

“O PESCADOR CEGO” (1988) E AS ESTRATÉGIAS DE CONSTITUIÇÃO DO INSÓLITO NO CONTO DE MIA COUTO

“O PESCADOR CEGO” (1988) AND THE STRATEGIES OF CONSTITUTING THE UNUSUAL IN THE STORY OF MIA COUTO

Antonio Ismael Lopes de SOUSA*
Ana Cristina Teixeira de Brito CARVALHO**
Gisélia Brito dos SANTOS***

Resumo: “O pescador cego”, conto do moçambicano Mia Couto, provoca estranhamento no leitor por meio de uma narrativa insólita que irrompe do cotidiano dos personagens inseridos em uma trama aparentemente circunscrita à realidade cartesiana. Na obra, o autor utiliza como recurso estético um narrador heterodiegético e, por conseguinte, sua perspectiva é externa à trama. No entanto, esse observador externo insiste em aproximar-se cada vez mais do objeto de seu relato, por meio de reflexões filosóficas e questionamentos que direcionam o olhar do leitor para a compreensão de determinadas ações dos personagens, desvendando símbolos e comportamentos culturais e antecipando significações. Wittmann (2012) observa que, quando se fala em fantástico e em mágico, refere-se a uma visada ocidental, uma vez que, na cultura africana, o sobrenatural é tido como natural. Paradiso (2015) avalia que, em se tratando de Literatura Africana, certos fenômenos, mesmo considerados absurdos, incomuns ou impossíveis às demais civilizações, são comuns e são imanentes às percepções do real, ou seja, à realidade animista. Tendo isso em vista, esta análise do conto “O pescador cego”, de Mia Couto, objetiva identificar o conjunto de estratégias de composição do insólito no cerne dessa narrativa, de modo a compará-la com outras concepções teóricas acerca de formas estéticas semelhantes (ao insólito) na literatura ocidental, observando-se as diferenças e semelhanças entre os recursos narrativos, bem como discutem-se os conceitos de fantástico, maravilhoso e mágico, contrapondo-os à ideia de realismo animista, proposto por escritores e críticos africanos.

Palavras-chave: Literatura africana; Insólito; Realismo animista; Mia Couto.

Abstract: “O pescador cego”, a short story by the Mozambican writer Mia Couto, provokes estrangement in the reader through an unusual narrative that erupts from the daily lives of characters embedded in a plot apparently circumscribed by Cartesian reality. In this work, the author utilizes a heterodiegetic narrator as an aesthetic resource; consequently, the narrative perspective is external to the plot. However, this external observer insists on drawing closer to the object of his report through philosophical reflections and questioning that guide the reader’s gaze toward an understanding of certain actions of the characters, unraveling cultural symbols and behaviors while anticipating significations. Wittmann (2012) observes that when referring to the fantastic and the magical, one is addressing a Western perspective, since in African culture,

* Doutorando em Linguística e Literatura pela Universidade Federal do Norte do Tocantins-UFNT. Assistente em Administração na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) / Centro de Ciências de Balsas-CCBL (MA). E-mail: antonio.ismael@ufma.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6550-3931>.

** Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB. Professora Adjunta III da Universidade Estadual do Maranhão, atuando no Centro de Estudos Superiores de Balsas (CESBA) e Professora do Mestrado em Letras da UEMASUL. E-mail: ana.carvalho@uemasul.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1367-1893>.

***Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás-UFG. Professora na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) / Centro de Ciências de Balsas-CCBL (MA). E-mail: giselia.santos@ufma.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2479-4736>.

the supernatural is regarded as natural. Paradiso (2015) evaluates that, regarding African literature, certain phenomena – even those considered absurd, unusual, or impossible by other civilizations – are common and immanent to the perceptions of the real; that is, the animist reality. With this in mind, this analysis of the short story “O pescador cego”, by Mia Couto, aims to identify the set of strategies for composing the unusual within the core of this narrative, in order to compare it with other theoretical conceptions of similar aesthetic forms in Western literature. It observes the differences and similarities between narrative resources, as well as discusses the concepts of the fantastic, the marvelous, and the magical, counterpointing them with the idea of animist realism proposed by African writers and critics.

Keywords: African literature; Unusual; Animist realism; Mia Couto.

