

A criança e o insólito em contos de Maria Judite de Carvalho, Mia Couto e José J. Veiga

RESUMO

O presente artigo pretende estabelecer uma comparação entre três contos. “A floresta sem sua casa”, da portuguesa Maria Judite de Carvalho (1969), “O dia em que explodiu Mabatabata”, do moçambicano Mia Couto (2013) e “Onde estão os didangos?”, do brasileiro José J. Veiga (1997). O objetivo é mostrar como o ponto de vista infantil, limitado, de seus protagonistas, provoca o efeito de fantástico em cada conto. Para tanto, serão usados os estudos sobre a literatura fantástica e o realismo maravilhoso de Irlemer Chiampi (1980), Tzvetan Todorov (1992), David Roas (2014) e Rosalba Campra (2016). Cada um dos contos estabelece o efeito do fantástico de modo diferente: o conto de Maria Judite de Carvalho se enquadra no gênero definido por Todorov como “fantástico”; o conto de Mia Couto é um exemplar do realismo mágico; já o conto do Veiga é realista, mas narrado pelo ponto de vista de uma criança imaginativa, que mistura realidade e fantasia. A criança, segundo Júlio Cortázar (2001), estaria mais apta para compreender a dimensão mágica, oculta, do cotidiano, em relação ao olhar automatizado do olhar adulto. Na tradição da literatura fantástica do século XIX, o sobrenatural normalmente irrompe no cotidiano como uma ameaça ao mundo conhecido. No caso dos presentes contos, o sobrenatural e a sua sugestão são parte constitutiva do modo como a criança vê o mundo e desempenha uma função compensadora frente à realidade opressora que se descortina. O processo de amadurecimento desses jovens envolve a tentativa de elaborar as diferentes formas de violência que presenciam, seja no âmbito de uma guerra civil, seja no âmbito doméstico.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico. Insólito. Conto.

Gregório Foganholi Dantas
ggregorioldantas@ufgd.edu.br
Universidade Federal da Grande
Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul,
Brasil.

Maira Angélica Pandolfi
m.pandolfi@unesp.br
Universidade Estadual Paulista, Assis,
São Paulo, Brasil.

Comentado [AAM1]: Bárbara, veja a cor das letras neste artigo formatado pelos autores e coloque na formatação correta antes de publicar, por favor!

INTRODUÇÃO

É de Júlio Cortázar uma das definições mais perenes de literatura fantástica. Na falta de outro termo melhor, o autor de *Bestiário* (1951) dizia aceitar a qualificação de “fantásticos” conferida aos seus contos, desde que tomássemos a expressão como uma recusa do realismo superficial, ilusório, que suporia que as coisas podem ser explicadas e o mundo, mapeado. Pelo contrário, Cortázar suspeitava que as dobras do mundo cotidiano ocultam uma dimensão mágica, sobrenatural, explorada por suas narrativas. Essa extensão do plano da realidade, ainda que seja de difícil percepção para o olhar automatizado do cotidiano, pode ser facilmente contatada pelo ponto de vista infantil. Isso porque toda criança “é essencialmente gótica”, ou seja,

Em função não só da ignorância, mas sobretudo da inocência, a criança está aberta como uma esponja para muitos aspectos da realidade que mais tarde serão criticados ou rejeitados pela razão e pelo aparelho lógico. (...) Naturalmente, o sentido do fantástico na mente de uma criança sempre é algo espesso e truculento e é só muito depois, já adulta, que algumas pessoas conseguem extrapolar esta primeira capacidade de impregnar-se com o apavorante ou o inexplicável e começam a senti-lo e comprová-lo em planos muito mais sutis. A passagem do simplesmente “maravilhoso”, tal qual aparece nos contos de fada que uma criança aceita na sua mais tenra infância, para o que se denomina “misterioso” só se produz ao final de um longo processo de amadurecimento (CORTÁZAR, 2001, p. 85-86)

A declaração de Cortázar ecoa a definição de Freud para o *unheimlich*, traduzido comumente como “o estranho” ou “infamiliar”, ou seja, “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p. 277). O “estranho” ocorre, portanto, quando um determinado modo de pensamento, como o pensamento mágico, que tenha sido supostamente superado ou reprimido por um modelo racionalista, eventualmente retorna, manifestado em um evento que nos leva a questionar a própria realidade. Muitas vezes essas crenças antigas tem origem na infância: é comum que as crianças tenham a convicção que um determinado boneco tenha vida própria; ainda que o desenvolvimento psíquico exija que tal crença seja abandonada, o adulto pode vir a vivenciar uma experiência que remeta ao modo de pensar infantil.

Como comprova a análise realizada por Freud do conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann, o olhar infantil serve exemplarmente à narrativa fantástica. Para Todorov (1992), o fantástico dos séculos XVIII e XIX se constrói no estabelecimento de uma tensão entre duas leituras possíveis para a mesma história: por um lado, a aparição de um fantasma, por exemplo, pode levar o personagem (e, na maioria das vezes, o leitor com ele) a acreditar que se trata de fato de um evento sobrenatural; por outro lado, pode haver indícios de que tal aparição não passe de uma ilusão de sentidos ou de um delírio do personagem, incitado por drogas ou por uma imaginação ultrasensível. Estabelece-se, então, o que Todorov nomeia como uma hesitação entre essas duas leituras, uma sobrenatural, outra não.

