta e tão magra que, mesmo sem roupa, sua nudez não se notava. Nunca se lhe ouvira palavra, vogalzinha que fosse", teve coragem de pegar a criança e lhe oferecer o regaço. Quando ela assim o faz, a criança lhe procura os seios e começa a mamar, e Tanzarina sofre, então a metamorfose: de muda, passa a cantar e seu corpo mazelento e grotesco ganha formas de mãe: "Aos poucos ela se ia enchendo de corpo, os seios se volumam, os olhos se maternizavam, seus cabelos se preenchiam, capazes de pentes e penteados" (p. 66); e numa segunda metamorfose: "As cigarras, seus antigos brincos, se haviam convertido em metal, com sonoras cintilâncias". (p. 67).

Enfim, são inúmeros os exemplos, na obra de Mia Couto, que mostram quanto são relativos os conceitos de real / irreal- razão / desrazão, pois "Afinal das contas, quem imagina, é porque não se conforma com o real estado da realidade". (COUTO, 1988, p. 21). Ou como

[117] COUTO, Mia. *Contos do Nascer da Terra.* Lisboa: Caminho, 1997.

assegura Patrick Chabal[118]: "Os jovens escritores que procuram novas maneiras de escrever prosa, no contexto de uma tradição de cultura oral, recuperam a mais comum forma de arte: contar estórias". E as personagens vivem, nessas narrativas irreais, a submissão, impotentes para decidirem sobre seus destinos, a não ser pelo sonho de dias melhores, com as bandeiras que representam o poder, a roubar-lhes a liberdade e a lhes impor a ordem daqueles que destroem as utopias, e oprimem as nações.

2. 6 Símbolos do invisível

Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda há. E esse sol só pode nascer dentro de nós.

Mia Couto

E por não se conformar com 'o real estado da realidade', é que, na narrativa *RCT*, apesar de caminhar em direção a um enfoque mais universal, Mia Couto também a tece com material regional. A ciência, como fonte de libertação, (Dr. Mascarenha), que aparece misturada às crenças, acontece porque o autor aproxima o mundo de formação africana e os aprendizados que ficaram do contato com o mundo do colonizador. Uma junção que se dá pelo fato do autor procurar resgatar a base da cultura local. Assim, o padre Nunes como representação dos brancos tem os seus padrões rompidos, quando é impelido a procurar o feiticeiro para unir religião e crendice, que, em última instância, nos faz vislumbrar o sincretismo das religiões moçambicanas, onde acontece a mistura do cristianismo, do curandeirismo, da magia e da feitiçaria.

O Padre, diante do acidente com a embarcação, fica tão chocado, que passa a rezar fora da igreja e faz do rio seu altar. Diante da 'desordem natural das coisas', o Padre Nunes vai até ao feiticeiro Muana wa Nweti, pedir que ele jogue os búzios para que estes possam indicar e explicar o que estava a acontecer na Ilha; "O Padre se deteve frente à casa do feiticeiro... após uma hesitação entrou na obscuridade da palhota" (p. 100) e pediu que lhe jogasse os búzios, o que incomodou Dulcineusa que tentava compreender a situação: "... o clérigo ter aceitado sentar-se no pátio do adivinhão. A que ponto estava desorientado para sujeitar-se àquilo que sempre condenara?". (p. 101).

[118] CHABAL, Patrick.*Vozes Moçambicanas, Literatura e Nacionalidade*. Coleção Palavra Africana. Dir. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Vega, 1994, p.67.

Assistimos assim, à fragmentação dos costumes, com a tradição perdendo o seu espaço, na junção das crenças. O poder da palavra é dado ao feiticeiro, e não ao Padre, o que simboliza que a influência da cultura popular está se sobrepondo à cultura erudita. Há uma boa dose de ironia nessa passagem, na inversão dos valores, uma vez que o padre, aquele que estudou teologia e muitas outras partes da ciência, busca ajuda na sabedoria popular junto ao feiticeiro. É a interação entre a cultura de origem e a do colonizador.

O representante da Igreja que procura pelo feiticeiro também reforça a representação da incerteza que toma conta de todos no mundo real e contemporâneo, pois o romance é a re-criação do real, que abre caminho para a crítica social do mundo em que todos nós estamos inseridos; o barco que 'só transportava brancos', e que ironicamente se chamava Vasco da Gama, nome do navegador, e que acaba no fundo das águas, nada mais é que o levante da polêmica do racismo, que também deve chegar ao fim, não só no país africano, mas em todo o mundo. A denúncia, ainda que de forma lúdica, mostra o escritor empenhado em apontar as necessidades vitais do povo moçambicano, que não necessita ser civilizado por uma cultura 'superior', pois não se vê mais como o subalterno que vive em condições periféricas. É já um povo que pode se igualar a todos os povos das Nações mais desenvolvidas do mundo.

Queremos ressaltar que a leitura deste texto, enquanto gênero fantástico, não deixa de entrever nem o imaginário cultural da sociedade moçambicana, nem seus problemas sócio-políticos, representados metaforicamente, na obra, pois enquanto aqui estudamos o insólito, este se encontra inserido naquela sociedade, contextualizado em seus rituais, apenas é demonstrado, na obra, de maneira exagerada e sem limites, devido às ocorrências insólitas que podem ser encontradas em grande número e de maneira surpreendente.

Reunir as pessoas da família em torno da casa, agrupando-as num núcleo de identidade comum, demonstra o desejo de mantê-los harmonizados em torno dos costumes étnicos. Recuperar o passado de Mariano Neto é recuperar a raiz de todo o povo africano com seus valores de cidadania, pois segundo Roland Barthes[119] a verdade para uma sociedade: "Não corresponde necessariamente ao que foi (pois não pertence à história) nem ao que deve ser (pois não pertence à Ciência), mas àquilo que o público julga possível e que pode ser totalmente diferente do real histórico ou do possível científico".

Mia Couto tenta, a nosso ver, recuperar um passado, não como uma chamada ao patriotismo, muito menos como lembrança de um tempo de infância no sentido do

[119] BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Madalena C. Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1987. (p. 16)

saudosismo, e sim, com o objetivo de entrecruzar realidade e irrealidade, história e ficção, passado e presente, velhos e jovens, por meio de fatos justapostos, que se não pertencem à história ou estão fora do real, não deixam, entretanto de apontar para os valores da cultura de seu povo.

Quando o autor exagera as ações, as atitudes, a pauperização dos ambientes e as características grotescas das personagens, contribui para que enxerguemos que esta sociedade está à procura da dignidade perdida com a colonização e a buscar novos valores coletivos. Como bem lembra a estudiosa Rita Chaves[120]: "Abaladas por tantas quebras, as noções sobre as quais se baseariam o modo de estar no mundo perdem o senso do equilíbrio e tendem a produzir lógicas estranhas, permeadas por uma seqüência muito acelerada de mudanças".

O gênero fantástico apenas coloca em relevo a cisão e a mudança que foram impostas, repentinamente ao povo e ao continente africano, e ajuda na retomada de consciência da brusca ruptura que ocorreu e das lacunas que foram deixadas, no país, pelo colonialismo.

Seria superficial, sem dúvida, ressaltar apenas o gênero e o exotismo nesse tipo de relato denso e consciente de seu contexto, desenvolvido por Mia Couto, como adverte Ana Mafalda Leite, em seu texto *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*[121]. Por isso, procuramos apontar também, a relação que há entre o autor e todo o "colectivo que ele procura, efetivamente, repor", para usar as palavras da própria autora. (p. 63).

Também para Maria Fernanda Afonso[122]:

> Ferida pela desilusão da independência inacabada, atravessada por hibridismos multiculturais e lingüísticos, a escrita assume-se como testemunha da pluridiscursividade da história, denunciando as ambigüidades, as mentiras e os conflitos sociais, mas sem a preocupação de reproduzir um discurso monológico e autoritário.

Mia Couto carrega sua prosa de indagações para levantar as questões sobre a identidade de seu povo. Assim ele seleciona elementos que possam compor a identidade de africanos / moçambicanos, a saber: ruralidade - na escolha da Ilha em contraste com a urbanidade representada pela cidade; oralidade - o avô que conta as histórias da família por

[120] CHAVES, Rita. Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
[121] LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
[122] AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano – escritas pós-coloniais.* Lisboa: Editorial Caminho, 2004. (pp. 34-35).

meio das cartas que configuram a escrita; o velho, sendo o avô Mariano, e o novo, o neto que depois se descobre filho; enfim, modernidade, ancestralidade, tradição, ficção e história são símbolos que marcam as literaturas de mundos divididos, como é o do escritor Mia Couto.

Em *RCT* a personagem que vive a história e convive com o conflito destes elementos, vive paralelamente um conflito interior: terá de vencer as dificuldades do relacionamento com os parentes e decidir-se entre: ser da cidade, ser da Ilha, ser terra, ser casa, ou ser rio, ser Malilane ou ser Mariano, ou ser uma ponte entre todos esses elementos.

Formado com todos esses elementos, está o título: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, e não pode, nem num primeiro instante, ser lido como um título simples, porque traz em si o estranhamento e a surpresa da inovação. O choque é imediato e à primeira leitura, já ficamos tentados a dar-lhe uma significação, para que possamos compreendê-lo em sua inteireza, denotação, e em seu novo sentido, dada a inusitada relação que os signos desempenham entre si.

Dessa relação de sentido entre termos tão diferentes, decorre a tensão de elementos opostos: terra-água-casa-tempo-rio, que representam, a espinha dorsal da história narrada e que nos inquietam.

Ao se envolver elementos básicos: água, tempo, casa, terra, rio, se combina elementos heterogêneos, que antes eram tidos como inconciliáveis, mas que são aproximados pelo autor para explorar melhor a linguagem, que com esses recursos vai se tornando inovadora, poética, insólita e fantástica, pois rompe a crosta da norma onde reside uma percepção corrompida pelo habitual. Também esta junção, que podemos entender como filosófica, (o que acontecerá por todo o romance), ao contrário de possibilitar a finalização do fantástico, como havia previsto Todorov, antes reforça a dúvida e a nossa curiosidade, enquanto leitores, fazendo-nos caminhar, com os signos, na busca de um sentido maior para o título e de um entendimento profundo para o enredo.

Ao criar “um rio chamado tempo”, o autor opera uma associação inesperada, uma junção imprevista e rompe a fronteira do costumeiro, e assim organiza um mundo que só pode ser chamado de mundo estranho, inesperado e fantástico, onde estão alteradas as imagens antigas das coisas, quando, inclusive, elege uma nova visão para a palavra “rio” ao lado de “tempo”. O rio-tempo que separa a cidade da Ilha, constituindo dois espaços e dois tempos a levar à viagem a um passado por meio de um outro rio: o da memória.

2. 6. 1. Rio que une, águas que separam: simbologia fantástica

Tempo de terra e de água é este tempo
Do corpo que no outro não procura espelho
Mas conhecimento ávido, progressivo e lento,
Pasto de magma alimentando o ventre.

Olga Savary

A palavra "rio" aparece ao lado de "tempo", (*um rio chamado tempo*), como sendo um dos centros do título. O rio ao correr possui seu ritmo, palavra que provém do Grego *rhythmós*, e está relacionada ao verbo *rein*, que significa 'correr'. Assim sendo, dizemos do movimento dos rios – que eles correm, cada um em seu ritmo, confluindo todos eles, sem exceção, para o mar.

Se pensarmos que a água purifica os homens e os arrebata numa reintegração mítica, na forma arquétipica, que nada mais é que o princípio de tudo, o começo, a origem desconhecida, a salvação, e que as águas simbolizam a soma universal das virtualidades, que são o reservatório de todas as possibilidades de existência, significa que elas antecedem a toda e qualquer tipo de criação; ou ainda que elas conservam a função regeneradora, haja vista a idéia contida nos batismos que, para purificarem o ser do pecado original, o fazem derramando água na cabeça das pessoas; e por fim, a água, é o elemento natural um dos quatro primordiais que se conjugam na constituição do universo: ar, água, fogo e terra.

Podemos ainda pensar que as <u>águas fluem</u> num sentido irreversível, como acontece com a nossa vida, de onde inferimos que o rio, se não é o começo, conduzirá ao fim. Ou como se acredita em África, segundo Henry Junod[123]: quando a criança nasce, o pai não lhe dá muita atenção, porque ela ainda é água? Ou dito com as palavras do próprio romance: "Sabe, Marianito? Quando você nasceu eu lhe chamei de água". (*RCT*, p. 238). Em Marianito estava o princípio da esperança.

A idéia de princípio é questionada pela personagem Juca Sabão, que desejando "decifrar os primórdios da água, ali onde a gota engravida e começa o missanguear do rio", (p.61), sobe o rio por semanas, para descobrir sua origem (do rio), e constata que:

> *"-O rio é como o tempo!*
> Nunca houve princípio, concluía. O primeiro dia surgiu quando o tempo já há muito se havia estreado. Do mesmo modo, é mentira haver fonte do

[123]Henry Junod. In: Silvania Núbia Chagas em: *Nas Fronteiras da Memória: Guimarães Rosa e Mia Couto: olhares que se cruzam.* Tese de Doutorado. FFLCH- USP – Universidade de São Paulo, 2006. (pp. 142-143).

> rio. A nascente é já o vigente do rio, a água em flagrante exercício". (p. 61).

A água, como representação da origem e da salvação, no romance, tanto une quanto separa, porquanto afasta mais que "a sua própria distância", porque **"**entre um e outro lado", simbolicamente "reside um infinito", uma fronteira que separa ou pode unir a Ilha e a Cidade. Separação que acontece, no plano real, com Maputo, a capital, e todo o país de Moçambique.

Em participação no filme *Línguas,*[124] Mia Couto conta que a maioria das pessoas de seu país não conhece a Capital e que a separá-los, há apenas um rio: "A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito". (p. 18). Com as condições concretas do desenvolvimento implementado pelo sistema colonial, não se favoreceu a aproximação dos povos africanos, 'antes se ampliaram as distâncias', como bem soube dizer o escritor.

Todos os excertos retirados do texto irão evidenciar, ora a água como purificadora, ora como fim, como no caso de Mariavilhosa, que vimos anteriormente. O fato é que a água é presença marcante, neste, e em muitos outros textos do autor. Para esclarecer, tomemos como alusão o narrador que afirma: "Na aldeiazinha onde crescera, o rio tinha sido o céu da sua infância. No fundo, porém, o azul nunca é uma cor exacta. Apenas uma lembrança, em nós, da água que já fomos". (p. 20). (grifamos). O rio é o elemento primordial da vida."*O rio é uma cobra que tem a boca na chuva e a cauda no mar*". (p. 61). Mas, como bom biólogo, o autor não deixa de denunciar que os homens estão poluindo os rios: "O rio está sujo, peneirado pelos sedimentos. É o tempo das chuvas, das águas vermelhas. Como um sangue, um ciclo mênstruo vai manchando o estuário". (grifamos). Ou ainda: "Mergulhamos nas águas. Não sei do que nos lavamos. Para mim, o rio, de tão sujo, só pode nos conspurcar. Todavia cumpro o ritual, preceito a preceito". (p. 240). Mas a sujeira causada pelos homens ao rio, que é denunciada pelo escritor, não é suficiente para que o mesmo se esqueça de lembrar: "(...) E até o rio deve ser regado", a demonstrar o respeito que têm pela água e a importância que assume em suas vidas e na cultura local.

[124] "**Língua - Vidas em Português**" é um documentário de 105 minutos co-produzido por Brasil e Portugal e filmado, em 2001, em seis países (Brasil, Moçambique, Índia, Portugal, França e Japão). Dirigido por Victor Lopes, o longa-metragem é um mergulho nas muitas histórias das línguas portuguesa e na sua permanência entre culturas variadas do planeta. Em "Língua", a lusofonia é sobretudo fala, surpreendida do cotidiano de personagens ilustres e anônimos de quatro continentes. Em cada um deles, o português amalgamou deuses, melodias, climas, ritmos. Misturou-se aos alimentos e às paisagens. Foi reinventado centenas de vezes e alimentado por sucessivas de colonizadores, imigrantes e descendentes. www.almacarioca.com.br/língua.htm.

Esse respeito fica patente quando Miserinha atira ao rio o lenço que ganhara na cidade:

> O rio estava tristonho que ela nunca vira. Lhe atirara aquela alegria. Para que as águas recordassem e fluíssem divinas graças (p.21).
> *-Por minha causa? Mas esse lenço era tão lindo!*
> E, agora, assim desperdiçado no rio...
> *-e depois? Há lugar melhor para deitar belezas?* (p.21).
> (grifamos).

Ao chegarem à Ilha, há mais uma demonstração do respeito que possuem pelas águas:

> Quando me dispunha a avançar, o Tio me puxa para trás, quase violento. Ajoelha-se na areia e, com a mão esquerda, desenha um círculo no chão. Junto à margem, o rabisco divide os mundos – de um lado a família; do outro, nós, os chegados. Ficam todos assim, parados, à espera. Até que uma onda desfaz o desenho na areia. Olhando a berma do rio, o tio Abstinêncio profere: "*O Homem trança, o rio destrança.* Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador. Acatara-se o costume". (p.26). (grifamos).

Para Tânia Macedo, (2002. p. 99)[125], na obra de Mia Couto, os rios "nascem das vontades humanas, da necessidade de preservar o sonho em meio à destruição", porque segundo a estudiosa: "os rios-sonhos sempre podem nascer, mesmo em uma terra marcada pela guerra", como lembra o avô Mariano na última carta: *"Dormir é um rio, um rio feito só de curva e remanso. Deus está na margem, vigiando de sua janela"* (*RCT* p. 259). Ou ainda, porque, na visão da estudiosa, os rios:

> Não são apenas projeções do humano. Eles são construídos pelos homens, por sua vontade, assim como a nação e a paz são utopicamente construídas no sonho diurno, no cotidiano e no exercício do escrever, de contar estórias exemplares. É, pois, uma imensa tarefa que aí se propõe: edificar rios e seus (dis) cursos por onde se possa, então navegar. Tarefa, afinal que, se pensar bem, constitui a grande travessia do "homem humano". (p. 104).

Na última das cartas o personagem avô Mariano diz ao neto: *(você) visitou casa, terra, homem, rio; o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós,*

[125] MACEDO, Tânia Celestino. *Angola e Brasil – Estudos Comparados.* Col. Via Atlântica, n. 03. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

corre por dentro da casa e deságua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida. (p. 258). (grifamos). Está contemplado o que afirmou a estudiosa: é a travessia do homem rumo aos sonhos e a si mesmo, no retorno às raízes, às origens, quando haverá a conciliação dos mortos e dos vivos, como nos mostra o escritor, por meio de suas duas personagens, sendo o avô meio-morto, que é a representação da ruralidade e do passado; e seu neto-filho, representação da urbanidade que deve apontar para o futuro e para uma dimensão de si mesmo, que ainda está por descobrir. Mariano avô tem seu vínculo com o rio que se estende até aos rituais de morte, pois seu enterro só foi possível à beira do rio: "*Vamos deitá-lo na corrente? /* Não. O avô vai ser enterrado na margem, onde o chão é basto e fofo".(p. 239). Paralelamente a esta metáfora do rio que corre irreversivelmente, surge a metáfora da terra-casa, onde se encontram as raízes de todo indivíduo e que abordaremos a seguir.

2. 6. 2 Terra, onde, em nós, a casa habita

Quanto mais um lugar é pequenito,
maior é o tamanho da obediência.

Mia Couto

Tio Abstinêncio e Mariano Neto atravessam o rio, rompem a fronteira, para chegarem à casa de Luar do Chão, representada pelo termo terra, cujo signo, representa o princípio da fecundidade. Terra – a substância universal, o lugar primordial a receber o sol como o elemento masculino fecundante, fonte de luz, de calor, de vida, uma representação da própria África, que renasce dos mistérios, que permaneceram guardados na memória, bem como das desgraças, que a colonização causou, no mesmo processo da Fênix[126] que renasce das próprias cinzas, e que a literatura de Mia Couto soube recuperar. Como bem lembra novamente, a estudiosa Tânia Macedo: (2002, p. 100,) "(...) uma literatura que se transforme 'em páginas de terra', *da* terra moçambicana", e que, como boa literatura, não despreza o conhecimento adquirido também com a literatura universal.

[126] A **fênix** ou **fénix** (em grego: φοῖνιξ; transcrição: foinix) é um pássaro da mitologia grega que quando morria entrava em auto-combustão e passado algum tempo renascia das próprias cinzas. Outra característica da fênix é a capacidade de transportar em vôo cargas muito pesadas, havendo lendas nas quais chega a carregar elefantes.

Até aqui o que podemos perceber é que, por este título original que transcende o comum e penetra no metafórico, podemos continuar a procura do casamento insólito dos signos, já que eles são a porta de entrada para a estrutura ideológica do universo fantástico de Mia Couto.

Quando tomamos os signos água e terra temos, ligados dois elementos que se fundem também de maneira inovadora para um título, com o intuito de revelar um mundo de estranhamento, onde a vida das personagens irá acontecer, numa teia que envolve e esconde, por meio de misteriosos acontecimentos, para tentar revelar, no romance, a verdade última do homem que, talvez seja a busca de si mesmo e de suas vontades / verdades mais escondidas.

A metáfora dos Marianos serve para representar o conjunto maior que é todo o país africano, e a casa, metáfora da própria África, estaria fadada ao desaparecimento, caso não houvesse a união da família: "Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha". (p. 18). A junção do homem mais casa, acontecerá na terra, no espaço da Ilha, onde se desenrolará a história, e onde Mariano re-aprenderá os saberes dos antepassados recuperando-os e readaptando-os para comandar a casa, onde a família se perpetua eternamente nas diversas gerações.

Ao jovem Mariano caberá a tarefa de guardar todas as chaves de *Nyumba-Kaya*, como forma de proteger a casa da disputa pelos bens da herança, uma vez que ela é alvo dos interesses escusos do capitalista Ultímio.

E se é como disse Abdala Júnior, (2003, p. 19) que a ilha marca o espaço da diferença, já que está na terra, mas num lugar diferenciado, às vezes misterioso, às vezes utópico, impulsionado pelo desejo das descobertas e da concretização das potencialidades humanas, Luar-do-Chão é o espaço de fundamental importância para a conotação mítica e fantástica da narrativa.

Para Ana Mafalda Leite[127] nos textos de Mia Couto:

> (...) se problematizam e configuram os enquadramentos e ajustamentos culturais das minorias do país, os indianos, os mestiços, os brancos, ou, ainda, os camponeses, os velhos, os que vivem "muito oralmente", esses que representam outro tempo, os sem tempo e fora dele e, talvez, por isso, sem espaço maior do que uma ilha. (p. 65). (grifamos).

Assim sendo, a eleição da Ilha, (casa-terra), espaço onírico e isolado do mundo, passa a ser a representação de uma história maior (a história da própria África). E na obra,

[127] LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais.* Lisboa: Edições Colibri, 2003.

somente a morte do avô, arranha a idéia de paraíso ligada à Ilha, que muitas vezes marca a imaginação dos poetas.

O simbolismo profundo da Ilha é o que lhe dá um caráter representativo de todo o continente africano, pois na Ilha, estão preservados os valores do tempo dos mais velhos. Um lugar isolado, onde as pessoas parecem paradas no tempo, ambiente propício para o predomínio de elementos fantásticos:

> (...) A ilha é, pois, um mundo em pequeno formato, uma imagem do cosmos, completa e perfeita porque ela representa um valor sagrado concentrado. A noção aproxima-se assim da do templo e do santuário. A ilha é, simbolicamente, um lugar de eleição, de ciência, e de paz, no meio da ignorância e da agitação do mundo profano. Representa um Centro primordial, sagrado por definição, e a sua cor fundamental é o branco. (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 374). (grifamos).

A Ilha será eleita como o lugar onde a personagem Mariano, ao fim, descobrirá o desajuste entre seu mundo interior e o mundo familiar e que a solidão não estava ali, na Ilha, mas na cidade grande, onde egoisticamente ele vivia sozinho; descobrirá que visitar essa Ilha é re-visitar o passado, e reviver a infância.

Rita Chaves (2005, p. 211) fala da representação da Ilha, no imaginário dos escritores de Literaturas de Língua Portuguesa:

> Cercadas freqüentemente por uma atmosfera mágica, as ilhas costumam ser convocadas no processo de simbolização de idéias, valores, situações – potencialidades quase sempre exploradas com graça e gosto pelos artistas. Da lendária Ítaca, atravessando eras, até a realíssima Manhattan, (...), a dimensão mítica da ilha é força presente no imaginário de muitos povos. Para os leitores das literaturas africanas de língua portuguesa, o tema logo faz lembrar os problemas que, vividos por São Tomé e, principalmente, Cabo Verde, acabam por se inserir na personalidade de seus escritores, intervindo fortemente na forma como eles se vêem e na maneira como são vistos pelos outros. (grifamos).

A Ilha, no romance, representa o interior que não foi tão modificado pelo confronto com a colonização estrangeira, e difere da cidade, que por sua vez sofreu mudanças mais acentuadas devido a esse encontro. Luar-do-Chão, o lugar dos Malilanes apesar de também ter sido invadida, conseguiu se livrar mais rapidamente da influência dessa colonização e manter-se como um mundo pequeno, mais perto do natural, com seus elementos e objetos iguais aos de um mundo que pode ser encontrado em qualquer município pequeno.

Apenas os acontecimentos insólitos irão quebrar a aparente normalidade do lugar e da vida das pessoas que nela residem.

A grande metáfora elaborada por Mia Couto é a representação do país, na imagem da Ilha, elo entre dois mundos de um só povo, que se dividiu devido a conflitos internos, criando dois lugares diferentes como o são a África e a África do Sul, com seus múltiplos países independentes, ou mesmo como é Moçambique em relação a todo o país: “São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas”. (p. 18).

Há esta conotação mítica, como afirmou Rita Chaves, que é atribuída aos lugares ilhados, porque são, geralmente, lugares paradisíacos pela beleza intocada que oferecem. É numa Ilha, que está localizada a casa da família dos Marianos, e esta casa está reforçada pelas características geográficas e pela importância histórica da região da – é onde a família começa, e agora, com a morte do avô, é onde o círculo se fecha, com os familiares se reencontrando e podendo perceber as diferenças deixadas em suas vidas pelo tempo, e pela vivência que cada um pôde ou quis escolher.

Toda Ilha é zona de difícil acesso e mantém-se fora dos grandes acontecimentos de uma nação. No romance é terra pobre, apesar das belezas, e está cheia de gente simples, representação das minorias do país que por ela circulam. São as prostitutas, os miseráveis, crianças desnutridas e os velhos deixados à mercê da sorte, os brancos, os indianos, os mestiços, os camponeses, todos eles personagens pertencentes a uma camada da população que vive à margem da sociedade, como são as personagens de Mia Couto, em sua maioria.

Na Ilha deverá haver a renovação da vida com a morte do avô. A casa será novamente habitada, e ainda que em decorrência de um luto e não de um nascimento, haverá o reencontro de vivos e mortos na relação de continuidade : “Vou pelo corredor, alma enroscada como se a casa fosse um ventre e eu retornasse à primeira interioridade”. (p. 111). (grifamos). Regressar à terra significa iniciar um processo de recuperação dos valores do passado, para lidar com os males do presente advindos da modernidade.

De acordo com a tradição, a casa é destelhada como forma de cumprimento dos rituais do funeral, porque: “o luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades. A casa é um corpo – o teto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus” (pp. 28-29). É necessário tirar o telhado para que se libere o espírito do morto. Somente será reconstituído o telhado, após o enterro do avô e depois disso o novo Mariano poderá assumir a terra e a casa de Luar-do-Chão, já que o importante “não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora”, no dizer de Avô Mariano. (p. 54). O que

equivale a dizer que o neto deve deixar que a casa, as lembranças, os fantasmas, as crenças e, sobretudo os familiares entrem nele, e que façam parte da sua vida.

Lembramos mais uma vez, que Marianinho sente a estranheza que surge nos familiares, causada por sua presença, depois de longos anos de afastamento: "Vejo que se interrogam: eu quem sou? Desconhecem-me. Mais do que isso: irreconhecem-me. (p. 29). (...) só o luto nos faz da mesma família. (...) – eu deslocado que estou dos meus, necessitava dessa ligação como quem carece de um Deus". (p. 44). Há um desligamento que fica claro pelos pensamentos da própria personagem: "Seja eu quem for, esperam de mim tristeza. Mas não este estado de ausência. Não os tranqüiliza ver-me tão só, tão despedido de mim". (p. 30). Marianinho havia se afastado demais da casa e da família, até se tornar diferente dos seus.

Vê-se que Mariano Neto é o ser itinerante à procura da essência das coisas e de si mesmo e que a casa, aonde os espíritos vêm se encontrar e descansar, está na Ilha que é terra. Se a própria terra agoniza, e se ela perdeu o rumo, resta aos seus filhos, em aconchego maternal, novamente "sonhaniná-la". A casa, a Nyumba-Kaya portanto, constitui o lugar privilegiado do romance, onde se desenrolam praticamente todas as ações, e nada mais é do que a metáfora da própria terra, esperando por ser amada, e onde se possa sonhar com a reconstrução da nacionalidade, pois como diria Fulano Malta: *"A Ilha é o barco, nós somos o rio"*.(p. 214). Ou como sentencia o narrador: "A maldição que tombara sobre nossa Ilha só podia ser vencida por esforço de todos". (p. 211).

Reconstruir a casa, regar o rio, deitar-lhe belezas, reunir a família, plantar a terra, recriar um país são metáforas da tradição que se deve aprender na Ilha, pois enquanto o rio corre, pelo interior das terras, fertilizando-as, termina por fazer a ponte entre terra e mar e entre o país e o mundo.

2. 6. 3 Tempo – um elemento do jogo fantástico

De assim para sim: nesta sombra que, afinal, só há dentro de si, você alcança a outra margem, além do rio, por detrás do tempo.

Mia Couto

Saudade de um tempo?
Tenho saudade é de não haver tempo

Dito de Tizangara[128]

[128] *O último voo do flamingo. São Paulo:* Companhia das Letras, 2005.

Por ser sua dimensão múltipla, o tempo é uma das realidades mais complexas já experimentadas pelo ser humano. Com ele, o homem consegue perceber a realidade que o cerca, e sabe que presente, passado e futuro se misturam na vida de todo ser. Em *RCT* o tempo funde-se aos outros elementos: rio, casa, terra, para levantar um único tema: o questionamento do ser, do homem, e do estar no mundo: "-Por que demoraste tanto? / -Não fui eu, Tia. Foi o tempo". (p. 29). O tempo a representar o exterior contra o qual também se deve e se pode lutar, surge paralelamente às dúvidas interiores que dividem a personagem narradora.

Ele encontra a Ilha em estado de degradação: "Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronando. Ainda vejo numa parede o letreiro sujo pelo tempo". "(...) homens falam alto, donos do tempo". "Custa ver o tempo falecer assim". (p. 91). Ou quando a Avó se escondia para olhar um álbum vazio, fingindo ver fotos ali: "Era ali, que às escondidas, ela vinha tirar vingança do tempo" (p. 49). (grifamos). Um tempo que se inventa e que não precisa, necessariamente, apresentar nenhuma verdade, porque na obra de Mia Couto, não há o compromisso de se chegar à verdade absoluta: "Não quero mostrar verdade, disso nunca soube. Se invento é culpa da vida. A verdade, afinal, é filha mulata de uma pergunta mentirosa". (*Vozes Anoitecidas*, p. 155)[129]. Ou ainda: "Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade". (*Estórias Abesonhadas*. p. 65)[130].

Todos os acontecimentos se revestem de encantamento e fantasticidade, as barreiras são diluídas e institui-se uma realidade às avessas, como o que acontece com a avó ao ver o álbum de fotografias. A sua imaginação ajuda a encher a casa de seres imaginados, e a tocar em sonhos há muito tempo guardados, como uma metáfora para a permanência dos mortos, na memória dos vivos, afinal: "morto amado nunca mais pára de morrer". Nesse sentido, lembramos as palavras de Antonio Cândido (2004, p.10) quando este diz que: "(...) a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais de sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura".

Por meio da estrutura narrativa bem elaborada, Mia Couto recorre ao arcaico e ao tradicional buscando a fala da cultura popular, para juntá-los ao moderno e ao erudito, que é a língua culta que caracteriza a intelectualidade do escritor que, assim, ajuda a (re)-criar a nova literatura de seu país, e a apontar um tempo de conturbadas mudanças.

---

[129] COUTO, Mia.. *Vozes Anoitecidas.* Lisboa: Caminho, 1997.
[130] Idem. *Estórias Abesonhadas.* Lisboa: Caminho, 1996.

Ao mesmo tempo em que relembra o passado, os textos de Mia Couto avançam no tempo, e defendem uma sociedade que se constrói na base do diálogo entre modernidade e tradição sem esquecer que, além do legado de horrores, a colonização deixou também a riqueza da mescla cultural.

A língua européia de Mia Couto, com que ele conta as suas histórias, aparece mesclada de construções do linguajar africano, projetando um universo que não tem como não ser mesclado, pois foi construído com a mistura das raças. O próprio Mia Couto, é fruto dessa mistura e assegura, em diversas entrevistas, que usa a língua do colonizador para combater a idéia de colonizado, buscando uma expressividade que dê conta da diversidade das culturas moçambicanas. Por isso ele reveste o português de neologismos e provérbios africanos procurando dar maior grandeza ao discurso e alcançar uma maior expressividade da língua que herdou desse colonizador. É o português adaptado à nova realidade do país, para que o autor, por meio dele, possa refletir sobre as circunstâncias históricas, sociais e políticas instaladas à sua volta.

A volta configura o deslocamento da personagem em duas direções, a saber, o "ir" e o "vir", no regresso a si mesmo, pois retornando à Ilha, à casa, estava retornando ao tempo passado e a todos os seus conflitos:

> Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a Ilha. Chamamos-lhe Nyumba-kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. "Nyumba" é a palavra para nomear "casa" nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz "Kaya". (p.28).

No excerto, percebemos que o autor escolhe um nome perfeitamente identificado com a cultura africana, tanto com a do Norte, quanto com a do Sul, chama a casa pelos nomes que ela recebe nas duas regiões do país[131]: Nyumba-kaya, Kaya, casa, lugar onde todos da família se encontram, como se estivesse a selar um pacto com a cultura, demonstrando que não esqueceu que a destruição dos costumes foi tão grave quanto a proibição de contato entre os povos que habitavam o continente à época da invasão. E a lembrança, nesse universo temático, revela a presença viva de um terreno cultural que não foi totalmente apagado pelos anos de ocupação, demonstrando que a poética do autor está povoada de significantes e

[131] CHAGAS, Silvania Núbia. *Nas Fronteiras da Memória: Guimarães Rosa e Mia Couto: olhares que se cruzam.* Tese de Doutorado. FFLCH- USP – Universidade de São Paulo, 2006. Segundo Henry Junod (1996, pp. 142-143), citado por Silvania Núbia Chagas, *Kaya*, enquanto advérbio, significa em casa e *nyupe*, mergulha na água. (grifamos). O que para a estudiosa, remete ao significante utilizado pelo narrador para Nyumba-kaya, uma vez que, para ela, a casa e o rio, parecem ser, na narrativa, o fio condutor que rege a tradição, bem como denota a sua ruptura.

significados de um universo cultural que apesar de ter recebido elementos externos, pôde formar com eles um novo universo.

Aqui, lembramos o pensamento de Patrick Chabal, (1994, p. 22)[132]:

> Os africanos foram capazes de decidir por si de que modo as culturas européias foram importantes para o seu trabalho criativo. Puderam ser inspirados pela boa literatura, qualquer que fosse a sua origem, embora trabalhando ao mesmo tempo para o estabelecimento da sua própria literatura "africana".

O autor se vale de sua experiência como biólogo, pois como tal percorre o país, estudando-o e defendendo suas riquezas naturais; e como jornalista que é, pode recriar a escrita moçambicana, uma vez que pode contar com as expressões retiradas do universo da oralidade. São essas expressões que nos dão as pistas para compreendermos o universo em que estamos inseridos, enquanto leitores, e que nos ajudam a enxergar o passado mais distante do momento da leitura, onde o autor foi buscar elementos para alicerçar seu romance.

A ruptura que Mia Couto opera na linguagem, certamente é para distanciá-la da língua imposta pelo colonizador, trazendo para a literatura a fala popular e as expressões de origem bantu[133], como forma de valorização da nacionalidade.

Caso houvesse o apagamento da cultura de origem, dar-se-ia a assimilação, ou seja, haveria a aceitação da cultura do "outro", do colonizador, e quem acreditou no discurso dos portugueses que acenavam com a falsa hipótese de favorecer o acesso do colonizado aos valores da chamada civilização ocidental, se enganou, pois na verdade, o que aconteceu foi que eles invadiram o universo cultural dos africanos, impondo costumes portugueses que não combinavam com o povo daquela nação.

O processo de assimilação, ou seja, a divisão da população em indígena e assimilada, é vista por HERNANDEZ (2005, pp. 514-515), da seguinte maneira:

> Considerava-se indígena todo o indivíduo da raça negra ou que dela descendesse, cujos usos e costumes fossem comuns àquela raça e que não tivesse evoluído para a categoria de assimilado. (...) Por outro lado, havia um conjunto de condições para que o indígena fosse elevado a categoria de assimilado, tais como: ser natural das Províncias Portuguesas; ser

[132] CHABAL, Patrick.*Vozes Moçambicanas, Literatura e Nacionalidade*. Coleção Palavra Africana. Dir. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Vega, 1994.

[133] Os **bantos** (grafados ainda ***bantu***) constituem um grupo etnolingüistico localizado principalmente na África subsariana que engloba cerca de 400 subgrupos étnicos diferentes. A unidade deste grupo, contudo, aparece de maneira mais clara no âmbito lingüístico, uma vez que essas centenas de subgrupos têm como língua materna uma língua da família banta.

> maior de idade; e ser capaz de ter o pleno uso dos direitos civis e políticos inerentes aos cidadãos portugueses. Essa última condição dependia de os povos negros provarem ter deixado seus usos e costumes, demonstrando conhecimento de outros, próprios da cultura portuguesa.

E quem assimilou a cultura dos portugueses, ainda que tenha procurado apenas uma vida menos miserável, ou ainda que esta procura tenha sido apenas por uma questão de sobrevivência, e que não tenha negado inteiramente a sua cultura, tornou-se uma caricatura do colonizador e nunca chegou a ser totalmente um deles. Na década de 70, menos de um por cento dos africanos era assimilado, e mais de 90 por cento eram analfabetos. Tio Ultímio, personagem que vive de negociatas e da exploração da riqueza da terra, é a representação dessas pessoas que formam a nova elite econômica da Ilha e por extensão a de Moçambique.

A assimilação dos valores do colonizador permitiu o surgimento de uma camada muito restrita de nativos com acesso à escolaridade. No final do século XVIII e início do século XIX, surgiram as primeiras escolas sob os cuidados da Igreja, com o ensino voltado para o aprendizado dos valores dos colonizadores, que desejavam transformar os nativos em verdadeiros portugueses, abolindo toda e qualquer tipo de cultura tradicional africana, inclusive a língua nativa, sob a qual foi imposta a língua portuguesa. Constatamos essa imposição, na medida em que vamos estudando a trajetória do povo africano. Mesmo aqueles que aprenderam perfeitamente a língua e os costumes dos brancos colonizadores, permaneceram situados à margem e impossibilitados de ocuparem, por exemplo, cargos políticos. Os assimilados estavam divididos entre dois mundos: o africano a que renegou e ao qual já não pertencia, e o português, a que de fato e de direito nunca chegou a pertencer inteiramente. Percebemos que os africanos sempre buscaram uma cultura que estava fora do país, sempre querendo ser ‘outros’. Antes, assumiam a cultura dos portugueses, agora assumem a cultura da modernidade como Mia Couto mostra na crônica *Sangue de avó manchando a alcatifa.*

Lembrar as origens, buscar no passado a maneira antiga de ser, é o modo de escapar do esquecimento, de se recuperar a inteireza, e de se recuperar o país e as tradições. Buscar a verdadeira identidade e a essência africana, é o que leva Mia Couto a eleger a metáfora da Ilha, como a expressão privilegiada de uma nova visão do mundo que questiona as certezas do mundo racional, e reflete sobre a condição humana, por meio da fantasia exacerbada gerada pelo fantástico.

O retorno ao lugar onde tudo se iniciou metaforiza a corrente da vida, e o reencontro une todos esses elementos **(**rio – tempo – ilha – terra - (ser)**)**, completando o

quadro simbólico, para chegar até à imagem da casa, nomeadamente a Ilha de Moçambique, no contexto da literatura moçambicana; e que bem pode ser a representação da própria África, que também se renova, tanto na política quanto na arte.

Para entendermos com mais profundidade essa viagem de volta, da personagem, vale citar novamente Ana Mafalda Leite[134], quando esta aponta que "o tema da viagem, quando surge, é na encenação destes mares e rios, demanda de paz, de conciliação entre tradição e modernidade, entre confluência dos rios interiores com o mar litorâneo" (p. 79). Ou ainda, segundo a autora: "...a viagem desempenha o papel de procura e aprendizagem dos valores humanos e do sentido para a vida, num país percorrido pela guerra e sem rumo".[135]

O sentimento de falta de rumo do país vem demonstrado, no romance, pela tristeza sentida pela personagem Marianinho ao constatar o abandono do lugar: "Dói-me a Ilha como está, a 'decadência das casas', a 'miséria derramada pelas ruas'. Mesmo a natureza parece sofrer de mau-olhado. Os capinzais se estendem secos, parece que empalharam o horizonte. À primeira vista tudo definha" (p. 28).

A atmosfera é de decadência, deteriorização, mas não se trata de elementos que inspirem terror ou repugnância, como acontecia em obras de Hoffman, de Poe, de Gautier, ou mesmo de Maupassant. É mais uma sensação de estranheza, um sentimento de tristeza, como se ali estivesse acontecendo 'o fim de uma era'. E aconteceria realmente com a morte de Dito Mariano, mas o narrador renova a esperança, com a seguinte frase: "(...), mais além, à mão de um olhar, a vida reverbera, cheirosa como um fruto em verão: enxames de crianças atravessam os caminhos, mulheres dançam e cantam, homens falam alto, donos do tempo" (p.28). (grifamos). Para o Avô, o neto haveria de ali buscar a vida, ao invés de só encontrar a morte. A vida que reverbera contrasta com o motivo que, inicialmente, o levara de volta à Ilha. A vida que ainda persiste é a representação do enfrentamento dos problemas e da confiança no futuro da nação africana. É a Ilha revisitada, com o avô representando os valores do passado, e as "crianças que atravessam o caminho" apontando para a continuação, para a idéia de que ainda se pode olhar para o país com os olhos da esperança.

Como lembra a obra *Morte e vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, com seu retirante Severino, que só encontra a morte pelo caminho, onde pensava encontrar a vida: "Desde que estou retirando/ só a morte vejo ativa/ só a morte deparei / e às vezes até festiva / só a morte tem encontrado / quem pensava encontrar vida". Mas uma mulher anuncia a seu

[134] LEITE Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas.* Lisboa: Edições Colibri, 1998. (p.79).
[135] LEITE Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais.* Lisboa: Edições Colibri, 2003. (p.53).

José, mestre carpina, o nascimento do seu filho, no momento em que este conversa com Severino: “Não sabeis que seu filho saltou para dentro da vida?” Instante em que o retirante encontra o nascimento e descobre que: “Não há melhor resposta que o espetáculo da vida: Vê-la desfiar seu fio / que também se chama vida”. Como o retirante Severino, que em suas andanças, encontra pessoas que seguem um enterro, mas que no final encontra a vida, Mariano vai ao enterro do avô pra se encontrar com a morte, mas em uma carta recebe a seguinte informação:

> *(...)Você não veio a esta Ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver.* (p.64). (grifamos).
>
> *(*...) A sua tarefa é repor as vidas, direitar os destinos desta nossa gente. (p.126).

Nas nações onde a guerra e as armas, estiveram presentes por um longo tempo, como é o caso de Moçambique, coube ao escritor construir personagens que representem um novo início para o país; este é o caso de Mariano Neto, cujo papel é o de renovador. A morte do avô configura-se como a motivação central do romance, no entanto ela apenas serve para despertar outras sensações e proporcionar ao personagem, uma avaliação da trajetória de toda a família, que em última instância, se pode enxergar como sendo a metáfora da trajetória do próprio país que passou por muitas dificuldades, e que agora está pleno de gente que luta pela formação de um país em re-construção.

A volta propiciará a Mariano Neto o retorno para a própria consciência e individuação. Mariano vai desligar-se da cidade, vai refazer o caminho de volta à Ilha, para voltar ao seu princípio, à sua casa, e encontrar as várias imagens de um país, representadas em cada pessoa da família, sobre as quais deverá aprender mais.

Ao permanecer na Ilha, Marianinho comunga simbolicamente, com suas tristezas cotidianas. No relacionamento da família, convivem o passado e o presente, o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, e, em algumas passagens, um “entre-mundo” paralelo, que desconhecemos.