Introdução

O presente estudo busca identificar as estratégias de composição do insólito no conto “O pescador cego”, do escritor moçambicano Mia Couto, com análise realizada a partir de uma pesquisa bibliográfica aplicada, de abordagem qualitativa e descritiva. Objetiva-se problematizar os conceitos de fantástico, maravilhoso e mágico, propostos por Tzvetan Todorov (2004), em contraposição ao conceito de realismo animista, concebido inicialmente por Pepetela (1989), bem como apontar as diferenças e semelhanças que essas orientações conceituais empregam na tarefa de composição do insólito.

Se de um lado literatura africana atravessa uma fase de grande expansão, sobretudo devido à qualidade do trabalho apresentado por escritores contemporâneos, como Buchi Emecheta, Pepetela, Ondjaki, Chimamanda, Ngozi Adichie, Paulina Chiziane, Mia Couto, Chinua Achebe entre outros – de outro, também se multiplicaram os estudos críticos que objetivam significar as perspectivas trazidas por meio das situações insólitas presentes nas narrativas africanas. Isso contribui tanto para problematizar as abordagens globalizantes e as teorias dominantes no âmbito da literatura, quanto para ampliar as perspectivas acerca da estética literária africana, com ênfase em suas particularidades culturais e suas influências nas artes.

Assim, este estudo pretende contribuir para a fortuna crítica de contos da literatura africana em língua portuguesa, tomando-se como base a constituição do insólito no conto “O pescador cego”, de Mia Couto, em interface com o conceito de animismo e a partir da comparação com as referências ocidentais que se reportam ao fantástico. O artigo estrutura-se em torno das estratégias de composição do insólito, privilegiando os recursos estéticos presentes nessa composição. Prevê, ainda, discussões em relação ao aporte teórico, que envolve as diferentes denominações recebidas pelos textos de natureza

insólita e, por fim, apresenta um estudo comparativo entre as diferentes perspectivas desse conceito. Assim, problematizam-se, inicialmente, quais as estratégias, recursos estéticos e de linguagem são responsáveis pela construção do insólito no conto “O pescador cego” e como se constrói o percurso de estranhamento do leitor diante do texto.

Reconhece-se que a configuração dos elementos insólitos nas obras literárias pode ser considerada um dos fenômenos mais antigos, pois desde os primeiros poemas épicos já se encontram personagens com poderes e características sobrenaturais. Contemporaneamente, os fenômenos sobrenaturais e/ou fantásticos constituem um segmento importante e muito estudado por teóricos da literatura e, de forma especial, constituem uma categoria constante na literatura africana. Eis os pressupostos de um pensamento mais “próprio”, como defendido por Mia Couto (2005), que são marcados exatamente pelos modos e comportamentos socioculturais de um povo ao longo do tempo, a quem também cabe materializar as representações e, principalmente, avaliar, com mais propriedade, o seu lugar, suas particularidades, suas crenças, suas nuances culturais, artísticas e estéticas. Concebidas a partir desse olhar “mais nosso”, para utilizar aqui o termo de Mia Couto (2005), as perspectivas sobre a literatura africana tenderiam a se distanciar daquelas categorias estabelecidas pelos “outros”, assumindo, assim, uma identidade mais local.

Nesse contexto, Silvio Ruiz Paradiso (2015) observa que, mesmo após a independência das nações africanas, é a perspectiva do antigo olhar colonizador que reina sobre essas literaturas, uma vez que o “real” africano é compreendido por meio de termos da colonialidade, como mágico, maravilhoso ou fantástico, revelando, por meio desse léxico a ideia de exotismo. Assim, ao considerar o insólito presente na literatura africana como realismo animista – revelando-se o religioso e o estético – oferece-se uma abordagem da narrativa contemporânea africana por meio de categorias e conceitos próprios à literatura africana e não mais por meio do olhar colonizador, que via nesses textos a alteridade e a presença do extravagante.

É também nesse sentido que Salvato Trigo revela que a literatura africana “tem sua africanidade latente, quando procura a inspiração no tradicionalismo religioso, isto é, no animismo” (Trigo, 1981, p. 147). Assim consideradas, as ações tidas por críticos ocidentais como insólitas e sobrenaturais revelam o cotidiano prosaico da cultura africana e que tem origem na religião tradicional, isto é, no realismo animista. Perceber esse aspecto peculiar reduz as distâncias entre as perspectivas acerca do insólito na narrativa

africana e o modo como os estudos externos (realizados por estudiosos de países não africanos) abordam esse mesmo recurso estético.