É parte fundamental do fantástico, portanto, o questionamento da percepção do sujeito. Podemos, nós, leitores, confiarmos na visão desse personagem? Por isso é muito comum no fantástico que a narrativa se realize sob o ponto de vista da personagem, seja através de um narrador autodiegético, seja através de um narrador heterodiegético com focalização interna. Isso porque a um narrador onisciente, com uma visão mais ampla dos eventos narrados, seria mais difícil criar a ambiguidade de que trata Todorov. Por outro lado, limitados à percepção de um personagem, vemos o mundo sob seus valores, seus limites de percepção, sua imaginação; e compartilhamos suas dúvidas acerca da realidade.

Assim, um narrador protagonista de Maupassant, ao relatar acontecimentos insólitos, é obrigado a questionar sua própria sanidade:

Se eu não tivesse certeza do que vi, certeza de que não houve em meu raciocínio nenhuma falha, nenhum erro em minhas constatações, nenhuma lacuna na sequência inflexível de minhas observações, eu me julgaria um simples alucinado, um brinquedo de uma estranha visão. Enfim, quem sabe?

Hoje estou numa casa de saúde; mas entrei aqui voluntariamente, por prudência, por medo! (2009, p. 789).

Não deve escapar ao leitor a ironia entre a peremptória afirmação de que não há dúvida, por parte do narrador, de que os eventos que relata de fato aconteceram, e o fato de que o mesmo se encontra confinado em um manicômio. E a criança, como o louco ou o alucinado, é também um narrador não-confiável, como os contos aqui analisados devem demonstrar.

Ainda que a teoria de Todorov seja hoje muito debatida e combatida, acusada de ser por demais restritiva e esquemática, sobretudo por excluir um número considerável de narrativas fantásticas, é indiscutível que a hesitação por ele descrita, bem como o questionamento da confiabilidade do narrador/protagonista são marcas recorrentes do gênero.

Já no século XX o fantástico tomou muitas formas, seja a da narrativa absurda de um Kafka ou um Cortázar, a que Jaime Alazaraki nomeia como neofantástico, seja às narrativas mágicas do boom latino-americano, em que o sobrenatural convive de modo harmonioso, não conflitivo, como o registro natural. É assim, por exemplo, na Macondo de Gabriel Garcia Marquez, onde tapetes voadores e fantasmas coexistem harmoniosamente com os personagens principais. Evitando os termos realismo mágico ou realismo fantástico, que se banalizaram devido ao uso indiscriminado (abarcando produções muito diferentes entre si, de Jorge Luís Borges ao próprio Garcia Marquez), preferiu-se fazer uso do termo realismo maravilhoso, cunhado por Alejo Carpentier. Em seu prefácio a O reino deste mundo (1949), Carpentier defende que, ao contrário do fantástico europeu, codificado, o realismo maravilhoso se preocuparia em retratar diretamente a realidade da América, ela mesma maravilhosa.

Nas palavras de Irlemar Chiampi,

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. (...) O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o

desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n) a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (1980, p. 59).

Tal diferença não elimina a existência de procedimentos comuns ao fantástico e ao realismo maravilhoso. É assim com a adoção de um ponto de vista narrativo de um personagem cujo relato ou visão de mundo não é confiável, o que serve tanto para a construção da ambiguidade do fantástico quanto para a inserção do discurso mágico em meio a uma realidade histórica determinada.

A seguir, comentamos três contos em que o ponto de vista infantil é fundamental para o efeito do fantástico: “A floresta em sua casa”, de Maria Judite de Carvalho, “O dia em que explodiu Mabata-Bata”, de Mia Couto, e “Onde andam os didangos?”, de José J. Veiga.

1. O QUADRO

“A floresta em sua casa”, de Maria Judite de Carvalho, é o conto que abre *Os idólatras* (1969), um insuspeito volume de contos fantásticos e de ficção científica, uma exceção em uma obra marcada pelo realismo e por conflitos intimistas. Carvalho é reconhecida como uma escritora da vida cotidiana, da vida estagnada de personagens – sobretudo mulheres – em estado de prostração frente a passagem do tempo. Em *Os idólatras*, porém, tais conflitos encontram uma roupagem fantástica, sem que percam, contudo, sua gravidade.

A análise de “A floresta em sua casa” evidencia um conjunto de elementos que caracterizam uma refinada “arquitetura fantástica”, conceito amplamente discutido por Rosalba Campra (2016). O enredo trata da compra de um quadro cujo estilo muito se aproxima do francês Henry Rousseau, por um casal que tinha dois filhos, um de cinco anos e outro de sete, Gilles e Alex, respectivamente. O quadro trazia a pintura de uma floresta, com diversos animais, conferindo destaque para um jovem leão de olhos amarelos, com uma aparente aura inofensiva. O garoto menor começa a perceber que os animais pintados no quadro desaparecem sem nenhuma explicação, exceto o leão, e passa a suspeitar e a temer este. Gilles compartilha sua percepção com o irmão mais velho, que não discorda dele, mas solicita ao pequeno que guarde segredo sobre essas visões. De repente, o que parecia uma visão fantástica da criança menor transfere-se para o plano animado da história e Alex, o maior, desaparece, ficando apenas suas roupas ensanguentadas. Dois suspeitos são presos, mas, quando a mãe das crianças também é morta estes são libertados e a polícia prende o pai. Para estranhamento do narrador heterodiegético do conto, Gilles ficou contente com a prisão de seu pai. O garoto foi morar longe dali, com uns tios, e quando retornou, para visitar a casa de sua infância, muito tempo depois, deparou-se com o quadro da floresta e com todos os animais que, no passado, haviam desaparecido daquela pintura. Nesse momento, constatados o feminicídio da mãe e o infanticídio do irmão maior, cometidos pelo próprio pai, Gilles lembrou-se das palavras de sua tia quando lhe dizia, desde pequeno, que ele era uma criança muito imaginativa.