Na procura pela origem, Mariano Neto percebe a destruição do que lhe era familiar, configurado na decadência do lugar apresentada nos mais diversos tipos de abuso: drogas, morte, corrupção, mentiras, traições, o que provoca o efeito de estranhamento que desmonta a

ilusão realista, do leitor, da personagem e do real inerente à própria narrativa. Este desmoronamento da ilusão permite deixar o tempo do presente, para se reconciliar com o tempo da origem, e é por isso que Mariano Neto retorna à Ilha e vê confirmada a verdade das palavras do velho Mariano: "eu teria residências, sim, mas casa seria aquela, única, indisputável" (p. 29), pois ele não é somente o Neto que deve cuidar das cerimônias do enterro, ele é o próprio chão que se desmorona e acima de tudo, ele é a continuação da família, afinal, ele voltava para 'direitar os destinos' e para 'colocar o mundo no devido lugar'. Ao tomar consciência dessa responsabilidade, ele diz à Dulcineusa: "*-Eu sou aquele que vai continuar-vos avó. Preciso saber de tudo"*. (p. 107).

Mariano, o avô, e a avó, formam o triângulo da síntese biológica (o indivíduo com seu pai e sua mãe; com sua mulher e seu filho; com seu pai e seu filho). O triângulo representa a totalidade harmoniosa do homem, de acordo com a teoria esotérica da composição trinaria (espírito + psique + corpo). Aqui o triângulo estaria representado pelo avô + neto + avó, não fosse a revelação final do romance em que o avô escreve em uma das cartas:

> *Mas eu careço de lhe fazer uma revelação: Admirança foi a mulher em minha vida. Não foi Dulcineusa, nem Miserinha, nem nenhuma. Foi ela, minha Admirança. Ela é muito mais nova que a irmã Dulcineusa. Quando casei, ela estava longe de ser mulher. Era menina, a mais nova das irmãs de Dulcineusa. Depois foi completando formas, enchendo-se de redondeada polpa. Não imagina como ela detinha belezas! Vivia conosco, em nossa casa, e Dulcineusa nem suspeitava como sua irmã recheava meu coração e apaladava meus sonhos (p. 233).*
>
> *(...) Esse homem é você, Mariano. Admirança é sua mãe.*[136] (grifamos).

Ninguém podia compreender, já que ele não era o mais velho, por que motivos o avô o havia escolhido para realizar as formalidades do funeral. Sua chegada foi acontecimento notável, primeiramente, por ser ele o encarregado das formalidades do enterro, segundo pela profunda impressão que ele causara nos familiares; e por fim, esta sua visita tinha a significação representativa do *eterno retorno*[137] quando encontraria, sua identidade existencial, numa busca inevitável da essência do ser humano. Aquele que parte, volta para o encontro consigo mesmo e com sua origem. Mariano volta para encontrar a verdadeira identidade: não era neto, era filho do 'avô' com a 'tia' Admirança (por quem às vezes Mariano tinha desejos carnais). O triângulo, portanto era constituído pelo pai + tia + filho,

[136] O texto está em itálico porque é parte de uma das cartas, e está grafado assim pelo autor.
[137] ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa – Portugal: Edições 70, Éditions Gallimard, 1969.

numa relação incestuosa. Ao descobrir a origem, completava, para ele o ciclo do "eterno retorno" tão bem explicado por Mircea Eliade, em sua obra *O Mito do eterno retorno*, sobre o qual não nos debruçaremos, por não ser o nosso enfoque.

2. 7 O sentimento do absurdo

E voaram louças para o quintal.
Vidros devolveram mil luas no
pátio da vivenda.

Mia Couto

Ainda que muitos estranhem os termos: fantástico, insólito e absurdo, com que alguns estudiosos se dirigem às obras de Mia Couto, nas mais variadas abordagens, ninguém pode negar que as ocorrências apresentadas em suas narrativas são de um estranhamento ímpar e que elas procuram compensar o ser humano pelos constrangimentos que lhe são impostos pelo contexto sócio-cultural e político da época em que este está inserido. Não se pode negar também que há em seus textos, a irrupção de uma ordem transgressora que causa estranhamento no modelo de realidade a que estamos acostumados a ver e com a qual lidamos no nosso cotidiano. E se a realidade africana não é toda a realidade do mundo, queremos reforçar que a obra de Mia Couto está, por isso, sujeita a múltiplas leituras. Se o autor possui uma maneira fora do comum de ler o mundo, ele também não pode querer que ela seja única, assim sendo, para nós ela é uma maneira fantástica de transfigurar o real, porque suas histórias nos são contadas como se tivessem ocorrido: "na outra margem do mundo"[138], [139]. Ou ainda, para usar as palavras do próprio autor: "(...) A escola muitas vezes nos 'aconselha' a olhar o mundo através de uma só janela. E a acreditarmos que só é verdade aquilo que for sujeito ao verídico da ciência. Assim, fechamos a nossa disponibilidade para outras verdades. Ficamos mais pobres, mais centrados no nosso isolamento". (COUTO, 2005, p. 49).

Ao classificarmos suas histórias e lhes chamarmos de absurdas, fantásticas e aos seus termos de insólitos, não significa que deixamos de ver, em suas obras, a denúncia dos fatos que ocorreram na História de seu país e que, mais uma vez enumeramos: o colonialismo e as conseqüências deste; o racismo; a morte causada pela guerra; a exploração da raça

[138] COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas.* Lisboa: Caminho, 1987. (p.19).
[139] "Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada na outra margem do mundo" (p. 19).

africana; o analfabetismo; a fome; a seca; o abuso de poder dos governantes, antes e depois da Independência; a imposição da cultura e da ideologia do colonizador e como conseqüência o quase apagamento da cultura local. Enxergamos que o escritor vê a necessidade de se pensar um novo país, onde todos possam viver com dignidade, e isso só é possível por meio do resgate da cultura, tarefa com a qual a Literatura pode contribuir, revelando outras faces da realidade, outras maneiras de se enxergar qual a verdade proclamada pelos discursos oficiais de quem detém o poder.

A exemplo, citamos a denúncia que ocorre na obra em estudo, em relação à má distribuição de renda, muito claramente exposta na diferença que há entre a grandeza financeira do tio Ultímio (e sua falta de caráter), "- *Meus filhos estão a estudar no estrangeiro*", e a miséria dos que permaneceram na Ilha, e que podem ser vistos como a representação do país: "- *Porque seus filhos são meninos de luxo. Não cabem nesta casa que é o país inteiro*", (p. 77), fato que frustra a tentativa de convivência entre os familiares: "- *Não somos família. Esse é que é o ponto, Ultímio"* (p. 77). Nesta personagem os elementos portugueses são lembrados, pois Ultímio é um representante daqueles africanos que assimilaram a cultura do colonizador, apesar de não se tornar um deles; e nos que ficaram no país, metonimizados na figura da Ilha, ainda restam os elementos de origem da matriz africana, e por mais que tenham recebido influência de fora, souberam filtrá-la e permaneceram autênticos.

Em meio aos dois lados dos familiares, a personagem Mariano Neto sente-se num estado inexplicável de inquietação, volta-se para si mesmo, em busca de uma força que o liberte de sua culpa pelos anos de ausência e que acabe com o vazio que lhe traz sofrimento e angústia.

No que diz respeito à importância da inquietação, elemento capaz de nos auxiliar na investigação a que nos propomos, gostaríamos de ressaltar as observações de CAMUS[140], sobre esse estado, como sendo "um estado absurdo e que pode ser também o sentimento do mundo fantástico". Ou ainda, segundo Camus:

> Um mundo que se pode explicar mesmo com parcas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o

[140] CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo, ensaio sobre o absurdo.* São Paulo: Record, 2004. (p. 49).

> ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento de absurdidade. (p. 50). (grifamos).

No primeiro capítulo, como vimos, Sartre concorda com Camus, ao afirmar que o 'homem absurdo é o homem fantástico contemporâneo', que se encontra perdido e sem perspectiva, em meio ao caos aparente da vida cotidiana, como está a personagem na narrativa, pois o sistema colonial autoritário gerou seres que, como ele se sentem estrangeiros habitando a própria terra, inconformados, com seus sonhos e seus traumas que trazem as marcas da destruição gerada por aqueles que se afastaram das origens.

2. 8 O fantástico e o mundo mítico dos deuses

> **Digamos imediatamente que o mundo profano na sua totalidade, o Cosmos totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano.**
>
> **Mircea Eliade**

Na obra de Mia Couto, o erudito e o popular se unem, mas não apenas para uma simples volta às tradições ou para a renovação da linguagem, antes representa uma procura das verdadeiras raízes, um aprofundamento nos estudos da alma popular. Ele mostra que são nos costumes populares que se pode encontrar a riqueza da tradição. Sua obra revela que a preocupação do autor é buscar a renovação da linguagem e o 'desartifício' da forma e também relembrar as tradições de seu povo. As práticas dos costumes foram proibidas nos anos de colonização, mas essa restrição só as incrementou e arraigou. Sobre esse aspecto, observa Ana Mafalda Leite[141], muito adequadamente (1998, p. 02):

> Este "apagamento" das tradições religiosas animistas, e a ocidentalização dos costumes, levou por um lado, ao seu recrudescimento clandestino, por outro à incapacidade de defesa, e compreensão comportamental, por desconhecimento dessas mesmas práticas e tradições antigas. (p. 02).

[141] LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas.* Lisboa: Edições Colibri, 1998.

Para Fanon (*In*: Rita Chaves, 2005, p. 47), para sobreviver às imposições impostas pelo colonizador faz-se necessário que:

> (...) a liberdade esteja diretamente associada ao momento em que se percebe a armadilha e se decide escapar desse jogo perverso. E o primeiro passo se dá na revalorização da tradição rompida, que nunca é completamente destruída, uma vez que ficam sempre, mesmo que dormindo sob a terra, alguns traços desse inventário.(p. 47).

Em *RCT*, logo de início somos confrontados com a presença do mundo mítico, enraizado na lembrança dos costumes, tão presente no relato. Quando Miserinha explica ao personagem Mariano que sabe ler a vida de um homem pelo modo como ele pisa o chão, pois "tudo está escrito em seus passos, os caminhos por onde andou. - A terra tem suas páginas: os caminhos. (...) Você lê o livro, eu leio o chão", (p. 20), temos a primeira manifestação da cultura popular, nessa narrativa.

Quando o narrador aponta para a força da crença, que as pessoas que residem na Ilha mantêm, é mais um dos momentos de crítica aos valores sociais que ocorrem no texto:

> (...) Em contraste com a decadência do bairro a igreja está pintada, mantida, e até um pequeno jardim envaidece a cercania. É o mais antigo dos edifícios, um templo contra o tempo. Num mundo de dúvidas, onde tudo se desmorona, a igreja surge como a memória mais certa e permanente. (p. 87).
>
> E a sua instituição se acomodara tanto, que parecia ajoelhar-se mais perante os poderosos que perante Deus. (p. 88).

O Padre que representa o catolicismo, recebe as críticas do narrador, porque mesmo estando a par de todos os acontecimentos ilícitos, por meio das confissões "foi absolvendo outras mais novas excelências cheias de pose e posses mas de mãos sujas de crimes". (p. 107). A atitude do padre está a ocultar o verdadeiro sentido da perda da fé religiosa, porque esta resultou inútil. A sociedade contemporânea está imersa no automatismo, na razão, no cálculo, o sonho desapareceu, resta aos personagens de *RCT*, a única saída: a fé na Ancestralidade e no mistério e cabe ao fantástico trazê-los à tona, por meio dos fenômenos extraordinários elaborados pelo escritor.

A casa possui a aura de mistério com seus ambientes em decomposição em que 'a morte que não acontece de todo', passa a ser a representação dos laços com a tradição, enquanto não se enterra o avô Mariano. A narrativa continua a se abrir para o mundo mítico, o

mundo entendido como aquele da irrealidade. *RCT* é uma narrativa que recusa o modelo europeu, e surge, nesse universo do imaginário tradicional, como a representação do mundo africano, cujos fenômenos literários ignoram a lógica científica.

Mia Couto busca o novo sem se esquecer dos mitos e das crenças. Tem suas raízes focadas na tradição, nos seus rituais primitivos, seus mitos e suas crenças, como vimos quando ele juntou o Padre, representante da religião católica e o feiticeiro, figura do misticismo da cultura popular. Duas crenças que juntas podem levar à construção de um novo pensamento, de uma maneira própria e africana de pensar o mundo. Os representantes das crenças, no presente, estão prontos a agir em defesa de seus povos de forma a extirpar os erros e mágoas do passado. E o fantástico é a forma que o escritor escolhe para esta representação.

No entanto, com este autor não acontece apenas uma simples volta às tradições, e à oralidade; pelo contrário, ele realiza uma procura das verdadeiras raízes e se aprofunda no que diz respeito aos costumes da cultura popular. É a linguagem erudita e poética de Mia Couto, "bebendo nas fontes populares", lugar em que encontra os provérbios que modifica e os neologismos que registra, como já afirmamos. Isto demonstra a preocupação do autor com a busca e a renovação da linguagem quando 'desarranja' as formas institucionalizadas. Contrariamente ao que postulou Todorov, em Mia Couto a imagem poética possui funcionalidade evidente na construção do fantástico.

2. 9 O fazer literário como ato fantástico

O território da narração não é um lugar mas é a própria viagem. (...) A narração não é incumbência de uma entidade única, investida em organizar o saber os outros.

Mia Couto

É impossível não falar da linguagem de Mia Couto, pois a poesia[142] está em todos os textos do autor. Sua prosa se enche de lirismo e os limites entre poesia e prosa deixam de existir. Sua prosa, construída numa linguagem expressiva, resultante da apreensão e reinvenção da oralidade, exige total atenção do leitor, para que este não perca o sentido profundo que facilmente escaparia ao leitor desavisado. Isto porque as imagens mais sugerem do que definem e os desfechos de suas histórias, geralmente, acabam descritos numa prosa

[142] Para o estudo da poesia sugerimos o texto de JAKOBSON, Roman. *O que fazem os poetas com as palavras?* In: Revista Colóquio de Letras, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 12, março de 1973, (pp 05-09).

poética que explora as sutilezas do português e que é capaz de captar os conflitos da alma, os devaneios e as angústias do ser humano. Ele se vale do imenso conhecimento que tem da língua portuguesa, para explorar ao máximo a capacidade de expressão dessa língua, que 'desarruma' e que reinventa, segundo ele mesmo; também se vale dos provérbios para dar voz literária à cultura oral, ou seja, 'africanizar' o discurso e se valer de uma realidade simples e cotidiana, sem negá-la.

Entre uma frase ou outra do linguajar popular surge o estilo miacoutiano, a serviço de uma literatura que aponta o mistério presente em diversas cenas, cuja intenção é revelar a pureza original reinante no mundo anterior à escrita. Sua temática filosófica não se afasta das crenças populares, enquanto ele cria as imagens e tira as palavras de seu estado de dicionário para envolvê-las em novos significados e recheá-las de estranhamento. (Jackobson, 1971). Ele é capaz de mostrar a realidade, mas também de buscar outros mundos para além do mundo sensível numa autêntica renovação criadora que representa o caos e o insólito.

O escritor trabalha o signo verbal, rompe com os padrões estabelecidos da norma culta e cria expressões que melhor traduzem sua visão de mundo e o leitor se sensibiliza tanto com sua maneira de narrar, quanto com o enredo muito bem elaborado, onde acontecem as cenas inusitadas e imprevisíveis, que caracterizam o gênero fantástico.

Alguns de seus versos: "Parece que o próprio tempo vai girando de encontro ao tecto. Como se o futuro ali se enroscasse, sem saídas" (p. 216); "O homem que vive em espanto deixa portas abertas no sonho". (p. 206). "A saudade é uma ferrugem, raspa-se e por baixo, onde acreditávamos limpar, estamos semeando nova ferrugem". (p. 197). São frases que além de poéticas, são elaborações que servem para expressar o vigor da alma humana, e que têm o controle consciente do poeta para mostrar a complexidade do homem, suas dúvidas, seus desencantos e esperanças, suas incertezas e angústias do que é estar num mundo em constante transformação.

Segundo Todorov (1972, p. 69), como as imagens poéticas não podem ser entendidas em sua literariedade, porque são descritivas, e o gênero fantástico exige a representatividade para que se constitua a obra ficcional, nestas passagens não se estabeleceria o fantástico, até mesmo porque, segundo ele, as imagens poéticas não descrevem um mundo evocado, um mundo ao qual se referem diretamente. A imagem: "O homem que vive em espanto deixa portas abertas no sonho", não pode ser entendida como ação de nenhuma personagem específica, nem poderia sê-lo, pelas leis naturais. Mas Todorov não imaginou que mesmo que fossem imagens poéticas (a depender de como fossem usadas) poderiam sim, auxiliar a criação de um ambiente surrealista e fantástico, como este do romance *RCT*.

Portanto esta obra pode ser considerada fantástica, segundo algumas das conceituações de Todorov, mas se estende para além dos limites impostos pelo crítico, pois a alegoria, em Mia Couto, reforça o fantástico ao invés de destruí-lo.

Segundo o ponto de vista de Todorov, a imaginação pode instaurar um ponto de vista que posicione o leitor diante da idéia, por exemplo, de que a destruição do sonho pelo medo foi que transformou o homem e o fez seco e rígido, eliminando quaisquer perspectivas de esperança. Mas, mesmo que seja uma imagem poética, e não um dado empírico, pensamos que ainda assim, não pode descaracterizar o fantástico, até mesmo porque esta é uma nova maneira que o autor dispõe para instaurar a idéia do insólito e dos mistérios da narrativa.

Com sua literatura inovadora, com os fatores estilísticos e a composição de ambientes estranhos, o autor gera atmosferas propícias para o estabelecimento do estranhamento, pois suscita inesperadas alianças dos termos, que se abrem para novos sentidos, e que incrementam ainda mais o fantástico, nesta e em todas as suas outras narrativas.

O encanto que o escritor nos proporciona com a reinvenção da linguagem, é a maneira que usa para fugir aos lugares-comuns e utilizar-se de todos os recursos de expressão da linguagem portuguesa de Moçambique. Mia Couto justapõe as frases, o insólito, o real e o irreal, como justaposta está a vida em seu país. Sua visão da realidade possui espantosa coerência, ainda que este escritor crie cenas que excedam "a lonjura do sonho".

2. 10 As cartas como veículo de instauração da dúvida

A harmonia – tal como era, ou deveria ser – foi atingida e não podendo ser recuperada, há de ser reinventada com aquilo que o presente oferece.

Rita Chaves

Nessa dimensão de estranhamento, Mariano Neto recebe várias cartas anônimas, aparentemente do avô, que lhe dão indicações sobre as decisões que ele deve tomar; mas escritas com a letra do neto, embora ele não se lembre de tê-las escrito: "Quando tento reler uma tontura me atravessa: aquela é a minha própria letra, com todos os tiques e retiques. Quem fora, então?" (p. 56). Ao perguntar a si mesmo, o narrador, quer, na verdade dirigir-se

ao leitor implícito[143]. “Alguém com letra igual à minha. (...)”. O fato das cartas aparecerem com a letra de Mariano se reveste de um caráter ilógico. Para aumentar, também em nós leitores, a dúvida e a cumplicidade, o narrador se dirige por fim, diretamente a nós: “Caligrafia não é hereditária como o sangue?”. (p. 56). Restando-lhe se endereçar a seu interlocutor para buscar a compreensão para o fenômeno. É como se quisesse com isso que alguém lhe explicasse como e porque tudo estava acontecendo: “Queria esclarecer tudo, em transluzente lógica. (...) Queria finalmente saber se era explicável, na ciência dos livros, que avô Mariano me escrevesse cartas”. (pp. 113-114).

As cartas perfazem o mesmo percurso lúdico e fantástico, cujo princípio encontra-se na deformação da aparência, na transfiguração da realidade cotidiana, com vistas a uma verdade mais profunda, composta de esperas e inquietações, que se prolongam como que indefinidamente no íntimo da personagem que as recebe. O surgimento delas leva o leitor a hesitar entre duas interpretações: as cartas são frutos de um sonho ou de alucinação do narrador?

Sabemos que desde os tempos antigos, se procurou estudar o sentido enigmático dos sonhos. Pensava-se que eram elementos enviados pelos Deuses ou pelos demônios, como forma de avisos. O fato é que os sonhos sempre povoaram o imaginário humano, e na literatura sempre constituíram um elemento privilegiado, como acontece na *Ilíada* e na *Odisséia*, que estão repletas deles, tais como os de Confúcio que sonha com a própria morte, pouco antes dela acontecer. Também na Bíblia, existe uma série de sonhos proféticos, como os do Faraó, interpretados por José, que prevê que no Egito haveria sete anos de fome e depois sete anos de bonança.

No caso específico dessa narrativa, podemos pensar que Mariano havia sonhado e escrito as cartas? Haveria então, um ‘eu’ dividido? O narrador não nos adverte sobre essas estranhas ocorrências em que se vê envolvida a personagem. Aliás, ele deixa que a dúvida nos acompanhe, até mesmo porque nem o narrador tem certeza do que está a ocorrer. Caso ele tivesse sonhado, o fato deixaria de ser fantástico, para ser apenas estranho, pois como vimos no primeiro capítulo, o sonho não serve ao fantástico, uma vez que ele, segundo Todorov, (e com o qual estamos inteiramente de acordo), ‘propicia uma explicação lógica e razoável do insólito’.

Na primeira carta encontramos a profecia em forma sentenciosa’: *Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é*

[143]Não se aprofundará neste trabalho a teoria do leitor implícito, desenvolvida pela Análise do Discurso, por esta teoria não fazer parte de nossa abordagem.

todos os outros. (p. 56). Se imaginássemos que a personagem apenas sonhou, o relato se furtaria do gênero fantástico, como postulou Todorov, e cairia no mundo das profecias e das crenças religiosas. Mas até aqui, o texto nos convida a duvidar, uma vez que não temos a informação de que seja apenas um sonho da personagem, ou se há um outro plano enigmático, no qual ele poderia se desdobrar e escrever cartas para si mesmo.

Cria-se uma rotina de estranheza, e o narrador, para aumentar a própria incredulidade, apenas ensaia um 'querer esclarecer tudo dentro da lógica'.

Quando o aparecimento das cartas se repete, pressupõe-se, não só algo que está em contradição com a realidade presente, mas também alguma coisa que rompe os liames da ordem estabelecida, da ciência, e transcende a situação real enquanto desnorteia o receptor, pois o fenômeno dá-lhe total duplicidade emocional e psíquica.

Segundo a visão de Freud, a rotina de estranhamento é quando algo escondido pelo inconsciente reaparece para perseguir o ser humano, ou quando algo já presenciado volta a ocorrer. Pode revelar a culpa da personagem ou até mesmo a hipocrisia monstruosa de todo um grupo.

Pois bem, em torno do protagonista há uma impressão de solidão e vazio, que será reiterada também em outros momentos, por meio de outros acontecimentos estranhos. Mas, ao contrário do fantástico tradicional, apesar de causar estranheza na personagem, as cartas não despertam o medo, nem nele, nem no leitor, apenas devem revelar algo de há muito escondido, já que trazem veladamente, a premonição do desafio.

No fantástico tradicional, Mariano seria transportado para um mundo às avessas, onde todo o universo lhe causaria terror. Porém no fantástico contemporâneo, Mariano faz parte do mundo em que o fenômeno ocorre. Apenas essas ocorrências revestem o real de incertezas e possuem caráter inquietante, contra o qual a personagem dificilmente consegue lutar, nem fugir, porque ao mesmo tempo em que ele estranha, ele se sente atraído pelo fenômeno. Estabelece-se assim, uma relação de interesse e de estranhamento. Trata-se de uma situação de 'reparação' que a ocorrência deve impor ao personagem, em conseqüência de atos anteriores ao início do relato, como o fato dele ter deixado de visitar a Ilha e se afastado das origens, por tanto tempo.

Acreditar que as cartas aparecem em um plano fora da lógica estabelecida pela normalidade, coloca o fato num plano transcendente. Elas aparecem à noite, hora privilegiada para instaurar o espanto e o estranhamento, pois é o momento em que a escuridão ajuda a carregar de obscuridade a atmosfera de intranqüilidade; é quando o ser humano tem mais aversão (e não medo), às coisas inexplicáveis e ilógicas, cheias de ingredientes para uma

atmosfera fantástica, de jogo do narrador com o leitor, ou do narrador com as personagens e nesse caso específico, do narrador consigo mesmo.

Segundo Todorov, no fantástico o narrador fica perplexo ao deparar-se com um fato irreal e por acreditar nesse fato, dialoga com o leitor para conferir a si mesmo autoridade e credibilidade, como o faz Mariano. Por isso, segundo o crítico, as narrativas fantásticas costumam acontecer em primeira pessoa. E Mariano Neto, narrador em primeira pessoa, apesar de cético, espanta-se com sua caligrafia ali naquele papel. Procura explicações reais para o fato de ser sua letra, mas mesmo assim fica estupefato diante do acontecido, e a dúvida permanece, como requer o fantástico contemporâneo. Sua dúvida, seu questionamento, sua incredulidade nos remetem, enquanto leitores, para um acontecimento supra-real, que nos poderá ser revelado ou não, no decorrer da narrativa.

Mas a premonição, a profecia e as novas palavras são elementos específicos das cartas, além, é claro, de se transformarem em pesquisa inconsciente de uma nova realidade, como podemos observar na primeira carta, que não sabemos ainda se são projeções das angústias de Mariano Neto, ou se elas são reais. Há uma conotação supra-real que criará dúvidas no espírito do leitor, pois este fica sem saber o que de fato está acontecendo. A posição dessa personagem é ambígua, uma vez que ela participa das duas realidades. É Mariano Neto quem introduz, na realidade cotidiana da narrativa, uma insinuação do insólito, pois é ele quem nos fala das cartas, e também é dele a caligrafia que aparece nelas. Se o narrador nos explicasse que Mariano havia sonhado, ou que era sonâmbulo, cessaria toda a nossa dúvida e o caráter fantástico se renderia a uma explicação racional, deixando de existir, como citamos anteriormente.

Por mais racional que seja a personagem Mariano, o fato inexplicado do aparecimento das cartas, exerce um fascínio sobre ele. Esse fascínio do fantástico é explicado por Cortazar (1974, p. 235), como sendo uma espécie de nostalgia que atua sobre o ser humano:

> Toda suspension of disbelief (suspensão da incredulidade) atua como uma trégua no seco, implacável assédio que o determinismo faz ao homem. Nessa trégua, a nostalgia introduz uma variante na afirmação de Ortega: há homens que em algum momento cessam de ser eles e sua circunstância, há uma hora em que desejamos ser nós mesmos e o inesperado, nós mesmos e o momento em que a porta que antes e depois dá para o saguão se abre lentamente para nos deixar ver o prado onde relincha o unicórnio.

Em seu frágil equilíbrio, o homem se deixa atingir pelo desconhecido, o que se justifica pela falta de conhecimento sobre o que gera a vida, se é uma força superior, como diz a Bíblia, ou se é como postulou o naturalista Charles Darwin[144], em sua teoria sobre a *origem das espécies através da seleção natural ou a preservação de raças favorecidas na luta pela vida;* ou ainda, como uma terceira dúvida, não haveria uma supra-realidade (Bessière), coexistindo com a nossa e que às vezes rompe sua dimensão e nos atinge, fazendo com que tenhamos pressentimentos, sonhemos com algo que poderia realmente acontecer, causando-nos uma angústia e fazendo parecer que forças ocultas regem nossos destinos, subvertendo a ordem da realidade que conhecemos?

Vemos que, no mundo atual, com a crescente falta de religiosidade, está se tornando cada vez mais difícil conciliar o natural com o sobrenatural, o que resulta numa situação de desequilíbrio, que possibilita o aparecimento do sentimento de insatisfação, que é o sentimento fantástico. Ou seja, se não há um Deus que rege nosso destino, se não há a vida eterna, o que estamos a fazer aqui? Seria então, por desacreditar da existência de outra vida que nossos contemporâneos estão a cometer tantas barbáries?

Mas no fantástico, devemos nos lembrar de Montague Rhodes James, apud Todorov, (1992, p. 31), quando faz referência às múltiplas possibilidades de explicação para o sentimento do fantástico: "Às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la", ou será que, como última saída, devemos abrir a janela "para ver o prado onde relincha o unicórnio?"

Vejamos como tais aspectos podem ser rastreados nas cartas. Na primeira, o remetente escreve:

> *Ainda bem que chegou, Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si.*
> *Sempre que for o caso escreverei algo para si. Faça de conta são cartas que nunca antes lhe escrevi. Leia mas não mostre nem conte a ninguém.* (p. 56). (grifamos).

Cria-se um mundo sem justificativa lógica, seja pela deformação do plano real, seja pela renovação do fantástico ou pela criação de um novo caminho que vai do concreto

[144] DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies*. Trad. Eduardo Fonseca. 4. ed., São Paulo: Itatiaia, 2002.

que são propriamente as cartas, até o inexplicável aparecimento das mesmas e da sua autoria, reiterado pelas advertências que estão contidas nas mesmas: "...desafios maiores que as forças" e "Os vivos são vozes, os outros são ecos".

A reflexão sobre o motivo das cartas estarem aparecendo, e de elas não serem escritas, mas serem 'falas', leva o narrador ao questionamento e ao insólito.

O autor permite que Mariano posicione-se entre dois mundos de tênue linha divisória: real e irreal, o que produz na personagem sentimentos conflitantes e perturbadores.

O que se propõe é uma pluralidade de caminhos expressos por meio da ambigüidade e da hesitação, típicas do irreal, que procuram recuperar a origem do ser humano, quando os fatos inusitados se ajustam ao estado de espírito da personagem e se misturam ao ambiente, atuando como uma espécie de negação da aparência, levando Mariano a duvidar da própria identidade. É como se Mariano não se reconhecesse mais naquele ambiente naquele meio, na Ilha. Ele vai, gradativamente, se deparando com a certeza de que jamais conhecera a si mesmo.

O que nós leitores, conhecemos de Mariano, até este ponto da narrativa, é que ele está atormentado, com conflitos íntimos recalcados e que bem poderia estar sujeito a alucinações.

O fantástico prossegue enquanto se continua com a incerteza de qual será a solução possível, para os fatos instaurados entre mundos limítrofes. E, ainda que a personagem seja atraída para o misticismo, continua prisioneira da razão e da lógica, pois é a própria realidade que assume os contornos dessa dimensão de estranhamento. E qualquer explicação, seja ela da ordem do sonho, da bebida, das drogas, ou da loucura para este acontecimento específico das cartas, desmancharia qualquer idéia de ser este um fato que atenta contra as leis da lógica e da razão.

2. 11 O duplo, elemento que deflagra o fantástico

História de um homem é sempre mal contada. Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente. Ninguém segue uma única vida, todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens.

Mia Couto.

Selma Calasans Rodrigues[145] cita Freud e seu trabalho *Unheimlich* (1919) e nos mostra que, para o estudioso o "duplo tem a ver com um retorno a determinadas fases na evolução do sentimento de autoconsideração, em que o ego não se distingue do externo e de outras pessoas". A estudiosa continua, mostrando que em *A etapa do espelho* (1949), Jacques Lacan, cujos trabalhos trazem a idéia do duplo como um espelho, retoma Freud, e mostra que o ser humano passa por várias etapas desde o nascimento. "Numa delas, diante de um espelho, a criança reage como se a sua imagem fosse uma realidade, e procura o outro atrás do espelho". Em uma outra etapa (gestalt)[146], a criança identifica-se com a sua própria imagem, que reproduz a forma total do seu corpo. "(...) etapa que será, segundo Freud, substituída pela da aceitação dos limites do ser humano através das leis da cultura (...)" (p. 47).

O sentimento do duplo pode evoluir opondo-se ao resto do 'eu', servindo de auto-censura ou de auto-crítica, até atingir a função de censura psíquica, a que chamamos de consciência. Essa consciência pode se manifestar por meio do duplo, por meio de uma parte inconsciente de nós mesmos, trazendo à tona, as inquietações da nossa existência que não puderam cumprir-se, e das quais a 'consciência' se recusa a esquecer.

O homem aprende a se posicionar em um ponto de vista diferente daquele em que está condenado a permanecer, aprende a reconhecer como o 'eu' é visto pelo outro. Este espelho funciona como nossos próprios olhos, voltados pra nós mesmos. Sem ele, nosso poder é limitado, não conhecemos sequer a nós mesmos. Ver-se no espelho, conhecer-se, também é um ato de contemplação da alma, do 'eu' interior. No entanto essa auto-descoberta, não é tarefa fácil. O homem descobre em si, partes obscuras, facetas que não desejava ver.

Muitos autores brasileiros, como Guimarães Rosa e Machado de Assis, se dedicaram a narrativas cujo tema versava sobre o olhar-se ao espelho e ver-se 'outro', o que significava um convite para a tomada de consciência de si mesmo.

Para Selma Calazans Rodrigues[147] o duplo pertence à fase de indiscriminação entre o - eu e o outro, - o eu e o mundo-, e cuja indiscriminação pode retornar em certas patologias mentais, além de ser explorada no domínio da ficção e da arte em geral, por ser rica em sugestões e crítica do que somos e do que pensamos ser, além das fantasias de poder ser outro.

Ainda de acordo com a autora, que ilustra por meio de obras dos escritores Gabriel Garcia Márquez, com *Cien Años de Soledad;* Jorge Luis Borges com *Ruínas Circulares*, e *A*

[145] RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico.* São Paulo: Ática, 1988. (p. 47).
[146] A Psicologia da forma, a Psicologia da Gestalt, Gestaltismo, ou simplesmente Gestalt: teoria criada no início do século XX, pelos psicólogos alemães Max Werthimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka e funda-se na idéia de que o todo é mais do que a simples soma de suas partes.
[147] RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico.* São Paulo: Ática, 1988.

outra morte; e com Robert-Louis Stevenson, em *O médico e o monstro*, o duplo pode adotar formas variadas que vão desde a semelhança física até processos mentais comuns como os sentimentos e as experiências que podem gerar dúvidas sobre a integridade do próprio 'eu'.

Tzvetan Todorov, na sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, (1975, p. 153), também ressalta as maneiras distintas que caracterizam o tema do duplo em alguns autores fantásticos. No alemão E. T. A. Hoffman, segundo o crítico, o tema constitui-se de alegria e é a "vitória do espírito sobre a matéria"; já no francês Guy de Maupassant, o duplo é indicativo de ameaça e funciona como aviso para o medo e o perigo. Ainda para o crítico, no surgimento do duplo, a sensação de estranheza pode ser encontrada em *Aurélia* de Gérard de Nerval, (1885), com seu narrador-personagem vivendo uma situação de isolamento em relação ao resto do mundo; já no *Manuscrit trouvé à Saragosse* do polonês Jan Patocki (1805) este tema possibilita uma relação mais íntima entre as personagens, levando-as à uma maior integração.

Enfim, no fantástico é freqüente o uso de motivos como o espelho, o retrato, o ser e sua sombra, os múltiplos reflexos da imagem humana, para problematizar a relação entre corpo e espírito, entre a personalidade e a subjetividade e suas possíveis unidades.

Ainda que, nós, homens modernos, e ocidentais, tenhamos estudado e que a ciência tenha descoberto coisas inimagináveis, nossos sentimentos em ralação à morte, foi o que menos se modificou desde os tempos primitivos, porque nossas reações afetivas primárias fazem com que não aceitemos a morte com naturalidade, pois com todo nosso conhecimento científico, não podemos imaginar o que vem depois desta vida. Nosso inconsciente recusa-se a assimilar a idéia da finitude, da mesma maneira como acontecia antigamente com nossos antepassados; e ainda que as religiões acenem para uma vida eterna, após esta existência terrena, cabe a cada um acreditar nisso ou não, como questionamos anteriormente.

Para FREUD (Unheimlich, 1973. p. 2498): "Visto que todos seguimos pensando a esse respeito igual aos selvagens, não é de estranhar que o primitivo terror perante os mortos conserve seu poder entre nós, e esteja prestes a manifestar-se frente a qualquer coisa que o evoque". Nas sociedades atuais a morte não é recebida de maneira unânime. Cada sociedade tem uma maneira de reagir perante a morte. Nós, por exemplo, não encaramos a morte da mesma maneira que os africanos, pois enquanto para eles a casa familiar é local sagrado de convívio entre os vivos e os espíritos dos mortos, em nós ocidentais, a morte causa um sentimento de não-aceitação e não conseguimos, como eles, nos comunicar com os antepassados, até mesmo porque duvidamos dessa 'outra vida'.

Em *RCT* o surgimento das cartas, mesmo depois do avô se encontrar praticamente morto, revela um convite para a tomada de consciência de Mariano, apresentando uma dupla

visão dele mesmo, que se pautaria entre aquele que se julga neto e que, na verdade é filho, pois nasceu "de um amor sem medida", (p. 260), entre o avô, que é seu pai e Admirança, que ele julgava ser sua Tia, mas na verdade é sua mãe e por quem chegara a ter desejos carnais. Essa possibilidade do olhar dúplice sobre o acontecimento, a probabilidade de uma dupla visão das coisas, ou mesmo a presença do duplo (Mariano se desdobrando em dois), nada mais é que a projeção, de maneira defensiva, das aspirações da personagem, que não puderam se cumprir.

Mariano representa, nas cartas, uma projeção inconsciente de si mesmo e tem todos os requisitos para isso: é a recusa dele perante a morte do avô e a insatisfação de ter de ser ele a continuar a vida do mesmo; ele a ter de salvar a vida, salvar Luar-do-Chão "o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos"[148].

Com o avô Mariano enterrado, morreriam segredos que a personagem desconhecia. Trata-se, portanto, de um duplo relacionado com a morte e com o segredo levado por ela. É o unheimlich, proposto por Freud, pois o aparecimento das cartas, e a morte do avô, geram um sentimento contraditório, conflituoso e estranho.

Se a aparição das cartas produz em Mariano, apenas um efeito estranho e inquietante, mas não lhe provoca o medo, é o sentimento unheimlich; e se a própria letra está nelas é mais um elemento que se acresce para produzir estranheza, pois de algum modo, algo inadmissível e inaceitável pelas leis da lógica, está ocorrendo.

E elas aparecem reiteradamente, num total de nove cartas. Segundo FREUD[149]: "é esse fator de repetição involuntária que cerca o que, de outra forma, seria bastante inocente, de uma atmosfera estranha, e que nos impõe a idéia de algo fatídico e inescapável". Esse ressurgimento faz surgir a atmosfera descrita pelo psicanalista.

Começa então, o jogo do estranhamento: do narrador com as cartas, e do escritor com o leitor, uma vez que todos continuam na indecisão. À medida que essas cartas vão se sucedendo, continua a ambigüidade, e percebemos que a personagem sente que está perdendo a noção do real, e em estado de estranheza chega a afirmar: "a tremência em minhas mãos não me ajuda a ler" momento em que tudo fica no plano irreal, até que chegamos ao "eu" duplicado, cujo vazio deverá 'preencher com a própria caligrafia'.

[148] COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (p. 65).
[149] FREUD, Sigmund. *O Estranho, in: História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (p.19).

Apesar de extensa, transcrevemos a segunda carta quase em sua totalidade, para não mutilarmos o seu sentido e por entendermos que pode estar nela a chave para a compreensão de toda a obra:

> *Estas cartas, Mariano, não são escritos. São falas. Sente-se se deixe em bastante sossego e escute. Você não veio à esta Ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. **Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida,** a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver.*
>
> *É por isso que visitará estas cartas e encontrará não a folha escrita mas um vazio **que você mesmo irá preencher**, com suas caligrafias. Como se diz aqui: feridas da boca se curam com a própria saliva. Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, **você e eu**, **de um e outro lado das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura.** Para salvarmos Luar-doChão, o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvamos nossa família, que é o lugar onde somos eternos.*
>
> *Comece em seu pai, Fulano Malta. Você nunca lhe ensinou modos de ele ser pai. Entre em seu coração, entenda aquela rezinguice dele, amoleça os medos dele. Ponha um novo entendimento em seu velho pai. Às vezes, seu pai lhe tem muita raiva? Pois lhe digo: aquilo não é raiva, é medo. Lhe explico: você deportou-se, saiu da Ilha, atravessou a fronteira do mundo. Os lugares são bons e ai de quem não tenha o seu, congênito e natural. Mas os lugares nos aprisionam, são raízes que amarram a vontade da asa.*
>
> *A Ilha de Luar-do-Chão é uma prisão. A pior prisão, sem muros, sem grades. Só o medo do que há lá fora nos prende ao chão. E você saltou essa fronteira. Se afastou não em distância, mas se alonjou da nossa existência.*
>
> *(...) Você, Mariano, lhe lembra que ele ficou, deste lado do rio, amansado, sem brilho de viver nem lustro de sonhar.*
>
> *Sempre foi um revoltado, esse Fulano Malta. No tempo colonial, ele até recusou ser assimilado. Abstinêncio e Ultímio aceitaram logo, se inscreveram, preencheram papeladas. Fulano não. Para seu pai, a outra margem do rio, lá onde iniciava ser cidade, era o chão do inferno. (...) no escondido da noite, ele sonhava visitar aquelas luzes do lado de lá. Calcava o sonho, matava a viagem ainda no ovo da fantasia.*
>
> *Agora, em seu próprio filho, Fulano assistia à sua pequenez, pisava a casca desse ovo. Você o convertia em humano. Uma primeira coisa do humano é a inveja. Era o que ele sentia consigo. É isso que ele sente até agora.*
>
> *Deixei para o fim a confissão, o que muito sempre escondi. Lembra o caso dos livros que você trouxe e para sempre desapareceram? Pois foi seu pai que os fez desaparecer. (...) ele olhava para eles como se fossem armas apontadas contra a nossa família. Nem sabia bem o que fazia, nunca entendeu por que o fez. Levou aquela livralhada, (...) **Descansou para acertar o real com a realidade**. Foi mesmo assaltado por súbita visão: ele esvoava, cruzando nos céus com outros homens que, em longínquas nuvens, também sobraçavam livros... mais uma razão para aquilo em nada. Correu até o cais e antes que subisse pelos ares, gaivoteando sem direção, ele deitou os livros todos no rio. Mas porem: os cujos livros não se afundaram. Demoraram-se na superfície, como se resistissem a fundezas, as páginas abertas agitando-se como se fossem*

> *braços. E seu pai, no desvario do medo, o que viu foi corpos sem vida, náufragos ondeando na respiração do rio. E fugiu, aterrorizado. Até hoje ele acredita que esses amaldiçoados livros estão flutuando no rio Madzimi.*
>
> *Você, agora, deve ensinar o seu pai. Lhe mostre que ainda é filho. Para que ele não tenha medo de ser pai. Para que ele perca um medo ainda maior: o de ter deixado de ser seu pai.* (os negritos e os itálicos são do autor). (sublinhamos). (pp. 64-67).

Essa atitude do autor, em manter em segredo a autoria das cartas, mantendo em nós leitores o sentimento de dúvida e de estranheza, coloca-nos entre o mundo real e a sensação estranha de haver um outro plano. Este fato que não pode ser totalmente esclarecido, (pelo menos até este ponto da narrativa), visto que não há confirmação nem negação por parte do narrador de quem seja o verdadeiro remetente, rompe as fronteiras definidas pela lógica do racionalismo.

Mia Couto joga com os dois planos: Mariano, aquele que lê as cartas, e o outro que as escreve? A teoria do 'duplo' permite analisar o comportamento humano e as várias faces sob as quais se esconde a essência do ser. Há nas cartas uma proposta para o estudo da alma de Mariano, de seu "eu" escondido. Vislumbrando um outro "eu" que escreve as cartas, no plano invisível, o narrador o faz ouvir as 'verdades' que lhe são deixadas nas cartas, seja por ele mesmo, seja pelo avô que as dita, como o leitor descobre depois.

Com a recomendação que vem na segunda carta, Mariano precisa romper a barreira de ressentimentos que se ergueu entre ele e o pai, porque Mariano fez o que Fulano Malta sonhara fazer: sair de Luar do Chão, mas que por medo ou covardia, acabara por não fazer. E se a casa é o lugar onde somos eternos, ela também detém nossos sonhos, como o fez com o pai do narrador amarrando-lhe 'a vontade da asa'. Com a aproximação sugerida, Mariano ensinaria o pai a ser pai.

Se olharmos o outro plano, o da realidade, Fulano Malta representa bem o povo africano que lutou pela independência do país, bem como pela independência da própria alma, ainda que isto tenha resultado inútil e suscitado suas frustrações:

> Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditara que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a Independência e muito da sua despertença se manteve. E hoje comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo. (p. 74).
>
> (...) Ele sabe que meu pai há muito que perdeu fé no deus dos católicos. Para ele era claro: Fulano tinha a sua fé exclusiva, fizera uma igreja dentro de si mesmo. (p. 87).

Quando Fulano Malta decidiu juntar-se à guerrilha, Dulcineusa pediu ao Padre Nunes que lhe tirasse a idéia da cabeça. Depois de anos, o padre, que o dissuadira, confessa-lhe que:

> (...) na altura, lhe apeteceu estar no lugar de Fulano Malta. Uma secreta inveja o roia por dentro. Queria ser ele a partir, a romper com tudo, em transito para um outro ser. Não era que concordasse com os ideais de Fulano. Estava era cansado. A injustiça não podia ser mando divino. E a sua instituição se acomodara tanto, que parecia ajoelhar-se mais perante os poderosos que perante Deus. (p. 88).