Configurações do insólito em Mia Couto

Mia Couto é um escritor moçambicano e autor do conto “O pescador cego”. Trigo (2015) salienta que Couto é, em especial, um autor que constrói seu texto a partir da “invocação de tradições, ritos e práticas mágicas que contrariam o racionalismo ocidental”. Além disso, o autor destaca que os recursos constitutivos do texto literário em Couto podem ser facilmente aplicados a outros autores africanos, como Pepetela, António de Assis Júnior e Boaventura Cardoso (no mundo religioso banto), Wole Soyinka, Ben Okri e Amós Tutuola (yorubá), Chinua Achebe (ibo), entre outros. Assim, a estética literária normalmente adotada por autores africanos configura-se por meio de elementos da tradição religiosa e cultural na composição da trama narrativa. Desse modo, diferentemente do que ocorre nos contos fantásticos da literatura ocidental, em que os fatos insólitos apontam para o inexplicável, o misterioso e o incompreensível, os fatos insólitos da literatura africana relacionam-se ao conhecimento religioso e cultural por meio dos ritos, costumes, crenças e tradições.

Todorov (2004), por exemplo, entende o sobrenatural (aquilo que é misterioso, fantástico) a partir das manifestações que não podem ser explicadas pelo real, ocasião em que, diante de uma narrativa fantástica, o leitor deve decidir se acredita naquilo que lhe é muito estranho (o insólito) ou se conclui que isso não se passa de uma fantasia, uma ilusão. Para o autor,

[o] fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (Todorov, 2004, p. 24).

Nesse caso, a fantasia é, em Todorov (2004), subdividida entre o insólito, como forma de aceitação daquilo que é sobrenatural, e o fascinante, ocasião em que o leitor, organicamente, admite a condição de estranheza da narrativa como sendo fundamental para a própria compreensão desse fenômeno. Além disso, Todorov define como

“estranho-puro”, “fantástico-estranho”, “fantástico-maravilhoso” e “maravilhoso-puro” os subgêneros que, segundo o autor, abrangem “as obras que mantêm comprido tempo a vacilação fantástica, mas acabam finalmente no maravilhoso ou no estranho” (Todorov, 2004, p. 25). A título de ilustração, elencamos no Quadro 1, a seguir, as definições traçadas por Todorov para cada um desses subgêneros:

Quadro 1 – Definições de Todorov (2004) para o insólito na literatura

FANTÁSTICO-ESTRANHO	Os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural. A crítica descreveu (e frequentemente condenou) esta variedade com o nome de “sobrenatural explicado” (Todorov, 2004, p. 25).
ESTRANHO-PURO	Nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e o leitor uma reação semelhante a que os textos fantásticos nos voltaram familiar. Vemos porque a definição é ampla e imprecisa, como também o é o gênero que descreve: diferente do fantástico, o estranho não é um gênero bem delimitado; dito com mais exatidão, só está limitado pelo lado do fantástico; por outro lado, dissolve-se no campo geral da literatura (as novelas de Dostoiévsky, por exemplo, podem localizar-se na categoria do estranho) (Todorov, 2004, p. 26).
FANTÁSTICO-MARAVILHOSO	Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. O limite entre ambos será, pois, incerto, entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre tomar uma decisão. <i>A morta apaixonada</i> , de Théophile Gautier, pode servir de exemplo (Todorov, 2004, p. 29).
MARAVILHOSO-PURO	Existe finalmente um “maravilhoso puro” que, como o estranho, não tem limites definidos (vimos no capítulo anterior que há obras muito diversas que contêm elementos do maravilhoso). No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos. Vê-se — assinalemo-lo ao passar — até que ponto resultava arbitrária a antiga distinção entre forma e conteúdo: o acontecimento evocado, que pertencia tradicionalmente ao “conteúdo”, transforma-se aqui em um elemento “formal”. O contrário é também certo: o procedimento

	estilístico (e por consequência “formal”) de modelização pode ter, como vimos na <i>Aurelia</i> , um conteúdo preciso (Todorov, 2004, p. 30).
--	---

Fonte: Elaboração própria, 2024.