Segundo Campra, a arquitetura fantástica corresponde à “surpresa diante das realizações que respondem a pautas culturais diversas; que escapam, pelos seus materiais ou pelo seu estilo, aos cânones arquitetônicos oficiais correspondentes à experiência do sujeito” (CAMPRA, 2016, p. 30). Desse modo, embora muitos dos postulados de Todorov sobre o fantástico ainda se sustentem, é necessário considerar algumas mudanças, sobretudo quando manipulamos textos contemporâneos. De acordo com Campra, o que define o caráter fantástico de um texto não está necessariamente relacionado aos temas, mas ao conflito entre duas ordens inconciliáveis que uma vez sobrepostas resultará na transgressão absoluta ou em um escândalo racional. Ainda para essa estudiosa, não há substituição de uma ordem por outra, mas coincidência; interpretação que diverge de Todorov e outros críticos quando afirmam uma “equivalência entre a desapareição de certos temas -- especificamente os da sexualidade perversa -- e desapareição da literatura fantástica tout court” (CAMPRA, 2016, p. 36).

Eis o caso de “A floresta em sua casa”, pois a solução dada à problemática do fantástico nele exposta não se relaciona mais ao caráter de “hesitação” que segundo Todorov fundamenta o gênero, mas à “surpresa” que toma conta do leitor. Mais do que isso, há uma sensação de mal-estar que percorre a espinha quando não nos restam mais dúvidas da crueldade humana do adulto, transfigurada e transcendida pela arte e pela imaginação infantil no conto. Antes, porém, no desenrolar da história, há uma pequena possibilidade de hesitação diante de um crime bárbaro que parece brotar aos poucos das entrelinhas, mas esta não se sustenta, pois ao final do conto prevalece apenas a surpresa diante da constatação do infanticídio e do feminicídio cometido pelo próprio pai das crianças-personagens.

A insólita trama, muito bem arquitetada e resolvida pela autora, deixa implícito o heroísmo de Alex, cujo pedido de segredo ao irmão mais jovem consistia em protegê-lo, pois a falta de malícia da criança de cinco anos poderia comprometer sua vida caso delatasse o que via. Há, assim, o predomínio de uma atmosfera de repreensão e medo que percorre todo o conto, desde a compra do referido quadro. Esse temor parece ser essencial à preservação da vida do menor. O medo, um dos temas mais caros da literatura fantástica, não emanava necessariamente do irmão mais velho, mas do objeto inanimado, o quadro, que se torna animado aos olhos das crianças, resultando, assim, na violação de uma ordem natural que caracteriza o mundo do leitor e das personagens representadas no texto:

O casal que comprou ao pintor a sua última grande tela, a do leão, tinha dois filhos pequenos, um de cinco, outro de sete anos, e as crianças andaram semanas de volta do quadro, até que lhe descobriram todos os segredos, os bichos semi-escondidos, espreitadores, prestes a devorar ou prestes a ser devorados (CARVALHO, 1969, p. 12).

Ao mesmo tempo, o foco narrativo exterior às personagens garante a objetividade requerida pela estratégica verossimilhança inerente à arquitetura fantástica, assim como as antinomias e o recurso à nomenclatura. Uma das peculiaridades dos textos chamados de “fantásticos” é a presença de “zonas de indefinição de entendimento mais difícil que o dos demais textos ficcionais” (CAMPRA, 2016, p. 25). Nesse caso, as contradições do texto fantástico solicitam

do leitor a mesma dose de credulidade e de dúvida. Para além da análise do fantástico como tema (ou nível semântico na terminologia de Todorov), Campra (2016) sugere não desconsiderar outros níveis de análise igualmente importantes: os modos de representação do fantástico, ou seja, a organização de seus conteúdos a nível sintático e a superfície discursiva do texto, ou nível verbal.

Para uma análise mais detalhada do nível semântico do texto, a estudiosa propõe o agrupamento de temas fantásticos segundo duas categorias: substantivas e predicativas, ambas homogêneas. As categorias substantivas dizem respeito aos problemas de enunciação, que podem consistir na criação de eixos de oposição como eu/outro; aqui/lá; agora/antes. Todos esses elementos estão centrados no sujeito produtor da palavra, que se enuncia em um tempo e em um espaço. Já as categorias predicativas são aquelas que qualificam a um dos elementos da categoria substantiva ou todos eles, surgindo pares de oposição como concreto/não concreto; animado/inanimado; humano/não humano. Em cada um desses eixos ocorre o fenômeno transgressor do texto fantástico.

O texto de Carvalho (1969) deixa evidente que as categorias predicativas estão formadas pelos eixos animado/inanimado e humano/não humano, borrando essas fronteiras. Seu caráter transgressor recai no recorrente tópico das imagens criadas pelo homem a partir da observação de objetos inanimados. É o que ocorre com as crianças que observam o quadro comprado pelos pais, que se torna perigosamente animado e aparenta interferir no mundo dessas personagens. Nesse jogo de alucinações é muito comum que esses motivos tragam consequências mortais, assim como ocorre na narrativa em análise. A animação do quadro pelo olhar infantil leva a floresta da pintura para dentro da casa dos garotos (de forma literal e também simbólica).