É o narrador quem nos informa o que pensa o Padre sobre os acontecimentos que bem poderiam ser do mundo real, e que são lembrados em forma de ficção:

> Mas a miséria em Luar-do-Chão era, para o sacerdote, somente uma antevisão do que iria acontecer com as nações ricas. A violência dos atentados nas grandes capitais? Para ele era apenas um presságio. Não era só gente inocente que morria. Era o colapso de todo um modo de viver. Pena não haver uma crença para onde fugir, como fizera Fulano Malta há vinte anos. (p. 88).

Na terceira carta há o pedido do avô para que o neto impeça o enterro, porque se terminassem as cerimônias, as revelações não seriam feitas. Ou seja, a personagem libertaria aquilo que lhe marcou sobremaneira em vida, mas que não lhe foi permitido exteriorizar no devido tempo. Diz que não podia usar os métodos da tradição, porque o neto já estava longe dos Malilanes e seus xicuembos, o que o impediria de entender qualquer manifestação que estivesse ligada aos rituais da família. “A escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos”. (p.126). A ligação entre a tradição do avô e seu conhecimento da oralidade, e a modernidade de Mariano Neto com a escrita e seu conhecimento científico, antevendo a continuidade.

Nesta carta, o avô pede ao neto que traga Miserinha de volta para Nyumba-Kaya, pois “as paredes estão amarelecendo de saudades dessa mulher” (p. 126). Buscar Miserinha de volta, significava dar a ela a segurança de um lar, já que a mulher sem ‘marido’ não inspirava respeito, ainda que ela representasse a traição à avó, sem ela a família não estaria completa.

Na quarta carta, há a revelação da autoria: “Quem fala nessas cartas sou eu, seu Avô Mariano. Não se pergunte mais, não duvide de mais ninguém. Sou eu, Dito Mariano, o sombrio escrevente”. (p. 138).

Ainda que o avô tenha explicado ao neto que: “(...) eu uso a sua mão, vou na sua caligrafia, para dizer as minhas razões” (p. 139). (grifamos). Esta é uma explicação ilógica

para o acontecimento, que não pode desfazer a estranheza, porque um morto não pode usar a mão de ninguém. Portanto a explicação é completamente privada de probabilidade interna. (SOLOVIOV, 1971, p. 189). Lembramos também que é a própria personagem quem afirma: "As cartas instalavam em mim o sentimento de estar transgredindo a minha humana condição (...) Afinal, a maior aspiração do homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar, vivo, ao território dos vivos". E ainda: "Eu me tinha convertido num viajante entre esses mundos...". (pp. 257-258). (grifamos), o que carrega a narrativa para mais uma manifestação do fantástico.

Usando a mão de Mariano, na sétima carta o avô dita: "Esta terra começou a morrer no momento em que começamos a querer ser outros, de outra existência, de outro lugar. Luar-do-chão morreu quando os que a governam deixaram de a amar". (p. 195), numa alusão velada à decepção com os rumos tomados por Moçambique, após a Independência, com a corrupção, a miséria, a destruição do mundo rural, as tensões sociais, que ainda existem no país.

Somente na oitava carta, está a revelação da verdade sobre a paternidade de Mariano Neto. Somente depois de se revelar nas cartas, que é pai de Marianito, que teve muitas mulheres, que viveu uma vida de mentiras, que o 'Mariano avô' resolve morrer de todo e aceita ser enterrado junto ao rio, já que a escrita o purificara, libertando-o do enredo de falsidades que envolveram sua vida: "Nestes manuscritos, me fui limpando de mim". (p. 260).

Na nona e última carta, que dá nome ao capítulo: "Ultima carta", o avô escreve: "Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e deságua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida". (p. 258). (grifamos). Está restabelecida a normalidade, desfizeram-se as mentiras; recuperou-se o amor pela casa e pela terra; descobriram o mundo de segredos que se escondia por trás da (i-)rrealidade; encontrou-se a ordem perdida, no momento em que Mariano cumpriu o caminho iniciático, através da própria vida.

Por meio dos ensinamentos dos mais velhos, foi apontado o caminho que deverá ser seguido pelos Malilanes, para que se sintam um só povo e para que se vejam moçambicanos, independente da etnia a que pertençam e assegurem a continuidade.

Essa ligação da obra de Mia Couto com as tradições africanas e com a literatura popular, fonte de riquíssimas criações com suas tendências e seus mitos, fazem dele um dos maiores defensores da cultura africana. Ainda que não se consiga recuperar integralmente o passado, uma forma de mantê-lo vivo é revivendo os costumes. Esquecer o passado é uma

forma de deformar a identidade, é se transformar no "outro". Há que se acreditar no sonho e na harmonia e uma das possibilidades de se renová-los e se repeti-los, é por meio da literatura, que restabelece o passado por meio da palavra escrita.

A viagem da personagem foi feita para resgatar a vida, que corre inexoravelmente ao sabor do tempo. Enquanto o rio fertiliza a terra, seiva vital para os humanos e para que se mantenha a vida sobre a terra, o amor, em seus sentidos múltiplos, deve existir para com a terra, para com a casa, a família, os costumes, a tradição, para que, com ele - a vida seja harmoniosa e possível, afinal a "terra está (va) aberta a futuros..." (p. 43).

A problemática básica desta obra, pelo que pudemos apreender, é a busca da essencialidade e o cumprimento de um destino, como nas epopéias. A volta de Mariano, nada mais é do que a volta às raízes, a renovação da esperança, no momento em que acontece o encontro da personagem com sua família e, sobretudo, consigo mesmo. Esse confronto deixa a personagem aniquilada por se julgar um fraco. As forças que o dividiam igualavam-no a todo ser humano, pois são fraquezas próprias da natureza humana. Em sua volta descobriu os segredos que ficaram escondidos até aquele momento, mas que ele preferia não enxergar, segundo ele mesmo:

> De novo me chegam os sinais de decadência, como se cada ruína fosse uma ferida dentro de mim. Custa ver o tempo falecer assim. Levassem o passado para longe, como um cadáver. E deixassem-no lá, longe das vistas, esfarelado em poeira. Mas não. A nossa ilha está imitando o avô Mariano, morrendo junto a nós, decompondo-se perante o nosso desarmado assombro. Ao alcance de uma lágrima ou de um vôo de mosca. (p.92).

No cenário bucólico da velha casa dos Marianos, o Neto, viu sua antiga Ilha transformada em ruína. Só o seu regresso poderia evitar que a corrupção, as drogas, a morte e o desamor resultassem numa situação inevitável de desordem, já que: "A nossa terra será o túmulo do capitalismo". E ainda que fuja dessa situação: "Na guerra, eu tivera visões que não queria repetir. Como se essas lembranças viessem de uma parte de mim já morta" (p. 27), ele é quem deverá tomar posse do lugar, da família e de Nyumba Kaya.

Mia Couto tenta mostrar também o capitalismo que se instalou, em Moçambique, no período logo após a independência e seus falsos resultados, que aparecem sob forma de progresso, numa África recém-saída do domínio dos portugueses: "... a independência que mais vale é aquela que está dentro de nós", (p. 73) como diria Fulano Malta; um progresso

que apenas aponta para a corrupção como forma de se chegar ao poder, e com isso obter uma vida de luxo e riquezas.

2. 12 As personagens, suas complexidades e seus nomes fantásticos

Foi um pastor quem inventou o primeiro sonho. Ali, face ao nada, esperando apenas o tempo, todo o pastor entreteceu fantasias com o fio da solidão.

Mia Couto

Os nomes próprios, por muito tempo, no decorrer da história, se revestiram de uma importância fundamental. Quem faz um comentário a respeito de nomes próprios é CASSIRER[150] :

> A identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do ponto de vista objetivo, a tomamos de um angulo subjetivo. Pois também o 'eu' do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissoluvelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado. (...) O nome pode desenvolver-se para além deste significado mais ou menos acessório da posse pessoal, na medida em que é visto como um ser substancial, como parte integrante da pessoa. Enquanto tal, pertence à mesma categoria que seu corpo ou sua alma. Conta-se que, para os esquimós, o homem se compõe de três partes: seu corpo, sua alma e seu nome. (...) O nome é que, antes de mais nada, faz do homem, indivíduo.

Os nomes, em Mia Couto, servem para autenticar o estado de espírito das personagens, conferindo-lhes um toque de estranheza, e isso acontece com a maioria delas. Elas se tornam mais complexas, também pelos nomes que a elas são atribuídos. Há uma ligação do nome das personagens com os fatos a serem descritos, o que aumenta a densidade da narrativa. Às personagens, são atribuídas visão de autocrítica, e elas têm consciência do seu valor social e se angustiam com a própria marginalidade.

Fulano Malta, um sonhador frustrado e pretenso pai de Mariano Neto, representa o sentimento de conformidade aparente, pois se sente um estranho e excluído, dentro da própria terra. É a inquietação perante as angústias existenciais suscitadas pelo mundo capitalista e

[150] CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (p. 68).

opressor, emergindo na obra. O nome ‘Fulano’, que mais representa a falta de nome, já indica a sensação de exclusão que se abate sobre ele.

Sobre ele nos fala o narrador:

> Fulano Malta passara por muito. Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditara que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a Independência e muito da sua despertença se manteve. E hoje comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo. (p. 74).

A personagem lutou pela independência, foi considerado herói pela sua gente, mas quando aconteceram as comemorações ele se recusou a participar delas porque a independência não trouxe os resultados que se esperava. Em outras palavras, a independência não se concretizou, e “aqueles que, naquela tarde, desfilavam bem na frente, esses nunca se tinham sacrificado na luta”. (p. 73). A utopia de um país livre foi substituída pela desilusão de se ver numa luta diária de guerra e destruição, que deixava no país, miséria, fome e novos poderosos.

Como o narrador afirma: “No sempre, meu pai foi severa descompanhia: nenhuma ternura, nenhum gesto protector”. Para mostrar o estranho comportamento do pai, e do relacionamento dos dois, o narrador segue afirmando: “Na cidade, permaneci anos seguidos. Dele não tinha notícia”. Também nos informa sobre o pai: “Fulano permanecia o que sempre fora: calado, cismado, em si vertido. Evitando, sobretudo, o gesto paternal”. Depois da conversa que tivera com o irmão: “Uma última porta nele se fechara”. (p. 74). “(...) meu pai se costurou em silêncio. Dias seguidos ele se conservou fechado no quarto. Impossivelmente, os dois desconvivíamos. Nos evitávamos, existindo em turnos” (p. 75).

O emprego do exagero realça as características do caráter fechado de Fulano Malta. Ainda que sejam características definidas metaforicamente, como: “uma última porta nele se fechara” – frase que pode ser entendida como uma forma de ampliar a mudez da personagem – por meio de recursos poéticos, reforça o lado esquivo de Fulano Malta. Esse recurso nos remete a um mundo paralelo criado pelo uso poético da expressão figurada da linguagem. A figura do pai é construída com pedaços de realidades e lirismo como esta, que não pode, obviamente, ser tomada ao pé da letra, nem ser entendida em seu sentido literal: “se costurou em silêncio”, mas que enriquece a prosa poética do escritor.

O modo pelo qual o autor nomeia suas personagens pode expressar desejos ou alusões a determinados acontecimentos de suas vidas, como acontece com Ultímio, em cujo

nome vem explícito o tom de crítica social e política, a demonstração da idolatria ao dinheiro e à riqueza.

A crítica à personagem se exacerba na comicidade da cena de seu automóvel importado atolado nas areias de Luar do Chão, uma vez que a personagem havia levado o carro até ali para impressionar futuros investidores estrangeiros ávidos por transformar a Ilha em rentável investimento turístico.

Tio Ultímio é o representante do "assimilado", cujo vocábulo expressa certamente, o desejo do autor de que este africano seja realmente o "último" que tenha se deixado influenciar pelos colonizadores, e em cuja personagem as pessoas podiam enxergar apenas: "(...) a minhoca rasteira e rastejante. Iludido com seus voláteis poderes" (p. 118). Ele é a personificação da caricatura em que se transformou o africano sempre desejoso de ser outro, ao adquirir os modos do colonizador. Tio Ultímio adaptou-se fora da Ilha, foi civilizado de acordo com padrões ocidentais, num espaço estrangeiro, adaptou-se à essa nova realidade, tanto que se 'desenraizou'[151] e agora, apenas por estar de volta ao local de origem, não significa que necessariamente se identifique com o lugar; a personagem se encontra no espaço imaginário de entre-lugar[152]:

> Já meu tio Ultímio, o mais novo dos três, muito se dava a exibir, alteado e sonoro, pelas ruas da capital. Não freqüentava mais a sua ilha natal, ocupado entre os poderes e seus corredores. Nenhum dos irmãos se dava, cada um em individual conformidade. (p.16).
>
> Meu Tio Ultímio, todos sabem, é gente grande na capital, despende negócios e vai politicando consoante as conveniências. A política é a arte de mentir tão mal que só pode ser desmentida por outros políticos. Ultímio sempre espalhou enganos e parece ter lucrado acumulando alianças e influencias. (p.28).

Rita Chaves[153] observa a respeito do dominado:

> (...) ele deve ser desligado de seu passado, o que significa dizer, exilado de sua própria história. No lugar, acenam-lhe com a possibilidade de integrar uma outra, mais luminosa, mais sedutora, cujo domínio lhe asseguraria um lugar melhor na ordem vigente. A artificialidade se impõe, desfigurando o sujeito que tem cortada a ligação com seu universo cultural sem chegar jamais a ter acesso efetivo ao universo de seu

[151] TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado.* Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.
[152] Noção estabelecida por BHABHA, Homi. *O local da cultura.* Belo Horizonte: UFMG, 1998.

[153] *Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. (p. 47).

> opressor. O artifício quando eficiente, transforma o colonizado numa caricatura.

Pelo caminho do inconformismo e pela não aceitação do que já está institucionalizado, é que Mia Couto segue reinventando nomes e temas aparentemente comuns dos quais a literatura não pode prescindir: “Longe ou perto, não somos donos mas simples convidados. A vida, por respeito, requer constante licença”. (p. 16). Uma licença que Ultímio, por negar a verdadeira identidade e as raízes, não consegue enxergar.

Abstinêncio, filho mais velho de Dito Mariano, é aquele que tem consciência de que há uma dicotomia angustiante entre o bem e o mal:

> Tio Abstinêncio, este que cruza o rio comigo, sempre assim se apresentou: magro e engomado, ocupado a trançar lembranças. Um certo dia, se exilou dentro de casa. Acreditaram ser arremesso de humores, coisa passatemporária. Mas era definitivo. Com o tempo acabaram estranhando a ausência. Visitaram-no. Sacudiram-no, ele nada.
> - não quero sair nunca mais.
> - tem medo de quê?
> - o mundo já não tem mais beleza (p.17)
>
> Abstinêncio se dobrava, fazendo vénia no torto e no direito. Não é respeito, não, explicava ele. É que em todo o lado, mesmo no invisível, há uma porta. Longe ou perto, não somos donos mas simples convidados. A vida, por respeito, requer constante licença. (p. 16).

O País fez-se independente, mas depois da celebração da ‘vitória’, vieram também os desencantos. Tio Abstinêncio vê a vida sob a ótica da melancolia daqueles que lutaram por esta independência, mas que tinham a consciência de que ela aconteceria somente no papel.

Após a luta na frente de batalha, desiste de proclamar sua africanidade, porque há nele a consciência da perda. Decide não sair mais de sua casa: “(...) não era porque perdera a afeição pela sua terra. Amava-a tanto que não tinha força para assistir à sua degradação. Passeava pela vila e que via? Lixos, lixos e lixos. E gente dentro dos lixos, gente vivendo de lixo, valendo menos que sujidades”. (p. 118). “- *Nunca estivemos tão próximos dos bichos”*. Não era somente a pobreza que o deixava triste: “Mais grave era a riqueza germinada sabe-se lá em que obscuros ninhos. E a indiferença dos poderosos para com a miséria de seus irmãos”. (p.118). Tio mais velho de Mariano, Abstinêncio ‘abstém-se’ do mundo e da vida, minimizando todo o contato com o mundo externo, tomado por esse mutismo repentino que o afasta até mesmo de sua família.

A avó, matriz primordial, a ‘doce’ Dulcineusa, a mais velha, a que se entrega à família, que rega a casa, a mãe lembrada constantemente na literatura africana, bem pode ser vista como representação dessa terra, pois está presa à sua aguda inconsciência, motivada pela esclerose que corroeu seus dedos e suas lembranças; teve, no passado, a existência explorada por uma sociedade capitalista, e agora figura como símbolo de um vazio.

Há em *RCT* uma simbologia histórica que representa a exploração, e que não torna menos fantástica a atmosfera. Além da penumbra e da decadência do espaço do quarto, o narrador lembra: “A avó está sentada no cadeirão alto, parece estatuada em deusa. Ninguém é tão vasto, negra em fundo preto. O luto duplica sua escureza e lhe acrescenta volumes. Em redor, como se fora um presépio, estão os filhos (...)”. (p. 31).

Já velha, se pode pensar que a falta de movimentos da ‘coitada da avó’ era a ação do tempo e do descaso da exploração do colonizador. A anciã já não representa nenhum desafio à ordem de nenhuma sociedade. “Quase morta”, presa em seu canto, já não é passível de remissão, até porque a sua vida já passou; portanto nada mais lhe resta, nem mesmo tentar impor uma ordem que não lhe diz mais respeito. Sua imobilidade é apontada pelo narrador como se ela não tivesse mais consciência de mundo, já que até a consciência física está esclerosada; recuperar esta imagem significa, entre outras coisas, recuperar o que a memória, a coletiva e a individual, não podem esquecer, para que se possam suscitar novos sonhos em um povo que se vê diante de rápidas mudanças de costumes e de valores espirituais.

A avó Dulcineusa pode ser vista como a personagem que representa a matriarca e ao mesmo tempo o país. Ela já está velha e tenta proteger os filhos e preservar seu povo, que mesmo ‘em face do maior desencanto’, nunca parou de sonhar. Resiste ao sofrimento perguntando ao neto, se o esposo havia amado outras mulheres mais que a ela. Com essa preocupação levanta a idéia contraditória entre amor e traição, pois ainda que seja a representação da tradição, é a lembrança viva dos enganos causados pelo esposo que a enganou com a irmã, com a cunhada e com tantas outras. O que nos remete à opressão sofrida não apenas por ela, mas por toda a sua gente, pois o mesmo aconteceu com o país, que sofreu com as traições daqueles filhos que fizeram a independência, e não souberam governá-lo com dignidade.

Cada qual tentando evitar uma devassa ao seu íntimo, todos os da família se negam a dar por finda a farsa social em que vivem. Tia Admirança, alegre só de mentira, por quem Mariano tinha desejos carnais, nada mais é que sua mãe. O relacionamento amoroso entre Dito Mariano e ela teve sua concretização no rio, numa noite de lua nova, quando o avô pede para dormir com a amada. Vale lembrar que, para o avô, o ato de dormir com outra pessoa

representava a entrega da alma. O encontro desse amor proibido acontece à beira do rio. É a concretização da fertilidade, pois, nesse encontro, é gerada uma criança que, logo após o nascimento, foi nomeada de água, ou Madzi na língua local, e o fruto desse encontro é o próprio Marianito.

Mariavilhosa, se "o nome, antes de mais nada, faz do homem indivíduo", podemos pensar na junção de (Maria + maravilhosa), a suposta mãe de Mariano, que acaba morta em circunstâncias nebulosas. Com a personagem o elemento água assume um ciclo de vida e morte, afinal o início e o desfecho de Mariavilhosa encontram-se no rio. Na verdade, segundo os familiares da personagem, ela apenas retornou ao seu local de origem. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu dicionário de Símbolos, o rio assume a possibilidade universal da fluidez e representa a fertilidade, a morte e a renovação.

A velha Miserinha, na mais radical pobreza, com a roupa surrada, o rosto vincado e, sobretudo, com seus olhos cansados pelo tempo, os quais vêem os homens acinzentados: "Já não vejo brancos nem pretos, tudo para mim são mulatos", foi expulsa da casa por ter-se envolvido com o cunhado, mas que retorna para a família a pedido dele mesmo.

Nyembeti, a bela e misteriosa irmã do coveiro Curozero Muando, que ingeria venenos, incapaz de falar e dona de hábitos estranhos, para a maioria das pessoas, é predestinada à exclusão e ao ofício de enterrar os mortos, devido à sua familiaridade com o mundo subterrâneo. Ela simboliza a própria ilha (ou o próprio país de Moçambique) com quem Mariano se envolve eroticamente numa cena que não fica clara a nós leitores. Seria apenas em sonho? Ou o fato teria acontecido num ambiente de penumbra que tenha impedido o narrador de ver claramente, já que ele afirma: "... estarei condenado a amar aquela mulher apenas na vertigem do sonho?" O fato é que na gruta, onde eles fazem amor, o chão torna-se fofo e a terra pode ser penetrada, o que faz com que Mariano descubra que para amolecer a terra, se fazia necessário o amor: "... ela queria dizer que a terra ficou assim por que nela nos amáramos? Seria o amor que reparara a terra? Fazer do chão um leito nupcial, seria isso que amoleceria a terra e nos punha de bem com a nossa mais antiga morada? Talvez". (*RCT*, p. 189).

No regresso ao cemitério onde Mariano encontra Nyembeti, acontece algo estranho: ao se aproximar da cova que ela está a abrir, ele tem uma vertigem e tem a sensação de cair num abismo e no mesmo clima de inconsciência, sente que de novo fazem amor. Quando acorda ela está ao seu lado, lembram da infância, e Mariano entende que não poderia possuir aquela mulher enquanto não tomasse posse daquela terra, porque Nyembeti era Luar-do-Chão". (p. 253).

No romance, várias das personagens, entre elas Nyembeti, que apresentam algum aspecto misterioso a ser revelado, está direta ou indiretamente envolvido com a idéia de morte, como o avô Marianonque, dono de segredos, e de sabedorias antigas, senhor de várias mulheres, morre sem ser por inteiro.

Mariano neto, alicerce de Nyumba-Kaya, nascido de um incesto, é eleito pelo avô para reunir a família e repor a ordem: "A sua tarefa é repor as vidas, direitar os destinos desta nossa gente". (p. 126), por ter o neto/filho nascido de "um amor sem medida" entre ele, avô, e Admirança irmã mais nova de Dulcineusa.

Se Marianito é filho de Dito Mariano, Ultímio passa a não ser mais o último, portanto é um sobrinho fechando o ciclo; neste caso já não era mais o valor externo da tradição que permanecia? A modernidade adentrava a terra e acabava sendo o transmissor da verdade em um ambiente tradicional? Causava espanto em toda a família a escolha de Marino Neto para as realizações do funeral. Mas como a vida é a caminhada, a travessia, na procura da integração do equilíbrio entre a Natureza e os homens, Mariano Neto poderia "apaziguar espíritos com anjos, Deus com os deuses" (p.125), sendo neto? Descobre-se então, que ele não era neto, era filho, ele sim era o último dos filhos, portanto permanecia a tradição.

E quando Mariano se reconhece filho, aproxima-se do fim de sua travessia. Este reconhecimento íntimo é explicitado pelo diálogo travado com o tio quando este deseja comprar a casa e o sobrinho assegura que esta nunca será vendida: "... porque <u>essa casa sou eu mesmo</u>. O senhor vai ter que me <u>comprar a mim</u> para ganhar posse da casa. E para isso, Tio Ultímio, para isso nenhum dinheiro é bastante". (p. 249). (grifamos). Estava recuperado, em <u>tempo</u> hábil, o amor à <u>casa</u>, à <u>terra</u>, e ao <u>rio</u>. Todos os elementos convergindo para mostrar que o homem tem de descobrir, na sua solidão diária, a solidão dele próprio e a dos outros. E como nada é finito, o avô ao ser depositado em um vaso no chão, perto do rio, deixa o neto/filho para perpetuar sua vida, para 'direitar o destino daquela gente', e para assegurar que volte o tempo de sonho e de esperança, roubados pela guerra.

CAPÍTULO III
DEPOIS DAQUELA COMPANHIA

Começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.

Graciliano Ramos

Na primeira parte deste capítulo serão abordadas algumas referências à história da literatura brasileira, especialmente a produzida na década de sessenta, momento em que J.J.Veiga começa a publicar. Em seguida enfocaremos algumas considerações da crítica sobre a produção do escritor goiano. E por fim, nos debruçaremos sobre a obra *Sombras de Reis Barbudos*, segundo romance de Veiga, datado de 1972, e que a partir daqui, será tratado apenas por *SRB*.

Como sabemos, vinte anos separam as publicações de Mia Couto e de J.J.Veiga. Este último, um escritor da década de 60, época diferente da de Mia Couto, autor moçambicano, com o qual trabalhamos ao lado do brasileiro, e que também tem uma obra extensa, mas iniciada somente na década de 80.

3.1 Situação do Brasil à época de Veiga[154]

Chamamos de produção contemporânea às obras e movimentos literários surgidos nas décadas de 60 e 70 e que refletiram um momento histórico caracterizado inicialmente pelo autoritarismo e por uma rígida censura. Seu período mais crítico ocorreu entre os anos de 1968 e 1978, durante a vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5), impetrado pelos militares.

Com a instauração desse golpe, houve um período de sumiço das manifestações de arte em geral, já que havia uma grande censura instalada no país. A década de 60, e início de

[154]Podemos afirmar que a literatura brasileira tem sua história dividida em duas grandes eras, que acompanham a evolução econômica e política do país: a Era Colonial e a Era Nacional. Estas duas eras estão separadas por um período de transição, que corresponde à emancipação política do Brasil. As eras apresentam subdivisões chamadas escolas literárias ou estilos de época. A **Era Colonial** abrange o Quinhentismo (de 1500, ano do descobrimento, a 1601), o Seiscentismo ou Barroco (de 1601 a 1768), o Setecentismo (de 1768 a 1808) e o período de Transição (de 1808 a 1836). A **Era Nacional,** por sua vez, envolve o Romantismo (de 1836 a 1881), o Realismo (de 1881 a 1893), o Simbolismo (de 1893 a 1922) e o Modernismo (de 1922 a 1945). A partir daí, o que vemos na literatura brasileira é chamado de contemporaneidade.

70 é a época das passeatas, das múltiplas organizações políticas, com os jovens questionando as instituições, o poder e a moral da sociedade. Nesse período muitos políticos foram cassados, professores aposentados prematuramente, muitos cidadãos exilados, e outros mortos, e o país entrava na década de 70 com o *slogan* "Pra frente, Brasil", principal convite do "milagre econômico", com o qual os governantes desejavam empolgar a juventude do Brasil, no intuito de disfarçar a repressão que assolava todo o país naquele momento.

Surgiu, então a cultura de resistência, de efeito imediato, que não deixaria grande contribuição artística para o país, porque suas ações eram fortemente reprimidas pelos militares que tomavam conta do Brasil, 'patrulhando' todas e quaisquer ações de todos os artistas que tentavam de alguma forma burlar essa repressão.

Nessa época foram esvaziados teatros, cinemas, imprensa, rádio e TV, até que em 1979 se iniciou um discutido processo de abertura cujos efeitos ainda vivenciamos nos dias de hoje[155]. Na década de setenta, (1970), na arte, mais especificamente na literatura, inventou-se mundos por meio do uso de diversos gêneros literários, entre eles o gênero fantástico, ou o realismo-mágico, para fugir à opressão e à repressão a que o país e as pessoas estavam expostos naquele momento. Ao mesmo tempo, surgiram grupos que buscavam soluções no aproveitamento visual da página em branco, na sonoridade das palavras e nos recursos gráficos, o que deu início à Poesia Concreta e à Poesia Práxis. Paralelamente, surgia a poesia "marginal", que se desenvolveu fora dos grandes centros industriais e comerciais de produção e divulgação de livros.

Na prosa, as duas décadas citadas assistiram ao surgimento das narrativas curtas (crônica e conto) com os escritores: Dalton Trevisan, Moacyr Scliar, Rubem Fonseca, e João Antônio; os romances vieram com Jorge Amado, (na região Nordeste) e com Érico Veríssimo, (na região Sul); também surgiram as obras de José Mauro de Vasconcelos que fizeram chorar a muitos jovens pelos seus relatos cheios de passagens dramáticas. O regionalismo surgiu com Mário Palmério, Bernardo Élis, Antônio Callado, Josué Montello e José Cândido de Carvalho. Entre os intimistas, destacam-se Osman Lins, Autran Dourado e Lygia Fagundes Telles. Esse regionalismo adquire nova dimensão com a produção de João Guimarães Rosa e sua recriação dos costumes e da fala sertaneja. Na região Centro-Oeste surge o escritor J.J.Veiga, e em Minas Gerais: Murilo Rubião, com seus textos fantásticos. Clarice Lispector, chamada de a 'Virgínia Woolf brasileira', por muitos críticos, devido à sua linguagem densa e de fundo

[155] *O Brasil mundano mudando. In Literatura Comentada*

filosófico, escreveu clássicos como *A Paixão segundo Gh*, *A maçã no escuro* e *A Hora da Estrela.*

3.2 Um escritor fantástico do interior de Goiás para o mundo

Pode haver estrelas, ventos risos e ruídos na noite, mas tudo isso pertence a outro mundo.

J.J.Veiga

José J. Veiga[156] viveu sua infância entre essas duas pequenas cidades do interior de Goiás. Nasceu em 1915, numa fazenda situada entre os municípios de Pirenópolis e Corumbá de Goiás, e faleceu em 1999, no Rio de Janeiro. Interessava-se pela vida à beira dos rios; brincava no quintal imenso da família, onde até criavam dois cavalos; passeava pelos arredores, indo a chácaras de parentes e à fazenda do avô materno. Nessas vivências da infância está o campo da retomada da experiência e da memória de onde vem a imaginação do escritor de *Os Cavalinhos de Platiplanto.* (SOUZA, 1990, p. 11) [157].

A obra de J.J.Veiga se destaca na literatura brasileira contemporânea, com contos, novelas e romances que investigam a condição humana submetida à violência e à opressão de diferentes tipos de poder, na maioria desconhecidos. O escritor aparece primeiro como contista, em 1959, só depois surge como romancista, em 1966, com o romance *A Hora dos Ruminantes.*

Um pouco antes, em 1958, Veiga apresentara *Os Cavalinhos de Platiplanto,* um volume de contos, no Concurso Literário Monteiro Lobato, promovido pela Editora Nacional, ficando com o segundo lugar. Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa afirmam sobre ele: "Estreou um pouco tarde", 1959, mas *Os Cavalinhos de Platiplanto* chamou logo a atenção da crítica, e o autor foi apontado como um dois introdutores do realismo-mágico na literatura brasileira, em cujo estilo até então, só era citado Murilo Rubião.

Em 1968 surge *A Máquina Extraviada.* Veiga passou, depois disso a escrever continuadamente. O amigo Heitor Cony o apresentou à Civilização Brasileira, em 1961, mas por medo da censura, a editora se recusou a publicar a novela *A Hora dos Ruminantes.* Esta

[156] (O J. foi acréscimo do escritor para melhor efeito sonoro – conselho esotérico de Guimarães Rosa – e alude ao Jacinto do nome materno).
[157] SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre nosso tempo: uma leitura da Obra de J.J.Veiga.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

obra o coloca definitivamente no rol dos escritores que criticavam a ditadura militar, ainda que, reiteradamente, J.J.Veiga tenha negado uma relação direta entre a novela e o Golpe Militar de 1964. Segundo o escritor a obra já estava concluída quando se deu este movimento.

Em 1989, na obra: *A Casca da Serpente* faz uma retomada de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, mostrando que não se limitava aos estilos da época. Veiga percebeu a importância do episódio "Canudos", no romance citado, e viu que ele inaugurava uma nova vertente da literatura brasileira, que seria a do "novo romance histórico", que teve em Ana Miranda[158] o principal nome.

Embora não estivesse filiado a nenhum partido político, nem participasse de nenhum movimento revolucionário, como Mia Couto, ou tivesse cometido algum impropério contra o governo, J.J.Veiga era um escritor que tinha seu nome associado à resistência contra as políticas ditatoriais resultantes do golpe militar de 64. O fato é que esse escritor, ligado ou não a movimentos nacionalistas de libertação, se preocupava profundamente com a condição humana, pois, por meio de sua obra mostrava uma sociedade em expansão industrial, mas repleta de seres humanos oprimidos. As máquinas produtoras desta sociedade traziam a modernização por um lado, mas por outro, impunha essa modernização como forma de opressão, cerceando a liberdade dos cidadãos.

Na maioria das obras desse escritor, embora possamos identificar referências implícitas à situação política do Brasil, a sua imaginação e a sua fantasia é que tecem verdadeiros emaranhados labirínticos[159], onde se cruzam aspectos sociais, religiosos e políticos, claramente delineados. Embora essa denúncia do real seja feita por meio do insólito, o autor expõe os problemas sociais que imperam numa sociedade em transformação, como foi aquela da década de sessenta, quando o temor da invasão tecnológica e a superioridade da máquina assustavam a todos.

Já na década de setenta, a história da máquina, que suga a força e os sonhos dos homens, é a metáfora da era industrial, que vai pouco a pouco, substituindo os valores da raça humana e alienando a todos, para que se sobreponha o material sobre o espiritual. O automatismo da vida moderna exige que a luta pela sobrevivência massifique todo mundo. Trabalhadores são explorados nas indústrias e vêem-se diante do capitalismo. Essa automatização do ser humano que se deixa explorar pela máquina que, por conseguinte, explora suas ações, e suas vidas, é absorvida por J.J. Veiga com muita sabedoria, pois o

[158] *O Retrato do Rei*, segundo romance de Ana Miranda, publicado em 1991, pela Companhia das Letras, é uma recriação histórica da Idade do Ouro do Brasil. O romance *Amrik*, publicado também pela Companhia das Letras, em 1997, cujo tempo histórico é o final do século XX, fala sobre os imigrantes Libaneses em São Paulo.
[159] Termo usado por Davi Arrigucci.

escritor vale-se do espaço 'real' da narrativa e cria o insólito como representação dessa automatização. Ele constrói sua obra a partir da realidade brasileira, como bem observa Hélio Pólvora, quando este afirma que os assuntos de Veiga derivam da terra, dos homens, e de uma realidade nossa. Realmente, Veiga se vale dos espaços distantes dos grandes centros e dos costumes cotidianos para enriquecer seus enredos, como também gosta de fazer o escritor Mia Couto.

O espaço geográfico onde desenrolam as narrativas dos dois escritores, geralmente é um espaço dividido resultando na opressão que invade a identidade e as relações das personagens, culminando numa relação de aceitação e acomodação. Os lugares isolados (Ilha de Luar-do-Chão) e distantes (Taitara), que aparecem nos espaços cotidianos e que compõem os enredos de suas obras são de grande significação para o enredo. Segundo Maria Zaira Turchi[160], os espaços cotidianos, em Veiga, são "elementos altamente significativos, com os quais o imaginário do escritor goiano se identifica".

A instauração do estranhamento se dá num espaço realista, como podemos observar nas obras de J. J. Veiga, e nas de Mia Couto, já que os dois escritores evocam um espaço familiar, 'verossímil', um universo natural e conhecido que bem poderia ser qualquer parte do Brasil ou da África, no caso desses dois escritores.

3.3. J.J.Veiga – realismo-mágico ou fantástico

A obra de Veiga revela o contexto de medo e opressão dos anos 70, com o AI-5 chegando a extremos de proibições e cerceando a liberdade dos brasileiros. Uma das marcas da ditadura brasileira era esconder a opressão por trás da idéia de progresso, como está muito bem representado em toda a obra desse escritor. E para sustentar essa idéia, usamos as palavras do próprio Veiga ao falar de *Sombras de Reis barbudos* (in: PRADO, 1989, pp. 27-29)[161]:

> "(...) tive de fazer o meu terceiro livro, que foi *Sombras de reis barbudos,* em que aquele clima [de sufoco] é levado ao auge, porque na vida, cá fora, a opressão também estava no auge. Assim, a minha literatura, (...) sempre esteve presa à atmosfera política do país. (...) Então eu não tinha outro jeito senão continuar fazendo os livros que a situação política, o clima político-social não só permitiam, mas acho que talvez pediam que

[160]TURCHI, Maria Zaira. "As Fronteiras do conto de J.J. Veiga". Revista de Ciências & Letras, Porto Alegre, nº 34, jul/dez. 2003. (p.93).
[161] PRADO, Antonio Arnoni. *Atrás do mágico relance: uma conversa com J.J.Veiga*. Campinas: UNICAMP, 1989.

> eu fizesse. (...) O brasileiro é um cidadão de segunda categoria comparado ao europeu, os direitos que o europeu já conquistou, alguns há séculos, o brasileiro está lutando até hoje para conseguir. (...) Um mundo fantástico? É o nosso mundo. Então, eu não posso escrever livros que nos mostrem como vivendo num país maravilhoso, não é? Eu tenho é que lidar com esse material e fazer aquilo que a situação do Brasil permite que eu faça". (grifamos).

Devido à obra de J.J.Veiga ser escrita no momento em que os países latino-americanos procuravam fugir das ditaduras que se instalavam por todos eles, muitos estudiosos costumam classificá-la de "realismo-mágico", termo que surgiu a partir dos anos 40, para denominar um tipo de ficção hispano-americana[162], que reagia contra o realismo / naturalismo do século XIX, como vimos com Irlemar Chiampi (1980, p. 19)[163], no primeiro capítulo.

Se o realismo mágico se desenvolveu fortemente nas décadas de 60 e 70, como resultado de duas visões que conviviam na América hispânica e também no Brasil: de um lado a invasão da tecnologia, e de outro a resistência da cultura popular, com suas superstições e crendices, num momento em que o mundo começava a ouvir falar da literatura da América Latina, J.J.Veiga pode ser estudado como realista-mágico. Apenas preferimos estudá-lo no âmbito do fantástico, uma vez que concordamos com Selma Calasans Rodrigues[164], em seu estudo sobre o fantástico, quando analisa o modo pouco usual com que o gênero é explorado pelo escritor brasileiro:

> (...) Seu fantástico, que começa leve, se adensa, avizinhando-se do absurdo (...) e, a par das reflexões de caráter existencial, parece ser a alegoria da sociedade brasileira dos anos de ditadura e opressão. (p. 66).

Para a estudiosa Carla Cristina de Paula[165]:

> Muito se tem discutido sobre o gênero de ficção realizado por J.J.Veiga. Entretanto, até hoje, os críticos não chegaram à essência do estilo

[162] O termo América Hispânica (em espanhol: Hispanoamérica) corresponde às partes da América colonizadas por espanhóis. (inclusive os de língua não-castelhana, como bascos, galegos e catalães). Estas populações representam o grosso do total de hispanófonos no mundo, e são chamados de hispano-americanos. A América hispânica inclui os países na América do Norte, no Caribe, na América Central e na América do Sul, que têm a língua espanhola como idioma oficial, ou co-oficial.

[163] CHIAMPI, Irlemar. *O realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano.* São Paulo: Perspectiva, 1980. (p. 19).

[164] RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico.* São Paulo: Ática, 1988.

[165] PAULA, Carla Cristina de. *O Fantástico em J.J.Veiga.* Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituo de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, área de concentração em Literatura Brasileira.

> enigmático do autor, mesmo depois de sua contribuição de quinze títulos à moderna ficção brasileira. Seriam seus livros fantásticos, estranhos ou góticos? Pertenceriam ao realismo mágico ou seriam textos de forte sentido alegórico? Nestas direções caminham os estudiosos de Veiga, sem, contudo, chegarem a uma conclusão unânime e satisfatória. Assim a crítica se vê constantemente marcada por depoimentos que se contradizem e que, às vezes, nada adicionam ao que já foi dito e defendido por outros. (grifamos). (p. 01).

Ou como diria Jorge Luis Borges: "(...) O fantástico de Veiga são as **situações dolorosas** contrárias à razão – e o registro de como o ser humano é capaz de resistir a elas, mesmo quando essa resistência o leve a situações vivenciais insuportáveis"[166]. (os grifos são do autor).

Para Temístocles Linhares (1973, p. 95)[167]:

> (...) nele [Veiga] o fantástico se reveste daquilo que, a meu ver, lhe é mais determinante: o de se afastar de qualquer noção de Paraíso Terrestre, de Idade de Ouro ou da representação de sonhos, isto é, de lugares em que o homem médio pudesse viver em estado de completa proteção, como ocorre com Rubião.
>
> (...)
>
> Em Veiga o fantástico flui mais das coisas, da natureza, dos acontecimentos, entrando em comunicação com o mundo visível mais imediatamente, mais naturalmente, para mostrar, sobretudo que o sentimento humano entra muitas vezes em contato com os espíritos elementares e que a terra, a água, o ar, os animais sobretudo são personalidades tão ativas quanto o eram para os filósofos pré-socráticos.

Apoiadas nos estudos citados acima e nas postulações teóricas, que levantamos no primeiro capítulo, necessárias à compreensão do que se convencionou chamar de fantástico contemporâneo, e daquilo que é considerado inusitado, estranho, e insólito perante as convenções sociais do que seja coerente, cognoscível, possível, cotidiano, lógico e normal, abordaremos os aspectos mais relevantes da obra de J.J.Veiga, em especial o texto de *Sombras de Reis barbudos*. Não procuraremos, no entanto, chegar a nenhuma conclusão sobre a obra desse escritor, uma vez que suas narrativas estão abertas a várias interpretações e

[166] AMÂNCIO, Moacir. *J.J.Veiga.* Seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli. São Paulo: Abril Educação, 1982.
[167] LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

classificações, e os críticos as colocam ora no fantástico, ora no realismo-mágico e por vezes, até no maravilhoso.

O próprio Veiga afirma, in: (Tieko Yamaguchi Miyazaki, 1988, p. 02), que o seu objetivo como escritor:

> (...) foi tentar resolver, ou pelo menos racionalizar, por meio da criação literária, as perplexidades do ser humano diante do mundo e da vida. De maneira que, numa análise sucinta, os meus livros são tentativas desses assaltos para entender o mundo e, entendendo, absorver parte dele para que a vida fique mais facilitada e possa passar essas pequenas descobertas a outras pessoas através de meus textos. [168] (grifamos).

São essas perplexidades do ser humano diante do mundo que procuraremos descobrir em sua obra.

3.4 Dos temas comuns ao fantástico

> **Os cargueiros vinham descendo a estrada, quase casados com o azul geral. Mas uns homens que estavam na ponte, tentando retardar a noite, perceberam o sacolejo das bruacas, o plincar dos cascos nas pedras, se interessaram.**
>
> **J.J.Veiga**

Temístocles Linhares, ao falar sobre o estilo de Veiga, acrescenta: "Segundo já manifestei, não sou muito apegado a gêneros, coisa já meio caduca. Se eu tivesse de preferir alguma classificação, essa seria a da temática, onde as interpretações subjetivas têm campo mais livre". (p. 97)[169]. Seguindo esse pensamento, resolvemos olhar para os temas de Veiga, que desde seu livro de estréia deixa entrever sua predileção pelos temas do relacionamento entre os homens e da dificuldade dos mesmos no aspecto amoroso, ou mesmo na convivência diária, onde o mundo cotidiano é mostrado pelo escritor, como se estivesse às avessas, aflorando, como diria o próprio Veiga: "as perplexidades do ser humano diante do mundo e da vida".

Um forte exemplo da dificuldade de relacionamento entre as pessoas é o personagem Cedil, da narrativa: "A Ilha dos gatos pingados"[170], pois acaba fugindo de casa,

[168] Conferência realizada em São José do Rio Preto, no Estado de São Paulo, em 1985, conforme nos informa Tieko Yamaguchi Miyazaki.
[169] O.p. cit. p. 97.
[170] *Os Cavalinhos de Platiplanto.* 15 ed. São Paulo: Difel, 1985. (p.01).

cansado de tanto apanhar de Zoaldo, o namorado da irmã: "Nos primeiros dias do namoro Zoaldo deu uma surra em Cedil por causa de uma malcriação que ele fez pra Milila". (p.03).

Mario da Silva Brito afirma que Veiga: "constrói o seu universo de ficção partindo do corriqueiro e daí a pouco está no campo do insólito".[171]

Segundo Agostinho Potenciano de Souza, no texto: "Recompondo o percurso: O Projeto", In: *Atrás do mágico relance – uma conversa com J.J.Veiga*, (1989, p. 17)[172]: "A linguagem simbólica, o tema da opressão tão vivenciada na época, (1970), o lirismo dos sentimentos da infância não adocicada, tornam a obra de J.J.Veiga leitura freqüente dos jovens, principalmente". Pensamos que hoje, Veiga é leitura mais para adultos, devido à complexidade que se pode descobrir em suas narrativas.