Em todos os casos citados por Todorov (2004), a fantasia vê-se afastada das questões religiosas e culturais e se aproxima mais daquilo que ele entende como “literatura fantástica”, ou seja, um gênero muito próximo ao estranho, mas que é tangível, ou que faz parte do “maravilhoso”, isto é, aquilo que claramente pertence ao mundo imaginário. Nesse contexto, enquanto “estranha”, a narrativa se aproxima da realidade e os fatos seriam explicados a partir de critérios naturais; já como “maravilhosa”, por outro lado, essa narrativa é vista como fantasiosa e perfeitamente admitida como irreal, utópica. Se comparadas à estética das literaturas africanas nesse mesmo contexto, as perspectivas de Todorov (2004) nada mais são do que aquilo que Mia Couto (2005, p. 59) chama de “categorias criadas pelos outros”, ou seja, as visões colonialistas que, alheias aos costumes, crenças e culturas e à identidade de um povo, consideram como imperativa as suas formas de ver, sentir e interpretar as artes e, sobretudo, ignoram a cosmovisão da arte literária de uma determinada comunidade e, no caso da literatura africana, mais especialmente no que se refere às suas influências pela religião, pelas suas tradições e por seus movimentos culturais.

É nesse contexto que destacamos a expressão “Realismo Animista”, que foi cunhada pela primeira vez pelo escritor angolano Pepetela, no seu romance *Lueji: o nascimento de um império* (1989), com o objetivo de definir e/ou distinguir o realismo africano dos outros “realismos”. De acordo com esse escritor, a ideia de realismo relaciona-se à religião animista africana, tal como a outros aspectos da cultura africana (oralidade, mitos, ritos etc.), e se configura pela presença de elementos sobrenaturais. A ideia aqui é enfatizar que as categorias de análise tradicionais, como Fantástico, Maravilhoso e Estranho não oferecem suporte à análise de textos contemporâneos da literatura africana devido às próprias representações culturais, religiosas e estéticas que tais textos concebem. A esse respeito, tem-se o pensamento do escritor angolano Mia Couto (2005), para quem a literatura africana precisa ter suas próprias categorias de compreensão do poético. De acordo com o autor, o “nosso papel [como escritor] é o de criarmos os pressupostos de um pensamento mais nosso, para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de *categorias criadas pelos outros*” (Couto, 2005, p. 59, grifos nossos).

Em alternativa a essa visão holística, e acerca das literaturas africanas, Paradiso (2024) advoga em nome das “metamorfoses decoloniais”, do “inconsciente animista” e das “transmutações como cosmovisão”. De acordo com Paradiso (2024, p. 2), se é verdade que o processo de análise das literaturas africanas atravessa um modelo pós-colonial, é também verdade que esses mesmos estudos pós-coloniais fracassaram quando distanciaram “a temática religiosa do protagonismo sob temas inerentes à sua base epistemológica”. Tal fato, por sua vez, impediu que as abordagens do período pós-colonial considerassem a religião como um “elemento norteador de uma proposta político-estética, essencial em fenômenos literários que têm em sua base imaginativa as heranças do imaginário mítico-religioso, como as literaturas africanas contemporâneas” (Paradiso, 2024, p. 21).

Nessa seara, Paradiso intercede em favor de “superar o divórcio dos estudos pós-coloniais com as religiosidades tradicionais africanas” (Paradiso, 2024, p. 22). Como resultado, explica o autor, ter-se-ia o reconhecimento de que o

[i]maginário religioso advém das práticas do que chamamos de “Religião Tradicional Africana” que, apesar de não serem práticas homogêneas, refletem um *weltanschauung* em comum que, nos estudos de Harry Garuba, têm como nomenclatura “inconsciente animista”. Tal inconsciente animista será importante nas abordagens estéticas da concepção real-animista, uma modalidade literária do insólito africano, que contrapõe leituras do insólito pelas vias do “mágico”, “maravilhoso” e “fantástico”. O realismo animista vem a ser um fenômeno estético discutido por vários pensadores africanos que, ainda em desenvolvimento, já demonstra características recorrentes nos textos, como a metamorfose/transmutação (Paradiso, 2024, p. 21-22).

Levando em consideração essas perspectivas, as ações insólitas se apresentam como uma possibilidade de compreensão da estética literária de um lugar, com destaque para os elementos da sua cultura local. Desse modo, o insólito trazido por Mia Couto em “O pescador cego” reelabora registros da cultura e da religiosidade africanas. Em outras palavras, é a valorização e os reconhecimento das “nossas categorias” [no caso, a literatura africana pela ótica do próprio povo africano] de que fala Mia Couto (2005), no processo de análise e avaliação da estética artística de origem africana. Esta, por sinal, muito se distingue das avaliações estéticas empreendidas por críticos pertencentes a “outras categorias”, notadamente aqueles oriundos e/ou influenciados pelas culturas ocidentais.