O final da narrativa desfaz a ambiguidade implícita no título do conto, que ganha então um caráter de duplicidade. O que antes representava apenas o título de um quadro que reproduzia animais ferozes da floresta passa agora a representar simbolicamente uma realidade fatídica, onde os animais ferozes são os próprios humanos que se devoram uns aos outros no lar (outrora a floresta). A visão fantástica do quadro pelo olhar da criança é a responsável por promover esse processo de contaminação/transposição de uma realidade antes inanimada (a pintura do quadro) para o espaço animado das personagens (o lar), transformando este último em uma “floresta de bichos ferozes”. É o que Campra define como o entrecruzamento de duas ordens inconciliáveis que promove a subversão absoluta do conceito de realidade do leitor; ou seja, duas ordens inconciliáveis (a de um mundo animado/e a de um mundo inanimado) por um momento coincidem. O elo verossímil desse entrecruzamento no conto é a imaginação infantil de um garoto de apenas cinco anos. Por essa razão, o ponto de vista infantil não é apresentado pela própria criança, mas por um narrador heterodiegético onisciente, que se apoia na opinião de outros personagens adultos, como a tia do garoto, que se referia a ele como portador de uma demasiada imaginação. Ao apresentar a opinião da tia e descrever a constatação da autoria das mortes, o narrador mantém a contradição; pois a situação de violência que gera o desaparecimento dos animais do quadro, provavelmente devorados pelo leão, no âmbito da fantástica visão que o garoto tem da pintura em questão, será análoga à violência que se confirmará no “plano da realidade” das personagens, quando o pai (substituído simbolicamente pelo leão) abusa do irmão e da mãe, matando os dois ao final.

Desse modo, a situação fantástica é solucionada ao final e o que se julgava, de fato, uma visão fantástica passa a representar a realidade em si (realidade fatídica vivenciada pelo sujeito representado pela criança). Por meio da subversão do real, a linguagem do fantástico denuncia, ao mesmo tempo em que oculta, o abuso que o irmão de sete anos sofria.

O ponto de vista fantástico introduzido pela criança menor é o principal condutor da ambiguidade oriunda desse texto de “arquitetura fantástica”, pois ao mesmo tempo em que mostra a situação de violência que esta presença, por meio da linguagem simbólica da arte (um leão comendo as demais personagens pintadas na floresta do quadro) também mantém o jogo de “realismo” (verossimilhança) que todo texto fantástico requer para que se manifeste seu caráter transgressor, posto que a imaginação fantasiosa de uma criança tão nova, com apenas cinco anos de idade, é perfeitamente aceitável. A mesma ambiguidade se faz presente, ainda, como algo inerente ao universo artístico, pois ao mesmo tempo em que a arte remete a uma dada realidade também é capaz de transcendê-la, acrescentando algo mais a essa. Toda grande obra de arte possui essa qualidade.

2. O BOI

O segundo conto selecionado para essa análise comparada “O dia em que explodiu Mabata-bata”, faz parte do livro *Vozes anotecidas* (1987), do escritor moçambicano Mia Couto. Esse conto se entrelaça ao conto anterior, já que novamente observamos seu enquadramento em um universo de acontecimentos que desafiam o conceito de realidade segundo as leis racionais, principalmente daquele leitor que está do lado de fora ou distante do universo de crenças e práticas culturais moçambicanas. Outro aspecto de interligação entre este e o conto da escritora portuguesa é, novamente, a importância que ambos os escritores atribuem ao ponto de vista da criança em seus relatos, assim como as relações desta com o cotidiano mundo dos adultos e dos animais, ainda que esse ponto de vista seja representado, nos dois contos, por um narrador heterodiegético. Um dos pontos fulcrais dessa interligação entre a criança e o animal não pode ser analisado na escritura miacoutiana de forma dissociada do conjunto de crenças e práticas culturais moçambicanas, lugar de partida e de chegada do discurso que configura essa ficção. Esse lugar de fala modifica, especialmente, o olhar do pesquisador face ao texto pesquisado, que o analisa não apenas como representação cultural, mas, ao mesmo tempo, como uma criação ficcional individual e alegórica.

De acordo com David Roas (2014, p. 34), nem toda literatura com intervenção do sobrenatural deve ser considerada fantástica, pois “quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso”. A narrativa miacoutiana em análise representa um universo de crenças e práticas culturais cujos fenômenos poderiam ser considerados extraordinários por um leitor externo a esse universo. Aos olhos das personagens, porém, tais fenômenos são considerados como naturais. A esse respeito, essa ficção se assemelha muito à concepção de “realismo maravilhoso”, teorizada pela primeira vez pelo escritor cubano Alejo Carpentier. A propósito, sintetiza David Roas:

É desse modo, então, que o “realismo maravilhoso” se distingue, por um lado, da literatura fantástica, já que não se produz o

enfrentamento sempre problemático entre o real e o sobrenatural que define o fantástico e, por outro, da literatura maravilhosa, ao ambientar as histórias em um mundo cotidiano até em seus mínimos detalhes, o que implica um modo de expressão realista – por isso o termo “realismo maravilhoso”. Não se trata, portanto, de criar um mundo radicalmente diferente do mundo do leitor, como é o do maravilhoso, mas de que nessas narrações o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, o que significa, em última instância, superar a oposição natural/sobrenatural sobre a qual se constrói o efeito fantástico. Seria possível dizer, em conclusão, que se trata de uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso” (2014, p. 36-37).