E como diria Gregório Dantas, em seu estudo: "José J. Veiga e o romance brasileiro pós-64"[173], Veiga vai, em seus textos, muito além da relação da ficção com a realidade histórica, porque, segundo o estudioso:

> (...) [na obra de Veiga] não estamos apenas frente à denúncia de um sistema de governo opressor específico (embora, a associação imediata entre texto e seu contexto em que foi lançado seja imediata), mas a uma indagação sobre os limites da percepção do homem frente aos fenômenos que o cerca. A apreensão de que o homem é absurdo porque o mundo do qual faz parte também o é, pois é invariavelmente dual, composto pelo cotidiano e pelo insólito, oposição sob a qual é construída o fantástico veigueano. Neste sentido, o fantástico não é somente o disfarce exagerado da realidade social que denuncia, "casca de fruta que se joga fora", para retomar as palavras de Luis Costa Lima[174], e sim uma das dimensões do real, cujo desvendamento e enfrentamento são inevitáveis.

Recorremos novamente a Maria Zaira Turchi[175], quando a estudiosa observa que os temas escolhidos por Veiga, para compor suas narrativas:

> (...) são: a presença do mundo infantil em confronto com a realidade exterior - não a infância feliz, mas meninos sérios, tristes ou perplexos; a sociedade arcaica e opressora - os homens têm poder de decisão, as

[171] Contra-capa de *Sombras de Reis Barbudos.*
[172] PRADO, Antonio Arnoni. *Atrás do mágico relance – uma conversa com J.J.Veiga.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
[173] DANTAS, Gregório. *José J. Veiga e o romance brasileiro pós-64.* In: Falla dos Pinhaes, Espírito Santo de Pinhal, SP, v.1, n.1, jan./dez.2004, (p. 141).
[174] LIMA, Luiz. Costa. "O conto na modernidade brasileira" in PROENÇA FILHO, Domício (org) *O livro do seminário.* São Paulo: L. R. Editores, 1983. (Mas o alegórico contém uma dificuldade específica: se ele permite a pura transcrição do tipo 'Isso significa aquilo', o isso, ou seja, a narrativa, se torna inútil, casca de fruta que se joga fora. p. 207). (grifamos).
[175] TURCHI, Maria Zaira. "As Fronteiras do conto de J.J. Veiga". Revista de Ciências & Letras, Porto Alegre, n.34, jul/dez. 2003. (pp.93-104).

> mulheres são passivas, as crianças não têm voz; a iniciação para o luto e não para o amor; as relações de parentesco nas tramas; a morte da mãe ou do pai; a invasão do espaço rural, dos pequenos vilarejos causando desequilíbrio e destruição; o confronto de universos estranhos e familiares; a sociedade sem saída metaforizada nos mistérios das ruas labirínticas; a tecnologia sem sentido ironizada na tarefa interminável, na máquina sem função; e a morte definitiva e poderosa em quase todos os contos. (p. 94). (grifamos).

Quanto aos temas, J.J.Veiga e Mia Couto estão muito próximos. Como acontece na obra de Couto, também na de Veiga, a morte é tema recorrente. E ao longo da ficção dos dois autores, ela se torna um pretexto para fazer emergir aspectos estranhos da natureza humana, num mundo onde impera o absurdo.

A morte aparece no conto: "Os cavalinhos de Platiplanto", pois o avô Rubem adoece, e tem de ser levado para longe e como não regressa mais, deixa subentendida, para o neto, e para nós leitores a sua morte.

No conto "Domingo de festa", Seu Santonis, que viajava muito, numa delas "ficou comido de piranhas no afundamento de uma canoa carregada de peles". (p.49)[176]. Depois "As pessoas que o [Aritakê] viram chegar foram morrendo ou se mudando, os meninos cresceram e sumiram, a viúva Santonis morreu, outra família foi morar na casa. Aritakê é preso por pegar um pijama no arame. Ao fim do conto, o índio é assassinado ao fugir da prisão. Ironicamente os soldados se interessam apenas pela arma que o matou, sem se preocuparem com a vida do índio: "É ximite, não é? / Dá licença? – examinou e completou, entendido: - Logo vi. Bicho que não faz vergonha. Quer negociar?" (p.51). (grifamos).

Em "Tarde de sábado, manhã de domingo", Veiga relata a história de três jovens amigos que saem para uma pescaria. Josia, (sic) um deles, é picado e morto por uma cobra. Os três, isolados, no mato, vivem uma experiência dramática tendo de passar a noite com um morto e de levar o corpo para a cidade. Ao final, entregam o corpo do menino morto à mãe, e a narrativa termina com o narrador dizendo: "Como se fosse uma combinação nossa, botamos a vara com o saco perto dela e saímos correndo perseguidos pelo grito dela, até hoje". (p. 89).

Em "Roupa no coradouro", acontece a súbita enfermidade da mãe do narrador e em seguida a sua morte. Nesse conto não há sonho, nem fantástico: é a súbita morte da mãe que, insólita para a criança, irrompe no cotidiano, transformando a vida do menino.

Na narrativa "A invernada do sossego", o tema central é a morte e a ressurreição do cavalo de estimação dos dois irmãos.

[176] AMÂNCIO, Moacir. *J.J.Veiga.* Seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Em “Na estrada do amanhece”, encontramos um trecho que nos lembra a fala de Juca Sabão, de *Um rio chamado tempo uma casa chamada terra*, que está na epígrafe do primeiro capítulo: “Na véspera do tempo”: “Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos”. “Na estrada do amanhece”, temos:

> Esta linha é a divisa. De um lado os que a gente diz que morreram, de outro os que estão vivos. Quando a pessoa, ou o bicho, passa de um lado para o outro, dizemos que morreu. Mas quem é que sabe qual é o lado dos vivos, e qual o dos mortos? Para nós, que estamos do lado de cá, é do lado de lá; mas para eles deve ser o lado de cá. (p. 97). (grifamos).

Nesta narrativa, é como se houvesse uma linha divisória entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, mas como diria Mia Couto, representado por Juca Sabão: há somente os dois mundos: o dos vivos e o dos mortos.

No texto anterior, de Veiga, vamos nos deparar com a personagem Belarmino que fere, com uma espingarda, o vizinho Seu Jucá que não chega a morrer. Um tempo depois, quem morre, traiçoeiramente assassinado, é o próprio Belarmino. E não é só essa morte que acontece nesse conto, também há o afogamento do menino Gervásio, num passeio que fazia ao rio, junto com Tubi.

Em *Sombras de Reis Barbudos*, há a morte de tio Baltazar, após se tornar um velho decrépito.

Enfim, seriam muitas as mortes que poderíamos encontrar nos textos, tanto de Mia Couto, quanto nos de Veiga, o que fica claro a nós leitores, que a linha temática dos dois escritores bebe da mesma fonte.

3.5 O fantástico recorrente em J.J.Veiga

Um texto só existe se houver um leitor
para lhe dar significado.

Roger Chatier

Como acontece com as narrativas de Mia Couto, as de Veiga também, que aparentemente se desenvolvem dentro da normalidade, mudam bruscamente, sem aviso nenhum, o que faz com que aflorem as situações de desequilíbrio que permitem a entrada do insólito.

Para Mário da Silva Brito[177]: "José J. Veiga constrói o seu universo de ficção partindo do corriqueiro e daí a pouco está no campo do insólito e chega até o pânico encadeando complexas, desesperadas e desesperadoras situações surreais, metarreais...".

Para mostrar que o fantástico é um fato recorrente na obra do escritor brasileiro, e que ele surge repentinamente, muitas vezes de situações corriqueiras do dia-a-dia, citamos alguns dos fatos insólitos que se encontram em algumas de suas obras, como também fizemos com as narrativas do escritor moçambicano, no capítulo anterior. E como nosso olhar se dá pelo viés do fantástico, selecionamos algumas narrativas, que podem ser vistas à luz das teorias desse gênero.

No conto "Era só brincadeira"[178], temos a história de um pacato cidadão, chamado Valtrudes, que gostava de pescar, nas horas vagas, e um dia, estranhamente, pescou um cano de garrucha que levou pra casa, deu de presente aos filhos, e estes, dias depois, transformaram o pescado no simulacro de uma arma.

Instala-se um clima de total estranheza e perplexidade, na narrativa, quando chega à cidadezinha um visitante, no mínimo estranho, e com um nome mais estranho ainda: Major Beviláqua:

> Tarde da noite fui incomodado por um cavalheiro do norte que dizia ter um assunto urgente a tratar comigo. Mandei dizer-lhe para vir no dia seguinte, considerando que já era tarde e eu não estava passando bem. Eu não tinha acabado de dar a ordem à empregada quando o homem entrou pelo quarto, segurando o chapéu em cima de uma pasta que trazia na frente do corpo. (p. 39).

O desconhecido submete o narrador Luis a um interrogatório sobre seu amigo Valtrudes, fazendo perguntas aparentemente sem sentidos: "Primeira pergunta: se são amigos; resposta: de carne e unha. Esta já matamos. Agora a segunda; é verdade que este senhor Valtrudes – o seu amigo Valtrudes – é bom pescador?". (p. 41). E o interrogador continua querendo saber se Valtrudes contava piadas, como ele pescava, se com arpão ou linha, qual a última vez que pescaram, o que pescaram, etc., num envolvimento que lembra *O Processo* de Kafka, quando a personagem está sendo interrogada e fica sem saídas, até que é assassinada por um crime que não cometera.

[177] Contra-capa de *Sombras de Reis Barbudos.*
[178] J.J.VEIGA. *Os Cavalinhos de Platiplanto.* 15 ed. São Paulo: Difel, 1985.

Valtrudes é preso: “Valtrudes estava diante dos juízes dizendo qualquer coisa, mas eu não podia ouvi-lo direito”. (p. 49).

Luis, o narrador que assiste ao interrogatório, sente-se como se estivesse assistindo a uma cena teatral: “(...) fiquei impressionado com as qualidades de ator mostradas por Valtrudes. Vendo-o ali discutir, arrazoar implorar, eu seria capaz de jurar que ele estava lutando com todos os seus recursos para salvar a vida!” (p. 49). A comunidade se aglomera diante do local do julgamento, curiosa para ver o que iria acontecer. E o absurdo se intensifica a partir do momento em Valtrudes é assassinado por um tiro da garrucha de brinquedo que ele pescara no rio e dera de presente para os filhos brincarem.

O narrador, um alienado, pensa que tudo é apenas uma brincadeira, o que aumenta ainda mais a sensação de estranheza do conto:

> O estampido assustou uns periquitos que estavam na jaqueira, e ao mesmo tempo eu vi um caco de cabeça de Valtrudes voar alto, como coco quebrado a machado, e ir cair perto de um barril velho, enquanto a cadeira tombava para trás com ele ainda sentado.
>
> Voltei para casa intrigado com o que tinha acabado de vê. Por mais que pensasse, eu não podia atinar como iriam eles soldar novamente a cabeça de Valtrudes, quando a brincadeira acabasse.
> (p. 50).

Temos nesse julgamento a metáfora daqueles que vivem rodeados de pessoas que percebem apenas as aparências das coisas e que, como Luis, todos aqueles que se aglomeram diante daquele espaço, são incapazes de perceber, que está a acontecer uma violação dos direitos do cidadão e dos códigos morais e sociais; que há uma inversão da ordem o que causa o absurdo da situação.

A ironia de Veiga, nesse texto, recai, inicialmente no título, objeto primeiro do estranhamento: “Era só brincadeira”, já que, tudo foi tão a sério, resultando no assassinato de Valtrudes; finalmente, a crueldade fica retratada na relação de solidão do sujeito com o outro, pois ninguém consegue apreender a falta de lógica do acontecimento. Devido ao absurdo do assassinato e à ausência de fundamento lógico e racional para o fato, a se intensifica atmosfera fantástica.

No romance: *A Hora dos Ruminantes*[179] são vários os fatos insólitos que acabam por oprimir as pessoas, em Manarairema lugar pacato e distante dos grandes centros, com seus moradores fatigados pela rotina. Inicialmente, a cidade é invadida por seres misteriosos,

[179] J.J.Veiga. *A Hora dos Ruminantes.* 19 ed. Rio de Janeiro: Difel, 1986.

que os moradores pensavam ser extra-terrestres que instalam um acampamento numa tapera nos arredores da cidade, e passam a fazer exigências e subjugar os habitantes. Quando um ou outro se aventurava a visitar a tapera dos homens estranhos, por não conseguir segurar a curiosidade, assim que o fazia, passava a fazer parte do mundo dos estranhos. Depois dessa invasão, acontece uma outra: a cidade é invadida por uma multidão de cães que entram na cidade e nas casas, latem, rosnam, uivam e durante muitos dias acuam os moradores como se fossem donos do lugar. Por fim, a cidade é invadida por uma enorme quantidade de bois que encurralam a todos. Mas, como se obedecessem a ordens, um dia, todos se recolhem à tapera dos homens estranhos, e os cães, os bois e os homens misteriosos, da mesma maneira misteriosa que chegaram, desaparecem, deixando a cidade novamente no sossego de sempre.

Além do absurdo das invasões e do desaparecimento súbito dos animais, há a estranheza da atitude dos moradores, que foram paulatinamente aceitando a opressão, a esperar que a ordem se restabelecesse, sem que ninguém precisasse fazer nada para que isso acontecesse. O povo de Manarairema, apesar de ser coagido, insultado, acuado, dominado por um poder irracional e inexplicável, acaba se conformando e aceitando a presença dos 'homens da tapera', como são chamados na narrativa. A falta de reação deixa no leitor a sensação de estranheza, já que acontece o inesperado com a servidão dos habitantes.

Ninguém explica os acontecimentos estranhos acontecidos em Manarairema, o que nos leva a pensar, enquanto leitores, que essas invasões ou são representações simbólicas da imaginação dos moradores numa uma alucinação coletiva; ou que estamos nos domínios do fantástico, onde o "impossível se abate de improviso sobre um mundo onde o impossível, por definição é banido". (Roger Caillois)[180]. Já que, em se tratando de literatura, onde os mundos são imaginários, tudo também só poderia ser possível ou impossível, por definição.

Se para Roger Caillois[181]: "(...) o fantástico é a ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real, por um universo exclusivamente maravilhoso", podemos chamar as narrativas de Veiga de fantásticas, sem problema algum, uma vez que, nelas, o escritor procura explorar as anomalias da natureza humana, e expressar esteticamente seus anseios e as suas perplexidades, diante do contra senso dos fatos que inquietam, mas que nunca são solucionados e para os quais nunca deve haver nenhuma explicação (Todorov). O que também está perfeitamente de acordo com a definição de Louis Vax: "a arte fantástica ideal

[180] CAILLOIS, Roger. *Images, images*. Paris, José Corti, 1966. (p. 09).
[181] Apud Felipe Furtado. *A Construção do fantástico na narrativa.* Lisboa: Horizonte Universitário, 1980. (p. 19).

sabe se manter na indecisão". (1977, p. 98). Enfim, é o absurdo que não produz o pânico nem o medo, mas sim aquele sentimento ímpar de difícil definição.

Em *Os Pecados da Tribo*[182], um conto cheio de estranhamentos, a começar pelo nome da personagem: "Cônsul de-não-sei-onde", está revelada a invasão do desconhecido no elemento que vem de fora para oprimir a maioria das personagens:

> Quando as pessoas passam a andar de cabeça baixa, como se procurassem alguma coisa no chão, e o que era familiar e inocente de repente ganha feições estranhas e ameaçadoras, e todo mundo passa a falar baixo ou não falar nada, com medo da própria voz, e qualquer barulho inevitável soa como se fosse um trovão e causa perda de voz, arrepios, suores frios, e até pensamentos têm de ser vigiados e tratados como manifestação de doença perigosa, é sinal de que alguma coisa muito séria está acontecendo ou vai acontecer a qualquer momento.

Neste trecho, Veiga parece retomar as palavras de Freud remetendo à teoria do mesmo, quando este postula que o sentimento de estranheza é produzido no momento em que 'algo familiar', conhecido pelo indivíduo, 'adquire facetas do desconhecido', e torna-se diferente do que se está acostumado a ver. Seria a incerteza provocada no leitor diante de um fato absurdo, denominado de 'hesitação' por Todorov; de 'a coisa' por Peter Penzoldt; de 'intrusão brutal do mistério na vida real' por Georges Castex; ou ainda de 'irrupção insólita' por Roger Caillois, como vimos no primeiro capítulo.

Em suas narrativas, tanto J.J.Veiga quanto Mia Couto contestam os valores sociais e a maneira de viver da burguesia, mergulhando na alma humana, procurando revelar o lado obscuro da existência individual, sem delimitar precisamente as fronteiras entre real e irreal, já que os dois convivem na narrativa, suscitanto o supra-real, previsto por Irene Bessière.

Nos contos de *A Máquina extraviada*[183], o mundo é uma ameaça constante e não se sabe o que é ou não perigoso. As catorze narrativas que compõem a obra são todas ambientadas em fazendas ou lugarejos do interior e a maioria delas está centrada na solidão humana ou na violência, aliadas à opressão e ao medo, para criar o sentimento do absurdo.

No conto "Tia Zi rezando"[184] o menino é criado pelo tio, uma figura autoritária, e opressora que proíbe a amizade do menino com Lázio, sem que haja explicações para essa proibição. A tia, embora aliada, não tem coragem para reagir e suas recomendações são

[182] J.J.VEIGA. *Os Pecados da Tribo.* 2 ed. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1978.

[183]J.J.VEIGA. *Os melhores Contos.* Seleção de J. Aderaldo Castello. 3. ed., São Paulo: Global, 2000. (p. 133).

[184] Idem, ibidem. (p. 39).

confusas: “falava e repisava, e de tudo o que disse só pude entender foi que eu não devia brigar com Lázio de jeito nenhum, mesmo que ele zangasse comigo” (p.49).

Lazio, por sua vez, afirma que um dia perderia a cabeça e contaria tudo; um tudo que fica por revelar. No final do conto, Firmino, o tio, mata Lazio incendiando o rancho e fugindo em seguida. O menino assiste ao fato escondido no mato, e sente que deverá permanecer assim até crescer, quando poderá enfrentar o tio: “Vou ter que passar algum tempo fora de casa até ver em que pé ficaram as coisas. Até lá eu já cresci e então posso olhar tio Firmino de frente, sem medo nem desorientação, e conversar qualquer assunto sem baixar os olhos nem tremer a voz”. (p. 95).

Em O*s* C*avalinhos de Platipanto*[185], a personagem do conto ajuda trabalhadores na construção de uma ponte, sem nem ao menos saber como:

> Não sei se foi nesse dia mesmo, ou poucos dias depois, eu fui sozinho numa fazenda nova e muito imponente, de um senhor que tratavam de major. A gente chegava lá indo por uma ponte, mas não era ponte de atravessar, era ponte de subir. (...) Era um serviço que eles precisavam acabar antes que o sol entrasse, porque se os buracos ficassem abertos de noite muita gente ia chorar lágrimas de sangue, não sei por que era assim, mas foi o que ele disse. (p. 31).

> (...) -Vai colocando essas pedrinhas nos lugares, uma depois da outra, sem olhar para cima nem para baixo, de repente você vê que acabou.
> (...) – e era verdade! Antes que eu começasse a me cansar o serviço estava acabado.
> Quando desci pelo outro lado e olhei a ponte enorme e firme, resistindo ao vento e à chuva, senti uma alegria que até me arrepiou. (p. 31).

Após esta cena da ponte, a personagem encontra o menino que tinha medo de tocar bandolim:

> - Por que você não toca? – perguntei.
> - eu queria, mas tenho medo.
> - Medo do quê?
> - Dos bichos-feras
> - Que bichos-feras?
> - aqueles que a gente vê quando toca. Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na gente, ninguém agüenta.
> -E se você tocasse de olhos fechados? Via também?
>
> (...)

[185] J.J.Veiga. *Os Cavalinhos de Platiplanto.* 15 ed. São Paulo: Difel, 1985.

> -Não vai a pé não – disse ele- Eu vou tocar uma toada pra levar você.
> (...) e tirou uma música diferente, vivazinha, que me ergueu do chão e num instante me levou para o outro lado do morro. Quando a musica parou eu baixei diante de uma cancela novinha, ainda cheirando a oficina de carpinteiro. (p. 32).

Nesse momento na narrativa, o menino é transportado pela música para um outro espaço: "para o outro lado do morro", onde há "um pátio parecido com largo de cavalhada, até arquibancadas tinha, só que no meio, em vez do gramado, tinha era uma piscina de ladrilhos de água muito limpa". (p. 33). Ali, após o som de um clarim, começa a aparecer o público que era composto, literalmente: "por mulheres com crianças de colo, damas de chapéus de pluma, senhores de cartolas e botinas de pelica, meninos de golinhas de revirão, meninas de fita no cabelo e vestidinhos engomados". (p. 34)

Após novo toque de clarim, acontece a cena do aparecimento dos cavalinhos, materializando o desejo alimentado durante muito tempo pela personagem:

> Do meio das árvores iam aparecendo cavalinhos de todas as cores, pouco maiores do que um bezerro pequeno, vinham empinadinhos marchando". (...) Depois um deles, um vermelhinho, empinou-se, rinchou e começou um trote dançado, que os outros imitaram, parando de vez em quando para fazer mesuras à assistência. O trote foi aumentando de velocidade, aumentando aumentando, e daí a pouco a gente só via um risco colorido e ouvia um zumbido como de zorra. Isso durou algum tempo, eu até pensei que os cavalinhos tinham se sumido no ar para sempre, quando então o zumbido foi morrendo, as cores foram se separando, até os bichinhos aparecerem de novo.
> (p. 34).

Mas como os cavalinhos só apareciam ali, atrás do morro, como afirma o major: "(...) Levar não pode. Eles só existem aqui em Platiplanto" (p. 35), podemos pensar no maravilhoso, já que se constitui num universo à parte. Porém, a maneira fantástica como o menino chega ao local, é uma ocorrência insólita que acontece num espaço realista, como requer o fantástico contemporâneo.

No conto *A Invernada do Sossego*[186], um lugar feliz "onde não havia cobra nem erva mutuca" (p.117), se transforma num campo de batalha com o ataque dos Capadócios, "que aparecem de repente armados e fazem um estrago medonho", confunde-se o real e o irreal: "Do outro lado do morro, aliás, muito longe, todos os animais desaparecidos acabavam

[186] J.J.VEIGA. *Os melhores Contos.* Seleção de J. Aderaldo Castello. 3. ed., São Paulo: Global, 2000. (p. 57).

batendo lá". (p. 90). Ou: "uma noite acordei cuidando ter ouvido o bater dos cascos em galope" (p. 116). Era o cavalo que voltava, depois de haver morrido.

Para Tieko Yamaguchi Miyazaki[187] (p. 14): "(...) num primeiro momento, a ressurreição do cavalo morto, ocorre no real que assume as qualificações do irreal". Novamente, vemos a 'irrupção insólita', num espaço realista, prevista por Roger Caillois. Ao final, o menino cai no buraco que eles haviam cavado para salvar o cavalo e por cima dele, despenca um enorme Capadócio que o esmaga: "como uma barata, esmagado como uma barata".

No conto "Os do outro lado"[188] o narrador afirma: "A casa era grande e alta, de tijolos vermelhos, talvez a mais alta do lugar". (p. 69). "Mas sendo tão grande, tão alta e de cor tão viva (...) nunca pude compreender por que não era vista da rua (p. 60). A personagem não se espanta diante do insólito: "...só me recordo, como coisa normal e aceita, que os entes que moravam lá não eram para ser visitados, muito menos freqüentados ou recebidos (p. 69). Quando a personagem entra no 'outro lado, o lado proibido', se depara com uma série de fatos estranhos, tais como: um velho que se senta há anos na porta do Cônsul, um grande número de soldados correndo atrás de bandos inimigos; uma caneta que não podia ser usada; enormes bolhas de sabão cruzando o céu, e dentro delas pessoas com semblantes felizes; uma estaca engrossa e cresce como o tronco de uma palmeira. Veiga gosta de nos apresentar narrativas divididas, geralmente em dois espaços: "os do lado de lá", e os do "lado de cá", como vimos nesse conto. Em Manarairema, os homens que se instalam do outro lado da cidade, criam a idéia de espaços divididos; em *Sombras de Reis Barbudos*, a Companhia e a cidade representam esses dois lados; No conto os *Cavalinhos de platiplanto*, a personagem é transportada para detrás do morro, portanto "o lado de lá".

O absurdo também acontece em *O Relógio Belisário*[189], quando o menino vê acontecimentos passados ou futuros a partir do relógio, que só ele sabe decifrar. A estranheza que se apossa do menino Belisário (às vezes Bel, às vezes Béu), que tem medo não só do que capta, como também de si mesmo, por pensar que poderia estar enlouquecendo, é compartilhada pelo leitor. Mas para a maioria das personagens, como Simão e Dolores, as visões parecem normais, o que consolida a idéia do estranhamento. Quando chegamos ao fim da narrativa, é que percebemos que o tropel dos cavalos, que aparece no início da narrativa: "(...) que parecia sacudir o mundo, estremecia os objetos em cima dos móveis, balançava os

[187] MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. *José j. Veiga : de Platiplanto a Torvelinho*. São Paulo: Atual, 1988.
[188] J.J.Veiga. *Os Cavalinhos de Platiplanto.* 15 ed. São Paulo: Difel, 1985.
[189] J.J.VEIGA . *O Relógio Belisário.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

quadros nas paredes e os santos no oratório, os vidros e porcelanas na cristaleira da sala", (p. 05) era o tropel dos cavalos que faziam parte da Guerra dos Sete Anos, que marcaram o reinado de Luís XV. Esse tropel se mistura ao zunir das balas da Revolução de 64, e nós leitores, percebemos que as visões que Belisário tivera, no início da história, referiam-se a esses dois acontecimentos: Guerra dos sete anos e Revolução de 64. "É custoso entender, mas aconteceu – e não foi essa a primeira vez". (p. 07).

As personagens percebem que o relógio está impregnado de enigmas e que tem mistérios que não se resolvem, mas se conformam com eles e aceitam o absurdo como se fosse algo irreparável. Dentro do relógio há uma página de revista antiga com fotografia e informações sobre o mesmo, que talvez justifiquem os acontecimentos estranhos: "(...) fora feito por um M. Lepaute de Luxemburgo, relojoeiro que trabalhava para a corte do rei Luiz XV; e a caixa com os trabalhos de bronze, era atribuída ao escultor Oudry". (p. 09).

Irene Bessière[190] define o fantástico não pela hesitação causada no leitor entre o natural e o sobrenatural, idéia central da teoria de Todorov, mas pela contradição da recusa mútua e implícita das duas ordens, como já dissemos. No fantástico contemporâneo, não há a necessidade de explicação para os fatos que ocorrem na narrativa, e não é necessário que ocorra a contradição entre essas duas leis ou princípios: real e irreal; aliás, é necessário que as duas leis co-existam no interior da narrativa para surpreender o leitor e instaurar o estranhamento tão necessário ao gênero.

É o que acontece nessa e em outras narrativas de Veiga, onde real e irreal se misturam, na repetição cíclica dos acontecimentos insólitos, que inicialmente provocam o aturdimento das personagens e despertam o desejo nelas de compreender o que está se passando. Porém, aos poucos essas personagens cedem à aceitação do impossível, uma vez que contra ele não adianta lutar.

Em *A Casca da serpente*[191], encontramos um mundo opressivo, sem perspectivas, fechado e triste, como um pesadelo. Na narrativa tudo parece se repetir exaustivamente e sem esperanças de melhora. Veiga sugere que Antonio conselheiro não foi morto em combate, que em seu lugar havia um corpo parecido fisicamente com ele, e que fora colocado ali, para despistar a tropa militar, enquanto todos fugiam. A partir daí, Veiga mistura ficção e realidade. Personagens da vida real habitam os episódios, até Chiquinha Gonzaga, a compositora aparece no romance. Com a ajuda de alguns irlandeses, tentam criar uma nova

[190] BESSIÈRE, Irene. *Lê récit fantastique. La poetice de L'incertain*. Paris: Libairie Larousse, 1974. (Col. Thèmes et Textes). (*A Narrativa Fantástica* – a poética do incerto). (p. 57).
[191] *A Casca da Serpente.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

‘Canudos’ que, no romance, como na história do país, também não dá certo. Um romance que propõe uma alegoria ao sistema autoritário e sangrento, como o episódio de Canudos, que marcou a história do Brasil.

Na narrativa *Aquele mundo de Vasabarros*[192], há uma monarquia autoritária formada por Simpatia, um remanescente de uma monarquia decadente, que se encontra em estado avançado de senilidade, que tem o estranho hábito de mijar nas calças, e Simpateca a esposa que opta pelo escapismo mental, e pela excentricidade para poder se alhear de um sistema repressivo, tedioso e cansativo que ela não podia modificar. O reino é vigiado pelos agentes de nomes ridículos: os senecas, os merdecas e os mijocas; mas a orelha do livro adverte que “se trata de uma história passada em outra dimensão que não a nossa, (...) lugar situado fora dos caminhos e das cogitações do mundo”. Assim sendo podemos pensar no maravilhoso, já que tudo o que acontece fica em outro plano, fora do real.

Em *Torvelinho dia e noite*[193], o menino Nilo, é primeiro a enxergar fantasmas e a conversar com eles, que lhe informam: “... ter medo de fantasma é coisa do passado”. Depois os fantasmas começam a ser vistos também por outras pessoas. Nilo se diverte com o aparecimento dos fantasmas, mas passa a ter medo da maldição que recaía sobre todos: “o tora-pé”, uma doença que atacaria as pessoas, sendo necessário cortar-lhes o pé. A estranheza está completa quando aparecem dois forasteiros por nomes de D. Cynara, mulher rendeira e o Sr. Abreuciano, um criador de abelhas, ambos fantasmas reencarnados. Com os lucros das rendas de D. Cynara e das abelhas de Abreuciano, a cidade ganha fama e vira roteiro turístico de Minas Gerais, mas perde seu sossego, quando vegetais crescem assustadoramente impedindo o trânsito e a passagem das pessoas. Nessa narrativa também Veiga fala dos dois lados: “Mas que ninguém se iluda. As cobertas só protegem do lado de cá. Do lado de lá, ficamos expostos aos ventos do desconhecido. Exatamente como do lado de cá”. Pela voz das personagens sinaliza-se de muitas maneiras o sentimento do absurdo, quando real e irreal se misturam na narrativa:

> Em um dia de sol você olha de longe uma paisagem e vê onde passa a linha que separa a luz da sombra.(...) Agora experimente ajoelhar no chão e determinar com uma régua o traçado da linha. Você vai deslizando a régua para um lado, não acha, e quando vê está na sombra. Desliza a régua para o outro lado e quando vê está no sol (VEIGA, 1985, p. 173).

[192] *Aquele mundo de Vasabarros.* São Paulo: Difel, 1982.
[193] *Torvelinho Dia e Noite.* São Paulo: Difel, 1985.

3. 6 A estranheza das personagens

> **O vento que agora sopra é diferente, é áspero e desconfortável. Pela hora, o melhor abrigo contra ele são as cobertas da cama. Mas ninguém se iluda. As cobertas só protegem do lado de cá. Do lado de lá ficamos expostos aos ventos do desconhecido. Exatamente como do lado de cá.**
>
> **J.J.Veiga**

Impossibilitado de confiar e de apoiar-se no outro, como reclamam seus mais íntimos desejos, o homem que J.J.Veiga nos apresenta, na maioria de seus textos, fecha-se em si mesmo e se agarra ao seu isolamento como a um destino previamente determinado. Para não ser ferido, entrega-se ao chamamento do poder, porque precisa vencer para não ser vencido, como aconteceu com Horácio, o pai de Lucas, que se fecha para a família e, sobretudo para a comunidade, tentando preservar-se a si mesmo, em razão de ter obtido um pequeno poder na Empresa.

Ao longo dos romances de J.J.Veiga, as personagens tornam-se estranhas umas com as outras e o relacionamento entre elas termina em hostilidade, porque perdem a capacidade de compartilhar, de interagir, tornam-se seres desumanos, fechados nos próprios interesses e indiferentes ao sofrimento do outro. Como as personagens de Gogol que, segundo Irene Z. Pinto Calaça,[194] não possuem autoconsciência, sendo por isso:

> (...) mais trágicas e dignas de comiseração por constituírem-se simples marionetes nas mãos do destino e da cruel sociedade; por não terem recebido condições de lutar conscientemente pela melhoria de seu mundo como um todo, mas apenas pela mudança dos fatores mediatos que lhe atingem. Como animais. (p. 95).

Sem se esquecer de observar o mundo ao redor, J.J.Veiga se preocupa em apresentar e documentar as atitudes estranhas dos seres que inventa, para traduzir o ambiente e as relações pessoais; "[num] refinamento estético, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se desencarnarem e adquirirem universalidade", como bem disse Antonio Candido[195]. Seus seres

[194] CALAÇA, Irene Z. Pinto. A construção do fantástico em *O Capote* de Gogol. SIGNÓTICA: Revista da Faculdade de Letras e do Mestrado em Letras e Lingüística / FL-UFG. Ano 1, nº 1, 1989 – Goiânia: Editora da UFG, v. 10, jan / dez. 1989.

[195] CANDIDO, Antônio. "Literatura e Subdesenvolvimento". In: *Argumento*- Revista de cultura, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. nº 1. (p.24).

inventados pertencem ao mundo real a fim de facilitar o processo de identificação do leitor para com eles. E Veiga deixa que os fenômenos insólitos aconteçam dentro da 'desordem natural das coisas', para causar-lhes a irredutível estranheza, necessária ao gênero fantástico.

A respeito do universo e do estilo das personagens criadas por J.J.Veiga, podemos ler novamente o que disse Mário da Silva Brito[196]:

> (...) [Veiga] cria personagens que de repente assumem atitudes e comportamentos inesperados, como que deslembrados de suas características anteriores. Essas transformações do indivíduo e do compasso narrativo, jamais parecem impossíveis, nunca perdem a verossimilhança. São apenas uma outra realidade – e esta é que expressa o verdadeiro, o que realmente está acontecendo.

Suas personagens, quase todas, representações do sertão, são seres de mente estranha, habitando uma sociedade que, na maioria das narrativas, é desestruturada por poderes desconhecidos, que proíbem, separam, castigam, e abafam qualquer vontade.

Em meio ao caos que se instala nas narrativas, as personagens não compreendem a ordenação do mundo, pois o insólito que emerge no cotidiano, deixa a sensação de deslocamento e insatisfação com essa nova realidade que se instala repentinamente em suas vidas, e com a qual elas não sabem lidar. Como as personagens das histórias fantásticas contemporâneas, que se apresentam próximas das pessoas reais, apesar dos nomes e sobrenomes estranhos, mas com suas particularidades e individualidades, que bem podem ser as de qualquer ser humano em crises de identidade com o país, ou consigo mesmos. Elas estão sempre se defrontando com situações incompreensíveis, impostas por sistemas estabelecidos independentemente das vontades de cada um, e nunca reagem, por medo de serem excluídos das esferas das decisões.

Diferentemente de Mia Couto, o modo pelo qual Veiga nomeia suas personagens não expressa desejos ou alusões a determinados acontecimentos de suas vidas. Em Veiga, alguns são nomes esdrúxulos que nada mais são que ironias aos governos militares, quando não se podia falar de nada, nem se referir a ninguém. O exagero na criação dos nomes, era para fugir à censura da época e ao mesmo tempo debochar dela já que tudo, aos olhos da censura, se tornava suspeitoso.

Assim, Veiga criou nomes que não poderiam ser associados a ninguém da vida real, como se pertencessem a um mundo muito distante do nosso: Geminiano, Apolinário, Mandovi, Amâncio, (*A Hora dos Ruminantes)*; Aritakê, Ipinauí, Seu Santonis, Doril,

[196] Contra-capa de *Sombras de Reis Barbudos.*

Rosendo, Zilza, Tubi (*A Máquina Extraviada*); M. Lepaute de Luxemburgo, Oudry (*O Relógio Belisário*); Marcondes, Mágico Uzk, Vi, Chamun, Horácio, (*Sombras de Reis Barbudos*); Valtrudes, Major Beviláqua (*Era só brincadeira*); Conde-de-não-sei-de-onde (*Os pecados da Tribo*); Cedil, Zoaldo, Tenisão, Zi, Bailão, Pulquério, Zeno, Manoel Davém, (*Os Cavalinhos de Platiplanto*); e muitos outros: Cônsul de Belgartúlia, os Glimerinos, Os Didangos, Rudêncio, Caincara, Umahla, Lucendas, Zulta, Edualdo, Uiua, Bekmiro Osmúsio, Zibisco, Obelardo, Seu Manlio, Emílio Sorensen, Urbano Santiago, Togo, Zé pequeno, Frei Laurêmio, Balagão I, O Peito Roxo, Antão I, Risonho, Santelo II, Andreu, Abreuciano, Cynara, Gumercindo, Milila, Torim, Pe. Prudente, Dr. Nelório, Marianito, Inácio Medrado, José Balduíno, Maria Menina, (etc), que habitam os lugarejos mais estranhos e mais longínquos, que poderiam pertencer a qualquer parte do mundo, ou do Universo: Ururu, Sumaúma, Batepaca, Manarairema, largo de Mestrevinte, Taitara, Passamara, Guaxuma, Sanserá, Miramaia, Tunca Grande, Pedra Lisa, Jurupensem, Serra do Mossongo, Vila de três Alferes, Vasabarros, Quintacruz, Paiol do Meio, Salvosseja, Jasminópolis, entre outros[197]. Mas, de acordo com Fernando Py, poeta e crítico literário, em seu estudo[198] sobre a obra *A Hora dos Ruminantes*:

> (...) nomes como turunxa ou turunxaca, umahla, uxala, quaxala, trinxala etc., de alguma forma representam um sistema hierárquico, militar ou paramilitar. (...) esses nomes evidentemente guardam relação com o nosso sistema real de cargos e/ou castas político-administrativas. Desse modo, está Veiga não apenas alegorizando uma situação real, mas lançando em zombaria nossas hierarquias burocráticas e militares" (p. 202).

3.7 A linguagem coloquial capaz de instaurar o absurdo

Como faz Mia Couto, que enriquece com frases rebuscadas a sua poética, Veiga também a preenche de encantamentos, ainda que usando a linguagem próxima do falar goiano. Ambos os escritores possuem formas de encantar e seduzir o leitor, cada um a seu modo, evidentemente, pois enquanto Veiga constrói uma narrativa inovadora a partir da realidade brasileira, mostrando por meio dessa linguagem, um ser humano atropelado pela modernidade e pelas injustiças sociais a que é submetido, Couto nos apresenta o homem

[197] Após o levantamento do nome das personagens e dos lugares, encontramos uma relação de vários deles na Dissertação de Mestrado de Agostinho Potenciano de Souza, à qual já nos referimos ao longo deste capítulo.
[198] FERNANDO PY. "Alegoria e antiutopia em José J. Veiga". In: Revista da Academia Goiana de Letras – AGL, nº 24, Novembro de 2001, (p. 195).

africano que rejeita a soberania ocidental e as elites nacionais que surgiram depois da colonização, para, também oprimir, cercear as vontades, e impedir os sonhos.

Afirma SOUZA, (1990, p. 20), que "(...) o alimento de sua [Veiga] poética é a língua comum do Brasil, transformada num sintagma narrativo particular, cuja substância de conteúdo é o nosso tempo histórico".[199] Ainda que Veiga tenha uma poética que se alimente do tempo histórico, como bem observou Agostinho, realmente ela se transformou num 'sintagma narrativo particular' que ultrapassou os limites da história e da oralidade, pois em seus textos podemos encontrar trechos impregnados da mais alta poesia, como os que destacamos a seguir:

> A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se afundava atrás da serra – quase que de repente, como caindo – já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar em xales. A friagem até então contida nos remansos do rio, em fundos de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando. (*A Hora dos Ruminantes*, p. 01)[200].
>
> (...) os cargueiros não podiam ficar suspensos no ar, enrolados em nuvens. (*A Hora dos Ruminantes,* p. 03).
>
> (...) mais tarde podia haver sonhos com os homens figurando como inimigos, mas eram apenas sonhos, vigorantes somente na escuridão dos quartos solúveis na claridade do dia.
>
> (...) Os dias se emendavam iguais, de tão iguais se confundiam e pareciam um só. Tínhamos caído em um desvio onde a idéia de tempo não entrava, a vida era uma estrada comprida sem margens nem marcos, estar aqui era o mesmo que estar ali, o hoje se confundia com o ontem e o amanhã não existia nem em sonho; nós esperávamos qualquer coisa, mas já nem sabíamos se era para adiante ou para trás. (*Sombras de Reis Barbudos*. pp. 51-52).
>
> (...) não apenas o canto, mas também a regra imutável dos momentos em que devia cantar. (*O Almanach de Piumhy*, p. 37).
>
> Aos poucos Belisário foi conseguindo amansar a escuridão... (*O Relógio Belisário*, p. 07)[201].
>
> (...) a claridade que caía na terra vinha das estrelas, só podia ser. E como tinha estrela no céu, tantas que pareciam raspar umas nas outras, e tremelicavam o tempo todo, como zilhões de fogueirinhas fingindo que vão apagar mas ganham força de novo. Umas parecem que não agüentam o aperto e mudam de lugar, largando fiapos de fogo pelo caminho. (*O Relógio Belisário*, p. 07).

[199] SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre nosso tempo: uma leitura da Obra de J.J.Veiga.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. Série Teses.
[200] J.J.Veiga. *A Hora dos Ruminantes.* 19 ed. Rio de Janeiro: Difel, 1986.
[201] J.J.VEIGA . *O Relógio Belisário.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

> (...) afirma ter visto esse desenho, mas lamenta que ele não sirva de prova convincente porque a redondeza da imagem não dura mais do que o tempo de um lampejo. (*De jogos e festas*, p. 43).

Como Mia Couto, Veiga usa uma linguagem coloquial onde podemos vislumbrar momentos de rara beleza, usados para contar histórias da tradição oral, que ainda estão por serem ouvidas. E o que esta linguagem nos apresenta é sempre o absurdo e o trágico vivido por seres que não se espantam diante dos mais estranhos acontecimentos e que aceitam imposições, como se fossem impotentes, e quase sempre, fadados à frustração e à derrota.

Os provérbios, em Veiga são citados como são falados, sem inovação, como se pertencessem a uma geração passada e distante do momento em que são escritos na narrativa, o que não acontece com Mia Couto, que os renova.

A título de exemplo, citamos alguns desses provérbios, em Veiga: "Quando um não quer, dois não brigam / Problema enterrado é problema plantado / O veneno de uns é o banquete de outros / Quando um burro fala, o outro pára para escutar / No escuro toda corda é cobra, todo padre é frade".

Em Mia Couto encontramos: "Amor com amor se apaga, / A Lua anda devagar, mas atravessa o Mundo / O cabrito come onde está amarrado / Mudam-se os tempos, desnudam-se as vontades / A verdade tem perna comprida / Contra factos tudo são argumentos / Mais valem bois nas mãos, que pássaros voando / A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder / O sonho é o olho da vida / O homem é como a casa: deve ser visto por dentro".

Enfim, renovados ou não, os provérbios nos dois autores não aparecem inocentemente, mas sim com a função de convidar o leitor a refletir e meditar sobre as atitudes das personagens e como elas estão enquadradas sócio-culturalmente no enredo.

3. 8 O insólito em *Sombras de Reis Barbudos*

> **As pessoas falam muito de felicidade, se atropelam para serem felizes, mas poucos se interessam, pela felicidade dos outros. É um erro, porque a felicidade de um beneficia a todos, quando mais não seja pela beleza do espetáculo.**
>
> **J.J.Veiga**

A obra *Sombras de Reis Barbudos (SRB)* se ambienta em Taitara, uma cidade interiorana que pode ser do Brasil, ou de qualquer outra parte do mundo, e a ação gira em torno de uma fábrica que se instala na região.

Nesta obra podemos ver representado, implicitamente o momento da política brasileira da 'ditadura militar', período que fica logo após o golpe de 1964. Mas lembramos a recomendação do Dr. Luis André Nepomuceno, em seu artigo publicado na revista TRAMA, à página 99 e que tem o título: "De cachorros, homens e bois: poder e violência em José J. Veiga":

> Embora aqui e ali seja possível identificar referências mais explícitas e visíveis à situação política do Brasil à época do golpe militar, é preciso ler suas alegorias de modo mais amplo, não exatamente descontextualizando-as, mas possibilitando diálogos mais abertos, dimensões que alcancem percepções inclusive fora do universo político.

Nessa obra, sem dúvida encontramos presente a reflexão do escritor sobre a realidade nacional, nesse momento em que o país sofre grande opressão por parte do governo dos militares, mas procuraremos enxergar também outras dimensões que não a simples alusão à política, como bem recomendou Nepomuceno.

Escrita a partir das lembranças de Lucas, ou simplesmente Lu, *Sombras de reis Barbudos* simula recordações que o narrador diz à mãe que irá descrever. E como de costume, Veiga privilegia as reminiscências do adulto que se volta sobre a infância mantendo a perspectiva do menino que ainda não se encontra corrompido pelos 'podres' da sociedade, e dessa maneira o presente torna-se um mero pretexto para lembrar e narrar o passado.