Constituição do insólito no conto *O pescador cego*

A trama do conto “O pescador cego” (Couto, 1998) apresenta a história de Maneca Mazembe, pescador que cegou/tirou os próprios olhos, como parte de um plano para conseguir para si alimentação, após uma tempestade ter tirado a sua canoa da rota conhecida e tê-lo deixado à deriva durante semanas. Mazembe, primeiramente, tirou o olho esquerdo – deixando o olho direito “para os restantes serviços” (Couto, 1998, p. 99) –, a fim de fazer isca para pescar e, posteriormente, conseguir se alimentar. “O peixe, ao cabo de muitos enfins, lá veio. Gordo de prata” (Couto, 1998, p. 100), e Mazembe se alimentou, agradecendo por considerar que “o mar é generoso, mais do que a terra”.

Após algum tempo, a fome voltou a castigá-lo. Afinal, “as fomes, teimosas, regressaram. Mazembe queria remar, desconsuía. Já nenhuma força lhe atendia” (Couto, 2005, p. 100) e ele decide retirar o olho direito para fazer de isca e, ficando completamente “bicego, só nos dedos se confiava à visão”, lançou o anzol no mar e, em seguida, uma fígada anunciou “o maior peixe que ele nunca pescara” (Couto, 1998, p. 100). Alimentou-se e, “no provisório alívio da fome, seus braços reganharam competência. Sua alma regressara do mar” (Couto, 1998, p. 100). Após recuperar as suas forças, segue remando a esmo, até que consegue chegar ao lugarejo onde mora, às margens do mar, e reencontra a sua família.

A trama da história, porém, concentra-se não somente na problemática do pescador ter retirado os próprios olhos a fim de preparar iscas para pescar os peixes que o alimentariam, mas na sua condição de não aceitação de que a sua mulher, Salima, se apossasse de seu barco e saísse para pescar. É uma mudança de função na estrutura familiar e na comunidade em que habita que o pescador não consegue aceitar. Na ocasião em que Salima insiste em sair para o mar, Mazembe afirma: “Nunca! Onde se viu uma mulher pescando, *dando ordem a barco*? Que diriam os outros pescadores?” (Couto, 1998, p. 100-101, grifos nossos). Esse trecho revela a grande indignação do pescador, que não admite a possibilidade de que a sua mulher possa ocupar a mesma função que ele sempre exercera em sua comunidade. A partir do reconhecimento desse desejo da esposa, Mazembe, com a ajuda dos filhos, retira imediatamente o barco do local onde se encontrava e o leva para longe da praia, em uma parte mais alta das dunas e, como “era cego mas não perdera o seu macho estatuto”, ordenou: “agora vais ser casa” (Couto, 1998, 101). A partir de então “Maneca Mazembe viveu no barco, marinho-terrestre. Ele junto com a embarcação, parecia uma tartaruga virada, incapaz de regressar ao mar. E, nessa extensa solidão, Mazembe se deixou ao abandono” (Couto, 1998, p. 101).

Em outro momento, ao perceber uma tentativa de aproximação da esposa, Mazembe pede que ela lhe traga fogo. Salima lhe entrega o fogo, mas ao perceber a intenção dele – de que esse ato [o de colocar fogo no barco] representaria um mau presságio, prefere partir, juntamente com os filhos. Assim,

[o] cego segurou a acha como se fosse uma espada. Depois, lançou fogo no barco. Salima gritava, rodando as chamas, fossem elas ardendo era dentro de si. Aquela loucura dele era um convite à desgraça. Por isso, ela lhe sacudiu a velha camisa, para que ele escutasse sua decisão de partir, levar os filhos para nunca mais. E a mulher foi-se, sequer deixando que seus meninos figurassem seu velho pai, em estado de feitiço, desabençoando suas vidas (Couto, 1998, p. 101).