É esse formato híbrido que nos leva a considerar a narrativa miacoutiana como um relato diferenciado do conto anteriormente analisado. Em linhas gerais, trata-se da história de uma criança órfã que trabalha como pastor de gado para um tio, com quem vive. Certo dia, um dos bois, o maior de todos, destinado à celebração do lobolo (celebração litúrgica e tradicional no sul de Moçambique onde o lobolo é o dote destinado aos noivos) explode, causando o espanto e um plano de fuga do garoto, que teme a reação do tio. Aos olhos da criança, a explosão pode ter sido causada por uma ave mitológica da cultura moçambicana, o ndlati, ou ave-relâmpago. Essa primeira dimensão do conto, que comporta a explicação infantil para o ocorrido, comunga da crença ou do folclore local na ave mitológica, símbolo de mau agouro. Já os adultos, o tio e a avó, recebem a notícia de um soldado de que um dos bois de Raul, o tio do menino, explodiu ao pisar em uma mina. Ao ser encontrado pelo referido tutor, o menino impõe uma condição para o seu retorno, solicitando a este que no próximo ano permita que ele frequente a escola. Como forma de convencê-lo a voltar, o tio promete cumprir o que lhe fora solicitado, embora o narrador denuncie o fingimento deste, que não deseja ficar sem o seu guia de bois. O garoto, muito alegre, corre em direção à outra margem do rio, onde estava seu tio, mas se depara com o ndlati, que o leva em seu abraço de morte. O ndlati corresponde ao elemento real maravilhoso que, na visão da criança, substitui a mina, modificando completamente a chave de leitura do conto e sua perspectiva crítico-alegóricas.

Duas imagens muito vivas pairam sobre a superfície desse conto. São imagens que poderíamos reduzir a duas palavras de grande dimensão conceitual: uma delas é a “fronteira” (devido a uma clara demarcação dada pelo rio no conto, cuja simbologia ressignifica a travessia do menino) e a outra é a “profecia”, que comporta essa passagem e a relação entre o garoto e a ave mítica, o ndlati, também simbolizada pelo relâmpago (elemento fogo). Essas duas imagens comportam, ao mesmo tempo, elementos díspares como a água (que delimita a fronteira) e o fogo (elemento purificador e símbolo de transcendência que fecha o conto e o ciclo vital do menino, propiciando sua travessia pós-mortis). Em busca de respostas para esses elementos simbólicos, encontramos um ensaio que Mia Couto apresentou em 2003 na Associação Moçambicana de Economistas (AMECON), posterior a publicação do livro *Vozes Anoitecidas* (1987), mas que parece jogar luz em vários aspectos que aludem à alegoria desse conto. Esse ensaio, intitulado “A fronteira da cultura” trata de questões histórico-culturais e identitárias em Moçambique. Há nele um fragmento que parece explicar a metáfora do título *Vozes anoitecidas*:

O que se passa, e isso parece inevitável, é que estamos criando cidadanias diversas dentro de Moçambique. E existem várias categorias: há os urbanos, moradores da cidade alta, esses que foram mais vezes a Nelspruit que aos arredores da sua própria cidade. Depois, há uns que moram na periferia, os da chamada cidade baixa. E há ainda os rurais, os que são uma espécie de imagem desfocada do retrato nacional. Essa gente parece condenada a não ter rosto e falar pela voz de outros. A criação de cidadanias diferentes (ou o que é mais grave de diferentes graus de uma mesma cidadania) pode ou não ser problemática. Tudo isso depende da capacidade de manter em diálogo esses diferentes segmentos da nossa sociedade. A pergunta é: será que esses diferentes Moçambiques falam uns com os outros? (COUTO, 2003, n. p.)

O conto de Mia Couto reflete essa realidade e temos a impressão de que responde à pergunta supracitada quando o menino ousa enfrentar a relação abusiva e autoritária que seu tio exerce sobre ele. Azarias, como sugere a conotação de seu nome, representa esse universo de seres que vivem ao “azar”, que não tem rosto e nem voz, habitantes do espaço rural e marginalizado. São os “órfãos da terra”: “Os filhos dos outros tinham direito da escola. Ele não, não era filho. O serviço arrancava-o cedo da cama e devolvia-o ao sono quando dentro dele já não havia resto de infância”. Azarias estava cansado de ter sonhos roubados. A explosão do boi também simboliza a sua explosão interna (o boi explodindo externamente e Azarias internamente), gerando nele o desejo da fuga: “Partiu na direção do rio. Sentia que não fugia: estava apenas a começar o seu caminho. Quando chegou ao rio, atravessou a fronteira da água”. A água, segundo Bachelard (apud FERREIRA, 2013) simboliza a vida e a morte; a sua transitoriedade corresponde à morte entediante do cotidiano. Desse modo, a travessia do rio alude a uma mudança significativa no destino de Azarias. Acrescenta Ferreira (2013):

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser consagrado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água (p. 13).

É o que se pode observar no simbolismo da água e do fogo nesse conto. A morte do boi corresponde à morte exuberante causada pelo fogo, mas a morte de Azarias é a morte da água, que corresponde à morte do cotidiano, de uma vida de renúncias. Quando Azarias é envolvido pelas falsas promessas do tio e da avó, a fim de que retornasse para casa, ocorre a manifestação do real maravilhoso com a visão da ave, que serve para criar um efeito eufemístico à morte ocasionada pela mina. Assim ocorre a travessia que une vida/morte/vida, compondo um ciclo:

O pequeno pastor saiu da sombra e correu o areal onde o rio dava passagem. De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o ndlati, a ave do relâmpago (COUTO, 2013, p. 46).