É por meio das lembranças desse menino, que à época dos acontecimentos, tinha somente 11 anos, ("Eu tinha onze anos quando tio Baltazar chegou da primeira vez". p. 02), que nós leitores acompanhamos a história da cidadezinha, calma e pacífica, como qualquer cidade interiorana do Brasil, até o momento em que a paz é abalada e os absurdos surgem por toda a narrativa, quando se instala, no local a "Companhia Melhoramentos".

No primeiro capítulo, praticamente já se anuncia o enredo do romance, quando Lucas escreve como se fosse a pedido da mãe:

> Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso

> eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor. (*SRB*, 1989, p. 01).

O truque usado pelo escritor, em dizer que Lu irá fazer o desejo da mãe, é na verdade, uma escolha de Veiga para transportar a visão de mundo da personagem em primeira pessoa, para o passado, fazendo com que Lucas funcione como a lembrança dos acontecimentos, podendo tudo parecer imaginação infantil, ou tudo parecer que foi apenas inventado pelo menino. De uma maneira ou de outra, a personagem-narradora estrutura a narrativa, recuando no passado, em *flash-back*, para poder melhor compreender o que se passou em Taitara, sua cidade, após a chegada de seu tio Baltazar e a fundação dessa misteriosa Companhia.

O relato se apresenta, num tom de depoimento, de confissão, quando Lu começa a contar sua história configurando, primeiro, as circunstâncias em que escreve, e procurando imprimir um tom de verdade ao que vai contar, para tornar seu mundo verossímil.

A relação entre passado e presente vem demonstrada em forma de pergunta: "Será que eu estaria aqui escrevendo se tio Baltazar não tivesse vindo pra cá com a idéia de fundar a Companhia? (...) Mas a história que vou contar começa mesmo com a chegada de tio Baltazar". (p. 02):

> Vou escrever a história do que aconteceu aqui (p. 01)
>
> (...)
>
> Talvez seja mesmo uma boa maneira de passar o tempo, já estou cansado de bater pernas pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados, lagartixas passeando atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninho nos fogões apagados, se vingando do tempo em que corriam perigo até no fundo dos quintais. (pp. 01- 02).

E a história que Lucas começa a contar é a de uma família que se desfez, de uma casa que foi abalada por uma opressão velada, surgida devido ao desejo de poder e pela avidez monetária. O relato narrado em primeira pessoa é a necessidade primeira para a construção da enunciação proposta por Todorov, para que o fantástico se instale na narrativa, tendo o testemunho de um narrador cujo relato tenha de suscitar a dúvida, já que ele é objeto e sujeito da história que conta.

O narrador parte de um ponto determinado: "A chegada" título do primeiro capítulo da obra. Lucas se apresenta disposto a nos contar a sua história, esmiuçando-a nas

‘verdades’, ainda que essas verdades possam abalar a credibilidade que depositamos no próprio narrador, já que sua visão é parcial. O texto não deixa clara a idade do narrador, nesse momento da escrita, nem a época em que se passa a história. Nós leitores não temos como saber o tempo exato da narrativa, porque o narrador, quando se refere aos acontecimentos mal situados no tempo, usa expressões genéricas do tipo: “naquele tempo”, “algum tempo depois” ou “passados alguns dias”, “durante dois ou três anos”.

O começo da história se dá mesmo é com a chegada de Tio Baltazar à cidade, um representante da elite brasileira, homem de ‘muitas fotografias e muita fama’. A chegada se dá em clima harmonioso e com muita festa: “Quando tio Baltazar começou a falar no projeto da Companhia meu pai se mudou para as nuvens. Quem o visse explicando o assunto e rebatendo críticas era capaz de pensar que a idéia era dele”. (p. 09). Essa harmonia começa a ser arranhada pelo ciúme que Horácio, o pai de Lucas, tem do carinho que tio Baltazar dispensava ao menino, porque o tio demonstrava o desejo de vê-lo, mais tarde, como engenheiro; com o passar do tempo essa relação se tornará mais difícil pelos ciúmes que Horácio demonstrará em realção à condição social do cunhado.

Tem início, em Taitara, a movimentação para a instalação dessa Empresa: “Então começou aquela romaria de gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar. Eles se hospedavam no Hotel Síria e Líbano por conta de tio Baltazar, tratavam a gente como se fôssemos índios ou matutos”. (p. 10). (grifamos).

Com o nome do hotel, vem intrinsecamente a idéia de que há uma invasão do mundo exterior, de outras culturas, do capital estrangeiro, sintetizados no confronto de mundos diferentes. Essa invasão que, aos poucos se sobrepõe à cidade, é a representação, em nível real, do que acontecia a todo o país na década de setenta, (1970) quando ainda está a dominar o nosso espaço social o tema do desenvolvimento iniciado a partir de 1950/1955, à época de Juscelino Kubischk[202], cujo lema era ‘crescer 50 anos em cinco’.

Na narrativa, também é exemplo da invasão estrangeira, o estilo do carro de Tio Baltazar: “(...) um lustroso carro esporte que os entendidos aqui diziam ser de fabricação italiana e muito caro” (p. 03); além das caixas de vinho estrangeiro, e dos charutos[203] caros que Baltazar recebia.

O clima de harmonia que havia entre Baltazar e as pessoas da comunidade, também se rompe, com a inexplicável partida do tio e o seu desligamento, sem explicações,

[202] Juscelino Kubischk foi Presidente do Brasil entre os anos de 1956 e 1961. Foi o responsável pela construção da nova capital federal: Brasília, para promover o desenvolvimento do interior e a integração do país.
[203] Os Charutos podem ser uma alusão a Cuba, e ao medo que os militares possuíam de que de lá viessem não só os charutos, mas também os ensinamentos de guerrilha.

da Empresa. Ninguém consegue entender o motivo da partida, já que: “durante dois ou três anos tio Baltazar foi completamente feliz, e valia a pena vê-lo naquele tempo” (p. 15). De repente, o tio sofre um golpe, é deposto do cargo e praticamente expulso da cidade pelos novos e desconhecidos dirigentes: “ (...) tia Dulce levava tio Baltazar muito doente para tratamento fora. Não deixaram bilhete nem recado de despedida, e foi bem feito para aprendermos a não ser ingratos”. (p. 23).

Com a saída de Baltazar, da Companhia, Horácio, o pai de Lucas, passa a ser funcionário da Empresa, seu prestígio cresce, e logo de mero funcionário, passa a fiscal da fábrica. O texto parodia situações do Brasil e tipos, nessa inversão de posições, fazendo de Horácio, a representação de uma realidade brasileira, vivida sob uma ditadura que aliciava pessoas sob o regime da força, para ajudá-los na tarefa de minimizar, proibir e ridicularizar a cultura popular e, sobretudo a livre expressão das idéias.

O que Horácio ansiava alcançar nesse trabalho, se transforma, e não corresponde à idéia que ele tivera inicialmente, de somente ter um emprego de onde pudesse tirar o sustento para a família. Com o passar do tempo, ele que era visto pelos habitantes com bons olhos, passa a ser um odiado fiscal da Companhia, pois fizera a escolha errada e cedera ao deslumbramento do poder, passando também ele a reprimir os amigos, os vizinhos e toda a comunidade. Enquanto o pai pactua com esse poder que todos desconhecem, inclusive Horácio, resta à mãe resignar-se, obedecer e acatar as ordens de quem agora também disseminava a violência.

Horácio se torna então, instrumento de manipulação e com a ajuda dele, a Companhia detém o poder político e controla toda a sociedade. É na casa de Lucas, transformada em extensão da Empresa, que os sinais do poder crescem aos olhos dos moradores, pois enquanto as famílias se amontoam em sua porta, em busca de ajuda humanitária, a família de Lucas tem as despensas abarrotadas de mantimentos:

> E melhoramos também em assunto de comida. Além das muitas iguarias caras que meu pai passou a comprar – coisas que antes eu só via em casa de tio Baltazar – recebíamos muitos presentes até de gente desconhecida, latas grandes de biscoitos, metros e metros de lingüiça, dúzias de queijo, latas e mais latas de conservas, leitões, frangos, doces de toda espécie, tanta coisa que mamãe às vezes nem sabia onde guardar, até debaixo das camas o espaço já estava tomado (p.29),

Horácio se transformara num ser materialista, céptico, desumanizado e sem vontade própria controlado por mãos poderosas que ele apenas finge conhecer.

Pelo trecho da obra que destacamos anteriormente, podemos perceber claramente que o autor denuncia o comportamento daqueles que aceitam de bom grado a adulação alheia, como fica claro pela fala do narrador: " (...) era a bajulação de quem tem medo de ser prejudicado em algum direito; como fiscal meu pai podia prejudicar ou beneficiar, os fiscais trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados". (p. 28) (grifamos), o que nos coloca mais uma vez, frente ao conflito que emerge das relações de poder, como acontecia durante o período da ditadura no Brasil. Horácio, enquanto vê seus amigos na miséria, esbanja riqueza, num procedimento inacreditável de quem se tornou um indivíduo agressivo, insensível, e destituído de todos os princípios, tornando-se "ele mesmo o retrato e o sujeito da violência (em seus contornos mais sutis), e não apenas a vítima da violência", como bem observou Nepomuceno, no artigo que citamos anteriormente.

À mãe não são oferecidas possibilidades de escolha: "Minha mãe não sofria pessoalmente a prisão porque essa era mesmo a vida dela havia muito tempo". (p. 67), a rotina se apoderara dela, se esquece de si mesma e se entrega à repetição de passar, repetidamente, uma 'farda azul' inventada por Horácio:

> (...) mamãe penava para manter impecável, se descobrisse nela uma ruga ou mancha meu pai não a vestia enquanto o defeito não fosse corrigido, ele até arranjou uma lente grande para examinar a farda". A lembrança que tenho de mamãe naquele tempo é a de um fantasma despenteado em pé ao lado da mesa de passar, esfregando, esticando, engomando e suspirando. (p. 27).

Como a farda do Alferes, no conto *O Espelho* de Machado de Assis[204], que dava outra personalidade a Jacobina, que lhe dava "a alma exterior" assim que dela fazia uso, a farda azul inventada por Horácio, demonstra a interiorização pelo sujeito da vontade alheia, e o faz pensar que, a partir dela, o respeito por sua pessoa só poderia aumentar: "Essa farda eu mesmo inventei. Impõe mais respeito (...) Você precisa ver como a cambada me trata. Só faltam se mijar". (p. 28). Com a farda, incorpora características dos fiscais conseguindo impor sobre as pessoas, as mesmas imposições de que um dia fora vítima. Porém, era um respeito gerado pelo medo, como observa o narrador:

> Aos poucos meu pai foi ganhando respeito como nem tio Baltazar alcançou em seus grandes dias logo após a inauguração, quando as pessoas se atropelavam para receber um cumprimento dele na rua. Mas havia uma diferença: com meu pai não era aquele respeito espontâneo e

[204] MACHADO DE ASSIS. *O Espelho.* São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

> desinteressado de quem quer apenas homenagear alguém por alguma coisa já feita; era a bajulação de quem tem medo de ser prejudicado em algum direito; como fiscal meu pai podia prejudicar ou beneficiar, os fiscais trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados. (p. 28). (Grifamos).

Veiga costuma desmistificar com seu humor crítico a vida 'oficial', condecorada com medalhas e uniformes, ridicularizando a idéia de poder hierárquico contida nesses símbolos, desmerecendo os seus valores. Como acontecia no Brasil à época dos militares, que apenas o uso da farda já supunha o direito de usurpar do poder, a farda de Horácio torna-se um símbolo da arbitrariedade.

O próprio Horácio não compreende as razões que o conduzem, mas, dentro de seu aturdimento, pressente que há como que uma força superior que o arrasta, e que ele não compreende nem pode mudar. Ele se vê numa completa solidão interior, inteiramente afastado de todos, separado do mundo, porque deixou que a ambição o dominasse. E na ganância, os falsos valores se misturam de tal modo com os valores legítimos que o personagem já não pode mais saber o que é bom ou o que é ruim. E quando essas duas categorias se confundem na mente das pessoas gananciosas, geralmente a primeira coisa que fazem é aceitar o mal, acatar as imposições, com medo da exclusão.

Apesar desse poder, Horácio se torna um homem desesperadamente solitário. Na raiz de toda sua luta de ganância, para conquistar bens materiais e tornar-se poderoso, resta a agonia de romper a solidão em que a rejeição do meio o havia encurralado. Embora detentor de algum poder Horácio acaba como começou: sozinho, desligado de tudo e de todos. Até tenta mudar e resolve abandonar o emprego para instalar um armazém, mas ninguém o ajuda e sequer aceita qualquer encomenda em conseqüência do período em que foi fiscal. Por toda a narrativa, prossegue solitário, revoltado contra os homens, condenado à angústia de estar só sem se revoltar por ser instrumento de manipulação dessa Empresa que era vista como inimiga. Somente ele podia transitar entre ela e a cidade, mas não revelou a ninguém quais eram as intenções da mesma, causando assim, um distanciamento cada vez mais acentuado entre o mundo da fábrica e o espaço dos moradores. Entre 'o mundo de lá' e 'o mundo de cá', entre ele mesmo e a população.

Forças ocultas e não compreendidas pela razão, prosseguem aniquilando Horácio, levando-o a reações violentas contra as pessoas com quem antes se relacionava, forçando-o a destruir até mesmo as relações familiares. Por fim, Horácio 'desaparece' misteriosamente, o que leva Lu a dedicar-se à tarefa de cuidar de uma horta para ajudar sua mãe, mas mesmo esse

trabalho inofensivo é constantemente vigiado pelos fiscais da Companhia, prolongando o sentimento de angústia, deixado pelo desaparecimento do pai e pelas proibições desses fiscais.

Nós leitores, sabemos apenas que a Companhia passa a repreender cada vez mais severamente a todos, que ela não se mostra, e que oculta a finalidade de seus propósitos. Até mesmo o narrador sente dificuldade em relatar o que ocorreu, quando ele afirma: "Pensei que ia ser fácil escrever a nossa história, estando os acontecimentos ainda vivos na minha lembrança. Mas foi só eu me sentar aqui, pegar o lápis, o caderno, e ficar parado sem saber como começar" (p. 02).

A Empresa representa o 'elemento estranho no espaço familiar', (Freud) que passa então a ser instável e inseguro, e os moradores de Taitara rejeitam a novidade introduzida de forma tão repentina. Nenhum morador sabe ao certo o que essa Empresa representa, nem o narrador, pois o seu ponto de vista é restrito e ele não pode dizer muita coisa sobre os mistérios dessa Companhia[205]. Frente a esse poder desconhecido, que se apresenta como o cerceador das vontades, e que sufoca qualquer desejo, num mundo completamente dominado por um poder oculto, despótico, inexplicável e estranho, Taitara se vê isolada do mundo.

Ao ficar de 'um lado' a Companhia, representante de um mundo modificador, que pode ser a cidade que se configura como sendo o grande industrializado, e 'do outro' o mundo modificado que é o sertão, o mundo isolado e distante que se sente invadido, configuram-se dois espaços que ficam cada vez mais divididos. E os motivos que levam a empresa a invadir o espaço da comunidade continuam inacessíveis ao narrador e também a nós leitores. Por todo o romance, não descobrimos o que está por trás da Empresa, nem o que esta produz, e muito menos por que se instalara ali. Ficamos sabendo apenas da opressão e das proibições que ela impõe à comunidade. A Companhia se constitui como sendo o opressor na história, configurado por essa limitação do acesso à informação e pelas proibições que impõe à vida da população desnorteando a todos.

Em face dessas proibições, que aos poucos vão se espalhando pela cidade, o comum seria que as pessoas procurassem imediatamente por respostas, por explicações para esses absurdos desencadeados pelas imposições ilógicas da Companhia. Mas, o que vemos, na narrativa, é a falta de estranhamento e o acatamento das imposições, que se apresentam, no mínimo incoerentes, e que, estranhamente, acabam por gerar o conformismo: "A Companhia devia saber o que estava fazendo". (p. 46).

[205] Durante a Segunda Guerra Mundial Companhias americanas e inglesas se instalaram por vários estados brasileiros. O País vivia então sob o comando do Estado Novo, após o golpe de Getúlio Vargas, apoiado pelo Exército.

Em J.J. Veiga, o estranhamento é uma estratégia para fugir à rigorosa censura da época em que escrevia suas narrativas. Ele cria mundos estranhos, opressivos, fechados e sem perspectivas, como era o Brasil nos governos da Junta Militar e dos Presidentes Médici e Geisel. Ficção e realidade passam a se misturar neste escritor, que lida com personagens que representam gente simples que se parece com todos os habitantes das cidadezinhas espalhadas pelo nosso país. Por meio desta aparente simplicidade ele nos envolve, enquanto leitores, em acontecimentos perturbadores, e o conceito de realidade sofre o 'efeito dos limites oscilantes entre real e irreal, gerando o supra-real', como postulou Irène Bessièrre.

O drama existencial que se apresenta nas obras desse escritor aparece como sendo um desencanto para com as maravilhas do mundo industrializado, que tráz junto com o progresso, os problemas do mundo moderno. Pois como assegura Fábio Lucas[206]:

> A todo momento, no mundo moderno, acredita-se estar adquirindo inovações tecnológicas que deveriam constituir novas soluções, quando, na verdade, está-se adquirindo novos problemas (...). E o que fazer com esses problemas, visto que eles não se deterioram com o tempo, apenas se acumulam? (...) a civilização tornou-se absurda, ninguém consegue mais entender o que acontece consigo, quando, na verdade, o que realmente está acontecendo, está do lado de fora do ser humano – nas novas formas de encantar e seduzir, o estranho conquista esse ser humano e no momento em que percebe o absurdo que se tornou sua vida, não pode mais voltar atrás. (grifamos).

A comunidade se encontra em dificuldades, como se todos se encontrassem num caminho sem volta e sem perspectivas, como observa Fábio Lucas a respeito do mundo moderno, onde as pessoas ao perceberem o absurdo em que se transformou sua vida, não podem mais voltar atrás.

Entre a ganância e a obediência as pessoas se esquecem de ser elas mesmas, como aconteceu com Ultímio, quando se ausentou da Ilha, das tradições, em busca de riqueza, e como acontece com Horácio, que a princípio se opunha às proibições da Empresa, mas que, ao fim, passou a obedecer cegamente as ordens da mesma, e a agir como se não tivesse outra escolha; como se as verdades da Empresa fossem as suas. Quando percebe que tomou o caminho errado, não pode mais voltar. O que nos remete à personagem Gregor Sansa, de *A Metamorfose,* de Kafka, que perde a identidade; ou mesmo como se dá com a maioria das

[206] LUCAS, Fábio. "O conto no Brasil Moderno". Proença Filho, Domício, Org. In: *O livro do Seminário* (Ensaios). São Paulo, L.R. Editores, 1983.

personagens de Murilo Rubião, que parecem viver *ad eternum* numa repetição cíclica, a realizar trabalhos escravos, sem se revoltar.

Ainda que se sintam aviltados por essas proibições, as personagens de J. J. Veiga também não se rebelam. Como é Geminiano Dias de *A Hora dos Ruminantes*[207]*:*

> (...) antes tão confiante e desempenado, não deixando passar oportunidade de mostrar os dentes brancos, como a dizer a esmo que é bom ser proprietário, agora era aquilo – um homem desmanchado na boleia, os ombros despencados, os olhos fixos nas ancas cada vez mais magras do Serrote, despreocupado das rédeas e do caminho. Quando cruzava com alguém na rua ou na estrada, Geminiano levantava a mão num cumprimento mecânico que não chegava à aba do chapéu. Quando alguém o saudava, ele não ouvia da primeira vez, ou ouvia atrasado.
> (p. 29).

A situação de estranhamento, ironicamente atinge até o cavalo de Geminiano, o Serrote que trazia a cabeça baixa: "num conformismo inconformado, parece que procurando no chão, a justificativa para aquele trabalho absurdo, idiota". (p. 29). Um 'trabalho absurdo' que passa a ser a representação daqueles que vivem em função dos outros, deixando que tolham seus direitos e sua liberdade de escolha. Com tanta proibição constrói-se um universo onde os conflitos e o insólito das situações acabam por destruir as precárias ilusões daqueles que vivem em Taitara.

Os misteriosos acontecimentos, de *Sombras de Reis Barbudos*, inicialmente intrigantes, acontecem num espaço realista e familiar de há muito conhecido, como requer o fantástico do século XX, já que nele há o aparecimento do sentimento, não de terror, "mas um sentimento ímpar de difícil definição" como postulou FREUD[208] porque "o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar".[209]

No texto não se vê a necessidade das personagens de lutarem contra forças sobrenaturais, como no fantástico do século XIX, pois o estranhamento, na obra, acontece num mundo moderno, burocratizado e familiar, como pede o fantástico contemporâneo[210]. A Companhia estabelece leis e regulamentos sem-sentidos que interferem diretamente na vida de cada morador, subvertendo-lhes a consciência e violentando-lhes a dignidade.

---

[207] *A Hora dos Ruminantes.* 19 ed. Rio de Janeiro: Difel, 1986.
[208] "Sonhos" In: *Conferências Introdutórias sobre psicanálise* (parte 1 e 2) Rio de Janeiro: Imago, 1976, Vol. XV. (p. 87).
[209] FREUD, Sigmund. O Estranho. In: Uma Criança é espancada / Sobre o ensino da psicanálise nas Universidades e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
[210] Lembramos que o termo foi usado pela primeira vez por Sartre, como apontamos no primeiro capítulo.

Estranho também é que os acontecimentos se dão numa velocidade espantosa e surpreendente, deixando as personagens sem ação, porque: "(...) o mundo organizado de repente se desorganiza: sobrevém o desequilíbrio e as personagens passam a viver o clima do absurdo". (p. 101)[211].

Ainda que o narrador não consiga divisar o que está ocorrendo, ele se identifica com toda a sociedade, que, em certo momento, se surpreende praticamente isolada do resto do mundo, obrigada a isso por esse poder desconhecido, que de repente, se instalou na cidade.

A população de Taitara não pode fugir dali, porque a Companhia cercou as estradas, também ninguém consegue entrar na cidade, o que deixa os moradores num espaço sitiado:

> Quem tinha condições de viver fora estava largando tudo e fugindo. No princípio a Companhia não se importou, talvez por achar que quanto menos gente houvesse na cidade, mais fácil seria a fiscalização. (...) Depois até a porta do sonho foi fechada quando a Companhia fechou as estradas.
>
> (...)
>
> Com isso ficamos isolados do mundo, gente de fora não ia querer entrar sabendo que não podia sair. Nem carta recebíamos porque os carteiros agora trabalhavam na fiscalização, e ninguém era bobo de ir buscar correspondência no correio: esperta como era, a Companhia na certa estava vigiando a agência; as cartas que ficassem lá mofando, coisas muito mais importantes tínhamos perdido e estávamos perdendo todo dia. (p.114).

Por se localizar fora do centro da cidade, por ser "o lado de lá", fica claro que essa distância espacial nada mais é que uma separação, uma diferenciação imposta por uma força que não se revela por toda a narrativa, sem, no entanto ser uma força sobrenatural. Apenas a Companhia é a modificadora do mundo de Taitara, e esta modificação acarreta o deslocamento do homem do campo para o mundo da Empresa, acarretando neste ultímo a alteração de caráter devido às influências de um espaço diferente do que sempre esteve acostumado. Um espaço existente como possível, já que Horácio trabalha nele, mas de um poder castrador, cujas causas todos na cidade desconhecem, mas que, inexoravelmente atinge a todos.

[211] "Uma estranha realidade". In: José J. Veiga. Biografia por Moacir Amâncio. São Paulo: Abril educação, 1982.

3. 9 Muros, muros, fantásticos muros

Cortina vulgar de decência urbana,
defende a nudez dolorosa das ruínas
do sobrado – muros
Muros sem regra, sem prumo nem aprumo.

Cora Coralina

Devido ao estranhamento e às leis que desafiam a lógica, os absurdos começam a aparecer. Certo dia Taitara amanhece cercada por muros que ocupam as ruas, fazendo com que a população percorra verdadeiros labirintos para ir de um lugar a outro. Os muros atravancam tudo, impedem que as pessoas saiam de casa, que visitem amigos, que se comuniquem, como se fosse uma invasão silenciosa e inevitável. Espalham-se por toda a cidade, metáforas do cerceamento de liberdade, que deixa as personagens com a sensação de derrota e de impotência. Um problema inesperado, para o qual ninguém vê solução. Com os muros persiste em cada personagem um isolamento opressivo separando-os.

Inicialmente, os muros aparecem somente em torno da casa da família de Lucas, feito provavelmente, a pedido do pai:

> Isso durou até aparecer esse muro aí em frente, feito, creio que a pedido de meu pai. Se o muro por um lado nos trouxe sossego – ele corre rente a nossa porta, e só com um mapa se pode achar a passagem pra cá – por outro lado ele dificultou muito a nossa vida. As voltas que ele dá para confundir os indesejáveis vigoram para nós também. Uma caminhada que antes fazíamos em poucos minutos, depois do muro ficou tomando uma hora ou mais. (p. 32). (grifamos).

Depois, os muros se espalham pela cidade toda, e como o muro de Berlim, os de Taitara também surgem de repente, transformando Taitara numa cidade sitiada:

> De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas do meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí. No princípio quebrávamos a cabeça para achar o caminho de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados, como se os muros não existissem. (p.27). (grifamos).

Em 1945, assim que terminou a segunda Guerra Mundial, o mundo ficou praticamente dividido em dois grandes blocos[212]: o Socialista, liderado pela extinta União Soviética, e o capitalista, liderado pelos Estados Unidos. O símbolo mais evidente dessa divisão de forças no pós-guerra estava no 'Muro de Berlim'. Este muro, construído na madrugada de 1961, dividia a cidade ao meio e simbolizava a divisão do velho mundo em dois blocos ou partes: Berlim Ocidental, que era constituída pelos países capitalistas encabeçados pelos Estados Unidos da América e Berlim Oriental, constituído pelos países socialistas simpatizantes do regime soviético. Esse muro além de servir como punição à Alemanha, por ter provocado a segunda Guerra, também era uma espécie de alerta para outros países, a mostrar que o poderio estava na mão desses países.

Vimos em todo o mundo, homens erguendo muros para demonstrar o domínio e a subjugação de um povo sobre o outro, fato que era moralmente aceitável. A derrubada do muro de Berlim só aconteceu em 1989, quando assistimos à reunificação das duas Alemanhas, que hoje formam a República Federal da Alemanha. A queda terminou com essa divisão do mundo em dois blocos, e também chegou ao fim a Guerra Fria.

Ainda no século XXI, assistimos a guerras localizadas, como a do golfo, que colocou o Iraque 'de um lado' e os países liderados pelos Estados Unidos 'de outro'. Em apenas dois meses de combate, já havia acontecido mais ou menos 150 mil mortes. Na Bósnia-Hezergovina, uma guerra entre servos, croatas, muçulmanos vitimou milhares de civis de 1989 até 1996. Na áfrica a situação também não foi fácil, pois Angola e Somália se bateram em lutas sangrentas, enquanto boa parte da população desses países morria de fome.

Já na áfrica do sul, o *Apartheid* colocava a cultura dos sul-africanos inferior à cultura européia e mantinha a separação; quando essa descriminação não foi mais tolerada, o líder negro Nelson Mandela[213] conseguiu chegar à presidência do país. Muitos dos conflitos existentes no mundo têm sua origem na desigualdade social, que está presente em muitos países, como no Brasil, por exemplo, onde até hoje há um abismo que separa ricos e pobres.

Na realidade, os muros enclausuram os habitantes das cidades, não apenas fisicamente, mas psicologicamente, tornando-os impotentes. Cada vez mais, as pessoas sentem a necessidade de erguer muros para se protegerem da violência que, aumenta a cada

[212] Sempre os 'dois lados', como denunciam Veiga e Couto.

[213] Nelson Rolihlahla MANDELA, primeiro presidente negro a África do Sul, governou o país entre os nos de 1994 e 1999, Como presidente do CNA (de julho de 1991 a dezembro de 1997), Mandela comandou a transição do regime de minoria no comando, o apartheid, ganhando respeito internacional por sua luta em prol da reconciliação interna e externa. Alguns radicais ficaram desapontados com os rumos de seu governo, entretanto; particularmente na ineficácia do governo em conter a crise de disseminação da SIDA/AIDS. http://pt.wikipedia.org/wiki/Nelson_Mandela.

dia, no mundo todo. As pessoas, então, incapazes de resolver o problema, que a nosso ver, (no plano real), estaria na desigualdade social, gerada pela má distribuição de renda, aos poucos, deixam de se surpreender com o estranho cerceamento, se conformam com os muros e passam a levar a vida como se eles não existissem.

Lembramos que, na obra, a explicação racional para o surgimento repentino dos muros e para as proibições da Companhia, invalidaria a ambigüidade e, conseqüentemente, sairíamos do fantástico. Por isso é necessária esta indefinição, já que a dúvida e a indagação resultante da presença simultânea de elementos inexplicáveis não podem e nem devem se desfazer quando estamos nos domínios desse gênero.

Como afirmou Irene Bessière as ocorrências inexplicáveis irrompem nesse gênero sem que o texto alguma vez explicite se aceita ou exclui inteiramente a existência do real ou do irreal, já que um não deve excluir o outro, nem um ser privilegiado em detrimento do outro. No fantástico, lembramos, acontece uma junção (Vax)[214], e não um conflito entre as oposições que seriam razão *vs* loucura - real *vs* irreal - natural *vs* sobrenatural-, etc., já que "a narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável"[215].

Essa falta de estranhamento frente a situações insólitas, em 'presença do inexplicável', é o que faz com que esta obra difira do fantástico tradicional. As personagens acabam se convencendo de que o que lhes sucede é a mais pura verdade, e não uma situação absurda, porque o escritor estrutura a narrativa de maneira que convence todos os envolvidos, de sua veracidade.

Ainda que o acontecimento desfaça todas as leis a que estão acostumadas a obedecer e que o fato não possa ser apreendido pelos sentidos convencionais, as personagens não reagem porque se sentem imobilizadas por um poder que não se mostra e contra o qual nem pensam em se opor. Sofrem sem reagir, se acostumam, nem parece mais que sentem raiva ou desespero. Essa falta de reação problematiza a submissão delas, imersas em sua inércia e em sua incapacidade de ação, frente aos momentos de crise e de tensão. De certa forma, é a representação do mundo da máquina, em que a maioria das pessoas se entrega, à procura da 'melhoria de vida', numa escalada sacrificante, que muitas vezes resulta em frustração.

No fantástico puro, como o denominou Furtado, os acontecimentos atuam como sendo algo perturbador, porque eles estão inseridos no espaço realista da narrativa, obrigando

[214] Louis Vax. *A Arte e a Literatura Fantástica*. Trad. João Costa. Lisboa: Arcádia, 1977.
[215] Idem.

as personagens a acreditar que os fatos ocorreram realmente e não podem ser explicados pelas leis que elas conhecem do mundo real e cotidiano. Ou seja, o disparate dos acontecimentos e a falta de lógica, encontrados em *SRB,* fazem com que mergulhemos no fantástico contemporâneo, já que os fatos desafiam a racionalidade e a normalidade pela estranheza e pelo absurdo. O insólito abala profundamente o cotidiano e desafia as leis da lógica, devido à sua improbabilidade de acontecer no mundo real, revertendo a ordem costumeira dos acontecimentos, exatamente como acontece em Taitara.

Muros, apesar de serem objetos inanimados, podem servir ao fantástico, dependendo da situação em que se encontram dentro do universo ficcional. Aqui eles assustam por surgirem de repente, por toda a cidade e por serem a representação da proibição extremada da 'Empresa Melhoramentos'. Este surgimento está de acordo com o pensamento de Vax, (1965, p. 61), no capítulo em que trata dos temas do fantástico, quando o estudioso diz que: "c'est ne pás le motif qui fait le fantastique, c'est le fantasqique qui se développe à partir du motif"; o motivo (os muros), nada mais é que um "fundo", ou seja, algo por meio do qual Veiga criou a tensão de perplexidade na narrativa, e que funciona como metáfora da "situação universal da condição humana, que vive sob regime de opressão. Situação que não é exclusiva dos brasileiros, mas diz respeito à liberdade e à existência de todos enquanto humanidade"[216].

3.10 A irredutível estranheza

Os acontecimentos estranhos se sucedem em Taitara, e não podem ser explicados pelo narrador, e nós leitores não devemos exigir a comprovação dos fatos, como bem observou Roger Caillois e Louis Vax. Assim sendo, Veiga desperta o sentimento do absurdo que extrapola os limites de qualquer lógica, ao deixar que a sensação de agonia pareça continuar eternamente, na repetição, na circularidade, e na descontinuidade que expressam o incerto e causam a estranheza, elementos próprios das narrativas fantásticas.

A estranheza surge novamente, no caso dos urubus que invadem a cidade e que apesar de serem inofensivos são desagradáveis, inconvenientes e surgem em uma quantidade jamais vista. E mais absurdo ainda é que depois de algum tempo, passam a ser tratados pelos

[216] SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre nosso tempo: uma leitura da Obra de J.J.Veiga*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. Série Teses. (p. 61).

habitantes como animais de estimação e, ironicamente, como norma da Companhia, quem fosse possuidor de um urubu deveria registrá-lo:

> PRINCIPALMENTE URUBUS. Não sei se era ilusão, se tinha sido assim sempre; mas depois adquirimos o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou parecendo que o número de urubus sobre a cidade estava aumentando dia a dia. (p.35). (grifos do autor).
>
> (...)
>
> Os urubus ainda não estavam em nossos telhados, mas as sombras deles estavam. Os primeiros chegavam logo depois do sol, e pelo meio-dia o céu ficava coalhado deles, as sombras caindo vertical nas ruas, nos muros, nos gramados, em toda parte aquelas cruzes volteando sobre nossas cabeças. (p.36).
>
> (...)
>
> A princípio nós os espantávamos a vassouradas, depois fomos amolecendo e facilitando a vida deles, até fingíamos esquecer ossos e pedaços de carne em lugares acessíveis para podermos observá-los e avaliar a inteligência deles. (p.45).
>
> (...) Era uma novidade ver aqueles bichos antes tão mal-quistos dormindo indefesos por cima dos móveis e às vezes até nas passagens, com risco de serem pisados por pessoas distraídas. (p.45).
>
> (...)
>
> As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção. (p. 45).
>
> (...) no cheiro persistente das descargas que eles largavam quando dormiam, nos piolhos, nas penas pretas que iam aparecendo em lugares inesperados, parece que manejadas por mãos invisíveis para não deixarem morrer em nós a lembrança de nossa baixeza (p. 49).

Inexplicavelmente, da mesma maneira que vieram os urubus, eles também foram embora, deixando somente os piolhos, o mau cheiro, e a lembrança da baixeza humana. A estranheza concentrada nessas imagens descritas como se estivessem vivas, faz com que nos sintamos impelidos a pensar que ali o inexplicável serve de artifício ao autor, para chamar a atenção para um mundo fantástico, onde tudo pode acontecer por entre as fronteiras da lógica, numa desordem natural.

Essa maneira de Veiga instaurar o fantástico, com o ridículo e o absurdo de se conviver com urubus, com as pessoas massificadas parecendo que não percebem o que está a

lhes acontecer, parte do mundo civilizado, opondo-se ao fantástico produzido no século XIX pelos escritores europeus como Hoffmann, Gautier, Lovecraft, ou Nodier, que viam o fantástico como sendo aquele em que se encontravam as histórias de "arrepiar, ou de horror e medo"; e não como ele acontece nos dois últimos séculos (XX e agora no início do XXI), nos espaços proibitivos, repetitivos, circulares, e estranhos de obras que subvertem a ordem rotineira e abalam a tranqüilidade.

O gênero fantástico que evoluiu no século XX, e que teve suas inovações com J.J.Veiga e Mia Couto, é aquele previsto pela estudiosa Irene Bessière como sendo a "transcrição da experiência dos limites da razão"[217]. Ou ainda como afirmou Felipe Furtado: "(...) a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia[218] meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição sobre ela". Realmente os dois escritores constroem suas narrativas sem a devida comprovação da verdade dos fatos. Vale lembrar que nem o leitor necessita desta comprovação, para 'acreditar' no que está lendo, devido à verossimilhança que os autores impõem aos seus textos.

Os acontecimentos que transgridem e abalam a ordem normal e conhecida de Taitara vão se sucedendo, numa demonstração da inversão de valores que representa o caos que se instalou na cidade, causando também a inversão da ordem estabelecida, o que desorienta ainda mais os moradores; como foi o caso dos urubus, também se torna proibitivo perguntar as horas a alguém; rir em público; se queixar do calor ou dizer que não estava calor; abaixar ou não, para pegar objetos no chão; verduras só poderiam ser cultivadas se estivessem registradas; as lunetas e os binóculos para olharem os urubus também foram proibidos; ficou proibido também pular os muros para cortar caminho; um menino que ousou fazê-lo teve os dedos costurados no hospital da Companhia; "Outros voltaram do hospital com um aparelho de ferro atarrachado nas pernas para impedi-las de se dobrarem; outros voltaram com a mão metida numa espécie de sacola de couro presa no punho com um peso de muitos quilos dentro". (p. 47) Ou ainda: "ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá;

[217] BESSIÈRE, Irene. *Lê récit fantastique. La poetice de L'incertain*. Paris: Libairie Larousse, 1974. (Col. Thèmes et Textes). (*A Narrativa Fantástica* – a poética do incerto). (p. 62).

[218] Apenas nos limitaremos ao conceito de fenomenologia, sem aprofundá-lo, uma vez que este não é o objeto de nossa abordagem. De fenômeno + -logia; al. Phänomenologie. Filos. 1. Estudo descritivo de um fenômeno ou de um conjunto de fenômenos em que estes se definem quer por oposição às leis abstratas e fixas que os ordenam, quer por oposição às realidades de que seriam a manifestação.
2. Sistema de Edmund Husserl (1859-1938), filósofo alemão, e de seus seguidores, caracterizado principalmente pela abordagem dos problemas filosóficos segundo um método que busca a volta "às coisas mesmas", numa tentativa de reencontrar a verdade nos dados originários da experiência, entendida esta como a intuição das essências. Fonte: Dicionário Aurélio.

nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices" (p. 46); pessoas eram advertidas com objetos pegajosos e estranhos, que eram lançados sobre a cidade e onde caiam grudavam e exalavam "uma catinga horrível"; Enfim, a vida estava bloqueada e sem saídas aparentes, com os indivíduos totalmente controlados por esse poder alheio e desconhecido que proibia sem causa, pelo simples prazer de proibir, exercendo o poder pelo poder, para anular socialmente a todos os isolando: "A Companhia baixou proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir". (p. 46). (grifamos).

As personagens de Taitara vivem o absurdo levantado por Camus[219]. Elas se encontram num estado para o qual não enxergam um amanhã, pois estão em um mundo onde impera a falta de sentido, a censura, e o cerceamento total do pensamento. Privadas de esperança e de liberdade se sentem imobilizadas e incapazes de tomar qualquer atitude que reverta a situação de passividade em que se encontram. As proibições incessantes e repetitivas parecem se prolongar eternamente, deixando as personagens sem entrever saídas. É uma situação ridícula e absurda a da repetição, que não pode ser explicada pela lógica, nem mudada, o que provoca no leitor, o sentimento fantástico.

Porém, há um instante de trégua, na narrativa, no capítulo que recebe o título de: "Pausa para um Mágico". Um descanso dos absurdos.

Deveria parecer na cidade o mágico "Grande Uzk", que viria do oriente. E o narrador comenta: "bom começo; o bom mágico precisa vir de longe" (p. 52). Ficamos sabendo, 'por intermédio das pessoas que viajavam', que o mágico se encontrava em Luzalma, em Aguaçava, ou em Guaravaí, Pompeinha, ou que estava de cama em Manarairema.

O mágico que tinha grande fama aparecia nos cartazes como sendo magnífico, possuidor de olhos de chama, e era tratado por "O Grande Uzk", na verdade, frente a frente com Lucas, este percebe que ele é baixo, gordo e possuidor de um grande eczema num dos lados da face, uma decepção para o narrador, como foi a que ele teve com o tio Baltazar, ao chegar na cidade, quando constatou que faltava um braço ao tio. Uma crítica do narrador àqueles que se sustentam das aparências ou àqueles que fazem julgamentos precipitados sobre a forma física das pessoas.

E como a Companhia não queria o mágico fazendo mágicas na cidade, ele demora a parecer, mas quando chega o momento do espetáculo, o narrador nos conta que:

[219] CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo, ensaio sobre o absurdo.* São Paulo: Record, 2004.

> Naquela noite, e nas outras, o Grande Uzk virou o mundo pelo avesso na nossa frente, desmanchou-o e montou de novo de maneira diferente, nós vendo tudo e não acreditando, ainda hoje não acredito. Ele voou como borboleta por cima da platéia, pousando aqui e ali, subindo e baixando. Endureceu chamas de vela em forma de cabacinhas avermelhadas e distribuiu as cabacinhas às senhoras. Mudou uma bola de bilhar em cubo do mesmo peso, verificado em balança, e mostrou o cubo a quem quisesse ver e pegar. Transformou areia em água, muita gente lavou a mão nessa água e precisou enxugá-la. Jogou uma bandeja de sapos para cima, pareceu que eles iam cair como sapos mesmo, no meio da queda viraram beija-flores e saíram voando com aquele vôozinho ora arisco ora parado dos beija-flores, alguns encontraram a saída e se perderam na noite lá fora. Atravessou uma parede de tijolos construída no palco na vista do público por dois pedreiros e depois examinada por uma comissão escolhida a esmo na platéia, tudo gente daqui, conhecida e respeitada, atravessou para um lado, para o outro, quantas vezes quis, o público pedindo bis, ele passando para lá e para cá como se não existisse obstáculo.
> (pp. 59-60).

A citação longa foi por desejarmos apresentar todo o momento de encantamento que tomou conta da platéia, no momento da apresentação do mágico, com instantes de deslumbramento para os moradores.

Mesmo que no espetáculo tenha havido transformações e metamorfoses, não consideramos essas ocorrências como pertencentes ao gênero fantástico, pois a mágica dá uma explicação lógica para os acontecimentos. Apenas as enumeramos, por ser um momento lúdico da narrativa, onde há o jogo do mágico com os espectadores, sobrepondo o ilusionismo à verdade, como comprovamos nos excertos a seguir:

> Mas a verdade é que o Grande Uzk ajudou muito a nossa vida, e sem ele ficou mais difícil agüentar a realidade. Depois que ele foi embora levando suas mágicas naquelas canastras enormes, as pessoas andavam pelas ruas como sonâmbulas, indiferentes, desinteressadas, esbarrando em muros e umas nas outras, pisando as botinas engraxadas dos fiscais e pagando caro pela distração. (p. 65). (grifamos).
>
> (...)
>
> E a Companhia por sua vez caprichou na vingança pelos dias encantados que passamos aplaudindo o mágico. Proibições e exigências há muito tempo esquecidas foram desarquivadas e aplicadas de novo com um rigor nunca visto antes. De um dia para o outro, sem nenhum aviso, ficou perigoso até perguntar ou informar as horas a um desconhecido. Muita gente se complicou por se queixar inocentemente do calor, ou dizer que não estava fazendo tanto calor; por responder a cumprimentos ou não responder por distração; por se abaixar para apanhar um objeto qualquer na rua, ou por ver um objeto e não se abaixar para apanhá-lo. (p. 67).

3.11 O Fantástico Vôo Libertário

A mais bela de todas as certezas é quando os fracos e desencorajados levantam suas cabeças e deixam de crer na força de seus opressores.

B. Brecht

Depois da passagem do mágico por Taitara, é como se a cidade tivesse perdido a passividade. Como se as mágicas tivessem lançado luz de esperança para as personagens, o que faz com que elas comecem a buscar novos caminhos, e para encontrá-los, começam a voar. Lucas é o primeiro a ver a cena de um homem voando e leva um 'bruto susto' pensa que enlouqueceu, fica sem ação por muito tempo, numa atitude de espanto e dúvida. Tempos depois, Lu e os próprios fiscais da Companhia vêem "não um, mas três sujeitos voando" (p. 128). Com a passagem dos dias, o fato se confirma: realmente as pessoas estavam voando, e assim ludibriavam, pela primeira vez, os fiscais e a Companhia que, nesse momento, já começava a perder a autoridade.

Ao voar, as pessoas de Taitara lembram o mito grego de Ícaro, que é jogado no labirinto do Rei Minos de Creta, por ter ajudado a princesa Ariadne, a filha de Minos a fugir com Teseu. O labirinto tinha sido construído para aprisionar o Minotauro, mas como Dédalo o pai de Ícaro, provocara a ira do rei, pai e filho são jogados nesse labirinto.

Dédalo sabia que sua prisão era intransponível, que era impossível fugir do labirinto. Então ele e Ícaro juntaram asas de vários pássaros, colaram-nas com cera, até que se tornaram perfeitas como as das aves e os dois puderam fugir voando. Ícaro deslumbrado com a bela imagem do Sol voou em sua direção, esquecendo-se dos conselhos do pai. A cera, que colava suas asas, derreteu e ele caiu no mar.