O pescador cego fica então completamente sozinho no areal. O narrador heterodiegético relata que o mau pressentimento que Salima teve quando viu Mazembe colocar fogo no barco, começa a se materializar e, na sequência, o próprio narrador confirma o pressentimento antecipado por Salima. Ao descrever o fenômeno climático da chuva de granizo que acontecia, o narrador o justifica informando que o fogo que Mazembe outrora havia posto no barco voara demasiado alto, a tal ponto de incomodar os espíritos, desencadeando os fatos relatados a seguir:

Porque, no topo dos coqueiros, o vento se deu de uivar. Mazembe se afligiu, o chão mesmo se arrepiou. Súbito, o céu se rasgou e grossas pedras de gelo tombaram em toda a praia. O pescador corria no vazio, à procura de abrigo. O granizo, implacável, lhe castigava. Maneca desconhecia explicação. Nunca ele se cruzara com tais fenômenos. A terra subiu para o céu, pensou. Virado do avesso, o mundo deixava tombar seus materiais. Em angústia de órfão, o pescador caiu sobre os joelhos, braços enrolados sobre a cabeça. *Ele nem a si se ouvia*, senão se notava chamando por Salima, entre soluços seus e gemidos da terra (Couto, 1998, p. 101, grifos nosso).

Durante esses episódios, Maneca Mazembe foi salvo por uma mulher e, acreditando que fosse Salima, inicialmente tentou resistir aos seus cuidados, mas em seguida acaba se deixando cuidar, porém pede à mulher que nunca usasse sua voz, justificando não querer ouvir nunca a sua palavra. Sem confirmar se aquela era a sua esposa, Mazembe construiu um barco e entregou-lhe os remos para que esta pescasse enquanto ele ficaria dedicado “aos despojos do mar”, procurando os seus olhos.

A identidade daquela mulher, no silêncio, se haveria de perder. Fosse de Salima aquelas mãos, fosse aquela a sua cabana: na ignorância ele haveria de aceitar-se. No mais, ele estava avisado da esperteza das mulheres para amansar os homens, converter-lhes em crianças, almas de insuficiente confiança (Couto, 1998, p. 103).

Assim, os dias se passam, Mazembe realiza um trabalho “clandestino” e, quando o conclui, avisa à sua companheira que construiu um barco para que ela fosse pescar. Pedelhe que saísse, “baixasse seus mandos naquele barco” e que não se preocupasse com ele: “faz conta ando a procurar esses meus olhos que perdi”. Já ele, “ficaria na beira-água, dedicado aos despojos do mar” (Couto, 1998, p. 104).

O conto finaliza com o relato do narrador acerca das ações do pescador após sua esposa passar a sair para pescar e apresenta ainda, uma reflexão em relação a essas ações, conforme se pode observar na parte grifada do fragmento textual transcrito abaixo:

Desde então, todas as infalíveis manhãs, se viu o pescador cego vagandeando pela praia, remexendo a espuma que o mar soletra na areia. *Assim, em passos líquidos, ele aparentava buscar seu completo rosto, gerações e gerações de ondas* (Couto, 1998, p. 104, grifos nossos).

De acordo com Garuba (2012), o animismo tem relação com a crença de que tudo tem um espírito, uma consciência, uma alma, mas a “imprecisão do termo animismo propriamente dito exige cuidado”. Ao fazer essas considerações, o autor decide então descrevê-lo como uma

[p]rática de continuamente reencantar o mundo como uma manifestação do inconsciente animista, a fim de afastar a discussão da carga de Essencialismo, que provavelmente surgiria se isso fosse visto como o instinto natural, imutável, coletivo de um povo e evitar os binarismos culturais que investigações desse tipo muitas vezes inconscientemente impõem (Garuba, 2012, p. 238).

Garuba segue afirmando que “ao contrário do Cristianismo e do Islamismo, por exemplo, que se referem a religiões particulares, o animismo não indica nenhuma religião em específico” (Garuba, 2012, p. 239) e que,

[m]ais do que isso é uma designação mais abrangente para um modo de consciência religiosa, que na maioria das vezes é tão elástica quanto a necessidade que o usuário tenha de alongá-la. Talvez a única e mais importante característica do pensamento animista — em contraste com as grandes religiões monoteístas — é seu quase refutamento total a uma face não localizada, não incorporada e não física de deuses e espíritos. O animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos. Em vez de erigir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local (Garuba, 2012, p. 239-240).