Como já dissera Heráclito, não nos banhamos duas vezes no mesmo rio. Essa fronteira do rio guardava para Azarias um destino, o destino metamorfoseante da

água e dos sonhos que não se acabam. É por isso que ele não atravessaria esse rio para voltar a ser o mesmo Azarias de antes, não voltaria a viver como gado, explorado pelo tio. Azarias, nesse sentido, teve o mesmo destino de Mabata-bata; destino que já havia sido profetizado pelo próprio tio quando dizia ao menino: “– Este, da maneira que vive misturado com a criação há-de casar com uma vaca” (COUTO, 2013, p. 43). Por essa razão, na travessia do boi e também de Azarias a visão da morte é a visão maravilhosa do ndlati que vem buscá-los para a celebração do lobolo, da união entre ambos. Silva (2013, p. 74-75) refere-se à presença da simbologia da ave na narrativa de Mia Couto:

Em Mia Couto, projeta-se uma composição narrativa imaginada, imaginária, em que o insólito ficcional toma corpo, possibilitando o conhecimento de um mundo marcado pelo metaempírico. A magia presente em Moçambique brota da terra, tornando válido pássaros simbolizarem, tanto uma mudança de estado físico, portanto, uma passagem, quanto um presságio.

Na visão que comporta o “realismo maravilhoso” sob o ponto de vista infantil, a morte não é o fim. Ela representa a transcendência, a metamorfose e a libertação de uma vida de opressão. Tanto o boi quanto Azarias transcendem, por meio do real maravilhoso encarnado na figura do pássaro. Ambos foram, no plano terreno, vítimas da dura realidade das minas. Esse acontecimento corresponde, ainda hoje, à realidade do território pós-guerra de Moçambique; o fim trágico de muitos marginalizados do campo. O insólito da narrativa é o paradoxo, que faz brotar da dolorida experiência de ser surpreendido pela explosão de uma mina um portal a outra dimensão, real maravilhosa, cujo eufemismo consiste em manter acesa a utopia. A união profetizada entre o humano e o animal, que juntos atravessam a vida e a morte, garante essa utopia, a ideia de continuidade e a esperança da mudança. A dura travessia vida/morte é atravessada por meio da alquimia dos elementos simbólicos, a água do rio e o fogo do relâmpago que emana do pássaro mítico. O clímax ocorre ao final do conto, culminando no cumprimento da profecia do tio Raul sobre o destino de Azarias. Assim, harmoniza-se o eixo homem/natureza ou homem/animal:

O lobolo assumidamente transcende o amor, tratando-se de uma relação intrínseca com o mundo dos antepassados da noiva e, por intermédio da conexão com os espíritos antepassados e a realização de suas exigências, fundamenta-se a harmonia social entre os noivos; e, sobretudo, sela o laço social entre ambas as famílias, abençoando e garantindo prosperidade à família que está por vir (FERNANDES, 2018, p. 125).

Mabata-bata era a prenda de lobolo do tio Raul a Azarias e isso só é possível concluir no final do conto. Assim sendo, a diferença fundamental entre esse conto de Mia Couto e o conto de Judite é a relação entre o homem e a natureza, mais especificamente entre a criança e o animal. Na narrativa miacoutiana ocorre uma simbiose entre o homem e o animal, ou seja, uma fusão mítica entre a natureza e o homem, enquanto o conto “A floresta em sua casa” é uma máscara de ironia desde o título, pois representa a completa dissociação do par homem/natureza, ou melhor, a luta e a dissolução desse eixo quando a natureza acaba devorando o homem ou, simbolicamente, quando o homem não consegue dominar a si mesmo,

o seu lado mais instintivo e brutal, gerando a eliminação de um dos elementos do referido binômio.

3. O DIDANGO

O ponto de vista infantil é também fundamental nas narrativas curtas de José J. Veiga. Seu primeiro volume de contos, *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), traz por parte de histórias narradas em primeira pessoa por crianças ou, mesmo quando em terceira pessoa, a partir do ponto de vista infantil. Assim, o sobrenatural surge, no mais das vezes, veiculado a esse ponto de vista, de quem não consegue, por exemplo, distinguir entre os planos da realidade e do sonho, de modo que a fronteira entre eles se torna tênue e o trânsito, livre. Sobre *Platiplanto*, um lugar onírico em que compensa as agruras da vida cotidiana, o menino narrador declara: “Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não. Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeito como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento” (VEIGA, 2015, p. 63). Ainda que o leitor adulto possa deduzir que se trata de um mundo de sonho, para o ponto de vista infantil não se trata disso, mas de uma extensão do real, um lugar ao qual seria possível não apenas voltar, mas também proteger.

Já em “A usina atrás do morro”, o menino narrador vê sua pacata cidadezinha ser, primeiro, visitada por estrangeiros hostis, depois literalmente invadida por uma onda de violência e interdições provocada pela instalação de uma misteriosa usina nas cercanias da cidade. Não existe propriamente o sobrenatural: tanto os atropelamentos e incêndios criminosos, bem como vigilância ostensiva que oprime os cidadãos da pequena cidadezinha são práticas passíveis de ocorrer no mundo real. Ainda assim, a causalidade destas ações se mostra de tal modo misteriosa ao menino narrador que, por extensão, torna-se igualmente inescrutável ao leitor. “A impressão que se tinha era a de haver pessoas ocupadas unicamente em perturbar o nosso sossego, com que fim não sei” (VEIGA, 2015, p. 49). Talvez por estarmos limitados ao ponto de vista infantil, a quem escapa totalmente os interesses dos estrangeiros e a natureza da usina, estamos postos frente a eventos cujas verdadeiras razões de ser jamais compreenderemos. Mais provavelmente, Veiga consiga alcançar uma representação adequada para o estado de alienação do homem moderno a partir desse distanciamento.