As pessoas de Taitara, como que percebendo que fugir da Companhia por terra era praticamente impossível, resolvem voar, mas têm melhor sorte que a de Ícaro.

O vôo, que representa a válvula de escape, a decisão de se libertar e tomar as rédeas da própria vida dá aos moradores a possibilidade de fugir da cidade e se livrar da opressão, para organizarem, quem sabe, uma nova comunidade e decidir sobre os rumos a serem tomados.

Até fiscal começa a voar:

> Apesar de todas essas manobras a Companhia não está conseguindo amedrontar o povo. Dia a dia aumenta o número de gente no ar, não é preciso olhar para o céu para saber, basta ver a quantidade de sombras no chão, principalmente ao meio-dia, e notar a falta de tanta gente aqui embaixo. Parece que a Companhia não sabe mais o que fazer para segurar o pessoal, faz dias que não cai nada lá de cima, e os fiscais andam tontos de um lado para o outro ameaçando, implorando, prometendo vantagens, mas ninguém liga para eles, e dizem que muitos estão voando também. (pp. 133-134). (grifamos).

Depois, não é somente Lu e alguns fiscais que vêem pessoas voando, todos passam a ver:

> Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo" (p. 131).

> -Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo os outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor. (grifamos).
> -Alucinação coletiva. É uma doença então?
> -Não, não. Pelo contrário. É remédio.
> Remédio. E serve para que?
> -Contra loucura, justamente. (p. 135).

O vôo, nesta narrativa surge metaforicamente, como solução definitiva para o desejo de expressar a necessidade de liberdade. Voar é sonho antigo; voando em máquinas, o homem chegou à lua e desmistificou parte do Universo. O vôo individual e sem aparelhos, na obra, foi uma maneira mista de ironia e humor que Veiga encontrou para apresentar um estado de coisas absurdas, num mundo desencontrado, repleto de contrastes e fatos inexplicáveis como esses. E todo mundo desejava muito voar, "quanto mais alto e mais longe melhor". Sonhar leva ao vôo, aos sonhos, à tentativa de recriar a vida longe da opressão, buscando-se uma nova perspectiva para aqueles, que libertos do mundo restrito a que a opressão os condenara, encontra o momento da travessia, da mudança, como disse Fernando Pessoa, no poema *Travessia*:

> Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas
> usadas, que já têm a forma do nosso corpo, e
> esquecer os nossos caminhos, que nos levam
> sempre aos mesmos lugares...
> É o tempo da travessia.
> E se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para
> sempre, à margem de nós mesmos.

Ou como cantaria Milton Nascimento, na letra da canção[220] *Caçador de Mim*: "Nada a temer senão o correr da luta / Nada a fazer senão esquecer o medo / Abrir o peito a força, numa procura / Fugir às armadilhas da mata escura." Porque: "Longe se vai sonhando demais."

3. 12 A alegoria no fantástico de J.J.Veiga

Um dos nossos objetivos, ao iniciar essa Tese, era investigar as relações do fantástico com as realidades sócio-culturais de Mia Couto e J.J.Veiga, considerando o aspecto desmistificador e desvelador desse gênero. Assim sendo, observamos que, por meio de suas construções alegóricas e insólitas, os dois autores trazem em suas obras, não apenas a alusão ao poder político, como também uma visão crítica e ideológica a respeito da sociedade em suas formas autoritárias de organização política, social e econômica.

Observamos também que a instauração do fantástico, em J.J.Veiga, se dá num espaço realista, como acontece com Mia Couto, pois os dois escritores evocam um espaço familiar, 'verossímil', um universo natural e conhecido que bem poderia ser qualquer parte do Brasil ou da África, para fazer emergir o fantástico e as situações de perplexidade.

Com o fantástico contemporâneo, o homem passa a se questionar, a verificar seus próprios limites, e sua consciência reflexiva constrói-se a partir do confronto com o mundo na busca de explicações para os enigmas da vida, situados nos limites oscilantes entre os da alegria, da dor, das frustrações, que são anseios inerentes à condição humana, e dos quais não se pode fugir.

O mundo contemporâneo atravessa um momento de crise em todos os sentidos: econômico, social e cultural. Todas as certezas, tão antigas quanto a natureza humana estão desaparecendo. Vivemos num mundo em que muitos já não acreditam totalmente em Deus, e por outro lado, há uma forte tendência a negar inteiramente o sobrenatural e a figura do mal. O homem começa a acreditar que o bem e o mal não residem mais na idéia primeira, que era a de Deus contra o diabo, e que essas forças antagônicas estão ambas nele mesmo, enquanto ser humano, e que cabe somente a ele escolher entre praticar o bem ou o mal.

O fantástico então se apresenta como forma de ver o mundo e a sociedade decadente. Embora não se negue a presença de Deus o homem se sente só, 'emparedado', e sem saídas, como diria Davi Arrigucci. Não há saídas para as personagens fantásticas e elas

[220] Composição: Luís Carlos Sá e Sérgio Magrão.

parecem não conseguir fugir dos fenômenos irreais e estranhos que possam lhes acontecer, o que faz emergir o desassossego e a morte pode ser vista como última saída.

Sombras de Reis Barbudos e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, propõem uma reflexão alegórica a respeito da sociedade contemporânea do mundo, e não somente do Brasil e da África. Em toda sociedade há o que podemos chamar de "desassossego da vida moderna", já que os autores utilizam-se de símbolos que retratam a opressão imposta ao dois países, metáforas do mundo todo.

No Brasil, a opressão foi feita pela Ditadura Militar que, em *Sombras de Reis barbudos* aparece representada pela Companhia Melhoramentos, cujas proibições, fazem com que, da noite para o dia, seja modificada a vida na pequena cidade, deixando as pessoas sem saber o que realmente está a acontecer; Na África vem demonstrada por meio da família dos Malilanes que demonstra a decepção com a independência já que os próprios africanos não souberam governar o país com liberdade, e foram tão déspotas e corruptos quanto os colonizadores, se entregando às mordomias do poder.

No capítulo anterior, quando abordamos o lirismo presente na obra de Mia Couto, procuramos apontar que a alegoria não destruía o fantástico nas narrativas desse escritor, também afirmamos agora que ela não o destrói em Veiga. Isto porque na obra desses dois autores, a alegoria está presente em várias construções poéticas e nas metáforas, sem que comprometa o fantástico; e mesmo que as imagens poéticas estejam somente no nível da reflexão do leitor, e não sejam descritivas como afirmou Todorov, elas não invalidam o gênero.

Flávio Kothe[221] faz uma reflexão sobre a relação da alegoria com a metáfora:

> [A alegoria é uma] representação concreta de uma idéia abstrata. Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente ao nível manifesto, comporta um outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança. (grifamos).

A partir da alegoria do texto de *SRB*, que tem na Companhia Melhoramentos a sua representação, há a demonstração clara de que as inovações adquiridas pela sociedade contemporânea trazem mais prejuízos ao ser humano, do que propriamente vantagens, porque

[221] KOTHE, Flávio. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (p. 90).

trazem, intrinsecamente ligadas tanto a idéia de poder, quanto as medidas autoritárias para se alcançar o progresso.

Por meio dessa Companhia que tomou posse do lugar e das vidas das pessoas, modificando-lhes o cotidiano, o autor aponta para o modelo de 'sociedade mecanizada', que só causa danos à comunidade; uma sociedade capitalista que transforma o homem moderno em autômato, perdido em meio a tanta tecnologia, que se vê cada vez mais isolado de seus semelhantes, engolido pela velocidade da vida moderna, e que não consegue mais reagir diante de uma situação que lhe escape à mesmice do cotidiano.

Lembramos novamente que TODOROV (1992, p. 71) acreditava que a narrativa, ao enveredar pelo alegórico, ameaçava a existência do fantástico, porque, segundo ele a alegoria implica a existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras:

> Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico. Existe pois uma gama de subgêneros literários, entre o fantástico (que pertence a este tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal) e a alegoria pura que guarda apenas o segundo sentido, alegórico; gama que se constituirá em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do sentido primeiro. (grifamos).

A questão central para o crítico consistia em situar o problema do fantástico na hesitação provocada entre o natural e o sobrenatural que desaparecia quando o duplo-sentido, próprio da alegoria, surgia na obra de maneira explícita. Todos os estudos mais recentes a esse respeito, consideram que a alegoria não enfraquece o fantástico, contrapondo-se a ele, ao contrário, dá a ele uma outra dimensão, complementa-o, na busca de exprimir o que está faltando ao ser, nesses dramas coletivos e na transformação do mundo que caminha, (ambos – o mundo e o ser humano), cada vez mais para as ações incompreensíveis de crueldade.

Para reforçar a idéia de que a alegoria pode caminhar junto com o fantástico, complementando-o - e não se impondo a ele - , usamos as palavras de Luís da Costa Lima[222]: "Para se manter, a alegoria precisa ser plural", tão plural que em certos momentos leva-nos a nos identificarmos com as personagens que pertencem à Literatura Fantástica, e com as privações, com a opressão, com as perdas, com as chacotas, com os medos, com as incredulidades, os sustos, os devaneios, etc., que suportam por toda a narrativa.

[222] LIMA, Luiz. Costa. "O conto na modernidade brasileira" in PROENÇA FILHO, Domício (org) *O livro do seminário.* São Paulo: L. R. Editores, 1983.

Modernamente quem propõe uma relação complementar entre alegoria, poesia e fantástico é a crítica Barrenechea[223], ponderando sobre o alegórico, categoria, que segundo a estudiosa, reforça: "El nível literal fantástico em lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal". Ainda segundo ela:

> (...) la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, anaturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. (…) Pertencen a ella [à literatura fantástica] las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y outro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita[224]. (pp. 392-393).

Também Bakhtin[225], já pensando mais amplamente, salienta o caráter formador da alegoria em romances, visto que essa categoria literária se relaciona com um dos principais problemas desse gênero [romance] e que é: "a denúncia de toda espécie de convencionalismo pernicioso, falso, nas relações humanas".

O fantástico é um dos procedimentos narrativos adequados, dentro dos romances, para veicular a verdade escondida sobre a desigualdade e a opressão que se impõe sobre os homens, mesmo que para isso caminhe lado a lado com a alegoria.

3. 13 A viagem de Lucas e os símbolos do invisível

Para a maioria de nós, a vida real
é a vida que não vivemos.

Oscar Wilde

"Foi nesse clima de paz precária que de repente chegou uma carta de tia Dulce pra mim." (p. 67). A carta pedia a Lucas que fosse passar uns dias em casa de Tio Baltazar e tia Dulce.

[223] Barrenechea não despreza o trabalho de Todorov, antes diz que devemos considerar os estudos do crítico como base de onde se deve partir, como fazem todos os estudiosos da Literatura Fantástica, que têm no crítico a sustentação primeira para seus estudos.
[224]BARRENECHEA, Ana Maria. "Ensayo de uma tipologia de la literatura fantástica". Revista Iberoamericana. Julho / Setembro de 1972. (pp. 391 – 403).
[225] BAKHTIN, Mikhil. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de janeiro: Forense-Universitária, 1981. (pp. 277-278).

Opostamente à Taitara, a casa de tio Baltazar representa a cidade, o lugar dos ricos, que são vistos pelos mais pobres como modelo de vida, como aqueles que decidem os destinos do mundo, pois representam os 'civilizados', e onde, supõe-se, que tudo caminha segundo as regras da boa educação, da boa conduta, e onde pensa-se que a família é mantida com uma conduta ilibada.

Lucas ao realizar a viagem, consegue romper com a mesmice, sair da rotina mesquinha que levava no interior e, sobretudo buscar um sentido maior para a vida. Por isso viaja, como também o fez Mariano. Para se reencontrar, Mariano viajou de volta para Luar-do-Chão e para os seus familiares, ou seja, para a origem; Lucas realiza a viagem inversa: sai de junto dos seus e vai em busca do inesperado. Viaja de Taitara para a casa de Tio Baltazar, na cidade, onde viverá a angústia das histórias kafkianas que o levarão ao amadurecimento.

Inicialmente não se sente confortável com o deslocamento, já que ele pensava que:

> Logo que o trem começou a andar, e eu fui vendo as casas, as pessoas, até os muros, com olhos de quem se despede, caí na tristeza e no arrependimento. Viajar é bom em imaginação, a pessoa sentada em casa olhando livros de gravuras, a mente lá longe mas o corpo aí mesmo, no mundo que já é nosso e nos obedece. (p. 77) (grifamos).

Para Tieko Yamaguchi Miyazaki[226]: "Ao deslocarem a personagem de Taitara para um outro espaço distante, até então simplesmente pressuposto, deslocam também a ação do romance de seu centro de interesse". Lu vai encontrar-se com seu sonho, o incesto, e com o motivo dos reis barbudos e a morte do tio Baltazar. E nós leitores, talvez, nos deparemos com o segredo da narrativa. Inicialmente essa viagem que parecia não ter justificativa, se apresentará como sendo a viagem do menino rumo ao homem.

Nessa viagem tudo gira em torno das reações íntimas de Lucas. Mas há um não-dito, um lugar obscuro, meio indefinido, que não fica claro a nós leitores. Esse interdito está nos momentos em que tia Dulce se deita ao lado de Lucas: "Confesso que fiquei embaraçado. Eu nunca tinha estado assim tão perto de tia Dulce, nós dois deitados na mesma cama". (p. 83). Tia Dulce, nesse momento é a sexualidade em estado latente, transgredindo as leis do parentesco já que deseja o sobrinho com seu corpo de jovem. Para Lucas, naquele momento, se abria diante dele o maior desafio da sua vida: o de encontrar alguma maneira de superar a barreira de trair alguém por quem tinha o maior respeito, como sempre tivera pelo Tio Baltazar. Vem à tona o dualismo do ser humano e toda a sede de tentações a que está sujeito,

[226] MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. *J.J. Veiga – de Platiplanto a Torvelinho.* São Paulo: Atual, 1988. (p. 75).

afinal, segundo Leyla Perrone Moisés: "(...) o homem não é só o que aparenta ser; nem só o que esconde conscientemente; é tudo o que nele vive à sua revelia, e descoberta maior, é também tudo o que poderia ser ou poderia ter sido."[227], o que nos remete ao verso de Manuel Bandeira: "A vida que poderia ter sido e que não foi."[228] A vida que pode ser agora para Lucas ou nunca mais.

Lucas se vê assim, atirado num turbilhão emocional que gira entre o desejo pela parceira proibida, cada vez mais bela, e a culpa pelo tio, cada vez mais decadente.

Por toda a narrativa, não obtemos as respostas que ordenariam logicamente os acontecimentos dos encontros a que Lucas estava sendo submetido. E, para complicar o entendimento do que estava a ocorrer, no outro dia, a tia aparecia alegre, comunicativa, e mais bonita, olhando para Lucas de uma maneira que o encabulava. Ela procurava saber se Lucas a vira entrando no quarto, o que ele negava.

O normal era que Dulce sentisse arrependimento, no entanto, fingia não haver acontecido nada. Ela se dissocia de qualquer culpa, desdobrando a personalidade, com a 'outra' que existia em si mesma, representação caótica do mundo em que vivia. É a subjetividade em desequilíbrio: as duas personagens mostram-se completamente fragmentadas e em conflitos existenciais insuportáveis. A relação se apresenta impossível para os dois, porque há o tio, mas, assim dissimulados, a sensação de angústia pode parecer menor.

Lu, mesmo em meio à perplexidade, mergulha no desconhecido e começa a gostar das visitas noturnas; até se entristece quando tia Dulce se demora:

> Tia Dulce dormiu ao meu lado mais uma vez, depois outra, depois ficou vindo quase toda noite, chegava tarde e saía antes do amanhecer. Às vezes eu esperava fingindo que dormia, outras vezes dormia mesmo e acordava com os movimentos dela mas continuava de olhos fechados. (p. 87).
>
> (...)
>
> Quanto mais penso naquele tempo, mais admiro a perfeição do entendimento que existiu entre nós sem necessidade de combinação, de palavras. Eu fingia que estava dormindo quando ela chegava, ela fingia que estava dormindo quando se virava por cima de mim. O resto era uma mentira que cada um pregava em si mesmo pelo outro: eu e ela precisávamos mentir que acreditávamos que o outro estava dormindo. Se um não mentisse que acreditava na mentira do outro a brincadeira não teria jeito de continuar. (pp. 87 - 88).

[227] PERRONE-MOISÈS, Leyla. *O novo romance francês.* São Paulo: S.A., Coleção Buriti, numero 13, p. 18.
[228] MANUEL BANDEIRA. *Estrela da vida Inteira.* "Pneumotórax". In: Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa. (p. 128)

O incesto surge como a representação do absurdo de uma situação opressiva e denota uma relação doentia, pois para os padrões brasileiros e católicos, assumir uma relação de parentesco tão próxima, seria motivo de grandes perturbações e jamais haveria a aceitação social. Esse tipo de relação sexual é amaldiçoado, pois nela não há o caráter sagrado da procriação. A única razão de ela acontecer é o prazer físico, coisa recebida como deplorável, por qualquer pessoa 'de bem', e pela igreja, pois coloca em xeque a organização global da sociedade.

Mas se a narrativa fantástica deve fazer emergir no texto literário o sentimento de estranheza, de inquietude, de incômodo face às ocorrências, o incesto é um excelente fato escolhido por Veiga para apresentar um mundo em desassossego e sem estrutura. É o que acontece nas cenas que envolvem a dissimulação, que escondem a inquietação, pois as personagens sabem o que está ocorrendo, apenas preferem fingir mutuamente que nada de anormal está a lhes ocorrer, para poderem infringir os limites do que é lógico e aceitável e perpetuar os prazeres dos encontros.

Com a dissimulação das duas personagens, a ação se abre para dois aspectos, ficando de um lado a aparência: "Ela é que se mexia muito, principalmente com a perna que estava por cima da minha. Senti uns arrepios esquisitos, não sei se de medo ou vergonha, mas fiz de conta que continuava dormindo". (p. 83). (grifamos). E de outro o fato em si e a reação física de onde podemos deduzir que houve a finalização do ato sexual por parte da tia, pois ela começa a tremer em cima de Lucas, se apertando a ele e respirando fundo, cada vez mais forte até que solta um gemido fundo e os tremores diminuem.

O que é considerado inusitado e estranho perante as convenções sociais, devido ao seu desajuste com elas, é a relação: tia e sobrinho, que não é aceitável pelas leis convencionais. Isso serve para mostrar a sociedade gerada pelo capitalismo, dilacerada pela luta de todos contra todos, pelo lucro e pela riqueza que destrói a solidariedade e confina os homens à sua individualidade. Na sociedade pós-moderna, a busca pela essência está sendo abandonada e em seu lugar surge o imediatismo, a correria que deixa cada pessoa mergulhada em si mesma, tentando "vencer na vida", no que tange à parte material. Os verdadeiros valores desaparecem e o sentido da vida já não é mais encontrado nem nos dogmas religiosos como se fazia na idade Média, nem nos valores da alma, como era na Antiguidade Clássica. A sociedade capitalista massifica o indivíduo, transforma-o em "coisa", com a maioria dos homens tendo de adaptar-se às condições de alienação disseminadas nessa sociedade, aceitando passivamente a sua redução a mero fantoche, onde o capitalismo, que impera no mundo moderno é mais forte e por isso 'brinca' com todos.

A primeira parte, a das aparências, pode ser medida pelo possível: o incesto de fato ocorreu, ocasionado pela situação de intromissão do adulto no mundo do adolescente. A idade de tia Dulce não é revelada, e a de Lu estaria entre os 16 ou 17, supostamente, devido ao tempo decorrido entre "A Chegada", (Lu tinha 11 anos), a construção da fábrica ("Anos depois na minha contagem, e apenas vinte e um meses nos assentamentos de tio Baltazar" (p.13)), a permanência do tio em Taitara (2 ou 3 anos) e o tempo decorrido após a partida. Mas, o que mais surpreende é a falta do sentimento de culpa da tia em relação ao tio, que se encontra adoentado e acamado e, sobretudo em relação ao próprio rapaz que, como a maioria das personagens de Veiga, debate-se em dúvidas, mas não reage contra os acontecimentos perturbadores.

Uma profunda ironia em relação à própria sociedade enriquece a narrativa, pois enquanto o tio se encontra acamado, a casa se enche de gente para uma festa, "a festa dos reis barbudos" e os convidados, certamente, nem tomam conhecimento do que está a acontecer a Baltazar. Para mostrar essa indiferença nas relações pessoais, é que Veiga não descreve apenas o real, ele cria seus fatos absurdos e insólitos para ridicularizar aqueles que aceitam passivamente a alienação e que representam, conseqüentemente uma sociedade corrompida num mundo desviado de sua ordem natural, com seus seres às avessas, como lembra Sartre: "(...) O universo fantástico terá, por conseguinte, o aspecto de uma burocracia: são, com efeito, as grandes administrações que se parecem como uma sociedade às avessas".[229]

A Literatura fantástica de Veiga é capaz de mostrar a sociedade contemporânea mergulhada em seus medos, seus absurdos, suas frustrações, seu desconforto, como essa que se reúne no ambiente da casa de tio Baltazar.

O incesto é um dos muitos modos que o escritor encontra para quebrar as aparências dessa sociedade e expor sua podridão. Funciona como um espelho pelo qual podemos visualizar a doentia sociedade exposta no romance. Tio Baltazar oferecia à esposa Dulce, a comodidade de se encontrar confortavelmente instalada entre os jantares, as conversas e a posição social privilegiada que a riqueza pode proporcionar, enquanto ela se mostrava desumana e dissimulada.

A finalidade da viagem e do incesto, foi a de colocar Lucas diante de uma nova realidade que expõe a mesquinhez da família, e da sociedade por meio do desejo carnal. Quando tia Dulce deita-se com Lucas, surge o estranhamento da ocorrência e abalam-se as

[229] SARTRE, Jean Paul. "Aminnadab ou o fantástico considerado como Linguagem". *Situações I*. Tradução de Rui Mário Gonçalvez. Lisboa. Publicações Europa-América, 1968. (p. 14).

noções de ordem. Segundo Maria Luiza Ferreira Laboissiere de Carvalho[230]: "A prática do insólito (...) é um dos recursos usados para romper o equilíbrio, para chocar e fazer ocorrer a ruptura da ordem. É o instante do estranhamento." (p. 34).

E se o confronto com as situações de desequilíbrio e estranhamento amadurecem, Lucas ao retornar ao seu universo, será uma outra pessoa, sendo o que normalmente acontece com as narrativas de Veiga, porque esse escritor gosta de apresentar suas personagens infantis /adolescentes frente a situações de risco, para mostrar que depois de superadas as dificuldades elas renascem em outras mais fortes.

Passar de criança a adulto é tema recorrente em J.J.Veiga, como acontece no conto "Fronteira", da obra *Os Cavalinhos de Platiplanto*[231]*:*

> Enxuguei as lágrimas e senti-me como se tivesse acabado de subir ao alto de uma grande montanha, de onde eu podia ver embaixo o menino de calça curta que eu havia deixado de ser, emaranhado em seus ridículos problemas infantis, pelos quais eu não sentia mais o menor interesse. Voltei-lhe as costas sem nenhum pesar e desci pelo outro lado assoviando e esfregando as mãos de contente. (p. 64).

Para Lu, provavelmente as cenas passadas em casa de tia Dulce, serão inesquecíveis e lhe ocuparão os pensamentos pela vida toda. O retorno a Taitara é o retorno a si mesmo, onde Lu se reencontra com a pureza, com o lugar onde é família, mas com o amadurecimento precoce causado pelo adulto. Porém por nenhuma vez, e em nenhum momento, o narrador expõe os sentimentos deixados em suas lembranças dessas noites, apenas no momento em que decide escrever o livro, pensa que deverá ter muito cuidado ao falar do seu procedimento na casa do Tio Baltazar, para que a mãe não descubra o que se passou por lá. Assim ludibria a mãe e o leitor.

Supomos que por Baltazar se encontrar decrépito, a vida de Dulce se resumiu num vazio escondido nesse comportamento. E apesar da doença de esposo, as reuniões continuam, e Dulce não abandona a relação matrimonial, enquanto busca outros prazeres fúteis e levianos, pois, ao fim, vemos que não houve uma paixão dela pelo rapaz, pois esta não volta a procurar pelo sobrinho após a morte do marido. O que aconteceu em sua casa, não deve ter

---

[230]CARVALHO, Maria Luiza Ferreira Laboissiere de. *Processos de transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge uma leitura surrealista*. UFG, ICHL - Instituto de Ciências Humanas e Letras: Departamento de Letras. Dissertação de Mestrado:1987. Orientadora Drª. Moema de Castro e Silva Olival. (p. 34).

[231] J.J.Veiga. *Os Cavalinhos de Platiplanto.* 15 ed. São Paulo: Difel, 1985. (p. 61).

significado senão um capricho, pois nem as intimidades que conseguiu ter com o sobrinho, naqueles encontros, ajudaram Dulce a se aproximar, a se revelar. Lucas não chega a conhecer os sentimentos da tia. Ao leitor resta a incerteza, já que o narrador não informa se de sua parte houve paixão.

Na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, inicialmente pensamos que Mariano, o avô, e a avó formassem o triângulo da síntese biológica (o indivíduo com seu pai e sua mãe; com sua mulher e seu filho; com seu pai e seu filho), já que o triângulo representa a totalidade harmoniosa do homem, de acordo com a teoria esotérica da composição trinaria (espírito + psique + corpo). Mas descobrimos que o triângulo era constituído pela relação incestuosa: pai + tia + filho. Mariano é o fruto do incesto que aconteceu de 'um amor sem medidas'. Lucas vive um incesto sem amor.

Se pensarmos nessa relação entre sobrinho e tia, em *Sombras de reis Barbudos*, de um lado temos a vaidade e o esnobismo da citadina tia Dulce, que provavelmente não ama Lucas. Em oposição à tia, temos Lu, o provinciano, e todos os sentimentos que lhe imprimem a conduta interiorana. Na desordem desses acontecimentos, ele se encontra totalmente dividido entre sentimentos e instintos tão discrepantes do caráter que ostentou por toda a narrativa. Nesse instante da história, encontramos um adolescente perdido e desnorteado pelas atitudes da tia, momento em que surge o triângulo: Tio Baltazar, Dulce e Lu.

A forma que Lucas encontra para dissolver a dor que o atormenta é aceitar os carinhos da tia, fingindo que está dormindo e deixando se conduzir por ela. Para amenizar a culpa do sobrinho, Dulce procura convencê-lo de que a morte de tio Baltazar é algo natural, já que se tratava de enfermidade e de velhice.

A tomada de consciência de Lucas vem a partir <u>dessa viagem</u>, pois é quando ele sai do mundo estático e opressivo de Taitara, para buscar outro, para buscar um sentido para a vida, buscar uma abertura para superar a solidão vivida na pequena cidade. Mas o que encontra serve apenas para desnorteá-lo, exatamente como queria o escritor J.J.Veiga.

É o próprio Veiga quem afirma sobre a sua maneira de escrever, dizendo que se propunha a escrever:

> uma literatura indagativa, que se perguntasse sobre o mundo, as pessoas, as crises, discutisse o sentido da vida e do mundo sobretudo dessa parte dele que nos coube habitar. <u>Seria uma viagem a uma terra ignota</u>". (CASTELLO, 1997). (grifamos).

Se, na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* a viagem de volta, da personagem Mariano, desempenha o papel de procura e aprendizagem dos valores humanos e do sentido para a vida, a viagem de Lucas aparece como um modo de questionar verdades pré-estabelecidas de uma sociedade que é vista por meio do comportamento de suas personagens. E se Veiga tinha o compromisso de discutir 'o sentido da vida e do mundo sobretudo dessa parte dele que nos coube habitar', isso o ajudou a juntar em suas narrativas o real e o insólito, mundos opostos entre si, por onde suas personagens circulam vivendo os conflitos que longe de serem sobrenaturais, são inquietantemente estranhos e insólitos.

Resta ao leitor pensar que as duas viagens: de Mariano e de Lucas, despertaram em suas vidas a vontade de recriar outras existências, mais novas e mais proveitosas. E se Mariano desperta para a família e Lucas termina só com as lembranças de tia Dulce, com certeza renasceram em outros mais conscientes.

Ainda que Veiga tenha deixado o encontro de Lucas com a tia envolvido em mistério, o interesse por essa parte da narrativa, centra-se no universo interior das personagens, em suas dúvidas, seus anseios, suas angústias, suas fantasias em criar um mundo paralelo de mentiras, com o insólito funcionando como o elemento de escape e de fuga da realidade cotidiana.

Também ali, na casa de Tio Baltazar, pelo menos para Lucas, havia o sentimento de angústia, pois a sensação era a de que haveria o 'fim de uma era', com a morte de Tio Baltazar e a degradação de tia Dulce. Morrendo tio Baltazar, quem os poderia salvar? O que restaria da família, se até o pai de Lucas desaparecera? Da mesma maneira que acontecera com o avô Mariano: com sua morte o que aconteceria com os Malilanes?

A busca incessante do ser é a temática das duas obras, como já dissemos no primeiro capítulo, com as personagens, inicialmente fechadas em seus egoísmos. Mas, tanto Mariano quanto Lucas que não se alienaram completamente, apenas passam a ser veículos de transformação para recuperar os valores do passado, perdidos com a guerra, na África, e com a opressão, no Brasil, serão a esperança, o elo, o esteio de sustentação, e a continuidade das famílias.

3. 14 Que reis eram esses

Ao nos depararmos com o título: *Sombras de reis barbudos* procuramos decifrar a barreira simbólica que se instaura entre o que lemos e o que pode significar as palavras que formam esse título. Como uma barreira a ser transposta, caminhamos pelo romance a procurar

pelas pistas que poderiam estabelecer uma ligação entre a história e o seu significado. Ao chegarmos ao término do romance, necessitamos de atenção para transpor essa barreira da significação e encontrar sentidos que justifiquem esse título.

Nas visitas dos estrangeiros, que: "(...) reclamavam dos quartos, da comida, da poeira, como se fossem reis acostumados com o bom e o melhor" (p. 10), temos a primeira referência ao nome da obra: *Sombra de reis barbudos*.

Tentamos uma explicação a partir do nome dos personagens que se hospedavam no 'Hotel Síria e Líbano' por conta do tio Baltazar, e que tratavam as pessoas do lugar como se fossem índios ou matutos. (p. 10). Desse tratamento deduzimos que essa ralação estabelece uma especificidade não-regional, de onde decorre a idéia de que eles eram de lugares muito distantes de Taitara, com a referência explícita ao modo de comportamento ser parecido ao de reis, numa realidade exterior ao da cidadezinha onde se hospedam, e nos perguntamos se seriam Árabes[232], numa referência aos 'barbudos'.

Lembramos que também o mágico Uzk, vem de longe, a saber: do oriente e se hospeda no mesmo hotel.

À época em que foi escrita a obra, era 'modismo' se falar em extraterrestres, o que levou muita gente a classificar 'os reis' dentro da categoria de alienígenas. O que nos levaria à pergunta: seriam os Reis astronautas? Em alusão ao livro de Erich Von Däniken: *Eram os Deuses Astronautas?*[233], em cuja obra o autor especula a possibilidade de civilizações terrestres serem resultados de alienígenas que se deslocaram para a Terra.

Quando Lucas chega à casa de Tio Baltazar, há uma reunião e:

> (...) a festa era para comemorar a torre que ele acabava de construir, obra nunca vista e muito importante encomendada por uma comissão de reis barbudos. E como prêmio, tio Baltazar ia ser nomeado rei também, aquela gente toda estava ali para ajudá-lo a experimentar a roupa, a coroa e a barba postiça que ele ia usar enquanto não crescesse a verdadeira. (p.82). (grifamos).

[232] O historiador André Castanheira Gattaz, que defendeu uma tese de doutorado sobre emigração libanesa para o Brasil diz: "A imigração árabe a rigor engloba outras nacionalidades, como egípcios, palestinos, sauditas, iraquianos e outros, porém os libaneses respondem por cerca de 70% dos imigrantes árabes no Brasil". Em 1905 começam a chegar os primeiros sírios e libaneses no Brasil. Até 1946, São Paulo recebeu mais de 50 mil sírios. (http://www.terrabrasileira.net/folclore/influenc/sirios.html)

[233] Von Däniken apresentou como provas as confusas coincidências entre as colossais pirâmides egípcias e incas, as quilométricas linhas de Nazca, os misteriosos moais da Ilha de Páscoa entre outras maravilhas do planeta. Ele também cria uma certa teoria de cruzamentos entre os extraterrestres e espécies primatas, gerando a espécie humana.
www.pt.wikipedia.org.br

Tio Baltazar ia ser nomeado rei barbudo também, devido à construção de uma torre em uma nova cidade. Seria então a opressão que mudava apenas de cidade?

O romance permite outras leituras intertextuais, entre elas podemos pensar na ralação entre Primeiro e Terceiro Mundo, com Baltazar representando a elite nacional e o Dr. Marcondes a elite estrangeira, (Estados Unidos?) detentora do poder econômico internacional, que entrava no país, a pedido dos militares.

O importante é perceber que o romance de Veiga, tanto quanto o de Mia Couto, incita a importância da solidariedade, em tempos de individualismo exacerbado. Depois de passarem pela mais profunda experiência das limitações humanas, com os muros cerceando os direitos, as personagens percebem conscientemente os seus limites, e a necessidade de solidariedade, de respeito e de cooperação mútua; percebem a importância do existir em comunidade, um pouco tarde, pois a maioria dos habitantes já se mudara de Taitara, para fugir da opressão.

A tomada de consciência de quem fugiu, remete à coragem de realizar a 'travessia' a 'viagem para mundos ignotos' para a mudança de rumo, porque se assim não for feito, as sombras 'de reis', que simbolizam o poder, poderão pairar sobre suas vidas para sempre, cerceando-lhes o sonho e deixando-lhes somente a ilusão de liberdade.

A narrativa *Sombras de reis barbudos* não tem um desfecho, ela é suspensa no momento em que o sr. Chamun conversa com o professor sobre a mania das pessoas verem gente voando:

> Alucinação coletiva. É uma doença então?
> -Não, não. Pelo contrário. É remédio.
> Remédio. E serve para quê?
> -Contra loucura, justamente.
> -E quando é que vamos parar de tomar esse remédio? Quero dizer, quando é que aqueles lá em cima vão voltar? Ou não voltam nunca mais?
> -Voltam. Um dia voltam.
> -Mas quando vai ser?
> -Para a festa dos reis barbudos.

Lu, que estava trabalhando como entregador para Sr. Chamun - serviço sem grande utilidade, já que não havia o que entregar, nem para quem entregar, pois a maioria das pessoas fugira de taitara, voando - ele que ouvia a conversa, nos informa: "Esperei que seu Chamun perguntasse que reis eram esses, e que festa, mas ele não perguntou. Eu também não, porque estava só escutando". (p. 136).

A narrativa termina e ficamos sem saber ao certo que "Reis eram esses", sabendo apenas que um dia as pessoas de Taitara voltariam para a 'festa dos reis barbudos', o que traz a idéia de esperança e de renovação para a cidade. Taitara a cidade invadida, tanto quanto Luar-do-Chão, estava "aberta a futuros".

Por fim, os dois narradores falaram de suas lembranças e, para usar as palavras de João Luis Tafetá[234]: "escavaram o passado em busca de alguma luz que os mantivesse vivos no presente".

[234] TAFETÁ, João Luiz. "Dois pobres, Duas medidas" In: Roberto Schwarz. *Os pobres na literatura brasileira*. (p.198).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa Tese: *O Fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)* partiu do pensamento de que, ao lado de outras literaturas, a brasileira e a moçambicana integram o macrossistema de literaturas de língua portuguesa. Assim sendo, escolhemos esses dois escritores, por serem ambos representantes da cultura de seus respectivos países, e exímios criadores de histórias fantásticas.

Nossa hipótese confirmou que Mia Couto e J.J. Veiga assumem[235] posições claras quanto ao que defendem: países livres de opressões, de guerras, de proibições e os seus países inseridos no mundo que detém as grandes decisões. Os dois optam por narrativas fantásticas, diferentes da narrativa trivial, e constroem suas histórias impregnadas de potencial filosófico e ideológico. Há em suas obras uma mostra do anseio das sociedades de cada época. Em J.J.Veiga, um jeito brejeiro do goiano e bem brasileiro de todos nós, mas de uma maneira universal; em Mia Couto, nas descrições originais, a presença do homem em suas relações umbilicais com a terra.

Nosso propósito era contemplar a semelhança nos temas e no enredo, para a partir deles chegar às diferenças, na abordagem do fantástico, gênero escolhido para a investigação.

Constatamos que o fantástico em Mia Couto aparece mais explicitamente que em J.J.Veiga, pois no brasileiro encontramos apenas uma ou outra ocorrência insólita, com suas personagens sendo postas frente a frente com o inexplicável; no africano constata-se a 'concepção' da Ancestralidade característica da religiosidade tradicional Bantu, mesclada a acontecimentos insólitos que se espalham por toda a narrativa. Mircea Eliade[236] nos diz que: "não se pode viver sem uma abertura para o transcendente, por outros termos, não se pode viver no caos". A abertura para o transcendente e a fuga do caos estão presentes nos dois escritores, na medida em que recriam o real e refletem sobre os infortúnios que marcaram os momentos histórico-sociais em que, cada um a seu tempo, escreveu os seus textos.

Na obra de Mia Couto, encontramos as marcas da guerra e da destruição causada pela colonização o que deixou um legado de sofrimento no país, apesar do sentimento de resistência existente em todo o território. As cenas fantásticas que aparecem por quase todo o romance *RCT* traduzem toda a inquietação humana, perante os conflitos de várias ordens, que eram alimentados por interesses escusos impostos pelos dominantes, e que refletia a crise, pela dificuldade de se enfrentá-los.

---

[235] (no caso de Veiga – assumia)
[236] Mircea Eliade. *O Mito do eterno retorno.* Lisboa – Portugal: Edições 70, Éditions Gallimard, 1969.

Sabemos que a literatura moçambicana surge da vontade de valorizar as coisas do país, da necessidade do escritor que enxerga e deseja para o futuro, um país livre e independente. A identificação com o espírito de inovação, que justifica na produção de Mia Couto a presença do insólito que desencadeia o irreal para o qual não se necessita nem se deseja explicação, se justifica pela necessidade de apontar o desejo de mudança e superação da invasão sofrida por parte do europeu e, sobretudo para mostrar que a renovação, apesar da destruição, tem de ser possível.

Como acontece em Mia Couto, em J.J.Veiga também havia a vontade de superação da opressão e também ele enxergava um país livre e independente da ditadura militar. Para isso o escritor exagera o sentimento de angústia e submissão que parte das personagens dominadas, para fazer ver ao leitor que as imposições e a opressão não devem ser aceitas de modo pacífico, ainda que isso faça gerar a insatisfação dos que governam o país. O que não se pode permitir é que cerceiem as vidas e a liberdade das pessoas.

O fantástico nos dois escritores surge para mostrar que é da revolta, da não aceitação da imposição, da não aceitação da vida resumida em estreitos limites, que devem surgir a tomada de consciência e o levante para a luta, pois só assim, se pode mudar a condição de um povo dominado. E que lutar com palavras, para fazer ver 'o outro' como espelho, não seja a luta mais vã, pois cada poeta deve começar, mal rompida a manhã, e mesmo depois de cerradas as portas, a luta deve prosseguir nas ruas do sono, como bem disse Drummond.[237]

Em ambos os romances a linguagem de poesia apresenta um mundo de opressão e autoritarismo ao qual estava condenado o homem brasileiro e o moçambicano, ambos expostos aos desmandos da colonização em Moçambique e à ditadura militar, no Brasil.

Em *RCT* a prosa poética de Mia Couto, que explora as sutilezas do português é capaz de captar os conflitos da alma, os devaneios e as incertezas do ser humano. Como dissemos, no segundo capítulo, quando mostramos que o escritor se vale do imenso conhecimento que tem da língua portuguesa, para explorar ao máximo a capacidade de expressão dessa língua, que 'desarruma' e que reinventa, segundo ele mesmo; também se vale dos provérbios para dar voz literária à cultura oral, ou seja, 'africanizar' o discurso (em português), e se valer de uma realidade simples e cotidiana, sem negá-la. Esse autor retira as palavras de seu estado de dicionário para envolvê-las em novos significados e recheá-las de

[237] "Lutador" – Carlos Drummond de Andrade. Obra Completa. São Paulo: Nova Aguilar, 1967.

estranhamento capaz de mostrar a realidade, mas também de buscar outros mundos para além do mundo sensível numa autêntica renovação criadora que representa o caos e o fantástico.

Por sua vez, Veiga usa a linguagem cotidiana, sem muitos floreios, mas que também se apresenta cheia de lirismo. Uma linguagem que é, aparentemente despojada e objetiva, como se apontasse para um distanciamento emotivo, mas que não esconde o desejo do autor em denunciar a ideologia dominante e o reflexo do mundo que as personagens trazem dentro de si. À parte as diferenças da linguagem, nos dois contextos encontramos a influência exercida pelo meio político e social vivido pelos dois autores, além do fantástico, e do tema da morte, se misturando ao da opressão, que constituem similaridades poéticas e pontes de comunicação entre os dois escritores e entre os países, o que ajudou sobremaneira o nosso estudo.

Enquanto J. J. Veiga busca o significado da vida para com ele construir a matéria da sua literatura nas cidadezinhas do interior de Goiás, buscando o imaginário do povo brasileiro, nas lembranças individuais ou coletivas, Mia Couto também busca uma verdade para a vida nas pequenas cidades de Moçambique, respeitando a memória, e as crenças da raça africana. Os dois escritores conseguem se valer de pequenas experiências e elevá-las à condição de literatura, para assim ampliar os horizontes dos seus mundos romanescos, criando o mistério e a não resolução de uma situação insólita, pois assim, ultrapassam as fronteiras do real e adentram o mundo do desconhecido, evidenciando a perda da dimensão humana, por meio de cenas e personagens fantásticas.

Ao longo da análise comparativa, pudemos comprovar, como sendo semelhança entre os dois escritores, a forma de buscar os temas para suas obras, e a maneira de mostrar os sujeitos que inventam, pertencentes à História do mundo, mas perdidos como se 'em outro lugar', e em 'outro tempo', distintos do tempo cotidiano, como se estivessem do 'outro lado do mundo' (Couto) ou do 'lado de lá' (Veiga), mas com certeza, na grande maioria, massacrados por uma opressão velada que nunca se mostra completamente.

Em concordância com Caillois[238], como criação das cenas insólitas, os dois escritores engendram novos mundos, distintos do cotidiano, ainda que suas histórias aconteçam num espaço realista, como requer o fantástico contemporâneo. J.J.Veiga compreendeu agudamente a tragédia da falta de amor e de compreensão entre os homens. É

[238] CAILLOIS, Roger. *Images, Images. Essais sur lê role er lês pouvoirs de l'imagination.* Paris: Librairie José Corti, 1966.

em *SRB* que encontramos, talvez mais forte do que em qualquer outro livro seu, a imagem da incompreensão nos relacionamentos como conseqüência fatal da condição humana.

Os dois textos também dialogam, segundo entendemos, num dos elementos mais importantes do enredo de ambos, ou seja, na viagem que desencadeia em cada um dos personagens a busca de si mesmo, porque enquanto Mariano se descobre na volta para as origens, Lucas amadurece com a viagem e com os encontros com tia Dulce. A sua volta para a pequena cidade, para a mãe (a quem deveria proteger, já que o pai desaparecera), para a casa materna, para as origens, é mais na esperança de também encontrar-se a si mesmo. Nessa volta, estará complementada para as duas personagens o 'eterno retorno', explicado por Mircea Eliade.

Se em Veiga os nomes das personagens e dos lugares, em algumas narrativas apontam para o desconhecido, e são elementos estranhos ao nosso mundo familiar e que inicialmente provocam um tipo de estranhamento ou incômodo, em Mia Couto, o modo pelo qual o autor nomeia suas personagens pode expressar desejos ou alusões a determinados acontecimentos da vida desses seres literários, como acontece com Ultímio, em cujo nome vem explícito o tom de crítica social e política, e a demonstração da idolatria ao dinheiro e à riqueza, mas, sobretudo está implícito o desejo de que este personagem seja a representação do último africano a se portar dessa maneira capitalista.

Em Veiga, ironicamente, podemos encontrar um reino vigiado por agentes de nomes ridículos: os senecas, os merdecas e os mijocas, habitando *Aquele Mundo de Vasabarros*; mas a orelha do livro adverte que "se trata de uma história passada em outra dimensão que não a nossa, (...) num lugar situado fora dos caminhos e das cogitações do mundo". Nesse escritor os nomes das personagens são mais esdrúxulos, e não representam desejos, como acontece com Couto. Mas Veiga também usa nomes comuns, como os de *SRB*. Em Horácio, por exemplo, estão evidentes os traços capitalistas que levam-no a buscar a ascensão social e a riqueza, fazendo delas o sentido de sua vida. Ele reduz tudo ao seu interesse egoísta tornando toda a cidade instrumento de sua ambição, e seu nome não remete ao desejo do fim da exploração do homem pelo próprio homem, dentro do capitalismo, como acontece com Ultímio.