Assim, sob a perspectiva do animismo, pode-se compreender melhor o modo como o personagem pescador se relaciona com o seu barco. Este é um objeto personificado, pois adquire características humanas, como pode ser observado no trecho em que o narrador indica que o barco se assustou devido à tempestade. Como bem destaca Garuba (2012, p. 240), nesse contexto, a “natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais. Os objetos, portanto, adquirem um significado espiritual e social dentro da cultura”. Citando os rios como exemplo, Garuba (2012, p. 240) destaca que estes “não se tornam somente fontes naturais de água mas também são valorizados por diversas outras razões”. Como visto na cena em que o narrador, em *O pescador cego* (Couto, 1998), fala que Mazembe se perdeu porque o barco assustou-se:

Aconteceu em certa pescaria: Mazembe se perdeu nos senfins. *A tempestade assustara o pequeno concho* e o pescador se infindou, invindável. Passaram as horas, chamadas pelo tempo. Sem rede nem reserva, Mazembe fez fé na espera. Mas a fome começou a fazer ninho em sua barriga. Decidiu lançar a linha, já sem esperança: o anzol carecia de isco. E ninguém conhece peixe que se suicide por gosto, mordendo anzol vazio (Couto, 1998, p. 97, grifos nossos).

Já em outro momento da narrativa, Mazembe proíbe a sua mulher, Salima, de utilizar o barco para pescar e, em desespero, afirma: “Nunca! Onde se viu uma mulher pescando, *dando ordem a barco?* Que diriam os outros pescadores? (Couto, 1998, p. 100-101, grifo do autor)”. Assim, o barco mais uma vez é tratado não como um objeto estático, frio, mas como um ser dotado de animus, alma, capaz de obedecer a comandos e ordens. Nessa seara, Garuba (2012, p. 240) relata que, apesar do objetivo do animismo pela reificação ter sido, provavelmente, se dado inicialmente pela religião, “os significados sociais e culturais que se associaram aos objetos frequentemente se distanciam de puramente religiosos e adquirem uma existência própria, como parte do processo geral de significação na sociedade”. Além disso, tem-se nessa passagem também o aspecto cultural, pois Mazembe tem receio do que os outros pescadores vão pensar em relação ao fato de uma mulher assumir a função destinada ao homem, enquanto este fica em casa. Em outro momento da narrativa, percebe-se ainda, de forma mais direta, a relação entre o barco e o pescador. Este, ao afastar o barco da praia a fim de que a sua mulher não fosse pescar, leva-o para a parte alta, para as dunas. O narrador relata que o pescador, “virando-se para o barco”, determina: “– *Agora vais ser casa*” (Couto, 1998, p. 101, grifo do autor).

Assim, observa-se que é o pescador (masculino) quem determina a função do objeto, pois o barco serve a várias funções no decorrer da trama: veículo, fogão, casa.

Em outra ocasião da narrativa, Salima, mulher do pescador cego, ao vê-lo retornar a seu barco, reflete sobre a semelhança entre o homem e o barco e confere mais uma vez uma característica humana ao barco, que é o sentimento de saudade, conforme o fragmento transcrito a seguir:

- Nunca mais me traga comida. Não preciso de nenhuma sua coisa. Nunca mais. A mulher sentou entre arroz e areia, o mundo desfeito em grãos. Olhou o marido regressando ao barco e viu como se parentavam, homem e coisa: *este, carente da luz; aquele saudoso das ondas*. Quando se encaminhava, Salima foi detida pelo seu chamamento: - Mulher, estou a pedir trazer-me o fogo (Couto, 1998, p. 102, grifos nossos).

Assim, de acordo com a perspectiva da religião banto, todos os seres possuem uma alma, tanto os seres vivos quanto os não vivos. Por esse motivo, ao ver Mazembe colocar fogo no barco, Salima percebe que aquela ação é um indício de que algo desastroso poderia acontecer, ela compreende essa ação como um presságio e, por isso, decide afastar-se do marido e partir com os seus filhos, como indicado na transcrição a seguir:

O cego segurou a acha como se fosse uma espada. Depois, lançou fogo no barco. Salima gritava, rodando as chamas, fossem elas ardendo era dentro de si. Aquela loucura dele era um convite à desgraça. *Por isso, ela lhe sacudiu a velha camisa, para que ele escutasse sua decisão de partir*, levar os filhos para nunca mais. E a mulher foi-se, sequer deixando que seus meninos figurassem seu velho pai, em estado de feitiço, *desabençoando suas vidas* (Couto, 1998, p. 102).