Em *A estranha máquina extraviada* (1974), segundo volume de contos do autor, se por um lado há menos narrativas centradas em personagens infantis, ainda mantém, em contos representativos, a questão dos limites do olhar. É assim em “Diálogo de relativa grandeza”, em que um casal de irmãos, enquanto brincam ao lar livre, discutem sobre o tamanho de seu mundo. Ou ainda, de seu próprio tamanho. Enquanto brinca com um louva-a-deus, impingindo-lhe uma “tempestade de vento”, o menino Doril toma ciência da relatividade das coisas. Se, para o inseto, uma brincadeira de criança parecia uma tempestade,

será que as nossas tempestades também são brincadeira? Será que quem manda elas olha para nós como Doril estava olhando para o louva-a-deus? Será que somos pequenos para ele como um gafanhoto é pequeno para nós, ou menores ainda? De que tamanho, comparando – do de formiga? De piolho de galinha? Qual será o nosso tamanho mesmo, verdadeiro? (VEIGA, 1997, p. 47).

Pularam uma bacia velha, simples tampa de cerveja emborcada no chão. Pularam o fio de linha que Diana tinha pensado que era um rego d'água. Doril tropeçou num balde furado (isto é, um dedal com alça), subiu de um fôlego os dentes do pente que servia de escada para a varanda e entrou no caixotinho de giz onde eles moravam. A mãe, uma formiguinha severa de pano amarrado na cabeça, estava esperando na porta com uma colher e um vidro de xarope nas mãos, a colher uma simples casquinha de arroz. Doril abriu a boca, fechou os olhos e engoliu, o borrifo de xarope desceu queimando a gargana de formiga (VEIGA, 1997, p. 51-52).

Em comum entre Platiplanto e o debate filosófico de Doril há um mesmo procedimento, que visa fragilizar o senso comum sobre o real, e propõe um olhar de estranhamento sobre o olhar automatizado da vida cotidiana, o que se dá a partir da fixação do olhar infantil e a conseqüente recusa da onisciência narrativa.

É assim no conto "Onde andam os didangos?", de narrador também heterodiegético, mas com focalização interna, mantendo o ponto de vista do protagonista infantil. Os barulhos da mata faziam o menino deduzir a existência de bichos, reais ou inventados, mas que, ainda assim, "não deixavam de existir" (VEIGA, 1997, p. 53). Como o didango, "o bicho mais esquisito de toda mata" e, portanto, "o bicho mais perigoso":

Ele nunca viu um didango de verdade, mas sabia que eles rondavam o rancho de noite; e de manhã, quando ia com a mãe apanhar água na grotta, ou com o pai tirar varas na beirada do mato para algum serviço no rancho, via rastros deles por toda parte, meio apagados porque a chapa do pé deles é macia. Mas em sonho eles apareciam bem visíveis, às vezes perto, às vezes longe (VEIGA, 1997, p. 54).

Ou seja, o sonho (e suas criaturas) não se opõem ao real, mas são como uma extensão do mundo diurno. A noite era "feia perigosa no rancho" (VEIGA, 1997, p. 53) e a vida, "cheia de sustos" (VEIGA, 1997, p. 55). Um deles foi o aparecimento de um estranho; o menino, em sua ingenuidade, suspeita de que um índio, como que um vilão saído de uma narrativa de aventuras, esteja rondando o sítio: "Didango não era porque eles são muito altos e fazem um barulho fofo quando chapam o pé no chão. Seria tapuio? O pai disse que naquela mata viveram tapuios antigamente; estariam voltando?" (VEIGA, 1997, p. 55). O discurso indireto livre coloca-nos diretamente dentro da lógica fantasiosa do menino. O estranho, porém, não oferecia ameaça: tratava-se de um jovem rapaz, bastante maltratado e aparentemente em fuga, chamado Venâncio, e que logo se adequa à vida no rancho e passa a ajudar o pai na lida diária. A irrupção de um segundo estranho nessa precária ordem diária ocorre sob o signo da violência: armado, leva Venâncio a força, amarrado como um animal fujão, para devolvê-lo ao tio.

O episódio adquire um sentido de iniciação, de amadurecimento, para o menino protagonista: "Venâncio levado no laço, e os grilos cantando no mato, e a água correndo na grotta, e os vaga-lumes trançando na noite, tudo como antes, e tão diferente... E os didangos, onde estavam que não tinham vindo?" (VEIGA, 1997, p. 62). A ameaça real, a violência efetiva promovida por motivos que lhe escapam, parece mais ameaçadora do que o mundo fantasioso criado por sua imaginação. Resta o olhar saudoso para os monstros infantis.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Nas suas célebres “Teses sobre o conto”, Ricardo Piglia define o esquema do conto clássico como a sobreposição de uma história de superfície que esconde uma história oculta, cifrada nas entrelinhas da primeira história. Ou seja, “uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 1994, p. 37). Sem pretender fazer generalizações sobre o gênero conto, podemos afirmar, a propósito das três narrativas aqui analisadas, que a história oculta de cada uma delas está fora do alcance da visão de mundo do menino protagonista; e que compreendê-la deverá fazer parte de seu amadurecimento, no caso dos contos de Veiga e Carvalho. No caso do conto de Mia Couto, a tragédia está no fato de o menino não conseguirá jamais alcançar tal compreensão.