Como estratégia discursiva para prender a atenção do leitor logo de início, Mia Couto em *RCT*, inicia sua história eminentemente no cerne do conflito com a morte do avô e sua recusa em morrer de todo; Veiga, em *SRB*, fala por meio de Lucas que irá contar a história do que havia acontecido em Taitara; ambos estabelecem uma cumplicidade para com o leitor, que se sente amarrado pela curiosidade e pela vontade de desvendar os mistérios do enredo. E

a partir desse ponto, ambos os autores desenrolam suas narrativas em meio a mistérios, ocorrências irreais no presente e lembranças e revelações do passado.

Apenas as obras partem de aspectos diferentes, no que se relaciona à morte, pois enquanto Mia Couto inicia a sua de um caso particular, a morte do Avô Dito Mariano, ponto de partida para o desenrolar de toda a narrativa, que no transcorrer do seu percurso, trilha por um universo dominado pela espiritualidade e pela descrição cultural de um povo, J.J.Veiga parte da Chegada do tio Baltazar e a morte deste só acontece no final da narrativa. Mas, aparecendo no início ou no final da narrativa, ambos os autores trabalham com as incertezas dos dois universos: o 'mundo de lá' e o 'lado de cá.' O mundo dos mortos e o mundo dos vivos; o mundo visível e o mundo que não se mostra; o real-irreal e o supra-real.

Os narradores dos dois romances vão construindo suas histórias baseando-se no fato das personagens - Mariano e Lucas – representarem a busca deles mesmos, em esforços supremos para mascarar a angústia. Os enredos apontam para a busca pela libertação e a recuperação da dignidade familiar; para a recuperação do ser humano no que tem de essencial e de mais puro; uma busca que passa pela atitude de pensar a recuperação da identidade em Luar-do-Chão, e a solidariedade em Taitara; para isso, há a junção das personagens com sua terra, seu lugar, sua casa, suas raízes, na procura da essência humana.

A culpa que recaía nos africanos que se afastaram do país, da família, das origens, é assumida pelo narrador, ao se deparar com a própria história. A personagem Mariano, que em representação, é o próprio herói vencido, via-se irremediavelmente condenado à solidão, até que assumiu a terra, e 'a realidade objetiva, que não tem a menor obrigação de ser interessante', como disse Borges, mas que adquiriu uma nova dimensão na obra do escritor moçambicano, pela presença do insólito que ali aparece de maneira inusitada. Era ele, Mariano, a própria Ilha, fechado em seu mundinho egoísta, fechado em si mesmo, filho da tia com o avô, descoberta que repercute na vida da personagem como uma tomada de consciência e de um novo rumo. O pequeno mundo da cidade, que escolhera para viver, estava fora da realidade concreta da narrativa. Vivia uma vida falsa e cheia de mentiras. Somente com a volta e a descoberta ele poderia realizar-se humanamente e autenticamente. Mundo vazio era o da cidade e não o mundo de Luar-do-Chão. Mundo vazio é o mundo inteiro e não a África. As perspectivas que apontam para um mundo novo, não são absurdas, estão baseadas nas aspirações de melhora, estão calcadas na mais absoluta realidade de todo moçambicano que entrevê um futuro melhor para o país, mesmo que, na narrativa, Couto tenha se valido da falta de lógica para fazer aflorar essa expectativa.

Nascido na ilha, mas habitante da cidade, o jovem é obrigado pelas circunstâncias a lançar um novo olhar para as tradições regionais que se impõem soberanas. Neto/filho favorito do patriarca de uma família moçambicana ligada à terra, o estudante, ao chegar à ilha, vê-se envolvido então numa teia de intrigas e segredos familiares que imaginava já não existirem. A chegada a Luar do Chão, sua terra-natal, se dá em sincronia com a morte do avô, que deveria ocupar o "barquito desabandonado" que o conduziria pelas "águas do tempo" à "outra margem", onde ele se juntaria aos seus antepassados, cumprindo, o ciclo de vida acreditado em África, (se inexplicavelmente ele não se recusasse a realizar a travessia). A ilha é, pois o último espaço de convivência entre avô, neto e família neste lado de cá da margem e a derradeira possibilidade de restauração de uma série de 'verdades' de que o avô depende para poder, enfim, assumir seu lugar do 'outro lado do mundo'. Esta premissa nos é apresentada na epígrafe do primeiro dos vinte e dois capítulos que compõem a obra: "Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações - a dos vivos e a dos mortos".

O retorno de Marianinho à ilha para encontrar uma nova forma de salvar a terra, que também é a sua casa, 'lugar onde se é eterno' e pensar um novo mundo, sem abandonar as tradições, é, de certa maneira, uma parábola da África pós-colonial que precisa juntar seus destroços para seguir adiante e não ficar irremediavelmente para trás na história das nações.

Por sua vez, em *SRB*, Lucas retorna à Taitara, após ter o último encontro com Tio Baltazar. Essa volta representa a importância da solidariedade, também em tempos de individualismo exacerbado, o que abre sentidos para pensarmos que haverá um tempo de renascer para Taitara tanto quanto houve para Luar-do-Chão, já que seus filhos não as abandonaram completamente. A casa, com seus moradores e seus visitantes, agüenta-se sobre a terra mesmo com as marcas de destruição que o tempo deixa sobre ela. A permanência da Companhia desconhecida que violentou o tempo, as mentes, as vidas e que deixou marcas na terra, na casa, fazendo da cidadezinha quase que uma cidade fantasma, há de desaparecer por mais que as imagens de angústia perdurem em seus moradores. Como desapareceram algumas das marcas da Ditadura Militar, deixadas em nossas vidas. Pois como diria o próprio Mia Couto:

> O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento. Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique. Correm o risco, como todos os criadores de todos os outros

> países, de serem devorados por essa mesma pátria que eles ajudaram a libertar. (COUTO, 2005, p. 63).

Veiga engravidou sonhos nos leitores, antes de Mia Couto, porque veio primeiro. Mas quando nos propusemos a selecionar em um mesmo *corpus* obras tão distantes no tempo, foi porque sabíamos que podíamos aproximar aspirações de autores que centram seus escritos na denúncia da opressão do homem, tendo por objetivo a perspectiva de melhora em se tratando da realidade.

Podemos afirmar que as duas obras estudadas utilizam-se da mesma temática, como fio condutor da narrativa, a morte e a opressão, embora, cada uma delas aborde aspectos distintos e parta de pontos diferentes. Na obra de Mia Couto a narrativa é conduzida por um narrador onisciente relatando toda a problemática instaurada em uma Ilha fictícia pelo fato insólito da morte não ter cessado as atividades do avô. Na medida em que o protagonista foi descobrindo os mistérios que envolviam a sua família e sua gente, pôde sanar as feridas familiares que refletiam a vida de um povo abandonado, após um difícil período colonialista. O narrador, ao fim da narrativa desvela as lendas e culturas de um povo sofrido e castigado pela guerra. E ao desvendar as feridas encarnadas em suas personagens, Mia Couto espelha a complexidade psicológica do ser humano, e os seus entraves no relacionamento com o outro, seja ele no seu aspecto amoroso, político, religioso ou social.

O desejo de voar, na obra *SRB*, condição impossível para o ser humano, suscita a idéia do desejo de estar longe, fora do espaço opressor. Esse fato acaba sendo caracterizado como "remédio contra a loucura" ou "alucinação coletiva" como interpretação para um delírio. Quando os homens não podem olhar horizontalmente na narrativa, porque estão impedidos pelos muros, começam a procurar novos horizontes que possibilitem novas visões que os livrem das proibições. Passam a olhar para o infinito e aí decidem voar para ocupar espaços onde não existem restrições, ao invés de lutar contra o regime opressor e derrubar os muros. Em Veiga as pessoas aceitam passivamente as interdições como se elas fizessem parte do seu destino. Não questionam, ficam impassíveis e angustiadas como se tivessem de aceitá-las como uma espécie de expiação, como nas grandes tragédias: "(...) muito bem feito pra aprendermos a não ser ingratos." (p. 23).

Em *RCT* as personagens também se escondem por trás dos próprios desânimos, como tio Abstinêncio, Fulano Malta, Miserinha, cada um fechado em si mesmo, resignado com a situação de exclusão. Mas com a recuperação do passado, recupera-se a capacidade de

olhar para o mundo com a esperança de que se tenha um tempo onde se possa sonhar com um mundo mais liberto.

Ninguém pode negar que as ocorrências apresentadas nas narrativas de Veiga e Couto são de um estranhamento ímpar e que elas procuram compensar o ser humano pelos constrangimentos que lhe são impostos pelo contexto sócio-cultural e político da época em que os autores estavam inseridos, e que expõem a impotência do homem diante de forças que ele não pode vencer.

Com as aspirações do espírito humano e a incapacidade de resolver os problemas, o indivíduo entra numa roda-viva de incerteza e angústia que faz gerar o absurdo postulado por Camus e Sartre, sentimento constantemente presente no mundo atual, onde as pessoas vivem em círculos de desilusões, com o ambiente de trabalho, com as relações pessoais, com a própria vida. E na circularidade rotineira, na repetição diária, o insólito presente nas narrativas dos dois autores surge sob os efeitos do poético e do fantástico que ressalta o sem-sentido, servindo como espelho, onde podemos ver a angústia e a carência de significados da vida de muitas pessoas.

Em *Sombras de reis barbudos*, terminamos por não saber porque a Companhia alterou e pressionou o povo e a cidade de Taitara. Por que o ambiente interiorano, tido como lugar ideal, ainda não corrompido pela modernidade, é invadido e subjugado por forças ocultas que oprimem os moradores? É nessa atmosfera de angústia que encontramos o traço característico do fantástico que é a transfiguração do real em um mundo absurdo e opressor. Para Maria Luiza F. L. de Carvalho[239]: "Os fantasmas de Veiga são reais; o homem é o próprio fantasma. Estende-se o insólito fantástico à natureza e aos acontecimentos".

As duas obras foram analisadas comparativamente, porque ambas fornecem subsídios aos processos de transfiguração do real, uma vez que as duas são consideradas por nós, como obras fantásticas, devido às cenas insólitas e à temática da opressão tão presentes em todo o texto.

Porque desejávamos ressaltar que o estranhamento presente nos dois textos não é um gênero à parte, e sim que ele complementa a sensação de absurdo inerente às narrativas fantásticas, é que apontamos que juntos, o estranhamento e o fantástico, nos fazem admirar novas formas de insólito. E ainda, se o discurso fantástico gera uma 'poética da incerteza' como postulou Irene Bessière, o efeito que produz é o estranhamento, pois revela em si novas

[239] CARVALHO, Maria Luiza Ferreira Laboissiere de. *Processos de transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge uma leitura surrealista*. UFG, ICHL - Instituto de Ciências Humanas e Letras: Departamento de Letras. Dissertação de Mestrado: 1987. Orientadora dra Moema de Castro e Silva Olival. (p. 77)

facetas do real, criando o supra-real, onde podemos enxergar o ser humano em sua universalidade, com seus defeitos, seus medos, sua automatização, sua finitude ou não, enfim, em todas as suas limitações.

Com o fantástico contemporâneo, não se procura mais as fadas que ajudem as personagens; nem os diabos que ajudem os destinos, em troca da alma nos pactos de sangue; nem lobisomens que amedrontem as pessoas em noites de lua cheia; com esse gênero, o absurdo é a condição do próprio homem, como diria Dali: "não há senão um único objeto fantástico: o homem"[240] ou Sartre: "...para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentes, resignar-se a transcrever a condição humana"[241] e continua: "Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem" (p. 138). Como bem fizeram Mia Couto e J.J.Veiga, ao apresentar suas personagens ilhadas nos labirintos do próprio egoísmo e insuficiência.

A vida moderna vem nos oferecendo exemplos de desgraças e crimes espantosos que parecem inverossímeis, e a crueldade na nossa sociedade moderna, aparece como sendo um realismo difícil de aceitar como possível de acontecer. Na frase final do livro de Veiga: *Esse mundo de Vasabarros,* podemos ler: "Haverá sempre um chão, uma esperança". Certamente haverá uma pátria, cujo chão/terra será de todos, por onde rios melhores haverão de correr.

Como *Sombra de reis barbudos,* esse estudo não se fecha, pois não existe uma única verdade, e jamais encontraríamos as respostas para ordenar logicamente os acontecimentos a que fomos submetidos no estudo das duas narrativas. Sabemos que muitos são os pontos de vista e as possibilidades de leitura não se esgotam, já que o que as torna interessantes é justamente o jogo que elas nos obrigam a fazer.

[240] SARTRE, Jean Paul. "Aminabad, ou do fantástico considerado como uma linguagem" In: *Situações I.* Trad. Rui Mário Gonçalvez. Lisboa, publicações Europa-América, 1968. (p. 138)
[241] Idem. (p. 138)

BIBLIOGRAFIA

I – Obras de J. J. Veiga

VEIGA, José J. *A estranha Máquina Extraviada.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *A Hora dos Ruminantes.* 19 ed. Rio de Janeiro: Difel, 1986.

_____. *Os Pecados da Tribo.* 2 ed. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1978

_____. *De Jogos e Festas*. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Aquele mundo de Vasabarros.* São Paulo: Difel, 1982.

_____. *Torvelinho Dia e Noite.* São Paulo: Difel, 1985.

_____ *O Professor burrim e as quatro calamidades.* Belo Horizonte: Comunicação, 1978.

_____. *Tajá e sua gente.* Rio de Janeiro, Salamandra, 1986.

_____. *O Almanaque de Piumhy*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

_____. *A Casca da Serpente.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____ . *O Relógio Belisário.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____ . *Sombras de Reis Barbudos.* 17. ed., Bertrand Brasil, 1989.

_____ . *Os melhores Contos.* Seleção de J. Aderaldo Castello. 3. ed., São Paulo: Global, 2000.

_____. *Os Cavalinhos de Platiplanto.* 15 ed. São Paulo: Difel, 1985.

_____. *Objetos Turbulentos, contos para ler à luz do dia.* Bertrand Brasil, 1959.

II – Obras sobre J. J. Veiga

AMÂNCIO, Moacir. “Eu sou um homem do interior de Goiás” Folha de São Paulo, 19/8/1978. (Entrevista).

_____. *J.J.Veiga.* Seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli. São Paulo: Abril Educação, 1982.

ASSIS BRASIL. “A Nova Literatura – O Conto”. Rio de Janeiro, Americana/MEC, 1975, pp 89-93.

ATALA, Fuad. “José J. Veiga. Para quem escreve o autor brasileiro?” O Estado de S. Paulo, 17 out. 1987. p. 8-9.

BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: *O conto Brasileiro contemporâneo.* São Paulo: Cultrix, 1975.

BRITO, Mário da Silva. “Um verdadeiro mundo cão”. In: Orelha de *Sombras de Reis Barbudos.* Bertrand Brasil, 1989.

BERNARDI, Rosse Marye. “José J. Veiga: fabuloso fabulista do real”. Nicolau, Curitiba, v.1, nº 5, 18 nov. 1987.

BRUNO, Haroldo. “De Aurélio Buarque a José J. Veiga” In: Novos estudos de literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *José J. Veiga, Crítica e Interpretação.* São Paulo: Abril educação, 1982.

CARNEIRO, Brasigóis Felício. *Literatura Contemporânea em Goiás.* Goiânia: Oriente, 1975.

CARVALHO, Maria Luiza Ferreira Laboissiere de. *Processos de transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge uma leitura surrealista*. UFG, ICHL - Instituto de Ciências Humanas e Letras: Departamento de Letras. Dissertação de Mestrado. Orientadora dra Moema de Castro e Silva Olival. (p. 34).

DANTAS, Gregório. *José J. Veiga e o romance brasileiro pós-64.* In: Falla dos Pinhaes, Espírito Santo de Pinhal, SP, v.1, n.1, jan./dez.2004.

FERNANDO PY. “Alegoria e antiutopia em José J. Veiga”. In: Revista da Academia Goiana de Letras – AGL, nº 24, Novembro de 2001.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. *A Instauração do fantástico em os cavalinhos de Platiplanto, de J.J. Veiga*. In: O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, junho 1984. pp 52-63.

GOMES, Modesto. “Nosso Romance quer renovar-se”. O Popular, 20/08/1972.

HOHLFELDT, Antônio. *Conto Brasileiro Contemporâneo.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

LIMA, Luiz. Costa. “O conto na modernidade brasileira” in: PROENÇA FILHO, Domício (org) *O livro do seminário.* São Paulo: L. R. Editores, 1983.

LINHARES, Temístocles. “José J. Veiga e o conto fantástico”. In: *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. *J.J. Veiga – de Platiplanto a Torvelinho.* São Paulo: Atual, 1988.

PAULA, Carla Cristina de. *O Fantástico em J.J.Veiga.* Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituo de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, área de concentração em Literatura Brasileira. São José do Rio Preto, 1998.

PRADO, Antonio Arnoni. *Atrás do mágico relance: uma conversa com J.J.Veiga*. Campinas: UNICAMP, 1989.

SILVERMAN, Malcolm. "O papel da realidade na ficção de José J. Veiga". In: *Moderna Ficção brasileira.* Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. MEC. 1978.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre nosso tempo: uma leitura da Obra de J.J.Veiga.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. Série Teses.

TURCHI, Maria Zaira. "As Fronteiras do conto de J.J. Veiga". Revista de Ciências & Letras, Porto Alegre, nº 34, jul/dez. 2003.

III – Obras de Mia Couto

COUTO, Mia . *Vozes Anoitecidas.* Lisboa: Caminho, 1987.

_____.*Cronicando*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1991.

_____. *Terra Sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Estórias Abesonhadas.* Lisboa: Caminho, 1996.

_____. *A Varanda do Frangipani.* 2. ed. Lisboa: Caminho, 1996.

_____. *Mar me quer*. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. *Contos do Nascer da Terra.* Lisboa: Caminho, 1997.

_____. *Cada Homem é Uma Raça.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Vinte e Zinco*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Raiz de Orvalho e outros poemas.* 3. ed. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *O Fio das Missangas.* Maputo: Ndjira, 2003.

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

_____. *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. *O Gato e o escuro.* 2. ed. Lisboa: Caminho, 2003.

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

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

_____. *O Último vôo do Flamingo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O Outro Pé da Sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A Varanda do Frangipani* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Venenos de Deus, remédios do diabo: as incuráveis vidas de Vila Cacimba*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

IV – Obras sobre Mia Couto

ABDALA JUNIOR, Benjamin. "Doze dias de abril, sob teto de zinco". In: Revista Ecos. Cáceres / MT: Instituto de Linguagem – UNEMAT Editora, nº 03 (11-15), 2005.

ALMEIDA, Teresa Sousa de. *Na Periferia do Império. 3ºs. Encontros de Ficção Científica & Fantástico.* 1. ed., Cascais: Simetria – FC & F, 1998.

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

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: Brincriação Vocabular*. Lisboa, Mar além/ Instituto Camões.

_____. *Mia Couto: Pensatempos e Improvérbios.* Lisboa: Mar além: 2000.

_____. *Mia Couto: Acrediteísmos*. Lisboa, Instituto Camões/Mar além/ 2001.

_____. *Mia Couto: um moçambicano que Diz Moçambique em Português.* Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p. 89. In: Ana Maria Teixeira Soares Ferreira. *Traduzindo Mundos: Os mortos na Narrativa de Mia Couto*. Tese apresentada à Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2007. (p. 63).

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas, Literatura e Nacionalidade.* Coleção Palavra Africana. Dir. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita. "Mia Couto: voz nascida da terra. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, vol 9, nº 2, 1997. (pp. 243-256).

FERREIRA, Ana Maria Teixeira Soares. *Traduzindo Mundos: Os mortos na Narrativa de Mia Couto*. Tese apresentada à Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2007.

HENRY JUNOD. In: Silvania Núbia Chagas: *Nas Fronteiras da Memória: Guimarães Rosa e Mia Couto: olhares que se cruzam.* Tese de Doutorado. FFLCH- USP – Universidade de São Paulo, 2006.

LABAN, Michel. *Moçambique, encontro com escritores.* Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, (p.1021). In: Ana Maria Teixeira Soares Ferreira. *Traduzindo Mundos: Os mortos na Narrativa de Mia Couto*. Tese apresentada à Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2007. (p. 67).

LARANJEIRA, Pires. *Mia Couto: sonhador de lembranças, inventor de verdades.* Em Letras& Letras, 100. Set. 1993, p. 43-47.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas.* Lisboa: Edições Colibri, 1998.

_____. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais.* Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África.* São Paulo: Edições Epopéia Secretaria do estado de Cultura, 1987.

MAQUEA, Vera Lúcia da Rocha. *Memórias Inventadas: Um estudo comparado entre Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra de Mia Couto.* São Paulo: FFLCH- USP. (Orient. Benjamin Abdala Junior). 2007. 301 folhas.

MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, Maputo*. Livraria Universitária: Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

NGOMANE, Nataniel José. *A Escrita de Mia Couto e Ungulan ba ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso.* Tese. São Paulo: FFLCH- USP. (Orient. Rita Chaves). 2004. 199 folhas.

ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. *A Utopia do Diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto.* 2001. 350 folhas. Tese. São Paulo: FFLCH- USP, 2001. (Orient. Benjamin Abdala Junior).

SECCO, Carmem Lúcia T. R. *Alegorias em Abril: Moçambique e o sonho de um outro vinte e cinco.* (Uma leitura do romance *Vinte e zinco* de Mia Couto). In: Revista Via Atlântica. São Paulo: FFLCH-USP, n.03 (pp 110-123), 1999.

SILVA, Ana Claudia. A Infância da Palavra: um estudo das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado. USP – Universidade de São Paulo, FFLCH. Orientadora Drª Tânia Celestino de Macedo. São Paulo, 2005.

REZENDE, Irene Severina. "O Fantástico e a poesia nas expressões recriadas de Mia Couto". In: Revista Ecos. Cáceres-MT: IL – UNEMAT, nº 5 (p. 47-54).

V- BIBLIOGRAFIA GERAL

ABDALA, Jr. Benjamin. *Literatura, História e Política.* São Paulo: Ática, 1989.

_____. *De Vôos e Ilhas – Literatura e Comunitarismos.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *O romance social brasileiro.* São Paulo: Scipione, 1993.

_____. & Samira Youssef Campedelli. *Tempos da literatura brasileira.* São Paulo: Ática, 2001.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da Literatura.* 3 ed. Coimbra: Almedina, 1973.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia.* Rio de Janeiro: Nova Cultural & Suzano, 2002.

ALDRIDGE, A. Owen. *Propósitos e Perspectivas da Literatura Comparada.* Em

ARRIGUCCI JR., Davi. *O Escorpião Encalacrado: a Poética da Destruição em Julio Cortazar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Outros achados e perdidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASTURIAS, Miguel Angel. *O Senhor Presidente.* Trad. Antonieta Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1973. (Prêmio Nobel em 1967).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUSTER, Paul. *A invenção da solidão.* Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACHELARD, Gaston. *O Novo Espírito Científico.* Lisboa: Edições 70, 1986.

BARRENECHEA, Ana Maria. "Ensayo de uma tipologia de la literatura fantástica". Revista Iberoamericana. Julho / Setembro de 1972, p. 391 – 403.

BAKHTIN, Mikhil. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARRENECHEA, Ana Maria. "Ensayo de uma tipologia de la literatura fantástica". Revista Iberoamericana. Julho / Setembro de 1972, p. 391 – 403.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Crítica e verdade.* 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Análise estrutural da narrativa.* Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

BELLEMIN-NOËL, Jean. "*Notes sur le Fantastique'* (*Textes de Théophile Gautier*) In: *Littérature,* n. 08. Paris, Larousse, Décembre, 1972.

BESSIÈRE, Irene. *Lê récit fantastique. La poetice de L'incertain*. Paris: Libairie Larousse, 1974. (Col. Thèmes et Textes). (*A Narrativa Fantástica* – a poética do incerto).

BOAVENTURA CARDOSO. *A escrita em Processo.* Org. Rita Chaves, Tânia Macedo, Inocência Mata. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O Desencantamento do mundo: estruturas econômicas e estruturas temporais.* São Paulo: Perspectiva, 1979. Col. ELOS.

BORGES, Jorge Luiz. *Elogio da Sombra.* 4 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1970.

_____. *El Libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Kier, 1967.

_____. *Ficções.* Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

_____. & CASARES, Adolfo Bioy, OCAMPO, Silvina. *Antologia de la literatura fantástica*. 18 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *Dialética da Colonização*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. Col. Espírito Crítico.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BRUNO, Haroldo. *Novos estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CABAÇO, José Luis. "A questão da diferença na Literatura Moçambicana". Revista Via Atlântica, n. 07. (pp.61-69), São Paulo: 2004.

CALAÇA, Irene Z. Pinto. A construção do fantástico em *O Capote* de Gogol. SIGNÓTICA: Revista da Faculdade de Letras e do Mestrado em Letras e Lingüística / FL-UFG. Ano 1, nº 1, 1989 – Goiânia: Editora da UFG, v. 10, jan / dez. 1989.

CAILLOIS, Roger. *Anthologie de la Literature fantastique.* Paris, Editions Gallimard, 1966. T. 1 et 2.

_____. *Los Juegos y los Hombres.* 2. ed., México: Fondo de Cultura Econômica, 1986.

_____. *Images, Images. Essais sur lê role er lês pouvoirs de l'imagination.* Paris: Librairie José Corti, 1966.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos.* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.* Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Se Um Viajante numa noite de Inverno.* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003. Col. Grandes Escritores da Atualidade.

_____. *As Cidades Invisíveis.* Trad. Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *O Cavaleiro Inexistente*. Trad. Nilson Moulin. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura de gêneros na literatura latino-americana.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo, ensaio sobre o absurdo.* São Paulo: Record, 2004.

_____. *Calígula.* São Paulo: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *A Peste.* São Paulo: Record, 1997.

CANDIDO, Antonio (et al.). *A personagem de ficção.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária.* 9 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *A Educação pela Noite & outros ensaios.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura, espelho da América?* Em Remates. Campinas: Unicamp, 1999.

_____. *O Homem dos avessos. Em Tese e Antítese.* 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, (pp. 119-140).

_____. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Duas cidades, 1994.

_____. *A Formação da Literatura Brasileira.* Vols. 1 e 2 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. "Literatura e Subdesenvolvimento". In: *Argumento*- Revista de cultura, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. nº 1. (p.24).

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e Consciência Política na América Latina*. São Paulo: Vértice, 1987. Trad. De Rúbia Prates Goldoni e Sergio Molina.

_____. *O Reino deste Mundo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____. *Écue-Yamba-ó.* Trad. Mustafá Yazbek. São Paulo: Brasilliense, 1989.

_____. *A Literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1992.

_____. *Vinte e Cinco Anos de Literatura.* Civilização Brasileira, 1968

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. & COUTINHO, Eduardo. (Orgs). *Literatura Comparada: textos fundadores.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. "Literatura Brasileira em contextos nacionalistas africanos". In: CANIATO, Benilde Justo & MINÉ, Elza. Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli. São Paulo: FFLC-USP Coleção *Via Atlântica* nº 02, São Paulo, 2002.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CASTEX, Pierre-Georges, *O conto fantástico na França de Nodier à Maupassant*. Paris: Éditions José Corti, 1951, 466 p.

CAZOTTE, Jacques. *Le Diable Amoureux.* Paris, Le terrain vague, 1960.

CHABAL, Patrick.*Vozes Moçambicanas, Literatura e Nacionalidade*. Coleção Palavra Africana. Dir. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita. *José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do Mundo*. Em Via Atlântica, nº 3, FFLCH-USP. São Paulo: Dezembro de 1999. (pp. 140-168).

_____. *A Formação do Romance Angolano*: *entre intenções e Gestos*. São Paulo: Publicação -FFLCH- USP, Col. Via Atlântica nº 01, São Paulo, 1999.

_____. *Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. "Literatura Brasileira em contextos nacionalistas africanos*"*. In: CANIATO, Benilde Justo & MINÉ, Elza. Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli. São Paulo: FFLC-USP Coleção Via Atlântica nº 02, São Paulo, 2002. (pp. 505-515).

_____. & MACEDO, Tânia. (orgs.) *Literaturas em Movimento: hibridismo cultural e exercício crítico.* São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras cores, números.* 18 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHKLÓVSKI, Victor. "A arte como procedimento". In: Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha.* Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

COALLA, Francisco Suárez. *Lo fantastico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Estado do México: Universidad Autónoma de méxico, 1994 (Col Lecturas Críticas, 18).

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas.* São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Literatura, Arte, Conhecimento e vida.* São Paulo: Peirópolis, 2000.

_____. *Os Dragões e outros contos. In: O ensino da Literatura.* São Paulo: FTD, 1966.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópios*. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *O Jogo da Amarelinha.* 6. ed. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.

_____. *Bestiário*. Trad. Remy Gorga Filho. São Paulo: Círculo do livro, 1951.

COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco. (org). *Literatura Comparada.Textos Fundadores.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies*. Trad. Eduardo Fonseca 4. ed., São Paulo: Itatiaia, 2002.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance.* 3 ed., São Paulo: Ática, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Humberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ELIADE, Mircea. *O Mito do eterno retorno.* Lisboa – Portugal: Edições 70, Éditions Gallimard, 1969.

ETIEMBLE, René. "Crise da Literatura Comparada?". In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco. (org.). *Literatura Comparada. Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (pp 191-198).

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Livraria Fator.

FERREIRA, Eduardo de Souza. *O Fim de uma era.* Lisboa: Sá da Costa, 1997.

FURTADO, Felipe. *A Construção do fantástico na narrativa.* Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. *Vigiar e Punir.* Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1977.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos Sonhos.* Rio de Janeiro: Imago, 1974. Vol. XXI.

_____. "Sonhos" In: *Conferências Introdutórias sobre psicanálise* (parte 1 e 2) Rio de Janeiro: Imago, 1976, Vol. XV.

_____. "O Estranho". In*: Uma criança é espancada / sobre o ensino da Psicanálise nas Universidades e outros trabalhos.* Rio de Janeiro: Imago, 1969. (p. 225).

_____. *O Estranho, in: História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (p.19).

GALERA, Maria Cláudia. *Utopia e realismo maravilhoso em El reino de este mundo de Alejo Carpentier e A Jangada de pedra de José Saramago.* Dissertação de Mestraado. USP – Universidade de são Paulo- FFLCH. São Paulo, 1988. 183 pp

GAUTIER, Théophile. *O Pé da Múmia.* In: *Os Buracos da Máscara.* Org. José Paulo Paes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Theophile. *Avatar Jettatura e o Pé da Múmia*. São Paulo: Saraiva, 1957.

GIUCCI, Guillermo. *Viajante do Maravilhoso: o novo mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOGOL, N. *Récits de Petersburg.* Trad. Boris de Schloezer. Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

GOMES, Modesto. Estudos da literatura Goiana. Goiânia, Centauro Gráfica e Editora Ltda., 1978.

GOTHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*.

GÜILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada.* Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HERNANDEZ, Leila M. G. Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea.* São Paulo: Sele Negro, 2005.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Contos Fantásticos*. Trad. De Claudia Cavalcanti, revisão André Telles. Col. Lazuli. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOUVE, Vicent. *A Leitura.* Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

JUNOD, Henry. In: Silvania Núbia Chagas: *Nas Fronteiras da Memória: Guimarães Rosa e Mia Couto: olhares que se cruzam.* Tese de Doutorado. FFLCH- USP – Universidade de São Paulo, 2006. (1996, pp. 142-143).

KAFKA, Franz. *A Metamorfose.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *O Processo.* Trad. De Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KOTHE, Flávio. *A Alegoria.* São Paulo: Ática, 1986.

LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões nas lit. de Angola, Cabo-Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe.* Porto, Afrontamento, 1992.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo.* 2 ed., São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha.* Lisboa: Veja, 1991.

_____. *Literaturas Africanas e formulações pós-coloniais.* Lisboa: Edições Colibri, 2003.

_____. *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas.* Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo.* 2 ed., São Paulo: Ática, 1985.

_____ & AGUIAR, Flávio. (Orgs.) *Literatura e História na América Latina.* 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

LIMA, Luiz. Costa. "O conto na modernidade brasileira" in PROENÇA FILHO, Domício (org) *O livro do seminário.* São Paulo: L. R. Editores, 1983.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LEWIS CARROL. *Alice no país das maravilhas.* São Paulo: L & pm Pochet, 1998.

LEWIS, Clive Staples. *As crônicas de Nárnia*. *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LLOSA, Mario Vargas. *"Sobre los moviles del escritor"*. In: Semana do autor. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Prefácio de E. F. Bleiler. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

_____. *Um sussurro nas trevas.* Trad. Donaldson M. Garschagen. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira.* 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

_____. "O conto no Brasil Moderno". Proença Filho, Domício, Org. In: *O livro do Seminário* (Ensaios). São Paulo, L.R. Editores, 1983.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre Literatura.* Rio de Janeiro,: Civilização Brasileira, 1965.

MACEDO, Tânia Celestino. *Angola e Brasil – Estudos Comparados.* Col. Via Atlântica, n. 03. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: Ática, 1992.

_____. *O Espelho.* São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 2. ed., Vol. II, Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

MALRIEU, Joel. *Le Fantastique*. Paris: Hachette, 1992.

MANUEL BANDEIRA. *Estrela da vida Inteira.* "Pneumotórax". In: Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem Anos de Solidão.* Trad. Eliane Zagury. 49 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio Janeiro:Tempo Brasileiro, 1969.

MARTÍN, Alejo Martínez. *Antología Española de Literatura Fantástica*, 3ª ed., Madrid: El Club Diógenes Valdemar, 1996.

MATA, Inocência. *Pelos trilhos da literatura Africana em língua portuguesa*. Pontevedra / Braga: Cadernos do Povo / Ensaio, 1992.

_____. *O universal e o local nas literaturas africanas: uma dicotomia sem suporte.* In: Revista Ecos. Cáceres, MT: Instituto de Linguagem, UNEMAT, n. 01. (pp.09-20), 2004.

MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa.* Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

MAUPASSANT, Guy. *Contos.* São Paulo: Martin Claret, 2000.

MAURIEL, Joel. *Le Fantastique.* Paris: Ed. Hachette, 1992.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Narradores de esta América.* Tomo II. Caracas: Alfadil Ediciones, 1992.

MORE, Thomas. *Utopia.* Trad. Jefferson Camargo e Marcelo Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORIN, *Lise. La Nouvelle fantastique québécoise de 1960 a 1985. entre lê hasard et la fatalité*. Québec: Nuit Blanche Éditeur. 1996.

MOTA, Lourenço Dantas & ABDALA JUNIOR, Benjamin. (orgs). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira.* São Paulo: Editora SENAC/SP, 2001.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, teoria e crítica.* São Paulo: Edusp, 2000.

NOA, Francisco. "Literatura colonial em Moçambique: O Paradigma Submerso". FFLCH-USP. Via Atlântica, n. 03 São Paulo, 1999.

NUNES, Benedito. *O tempo na Narrativa.* 2. ed., São Paulo: Ática, 1995.

PAES, José Paulo. *Os Buracos da Máscara.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. "As dimensões do fantástico" In:_____. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Otavio. "Ambigüidade do romance". In: *O Arco e a Lira.* TRAD. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. pp. 267-282.

_____. *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIETRI, Arturo Uslar. L*etras y hombres de Venezuela.* Fondo de Cultura Econômica: México, 1948.

PRADO, Antonio Arnoni. *Atrás do mágico relance: uma conversa com J.J.Veiga*. Campinas: UNICAMP, 1989.

PENZOLDT, Peter. *Supernatural in Fiction.* Peter Nevill. London, 1952.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas Literaturas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Falência da crítica*. São Paulo. Col Debates, s/d.

_____. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da Escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O novo romance francês*. São Paulo: S.A., Coleção Buriti, numero 13, p. 18

PRIETO, Heloisa. *Rotas Fantásticas.* São Paulo: FTD, 2003.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura.* São Paulo: Ática, 1995.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido.* Rio de Janeiro: Editora Globo, 1948.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad. De Clarice Lispector. (selecionados e reescritos por Clarice Lispector). 15. ed. Ediouro, 1998.

RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina.* Org. Flavio Aguiar & Sandra G. T. Vasconcelos. Trad. Raquel Santos & Elza **Gasparoto.** São Paulo: Edusp, 2001.

REZENDE, Irene Severina. "O fantástico na ficção de Murilo Rubião (Brasil) e de Ana Hatherly (Portugal)". Dissertação de Mestrado inédita. Universidade de São Paulo – USP – FFLCH, setembro de 2002.

RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico.* São Paulo: Ática, 1988.

_____, *Macondamérica. A paródia em Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro, Leviatã, 1993.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Lisboa: J. do Prado Coelho, 1983. p. 177.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. Em Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSSEAU, Jean-Jacques. *Do Contrato Social.* São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. *A Origem da desigualdade entre os homens.* São Paulo: Escala, s/d. Col. Grandes obras do Pensamento Universal.

SANT´ANNA, Affonso Romano de. *O Canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural*. 2ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Estórias africanas: história & antologia.* São Paulo: Ática, 1985.

SARTRE, Jean Paul. "Aminabad, ou do fantástico considerado como linguagem" In: *Situações I.* Trad. Rui Mário Gonçalvez. Lisboa, publicações Europa-América, 1968.

_____.*Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *O Muro.* São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *O Ser e o Nada.* São Paulo: Vozes, 2004.

SCHNEIDER, Marcel. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris: Fayard, (1964), nova edição 1985, 442 p.

SECCO, (et al.). *Brasil- África: como se o mar fosse mentira.* Maputo: imprensa universitária – UEM, 2003.

_____. "Nas águas do sonho, nas margens do poético". In: Anais do V Congresso da ABRALIC – *Cânones e Contextos.* Rio de Janeiro,: UFRJ. Vol. II pp.(220-230), 1998.

_____. "*Uma varanda sobre o Índico: entrelugar de sonhos, mitos, e memórias*". In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: *A Poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SERRANO, Carlos. "O Processo de constituição dos estados nacionais e as questões culturais" In: Vários. Países Africanos de língua oficial portuguesa – reflexões sobre história, desenvolvimento e administração. São Paulo: FUNDAP, 1992. (pp. 85-102).

SILVA, Ana Cláudia. *A infância da palavra: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa*. FFLCH-USP. São Paulo: Dissertação de Mestrado, (Orient. Tânia Macedo), 2000.

_____. "História da Literatura Moçambicana: Perspectivas." In: Revista do Centro de Estudos Portugueses, FFLCH-USP n. 2 1999. (pp.11-16).

SILVA, Fernando C. (org.) *Maravilhas do Conto Fantástico*. Introdução e seleção de José Paulo Paes. Não consta o nome dos tradutores. São Paulo: Cultrix, 1958.

SIMÕES JR. José Geraldo. *O Pensamento vivo de Freud.* São Paulo: Martin Claret, 1978.

SOLOVIOV, Vladimir. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Globo: Porto Alegre, 1971.

STEINMETZ, Jean-Luc. *Littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France (Col. Que sais-je?), 1990, 121 p.

SUASSUNA, Ariano. *O Rei degolado*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

TEIXEIRA, Eduardo de Araújo. *A Reabilitação do sagrado nas estórias de João Guimarães Rosa e Mia Couto.* São Paulo: USP. (Tese de doutorado em ECLLP), 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro.* 12. ed. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1994.

TAFETÁ, João Luiz. "Dois pobres, Duas medidas" In: Roberto Schwarz. *Os pobres na literatura brasileira*. (p.198).

TAVARES, Bráulio. (sel.) *Páginas de Sombras – contos fantásticos brasileiros.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates, 98).

_____. *Análise estrutural da Narrativa.* Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O Homem desenraizado.* São Paulo: Record, 1999.

TOMACHEVSKI, Boris. *Temática – a escolha do tema*. In: Teoria da Literatura: textos dos Formalistas Russos apresentados por: Tzvetan Todorov. Rio Grande do Sul: Globo, 1971.

VAX, Louis. *A Arte e a Literatura Fantásticas.* Trad. João Costa, Lisboa: Arcádia, 1977.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura.* Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

WEBGRAFIA

ARAÚJO, Maria Manuela J. C. de. *O dis-cursus do fantástico em A Varanda do Frangipani*. http: / victorian.fortunecity.com. Artigo pesquisado em 15/12/2007.

www.video.globo.com.br/noticias

www. //pt.wikipedia.org.br

ANEXOS

1 - BRASIL E MOÇAMBIQUE:
LAÇOS DE IDENTIDADES

Procuramos deixar registrado um breve percurso histórico sobre Moçambique e Brasil, observando os fatores políticos e históricos, específicos da época em que as obras escolhidas, objeto específico, de nossos estudos, foram escritas, porque estas obras dialogam com a opressão de cada época e de cada país. Para apontar esse diálogo, é que achamos por bem inserir este anexo para explicar como se deu a escolha, já que as duas obras estão distanciadas uma da outra no tempo histórico. Não pretendemos fazer aqui uma análise aprofundada da história, já que esse não foi o âmbito do nosso trabalho, e a nossa intenção é somente delinear a situação vivida pelos países, cada um à época das obras.

Para entendermos a realidade dos dois países, passamos, ainda que rapidamente, pela história de cada povo, individualmente, bem como nos mantivemos alertas para as experiências próprias de cada país e para as dificuldades por que passaram suas populações.

Brasil e Moçambique[242] são países unidos por alguns laços comuns, ressaltando-se entre eles uma forte identificação entre as culturas, a língua portuguesa que é comum a ambos, e o intenso vínculo cultural.

A língua dos dois países, como sabemos proveniente do Latim, é comum, independentemente das diferenças fonéticas da língua falada, o que já em si, constitui uma propriedade de países irmãos, pois é com ela que ambos os países fortalecem e irmanam suas experiências, abrindo possibilidades às duas culturas compósitas[243], para que possam caminhar com o mesmo desejo de crescimento social e intelectual.

Outro ponto que interessou saber foi que os dois povos passaram por dificuldades e conflitos parecidos, tanto na área social quanto na área da política, a começar pela matriz colonizadora dos dois países que foi Portugal. Cinco países africanos têm como língua oficial o português, a saber: Moçambique, São Tomé, Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau[244].

---

[242] A Ilha de Moçambique, enquanto palimpsesto arquitectónico, geográfico, literário, de textualudade cultural, é reinvestida literariamente em obras da literatura moçambicana, anteriores e posteriores à independência, de forma diversificada, permitindo a leitura da criação de um mito cultural unificador, devido à sua multiplicidade de registos. (Ana Mafalda Leite. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 1998. (p. 136)

[243] As culturas compósitas, também chamadas de crioulas, são compostas de elementos heterogêneos e abertas ao contacto com outras culturas, sempre dispostas a mesclar. Veiculam-se na oralidade, por meio de causos, contos, mitos e lendas. Diferentemente, as culturas atávicas, formadas há muito tempo, filiam-se a um território e procuram se expandir, além de se sobrepor àquelas com que se deparam em seu percurso histórico. Veiculam-se por meio da escrita, de textos impressos. (GLISSANT, Eduard, apud ABDALA JR., Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais.* São Paulo, Senac, 2002. (pp.16-17).

[244] A maioria das ex-colônias tem como língua oficial a língua da potencia colonizadora.

A atuação da colonização portuguesa, nos dois países, se processou de forma agressiva – tanto em Moçambique quanto no Brasil – o que deixou marcas ainda sentidas nos dias atuais, principalmente no que tange à cultura imposta e à exploração das riquezas das duas nações, pelo colonizador.

1.1 O País Moçambique

Moçambique é um país da costa oriental da África, chamada de África Austral. Está limitado ao norte pela Zâmbia, Malawi e Tanzânia; a leste com o canal de Moçambique e pelo Oceano Índico; a sul pela África do Sul e a Oeste pela Suazilândia e pelo Zimbabwe. O País é banhado pelo Oceano Índico numa dimensão costeira de mais de 2.500 kilômetros. Tem como capital, a cidade de Maputo, que passou a ter esse nome porque a FRELIMO[245] afirmava que iria libertar o país do Rovuma ao Maputo, referindo-se às fronteiras norte e sul do país, respectivamente. Com a independência do país, passou a designar-se Maputo, no ano de 1976, por directivas do primeiro Presidente de Moçambique, Samora Machel.[246]

A maioria de sua população é de origem lingüística bantu como a de Angola, e proveniente de várias migrações de povos do leste e do norte que ocuparam, originalmente, o seu território.

Por volta do século X, grupos de comerciantes mulçumanos de origem árabe começaram a fixar-se no litoral na faixa costeira do Norte, dando origem a um grupo específico, o *Swahili*.