Em “Onde andam os didangos?”, a história oculta contaria a vida de Venâncio. Ele seria de fato um sobrinho aos cuidados de um tio opressor a ponto de subjugá-lo fisicamente? Ou seria um agregado, um menino dado a criar a uma família abastada, em cujo seio seria tratado no regime de quase escravidão, regime tão comum não apenas no interior do Brasil, como também nas casas de famílias metropolitanas que “adotam” crianças como suas criadas ou ajudantes? Na verdade, o conto trata de como uma criança, o menino protagonista, se vê subitamente enfrentando, sem possibilidade de evasão, uma ordem de coisas qual não compreende, que lhe é impenetrável. Mas que não deixa de marcá-lo em definitivo.

O menino atravessa, portanto, uma etapa de amadurecimento, em que a compreensão maniqueísta da vida, dividida entre humanos e monstros, entre o diurno e o noturno, dá lugar a uma vivência mais complexa, em que tal dicotomia se fragiliza, e os monstros são de outra natureza. Reais. Daí o uso do termo “insólito”, compreendido aqui como o que não seja comum, cotidiano, usual. Ora, por definição, esse conceito só pode ser relativo, pois depende do olhar de quem vê; o mundo cotidiano, ainda não codificado pela criança, pode lhe ser mais insólito, ameaçador, do que os didangos de sua fantasia infantil.

Assim também demonstra Mia Couto, em cuja narrativa a tensão entre duas realidades, a sobrenatural e a do horror da guerra, coexistem, sem que haja, por parte da voz narrativa, um juízo de valor sobre uma ou outra. Se em Veiga testemunhamos a passagem de um pensamento mágico para a compreensão do cotidiano em sua dimensão monstruosa, em Couto se estabelece a coexistência entre as duas visões. Já no conto de Maria Judite de Carvalho o sobrenatural termina por funcionar como um ponto de revelação e de proteção para a criança. É o seu modo de elaborar o trauma e o perigo familiar. Em todas as três narrativas, porém, o sentido do fantástico se estabelece na oposição entre o cotidiano e o insólito, oposição marcada pelas limitações e pelo processo de amadurecimento do olhar infantil.

The child and the unusual in short-stories of Maria Judite de Carvalho, Mia Couto e José J. Veiga

ABSTRACT

The present article establishes a comparison between three short-stories. "A Floresta em sua casa", by the portuguese author Maria Judite de Carvalho (1969), "O dia em que explodiu Mabata-Bata", by the mozambican Mia Couto (2013) and "Onde estão os didangos?" by the brazilian writer José J. Veiga (1997). The aim is to show how the childish and limited point of view of the characters, provoke the fantastic effect in each short-story. Serving this purpose, it will be used studies about the fantastic literature and the magical realism by Irlemar Chiampi (1980), Tzvetan Todorov (1992), David Roas (2014) and Rosalba Campa (2016). Each short-story establishes the fantastic effect in a different way: the short-story by Maria Judite de Carvalho fits in a genre that is defined by Todorov as "fantastic"; Mia Couto's short-story is an example of the magical realism; Veiga's short-story, in the other hand, is realistic, but narrated from the point of view of an imaginative child, who mixes reality and fantasy. The child, according to Júlío Cortázar (2001), would be able to understand better the magical, hidden, dimension of everyday life, in comparison to the automated gaze of the adult. In the tradition of nineteenth-century fantastic literature, the supernatural usually erupts into everyday life as a threat to the known world. When it comes of these stories, the supernatural and its suggestion are a constitutive part of the way that the child sees the world and plays a compensating role in the face of the oppressive reality that unfolds. The coming of age process of these young people involves the attempt to elaborate on the different forms of violence they witness, whether in the context of a civil war or in the domestic sphere.

KEYWORDS: Fantastic. Unusual. Short stories.

NOTAS

¹ Este artigo é fruto do pós-doutorado realizado pelo professor Gregório Foganholi Dantas na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Assis, SP, entre 2019 e 2020, sob a supervisão da professora doutora Maira Angélica Pandolfi.

REFERÊNCIAS

CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Tradução Ana Cristina dos Santos e Flávio Garcia. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Tradução João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CARVALHO, Maria Judite. **Os idólatras**. Lisboa: Prelo Editora, 1969.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Tradução Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CORTÁZAR, Julio. O estado atual da narrativa na América Hispânica. In: **Obra crítica**, volume 3. Organização de Saúl Sosnowski. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COUTO, Mia. **A Fronteira da Cultura**. Texto apresentado na AMECON: Associação Moçambicana de Economistas. 30 set 2003. Disponível em: http://www.macua.org/miacouto/Mia_Couto_Amecon2003.htm. Acesso em 10 fev. 2020.

_____. **Vozes anoitecidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FERNANDES, Rhuann. Lobolo: celebração litúrgica e tradicional no Sul do Moçambique. **Campos**: revista de antropologia, v. 19, n. 2, 2018.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras completas**: edição standard, vol. XVII. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MAUPASSANT, Guy de. **125 contos**. Seleção Noemi Moritz Kon; Tradução Almilcar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

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

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VEIGA, José J. **A estranha máquina extraviada**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

VEIGA, José J. **Os cavalinhos de Platiplanto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido: 02 abr. 2020

Aprovado: 16 set. 2021

DOI: 10.3895/rl.v23n43.11895

Como citar: DANTAS, Gregório Foganholi; PANDOLFI, Maira Angélica. A criança e o insólito em contos de Maria Judite de Carvalho, Mia Couto e José J. Veiga. R. Letras, Curitiba, v. 23, n. 43 p. 01-17, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.utpr.edu.br/rl>. Acesso em: XXX.

Direito autorial: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