Há também três tipos de origem asiática, concentrados principalmente nos centros urbanos: de origem chinesa, de origem paquistanesa e indiana (mulçumanos) e indianos goeses da religião católica. “A população centra-se no campo, 86,8% contra 13,2% nos centros urbanos”. (SERRANO, 1992, p. 96).[247]

---

[245] A FRELIMO – sigla do movimento *Frente de Libertação de Moçambique,* foi uma força política, oficialmente fundada em 25 de Junho de 1962, com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique do domínio colonial português. A FRELIMO foi constituída a partir de 3 movimentos já existentes: UDENAMO – União Democrática Nacional de Moçambique / MANU – Mozambique African National Union (à maneira de Kanu, do Quênia / e de UNAMI – União Nacional Africana para Moçambique Independente. esses três tinham sede em países diferentes e uma base social e étnica também diferentes, mas em 1962, sob os auspícios de Julius Nyerere, primeiro presidente da Tanzânia, estes movimentos uniram-se.

[246] http://pt.wikipedia.org/wiki/Maputo. Acessado em 16/07/2008.

[247] SERRANO, Carlos. “O Processo de constituição dos estados nacionais e as questões culturais” In: Vários. Países Africanos de língua oficial portuguesa – reflexões sobre história, desenvolvimento e administração. São Paulo: FUNDAP, 1992. (pp. 85-102).

Em Moçambique o domínio colonial durou 70 anos (de 1905 a 1975), e houve muita luta: guerra civil, guerra fria, resistência, muita miséria e um comércio liderado por árabes, que deixou sinais na cultura, na religião, na culinária e até mesmo no nome do país.

Em 25 de junho de 1975, Moçambique tornou-se independente e desde essa data a luta tem sido para a reconstrução e o desenvolvimento das 10 províncias que constituem o país, a saber: Maputo (capital), Niassa, Cabo Delgado, Tete, Zambézia, Nampula, Beira, Manica, Inhambane e Gaza. Além do português, língua oficial, conta com mais de 15 idiomas nacionais.

Com relação à guerra colonial, nas províncias africanas, os portugueses criaram a idéia de que os africanos guerrilheiros eram agentes subversivos, bandidos armados prontos a exterminar os soldados portugueses, a raça branca e a pátria considerada pelo regime como sendo uma só e que não deveria ser dividida, o que fez gerar o ódio entre povos irmãos. O Governo Salazarista conclamava os soldados portugueses a combaterem na África pela manutenção do regime, e ao mesmo tempo, disseminava o racismo contra os 'pretos bárbaros'[248] das colônias. O regime autoritarista impingido por António Oliveira Salazar à África subsistiu por tanto tempo (70 anos), devido à criação e à manutenção dessa idéia, para sustentar o domínio português sobre os africanos.

Portugal foi uma das últimas colonizadoras européias a deixar o continente africano, ao fim de uma guerra que se conta entre as mais graves tragédias da descolonização e da qual os países que dela saíram continuam a sofrer as seqüelas, mais de 30 anos depois.

1.2 O massacre de Mueda

No livro Datas e Documentos da História da FRELIMO – 2ª Edição – 1975 – Alberto Joaquim Chipande, sobrevivente do massacre de Mueda conta como as coisas aconteceram: Alguns dirigentes trabalhavam conosco. Alguns foram aprisionados pelos

[248] Encontramos o texto do jornalista Paulo Pereira Lima: "Brincando de matar" na Dissertação de Mestrado de Avani Souza Silva: *Guimarães Rosa e Mia Couto: Ecos do Imaginário Infantil*, à página 33 e resolvemos também transcrevê-lo, por pensarmos que certos horrores cometidos pela colonização são inimagináveis. O texto: "Meninos foram pendurados de cabeça para baixo em galhos de árvores, durante horas, como parte do treinamento. Eram com freqüência forçados a cometer uma atrocidade, como forma de cortar os laços com a família e o povoado de origem. Crianças com até 8 anos de idade recebiam ordens para atirar contra os próprios pais e lhes cortar o pescoço. 'O Método consistia em obrigar a criança a praticar atos que a comprometessem', afirma Enrique Querol, um psicólogo argentino que trabalhou com jovens veteranos de guerra da Renamo. (...) Além disso, antes de uma batalha, os comandantes da Renamo às vezes instigavam as crianças a beber sangue humano – um rito, segundo acreditavam, destinado a fazer com que perdessem todo tipo de medo". (cf. site: http://ospiti.peacelink.it/zumbi/news/semfro/254/sf254p16html). Publicado na Revista *Sem Fronteiras* n.254 de Outubro de 1997.

portugueses – Tiago Muller, Faustino Vanomba, Kibiriti Diwane – no massacre de Mueda, em 16 de Junho de 1960. Como sucedeu? Bem, alguns desses homens tinham entrado em contacto com as autoridades e pedido liberdade e melhor salário... Tempos depois, quando o povo começava a apoiar estes chefes, os portugueses mandaram a Polícia às aldeias, convidando as pessoas para uma reunião em Mueda. Vários milhares de pessoas vieram ouvir o que os portugueses iriam dizer. Enquanto isso decorria, o administrador pedia ao governador da província de Cabo Delgado que viesse a Porto Amélia e trouxesse uma companhia de soldados. Mas estes se esconderam quando chegaram a Mueda. De princípio não os vimos. Então o governador convidou os nossos chefes a entrar no gabinete do administrador. Eu esperei de fora. Estiveram lá durante quatro horas.

Quando surgiram da varanda, o governador perguntou à multidão se alguém queria falar. Muitos quiseram fazê-lo e o governador mandou que todos passassem para o mesmo lado. Então, sem mais palavras ordenou à Polícia que amarrasse as mãos de todos os que tinham sido separados e a Polícia começou a espancá-los. Eu estava perto. Vi tudo. Quando o povo viu o que estava a acontecer manifestou-se contra os portugueses e os portugueses ordenaram pura e simplesmente aos carros da Polícia que avançassem e reunissem os presos. Isso desencadeou mais manifestações. Nesta ocasião as tropas estavam ainda escondidas e o povo correu para a Polícia para impedir que os presos fossem levados. Então o governador chamou as tropas e quando apareceram mandou abrir fogo. Foram mortas mais de 600 pessoas[249].

http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/massacre_mueda_16

[249] http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/massacre_mueda_16

Em Moçambique, em 1964 dá-se o início da luta armada contra o governo colonial, sob a liderança da FRELIMO – Frente de Libertação para Moçambique, que tinha como presidente, o seu fundador Eduardo Mondlane.

No dia 25 de Junho de 1975, foi conquistada a Independência de Moçambique, que saía do domínio português. Os integrantes da FRELIMO chegam ao poder, com a intenção de acabar com a opressão social e política. Mas os moçambicanos não consideram esta data como sendo o verdadeiro dia da independência, pois a partir daí, surge uma outra guerra, comandada pela RENAMO - Resistência Nacional Moçambicana – que tinha auxílio financeiro e estratégico da África do Sul, que por sua vez, não reconhecia o governo popular de Moçambique. Após a Independência, a RENAMO com o apoio dos portugueses expulsos do poder, e a ajuda da África do Sul e da Rodésia, inicia os primeiros ataques armados contra Moçambique. Estava desencadeada a guerra civil que só terminaria 16 anos depois, em 1992, quando foi assinado, em 15 de Outubro, o acordo de paz, denominado "Acordo de Roma", que previa eleições para o país.

A jovem nação moçambicana, cercada pela África do apartheid e pelo regime de Ian Smith, da Rodésia, pagou duramente a sua aprendizagem democrática. No momento da independência do país, houve um êxodo maciço de colonos brancos para Portugal, África do Sul, Rodésia e Suazilândia, o que colocou a economia do país em sérias dificuldades, agravadas por outras circunstâncias. Tudo aconteceu ao mesmo tempo: o país perdeu as empresas européias, os quadros e a mão-de-obra qualificada; a áfrica do Sul recusou-lhe a renovação dos acordos que regulamentavam a entrada e saída dos emigrantes moçambicanos.

Segundo a versão oficial, encontrada nos livros de história sobre a África, o regime de Ian Smith criou, com o apoio de elementos africanos das unidades de elite do antigo exército colonial e de alguns portugueses que partiram de Moçambique, um movimento político e militar, destinado a desestabilizar a Frelimo, cujo regime marxista não era aceito na região : a Renamo – Resistência Nacional de Moçambique.

A Renamo ganhou um estatuto político de peso, alimentado no início pelos serviços secretos da Rodésia e da África do Sul. Posteriormente os camponeses hostis à política de coletivização das terras e de criação de aldeias comunitárias, prescritas pela Frelimo, assim como os moçambicanos que se evadiam dos campos de reeducação, incorporaram as fileiras dos "bandidos armados" – nome atribuído pela imprensa governamental aos partidários da Renamo, que se entregavam a atos de sabotagem, atentados, raptos e massacres.

Após vários anos da guerra colonial, assolado pela pressão dos países vizinhos e pela acumulação de ações repressivas contra as populações que se sentiam marginalizadas pelo poder político, o país afundou nesse conflito civil sangrento, cujas conseqüências foram deploráveis com as perdas de vidas humanas, chegando perto de 12.000 mortos, milhares de deficientes, de órfãos, de crianças recrutadas para fazer a guerra.

Moçambique tornou-se um dos países mais pobres do mundo, conhecendo todo tipo de calamidade. Até a Natureza parecia estar contra, pois fez alternar longas secas e violentas tempestades. A fome instalou-se e a vida tornou-se caótica. Muitos moçambicanos, chamados de 'os deslocados', refugiaram-se nos países vizinhos, deixando suas terras por causa da guerra e instalando-se na periferia das grandes cidades, cujas infra-estruturas se degradaram irreparavelmente.[250]

Podemos citar como comprovação de que os moçambicanos não aceitam a data de 25 de Junho como sendo a data da Independência, (data em que aconteceu a Revolução dos cravos em Portugal), lendo as palavras do próprio Mia Couto, quando comenta o título de seu livro publicado em 1999: *Vinte e Zinco*, que fala de uma independência adiada:

> O 25 de Abril não é uma data nossa, de Moçambique. Só indirectamente. O nosso 25 é outro, o de Junho (de 27), a data da independência. (...) O nosso 25 ainda está por vir, por isto este é os vinte e zinco, porque eu ainda continuo a morar numa casa de madeira e zinco. O título tem a ver com isto e com o modo como o 25 de abril foi vivido em Moçambique. Não como uma data de ruptura, como aqui, (Brasil) porque lá a ruptura só se dá um ano e pouco depois.[251]
>
> "*Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia está por vir"* (Vozes Anoitecidas, p.11)[252] (os grifos são do autor).

Em Moçambique, a data não passou do sonho de um país livre, uma vez que lá, a conquista da independência em relação à Metrópole colonizadora, indicava apenas que a colonização havia deixado uma destruição que se estendia por todo o país. Foram tempos de disputas que deixaram marcas profundas na sociedade africana e ainda hoje, o país vivencia um constante refazer-se, tentando reconstruir-se em meio ao caos que inevitavelmente sucede

[250] AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano – escritas pós-coloniais*. Lisboa, Edotorial Caminho, 2004, (pp. 25-29).
[251] Jornal de Letras, 1999, p.7, in: *Entre a Metonímia e a Metáfora: um olhar de fronteiras sobre vinte e zinco de Mia Couto*, de Flávio Lourenço Peixoto Lima.
[252] COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas.* Lisboa: Caminho, 1997.

às revoluções. E o *Vinte e Zinco,* é a alegoria dos que ainda não conquistaram a independência sonhada, nem os direitos de cidadania e de humanidade previstas para todo ser humano, como acontece na maior parte dos países desenvolvidos. (José Luis Cabaço)[253].

1. 3. As dificuldades de Países recém saídos de sistemas coloniais

Assim como ocorreu com outros estados africanos, e ainda ocorre[254], recentemente saídos de sistemas coloniais, o estado moçambicano está composto por um conjunto de grupos de etnias diferentes, integrados em universos culturais distintos, cujas relações nem sempre são as mais harmoniosas. Esses países tiveram seus territórios demarcados artificialmente, segundo interesses das grandes potências européias, e ainda hoje, esta demarcação gera problemas que terminam em conflitos que abalam o país, e repercutem em sua cultura.

A divisão aconteceu em novembro de 1884[255], na Convenção de Berlim, quando catorze potências européias foram convidadas, a dividir entre si o território africano. Portugal ficou com Cabo-Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, e as colônias: Angola e Moçambique. Essas potências européias traçaram fronteiras como se estivessem lidando com objetos e não com pessoas, porque até então, não se enxergava que além das riquezas existentes naquelas terras cobiçadas, vivessem seres humanos com crenças, línguas e hábitos próprios. Essa divisão causou a separação interna dos povos, e certamente fez com que os habitantes de cada região fossem conservando, enquanto grupos, suas diferenças.

Essa maneira arbitrária de dividir fez com que esses países ainda hoje, busquem os conceitos de direitos humanos, tão comuns, há muitos anos, em países como Suécia, Inglaterra, França, mas que não estão totalmente inseridos na forma de governar dos que detém o poder na sociedade africana.

Em toda colonização há uma série de conflitos. Na África, a começar pelo grande contraste existente entre o colonizador e o colonizado, quer sejam diferenças biológicas, quer

---

[253] CABAÇO, José Luis. "A questão da diferença na literatura moçambicana". Via Atlântica: Revista de Estudos Comparados, USP, nº 07, 2007. (pp. 66-67).

[254] É cada vez maior o cenário de guerra civil no Quénia. Os confrontos entre apoiantes do Presidente e do candidato derrotado nas eleições já fizeram pelo menos 300 mortos. Washington e Londres lançaram um apelo aos dirigentes políticos para "demonstrarem espírito de compromisso, colocando em primeiro lugar os interesses democráticos do Quénia". **Publicação: 02-01-2008 11:29. Última actualização: 02-01-2008 18:37 Quénia à beira da guerra civil.** Em meio a assassinatos e execuções brutais, milhares de pessoas tentam fugir para países vizinhos. Moradores da capital Nairobi abandonaram as casas, com medo de novos ataques. www.video.globo.com.br/noticias.

[255] FERREIRA, Eduardo de Souza. *O Fim de uma era.* Lisboa: Sá da Costa, 1997.

sejam pelos aspectos culturais, o estado de exploração e desrespeito se deu com violenta agressividade. Os portugueses introduziram novos costumes no continente, interferindo, inclusive, em seus rituais, o que originou desequilíbrio e desestruturação nessa civilização. O colonizador encontrou no país uma infinidade de línguas, mas as ignorou e impôs a dele, como língua obrigatória, atitude que se deu de forma desordenada, uma vez que não abrangeu todas as camadas da população, fato considerado como sendo um dos fatores que contribuíram para o choque cultural existente nas sociedades africanas até hoje.

Obviamente que a crise na África assumiu proporções maiores que a crise do Brasil, porque o regime de colonização imposto por Salazar, ao se manter por lá durante 30 anos, impossibilitou o desenvolvimento do país em vários aspectos, inclusive na arte. Como conseqüência, a estagnação que marcou a literatura africana dos anos 50, mais ou menos, até o 25 de Junho de 1975 foi muito maior que a do Brasil com a colonização e mesmo com a Ditadura Militar.

1. 4. País Brasil

No que se refere ao Brasil, sabemos que sua história é muito diversa da história de Moçambique, pois temos mais de um século de independência em relação à metrópole portuguesa, enquanto que aquele país tem apenas 33 anos. Essa distância da matriz colonizadora nos dá outra maturidade no que diz respeito, por exemplo, ao campo da literatura, porém não significa que não tenhamos guardadas as cicatrizes e as mazelas resultantes da colonização.

Aqui também houve intenção de divisão, pois no final do século XV já havia um acordo de partilha do continente brasileiro entre Portugal e Espanha, com o Tratado de Tordesilhas, de 1494, que estabelecia a divisão da América do sul, entre os colonizadores Ibéricos. Desde essa época, havia conflitos de fronteiras.

A consolidação do Estado Nacional, só se deu com Dom Pedro, em 1822, o que de certo modo antecipou a solidificação de uma idéia de identidade nacional. Ainda que haja uma idéia de nacionalização, o que não podemos perder de vista é que persiste, nos dois países, uma imaturidade quanto à consciência nacional, uma vez que, entre outros fatores, sofremos também as injustiças e a violência de uma ditadura totalitária que nos levou tantas vidas e fez morrer tantos projetos. Também o atraso no sistema educacional e a exclusão social são ainda resquícios do modelo imposto aos dois países, pela colonização e pelo

escravismo. Entre os problemas deixados pela colonização, podemos citar como sendo os mais graves a dependência externa e uma enorme concentração de renda nos dois países.

Em se tratando dos costumes, a história dos dois continentes é parecida, pois, apesar da população moçambicana ser, em grande parte, rural isso faz com que, mesmo tendo sido vítima de um colonialismo selvagem que tentou dizimar sua cultura, algumas das tradições ainda resistam ao tempo.

O Brasil, mesmo sendo hoje um país industrializado, com a maioria da sua população vivendo concentrada nas grandes cidades, em seus primórdios os índios também tiveram seus rituais esfacelados e substituídos pelos rituais cristãos, impostos pelos Jesuítas, que achavam por bem investir na salvação de suas almas, catequizando-os à maneira européia. Também, com a escravidão negra, principiada com o cultivo da cana na primeira metade do século XVI, a interferência cultural foi duramente praticada sobre os escravos que chegavam da África. A atuação colonial se desenvolveu de tal maneira, em nosso país, que dificilmente conseguimos identificar a cultura e os rituais dos negros, que vieram do continente africano para servir como escravos, aqui no Brasil.

1.5. Brasil da Ditadura Militar

http://aldoadv.wordpress.com

Vladimir Herzog, triste lembrança da ditadura militar no Brasil.

Com a instauração do regime militar em 64, e com o golpe do AI-5, houve um período de pouca mostra da criação literária, já que havia uma grande censura instalada no país. A década de 60 e início de 70 foram bastante agitadas para o Brasil e para o mundo. É a época das passeatas, das múltiplas organizações políticas, com os jovens questionando as instituições, o poder e a moral da sociedade. Políticos foram cassados, professores aposentados prematuramente, muitos cidadãos exilados, e outros mortos, e o país inaugurava a década de 70 com o *slogan* "Pra frente, Brasil", principal modismo do chamado "milagre econômico".

Surgiu, então a cultura de resistência, de efeito imediato, que não deixaria grande contribuição artística para o futuro. Foram esvaziados teatros, cinemas, imprensa, rádio e TV, até que em 1979 se iniciou um discutido processo de abertura cujos efeitos ainda vivenciamos nos dias de hoje[256]. Na década de setenta, (1970), na arte, especificamente na literatura, inventou-se mundos via uso do gênero fantástico, para fugir à opressão e repressão a que o país e as pessoas estavam expostas naquele momento.

Verificamos, assim, na realidade moçambicana e por extensão na brasileira, do período histórico estudado, que nem sempre as imposições e a opressão são aceitas de modo pacífico, o que gera a insatisfação que por sua vez faz nascer a revolta. Dessa revolta é que surgem as tomadas de consciência e o levante para as lutas que podem mudar as condições dos povos dominados.

1. 6. Goiás de J. J.Veiga

Em Goiás, com a chegada dos bandeirantes, vindos de São Paulo, em 1727, tem-se a descoberta das primeiras minas de ouro, e dá-se a colonização de algumas regiões, entre elas Corumbá, Pirenópolis e Goiás, antiga Vila Boa e posteriormente capital do Estado. O contato desses bandeirantes com os índios nativos e os negros, foi fator decisivo na formação da cultura do Estado. A época do ouro em Goiás foi intensa, mas breve, durando apenas 50 anos. Com a sua decadência, Goiás teve de encontrar outras formas de subsistência.

A partir de 1744, Goiás, que até então, pertencia à capitania de São Paulo, torna-se independente, e têm início as disputas pelo poder. O norte do estado, achando-se injustiçado, proclama sua separação do sul do país. O estado só se desenvolve efetivamente após 1944 e

[256] *O Brasil mundano mudando. In Literatura Comentada*

depois da construção de Brasília. Em 1988, o norte do estado foi desmembrado e criou-se o estado de Tocantins.

Há uma explosão urbana em Goiás, e hoje o estado está inserido no processo de industrialização que ajuda em seu desenvolvimento. Sua Capital Goiânia, conta hoje com 1,3 milhões de habitantes e no estado, há 5,6 milhões de habitantes, aproximadamente.

Em 1960, na sociedade brasileira se acirravam as contradições de classe entre trabalhadores do campo e trabalhadores da cidade e as classes dominantes. Direitos trabalhistas, educação e reforma agrária eram reivindicações dos trabalhadores, organizados em suas entidades de classes, sindicatos e Confederação Nacional. Desde 1961, com a renúncia do Presidente Jânio Quadros, e quando as forças militares tentaram impedir a posse de João Goulart, já se engendrava no país o golpe militar que eclodiria em 31 de março de 1964.

As contradições político-sociais que o país vivia estavam inseridas no contexto da Guerra-fria, que era o mundo polarizado entre as duas maiores potências militares do pós-guerra, que eram os Estados Unidos e a União Soviética. Todas as reivindicações de interesse popular no Brasil eram tratadas como vinculadas aos interesses do comunismo internacional, o que desencadeava grandes perseguições políticas, principalmente contra o partido político PCB (Partido Comunista Brasileiro), colocado pelo próprio Congresso Nacional na ilegalidade em 1946.

Em 1918, o interior goiano viu chegar o primeiro automóvel no estado; na década de 20, em Bonfim, foi criado o primeiro colégio de padres; construíram, também na mesma época, as “pontas de linha” da estrada de ferro Goyaz em Pires do Rio, em 1922. As pequenas usinas hidrelétricas chegavam ao interior do estado, marcas do progresso que invadia o sertão.

É nesse cenário político e cultural que aparecem os livros de J.J.Veiga, escritor que ajudou a conhecer a vida brasileira, em particular a vida do sertão goiano, e das pessoas que habitam essa região do país, com seu linguajar pitoresco, com os costumes, as crenças do homem interiorano, muitas vezes confrontando-os com os da cidade, criando assim uma divisão sócio-cultural que denuncia situações limítrofes no decorrer de suas narrativas, como a situação que vamos encontrar na obra selecionada para esse estudo.

1. 7. Brasil e África, caminhos fantásticos que se cruzam

Se tomarmos como exemplo a cultura brasileira, podemos observar que o homem moderno, da cidade, do final do século XX e princípio do século XXI, pertence a um mundo

completamente digitalizado, mas isso não é capaz de satisfazer seus desejos mais profundos nem restabelecer o seu equilíbrio natural. Em meio ao caos, é um ser ainda à procura de explicações para a origem da vida, desnorteado diante das ações atrozes que os seus iguais praticam pelo mundo todo. Já o homem do campo, mais rústico, conserva as crenças nas lendas, nos mitos, nos rituais e nos ensinamentos dos antepassados.

Com relação à oralidade, sabemos que nos dois países ela continua viva. As histórias dos ancestrais são memorizadas para serem contadas por pessoas que as repetirão ao longo do tempo, passando umas às outras. São os mais velhos que vão contando suas histórias, despertando nos mais jovens o desejo de repeti-las mais tarde, como na Antigüidade, quando eram contadas à noite e ao redor de fogueiras.

Lendo ou ouvindo, o receptor é remetido a um espaço outro distinto daquele onde está fisicamente. Ouvir ou ler histórias remete o leitor / ouvinte para outro tempo que não o histórico, que não o da vivência.

Quem faz uma observação sobre este outro espaço é o próprio Mia Couto[257], quando diz:

> [...] porque acontece quando estou a ler o Guimarães Rosa ou a Adélia Prado, certos textos me atiram para fora da página, eu tenho que parar porque eu começo escutando vozes que disputam o que está fora do registro gráfico, está para além da página. Eu entro em transe, em trânsito nesse sentido. [...]

Esse estado de enlevo em que se mergulha o escritor, enquanto leitor, é o mesmo para o qual ele, ou qualquer outro grande escritor nos transporta no ato da leitura. E este outro lugar, e este outro tempo, distintos do tempo cotidiano, podemos encontrar tanto nele quanto em J.J.Veiga. A identidade entre as duas literaturas fica clara na fala do escritor moçambicano, que certamente, afirmaria o mesmo se perguntado sobre J.J.Veiga, pois apesar da escrita deste ser menos recheada de inovações poéticas, ele também é dono de imagens e representações humanas universais, capazes de trilhar por cenas insólitas, que são projetadas no nosso imaginário, elegendo espaços nunca antes inventados, com realidades outras que aquelas explicadas pela lógica, pela física ou pelo senso comum.

1. 8. Na trilha do fantástico: Mia Couto e J.J.Veiga

[257] REVISTA VIA ATLÂNTICA. n. 8. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, 2005, p. 214.
[257] Estes dados foram retirados de seu livro *Pensatempos* (COUTO, 2005), e de entrevistas dadas a periódicos (MIA COUTO: 1999, p. 5-7).

Advindos de continentes diferentes, separados não só pelo tempo, como também pelo espaço, os dois autores possuem, cada um, sua gente, sua cultura muito própria, sua literatura, seu estilo. Então, sabedores dessas diferenças, nos perguntamos, (e procuraremos responder, no decorrer de nosso estudo), se essas literaturas e esse estilo podem ter um estreito contato dentro de um gênero literário como o fantástico. Para maior conhecimento do estilo que desenvolvem esses autores (no caso de J.J.Veiga – desenvolveu), apontamos dados de suas vidas e suas obras a seguir.

1. 8. 1 Mia Couto

Nascido em 5 de Julho de 1955, na cidade da Beira, em Moçambique, Antonio Emilio Leite Couto, mais conhecido como Mia Couto, porque recebeu este apelido na infância, pelo apego aos gatos, e segundo o autor, pela vontade de ser um deles. Seus pais eram portugueses do Porto, Fernando Couto, jornalista e poeta, e sua mãe: Maria de Jesus, doméstica.

Segundo Mia Couto, a Beira, cidade onde nasceu e onde viveu até 1971, e que fazia fronteira com a Rodésia (atual Zimbábue) era a mais racista das cidades de Moçambique na época colonial. Diferente de Maputo (ex Lourenço Marques), capital do país. A Beira, cidade pacata, foi construída sobre pântanos e possuía na época da infância do escritor, uma população de 20 a 30 mil habitantes. Mia Couto a considerava sua caixa de tesouro, onde buscava seus grandes temas, lugar, em que, apesar do preconceito racial dominante, era onde a "mestiçagem" se fazia mais evidente no cotidiano, porque os bairros construídos nos pântanos, acabavam por se penetrarem. Se não havia apartheid oficial em Moçambique, em sua turma do liceu na Beira, dos trinta alunos matriculados, apenas dois eram negros, sendo um deles caboverdiano, o que despertou em Mia Couto a atenção para os problemas da colonização e para as complicações das relações entre as raças e as culturas.

Mia Couto, menino branco, filho de colonos, cresceu com grande liberdade, brincando na rua com crianças de outras raças, o que lhe proporcionou o contato com contextos sociais e culturais distintos, já que em casa as características eram européias e na rua seu encontro era com indianos, chineses e a maior parte dos vizinhos eram negros. Nesta convivência desde a infância, com mais ou menos 6 anos já falava o "chissena", a língua dominante em todo o vale de Zambeze. Bilíngüe de dupla cultura, assim definiu sua formação: "Em casa era Portugal e a Europa, na rua era a África" (COUTO, 2005, p. 146).

Seus primeiros poemas foram publicados em Notícias da Beira, quando tinha apenas catorze anos.

Para cursar medicina, Mia Couto mudou-se em 1972 para Lourenço Marques (que seria posteriormente rebatizada de Maputo), onde, contraditoriamente, o racismo era menor. Ali posteriormente integraria movimentos estudantis. Matriculou-se em Medicina e passou a viver num lar de estudantes. Nessa altura, mesmo sem ser um "militante de carteirinha", como disse o próprio escritor, passou a receber diretrizes da Frelimo (Frente para Libertação de Moçambique). A guerra colonial eclodira há muito em Moçambique e a Frelimo atuava com grande força, desde 1964, no norte da então colônia portuguesa, e logo após, clandestinamente, a sul.

Em 1974, adere à FRELIMO e troca definitivamente o curso de medicina pelo jornalismo, mais especificamente, no jornal *Tribuna,* dirigido pelo escritor Rui Knopfli. Com a independência de Moçambique, por falta de quadros da Frelimo, foi aos vinte anos escolhido para diretor da Agência de informação de Moçambique, a – AIM. Permaneceu na agencia de notícias até 1985, e oficialmente, até 1986, sucessivamente, foi diretor de dois importantes periódicos: a revista *Tempo* e do diário *Notícias de Maputo.* Mia Couto percorreu o país inteiro nesse período, pois queria conhecer a realidade de seu país, o que lhe proporcionou o contato com uma população de um país que começava a ser reconstruído. Acabou por se desencantar do jornalismo, principalmente porque, entre suas funções, estava a direção de 400 pessoas. Formou-se na Universidade Eduardo Mondlane, em 1985, e passa a se dedicar à biologia e à literatura.

Em 1983 estreou na poesia com a coletânea *Raiz de Orvalho*, poemas em que, segundo os estudiosos de sua obra, se percebe a grande influência de José Craveirinha. Na prosa estreou em 1986, com a publicação do livro de contos *Vozes Anoitecidas*, coletânea de oito contos, obra que representa um marco na literatura moçambicana, e que já anunciava o seu estilo criativo com a forte presença da oralidade em seus textos, que tematizavam a violência da guerra, a miséria, o abandono, as tradições e os dois planos: real e supra-real, que mais tarde consagrariam o escritor. Com este livro ganhou o prêmio de Ficção Narrativa em 1990.

É nesta época que ele, por intermédio de uma entrevista a Luandino Vieira, descobre João Guimarães Rosa e lê *Primeiras Estórias*, fato este que poderia mostrar que Mia Couto só tomou conhecimento do escritor brasileiro depois de suas primeiras publicações. Mas é o próprio Mia Couto que nos informa que seu pai, o escritor Fernando Couto trazia,

‘escondido’, pra casa, os livros dos brasileiros e certamente, entre eles, havia livros de Guimarães Rosa.

Em 1990 lançou mais uma coletânea de contos, cujo título foi *Cada Homem é uma Raça*, textos que mostravam as ambivalências entre campo e cidade, tradição e modernidade, hibridismo e mestiçagem, e as múltiplas identidades que compõem a sociedade moçambicana. Livro composto de 11 contos que se caracterizam pela inovação da linguagem, pelos recursos literários utilizados para a recriação do real que ele conta como contaria um griot[258] africano.

Dois anos depois, lança seu primeiro romance *Terra Sonâmbula*, que teve uma grande aceitação por parte dos leitores, o que garantiu ao escritor visibilidade nacional e internacional. Um romance que tem como pano de fundo a guerra, e que nos fala que é possível sonhar e contar histórias mesmo em meio à destruição, pois enquanto houver história a ser contada, haverá vida. Muidinga, personagem central, por meio de Tuahir e dos outros personagens que encontra, depara-se com a face de um país que ainda desconhecia. Uma viagem feita através do sonho, já que pelos caminhos era impossível, pois todos eles estavam cheios de armadilhas; e feito também pela leitura dos cadernos de Kindzu, quando o velho reaprende a sonhar e a criança aprende a imaginar. Essa obra foi Prêmio Nacional de Ficção da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), em 1995. Foi considerado um dos doze melhores livros africanos do século XX, na Feira Internacional de Zimbabwe. No Brasil recebeu o prêmio de “Melhor romance estrangeiro de 1995”, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Em 1999 foi vencedor do Prêmio Vergílio Ferreira pelo conjunto da obra, um dos mais conceituados prêmios literários portugueses. Em 2000 foi eleito sócio correspondente da academia Brasileira de Letras. Em 2003 lançou seu romance *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. Em 2005 lançou, pela editora Caminho, uma coletânea de textos de opinião que recebeu do escritor o título: *Pensatempos*.

Mia Couto atualmente viaja bastante, divulgando sua obra e seu país, e sua residência é em Maputo, capital de Moçambique, onde é professor universitário e dirige uma empresa de estudos sobre impacto ambiental. Segue escrevendo seus contos e crônicas para jornais, vários textos de intervenção política, que costuma apresentar em encontros literários e simpósios. Participa também de diversos eventos sobre ecologia. Seus livros já estão quase todos publicados no Brasil. Pela Nova Fronteira foram publicados: *Estórias Abessonhadas* (1996), *Terra Sonâmbula* (1995). *Cada Homem é uma raça* (1998). Publicados pela

[258] Griot – aquele que, na África conta as histórias para as gerações mais novas, para que estas as repassem às outras.

Companhia das Letras foram: *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003), *O Último vôo do Flamingo*, em 2006 e *A Varanda do Frangipani*, em 2007, romances em que o autor retoma o diálogo entre os mais velhos e os mais novos, a ruralidade e a urbanidade, o pensamento mítico e o racional, defendendo que está nesse cruzamento o futuro de Moçambique. Em 2005, foi publicado, no Brasil, *O Outro Pé da Sereia*, pela mesma editora.

A obra de Mia Couto alcançou repercussão internacional e vários de seus livros já foram publicados em diversos países como Alemanha, França, Itália, Áustria, Suécia, Holanda, Noruega, entre outros. Em 2007 ganhou a 17ª edição do Prêmio União Latina de Literaturas Românicas. O prêmio foi criado em 1990 pela União Latina, organização internacional fundada para evidenciar e difundir a herança cultural e as identidades do mundo latino[259].

1. 8. 2 J. J.Veiga

José Jacinto Pereira Veiga, goiano, nasceu em 2 de Janeiro de 1915, foi o segundo filho de Luiz Pereira da Veiga e de Maria Marciana Jacinto Veiga, numa pequena fazenda situada na divisa dos municípios de Pirenópolis e Corumbá de Goiás, uma pequena vila a 150 quilômetros de Goiânia, e faleceu em 1999, no Rio de Janeiro.

Aos 20 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou no rádio e na imprensa.

José J. Veiga (o J. foi acréscimo do escritor para melhor efeito sonoro – conselho esotérico de Guimarães Rosa – e alude ao Jacinto do nome materno) viveu sua infância entre essas duas pequenas cidades do interior de Goiás. Interessava-se pela vida à beira dos rios; brincava no quintal imenso, onde até criavam dois cavalos; passeava pelos arredores, indo a chácaras de parentes e à fazenda do avô materno. Nessas vivências da infância está o campo da experiência de onde parte a imaginação do escritor de *Os Cavalinhos de Platiplanto.* (SOUZA, 1990, p. 11).

Ele viveu sua infância nessas duas pequenas cidades do interior de Goiás. Aos vinte anos foi para a Capital Federal. Em 1939 ingressa na Faculdade Nacional de Direito, vindo a se formar em 1943. Entre 1945 e 1949 viveu na Inglaterra e passou a integrar a equipe da BBC de Londres (uma das mais conceituadas empresas jornalísticas do mundo). Foram

[259] Estes dados foram retirados de seu livro *Pensatempos* (COUTO, 2005), e de entrevistas dadas a periódicos (MIA COUTO: 1999, pp. 5-7).

cinco anos que o enriqueceram, pois freqüentava teatros, concertos, cinemas e exposições. No Little Parliament, de Hampstead, assistia a debates com intelectuais, artistas e políticos sobre temas do momento.

Retorna ao país em 1950, quando escreve para "O Globo" e "A Tribuna da Imprensa". Em 1951 ocupou o lugar de Antonio Callado, na revista *Seleções do Reader's Digest,* assumindo o papel de editor-chefe da edição portuguesa, começando assim o exercício da escrita.

Em 1958 Veiga apresentou *Os Cavalinhos de Platiplanto,* um volume de contos, no Concurso Literário Monteiro Lobato, promovido pela Editora Nacional, ficando com o segundo lugar. O primeiro lugar ficou com *Vento do Mar Aberto,* de Geraldo do Santos. Esta obra foi aclamada pela crítica, e conferiu ao escritor a posição de um dos introdutores do realismo fantástico na Literatura Brasileira. Logo depois o livro ganhava o prêmio Fábio Prado. Mas a editora Nítida que havia publicado a obra faliu e vendeu a edição dos *Os Cavalinhos* como papel velho.

Em 1968 apresentou *A Máquina Extraviada*, passou, depois disso a escrever continuadamente. O amigo Heitor Cony o apresentou à Civilização Brasileira, em 1961, mas por medo da censura, a editora se recusa a publicar a novela *A Hora dos Ruminantes.* Esta obra o coloca definitivamente no rol dos escritores engajados, ainda que, reiteradamente, J.J.Veiga tenha negado uma relação direta entre a novela e o Golpe Militar de 1964. Segundo o escritor a obra já estava concluída quando se deu este movimento.

Publicou contos em suplementos como O Jornal do Brasil. Já em 1966, publicou *A hora dos ruminantes,* outro sucesso de crítica que deu projeção ao seu nome e o tornou ainda mais conhecido. Esta obra o coloca no rol dos intelectuais engajados, ainda que Veiga negasse, reiteradamente, ter uma relação direta entre a novela e a Ditadura Militar de 1964. Segundo o próprio Veiga, o livro já estava concluído, na ocasião do golpe militar, no Brasil. Mas sua obra sempre esteve marcada pela reflexão sobre a política aplicada ao país, pelos militares.

Em 1989, na obra: *A Casa da Serpente* faz uma retomada de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, mostrando que ele não se limitava aos modismos da época. Antes mesmo de Vargas Lhosa, Veiga já havia percebido a importância do episódio "Canudos", nesse romance, inaugurando assim, uma nova vertente da literatura brasileira, a do "novo romance histórico", que tem em Ana Miranda o principal expoente.

A publicação de *Objetos Turbulentos* é considerada como sendo uma homenagem a João Guimarães Rosa, grande amigo de Veiga, ainda que não haja, neste livro, nenhum sinal

da escrita Roseana. Seus contos são tomados pela realidade brasileira, o coloquial e o localismo, bem próximo às literaturas regionalistas.

Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa afirmam sobre ele: "Estreou um pouco tarde", 1959, mas *Os Cavalinhos de Platiplanto* chamou logo a atenção da crítica e o autor foi apontado como um dois introdutores do realismo mágico na literatura brasileira, como já foi dito, e em cuja linhagem, até então, só era citado Murilo Rubião.

Entre o primeiro livro e o segundo houve um hiato de sete anos, mas *A Hora dos Ruminantes,* uma novela (inspirada num dos contos publicados antes), também chamou a atenção da crítica e dos leitores.

J.J.Veiga passou a ser, a partir daí, mais conhecido. No final de sua vida se dedicou às narrativas mais longas, embora o seu forte, desde a estréia, fossem os contos mais sintéticos. Sua obra *Sombras de Reis Barbudos* foi premiada pelo Instituto Nacional do Livro, em 1973. Seu quinto livro, na mesma linha dos anteriores é a novela *Os Pecados da Tribo*, editado em 1976, recebeu o prêmio: Pen Clube do Brasil, em 1976.

Em 1980 lança *De Jogos e Festas.* Neste mesmo ano é publicado, pela editora comunicação, de Belo Horizonte, o livro infanto-juvenil *O Professor Burrim* e as quatro calamidades. Em 1982 publica *Aquele mundo de Vasabarros.*

Em 1985, Veiga lança Torvelinho noite e dia. Em 1986 é editado pela Salamandra a obra infanto-juvenil: *Tajá e sua Gente*. Próximo ao Realismo Mágico, ao Surrealismo, ou ao Fantástico, com um vigor Kafkaniano, o autor cria uma realidade bem brasileira, usando o nosso coloquial e localismos, como se estivesse escrevendo literatura regional. Mas a dimensão da sua ficção é universal, naquele ponto em que joga com problemas humanos e com o homem em qualquer quadrante[260].

J.J.Veiga foi um dos primeiros escritores brasileiros a perceber a importância de Canudos. Antes mesmo de Vargas Llosa, Veiga já havia percebido o potencial do episódio de Canudos. Ele faz então, uma retomada dos Sertões, de Euclides da Cunha, em sua obra *A Casca da Serpente,* em 1989. Com esta obra, praticamente inaugura o romance histórico no Brasil.

1. 9. Os autores e os contextos fantásticos

Mia Couto e J.J. Veiga assumem posições claras quanto ao que defendem: países livres de opressões, de guerras, de proibições e inseridos no mundo que detém as grandes

[260] Dados retirados de estudos sobre o autor, colhidos na UFG e na Dissertação de Mestrado : *Um olhar Crítico sobre o nosso tempo.* De Agostinho Potenciano de Souza. Editora da UNICAMP, 1990. 159 pp.

decisões. Os dois optam por narrativas fantásticas, diferentes da narrativa trivial, e constroem suas histórias impregnadas de potencial filosófico e ideológico. Há em suas obras uma mostra do anseio das sociedades de cada época. Em J.J.Veiga, um jeito brejeiro do goiano e bem brasileiro de todos nós, mas de uma maneira universal; em Mia Couto, nas descrições originais, a presença do homem em suas relações umbilicais com a terra.

Na obra de Mia Couto, encontramos as marcas da guerra e da destruição causada pela máquina colonial o que deixou um legado de sofrimento no país, apesar do sentimento de resistência existente em todo o território. As cenas fantásticas que aparecem por quase todos os textos traduzem toda a inquietação humana, perante conflitos de várias ordens, que eram alimentados por interesses escusos impostos pelos dominantes, e que refletia a crise, pela dificuldade de se enfrentá-los.

Aqui desejamos lembrar as palavras de José Luís Cabaço[261]

> (...) o Ocidente continua a não querer entende a África. A percepção da diversidade das realidades africanas permanece objeto constante de generalizações e é, com muita freqüência, folclorizante. As correntes mais bem intencionadas empenham-se em aferir os elementos distintivos – as concepções do tempo e de organização do espaço, as formas de encarar a morte e se relacionar com o passado, a percepção totalizante da realidade – mas são incapazes de os ver na sua dinâmica, como processo de luta para ocuparmos o nosso lugar de sujeito na História do mundo de que somos parte. A tendência é celebrar essa diferença, petrificando a cultura africana nos elementos que a distinguem. (pp. 66-67).

Esperamos não cometer o erro apontado por Cabaço, pois ainda que estudemos a literatura de Mia Couto, como pertencente ao gênero fantástico, procuramos não nos distanciar dessa busca do sujeito, subjacente em sua literatura. E nos lembrarmos também, como esse estudioso já apontou que :

> ...o mesmo Ocidente que invadiu o continente, explorou os africanos, violentou a sua cultura e alienou as suas elites, reclama a todo o momento, em plena era da globalização, uma cultura africana imaculada, uma imagem virtual a que o continente não pode corresponder". (p.67).

Procuramos mostrar, que a literatura moçambicana surge também da vontade de valorizar as coisas do país, da necessidade do escritor que enxerga para o futuro, um país livre e independente. E que a identificação com o espírito de inovação, que justifica na produção de

[261] CABAÇO, José Luis. "A questão da diferença na literatura moçambicana". Via Atlântica: Revista de Estudos Comparados, USP, nº 07, 2007. p. 66-67.

Mia Couto a presença de cenas fantásticas, e de um irreal para os quais não se necessita nem se deseja explicação, se justifica pela necessidade de apontar essa postura invasiva do europeu e mostrar que a renovação, apesar da invasão, ainda é possível.

1. 10. A formação intelectual em choque com a existência anterior

Sabemos que na África colonial, a formação intelectual, a educação necessária aos jovens das colônias é realizada fora do lugar de origem, geralmente esta formação acontece nas metrópoles, patrocinadas pelas famílias, igrejas ou mesmo por bolsas de estudos concedidas pelo governo colonial. Historicamente se sabe que os quadros nacionalistas eram formados dentro das missões. Muitos dos dirigentes da FRELIMO receberam bolsas de auxílio das missões metodistas. A Igreja Metodista ajudou mais que a Igreja católica na formação política das frentes independentistas nas colônias ocupadas pelos portugueses.

Muitos dos jovens, que saiam do país para estudar, optavam por viver em outros lugares, o que não significava que não tinham vivas dentro de si as tradições de origem e que não lutassem pela igualdade de direitos. Eram jovens que viviam em constante luta entre voltar ou fugir de suas terras natais.

Todas as nações buscam formas de impedir o totalitarismo, a massificação e a opressão. A necessidade de uma volta às raízes, o desejo de comunicação com quem tem laços afetivos conosco, muitas vezes é para nos ajudar a descobrir ‘quem somos’, ou ‘em quem nos tornamos’. Essa busca nos leva muitas vezes a adotar aspectos de conformismo social, que pode, em última instância, ser uma maneira de defesa contra o que aliena ou oprime, como a que é adotada por alguns personagens do romance RCT, que estudaremos nos próximos capítulos.

Mas se na busca de si mesmo, o personagem despertar a consciência do estado de exclusão a que foi submetido, pode-se criar um ambiente propício para a revolta explícita, e germinar o ódio das camadas sociais sufocadas pelo autoritarismo que as oprimiu e massacrou por muito tempo, como acontece no plano histórico, com os jovens que regressaram às suas terras natais.

E como nem sempre as diferenças são aceitas de forma passiva, apareceu a rebeldia, gerada pela insatisfação de ver que os poderosos que ocuparam o poder eram igualmente incapazes de governar de maneira justa, como bem sentia o personagem de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Fulano Malta: “Aqueles que, naquela tarde, desfilavam bem na frente, esses nunca se tinham sacrificado na luta”. (p.73). Os que não

lutaram pela retomada do país, das mãos dos portugueses, tomaram o poder e se tornaram tão tiranos quanto estes.