No entanto, o próprio Mazembe, ao ficar só no areal, percebe o que aquele ato havia provocado e lamenta não poder desfazê-lo: “Ao menos, lhe coubesse desfazer, destruir o quanto lhe estava interdito” (Couto, 1998, p. 103). O sentido etnográfico de “interdito”, de acordo com o Dicionário Online de Português aponta para: “Rito negativo pelo qual alguém se deve abster de um ato por força de razões religiosas”. Também merece destaque, nesse contexto, o fato de que “mesmo quando discursos baseiam-se na mistificação, eles ainda possuem efeitos reais e, através do poder da normalização, exercem uma influência sobre temas e um impacto na cultura” (Garuba, 2012, p. 240). Desse modo, quando de “súbito, o céu se rasgou e grossas pedras de gelo tombaram em toda a praia”, a materialização de um fenômeno natural, visto pelo viés místico, faz

Mazembe reconhecer seu erro em relação à sua atitude de destruição de seu barco, bem como aguardar a reação dos espíritos em resposta a seu comportamento.

O narrador informa então que o fogo incomodara os espíritos e que, por isso, o presságio de Salima havia se confirmado por meio de uma tempestade de chuva de granizo. No entanto, revela que uma mulher o salvou. Levou o pescador para a cabana e cuidou dele: “foi quando sentiu a suave mão tocando-lhe os ombros. Ergueu o rosto: alguém lhe limpava a febre. Ele primeiro resistiu. Depois, se abandonou, meninando-se em colo materno” (Couto, 1998, p. 103). Para o pescador, a identidade da mulher haveria de se perder no silêncio e, assim, ele não precisava manter as tradições culturais que preveem que a esposa não poderia ser a mantenedora da família, realizando funções destinadas ao homem.

Assim, a narrativa de *O pescador cego* apresenta aspectos religiosos no tocante à humanidade que caracteriza o objeto barco, pois este é configurado por meio de várias funções e sentimentos humanos. Ao mesmo tempo, a narrativa também apresenta tradições que remetem à cultura africana, como por exemplo, a figura do homem como provedor e responsável pela família por meio de seu trabalho. Mazembe, mesmo impossibilitado de ver, não consegue aceitar que sua companheira pudesse assumir a função exercida pelo chefe da família, o homem. No entanto, após receber o que julga ser um castigo por suas ações, também se modifica e, mesmo julgando que a mulher que o acolheu poderia ser Salima, resolve deixar-se cuidar. Porém, reconhece que o discurso constrói a identidade e que a ausência do discurso de Salima faria com que ela perdesse a sua identidade – única forma de transgredir a sua cultura, permitindo que esta passasse a exercer sua antiga função. Assim, Salima perde a sua identidade por conta da ausência da fala, enquanto o pescador perde a sua identidade por meio da ausência de visão. O próprio título do conto *O pescador cego* já apresenta um contrassenso, pois o ato de pescar é uma atividade que clama pela visão, e perdê-la implica na dificuldade de continuar exercendo essa função. Assim, o casal encontra uma nova forma de vida conjugal, a partir da reconstrução de suas identidades por meio das ausências. A desumanização do pescador cego acontece ao mesmo tempo em que ocorre a humanização do barco, instrumento essencial de seu trabalho.

No mesmo processo em que o pescador perde a sua sensibilidade e a sua humanidade, procurando se afastar de sua mulher e de sua família, o barco se humaniza, assustando-se, recebendo comandos e sentindo saudades do mar. O ato do trabalho é um elemento social e cultural de grande importância, que participa da construção identitária

do ser humano; por isso, o simbolismo da destruição desse objeto de trabalho constitui a destruição de sua própria identidade. A partir daí, para continuar vivendo, o pescador precisou construir uma nova identidade.

Essas perspectivas adotadas nas literaturas africanas, como é o caso de *O pescador cego* (Couto, 1998), quando observadas a partir da ideia de realismo animista mostram-se muito além do que uma narrativa fantástica, maravilhosa, estranha, como visto em Todorov (2004), revelando traços de uma cultura própria, da religiosidade e de outros comportamentos que têm a ver com o modo como uma determinada sociedade observa o mundo e os fenômenos que o cercam. A esse respeito, Garuba entende que

[o] que pode estar muito mais próximo da realidade é que a lógica animista subverte esse binarismo e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre a magia e da narrativa secularista da modernidade através da reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico. Para a massa de pessoas comuns, o animismo suaviza o movimento em direção à modernidade, fornecendo certezas culturais, que criam a “ilusão” de um contínuo, ao invés da ideia de um abismo, dando assim uma ordem subjetiva imposta para o caos da história. Se isso é visto como uma prova de nossa própria modernidade, de uma modernidade conflituosa ou de uma crise da modernidade, ou de uma diferença dentro da modernidade, o que está claro é que o animismo subverte a autoridade da ciência Ocidental, reinscrevendo a autoridade da magia nos interstícios do racional/secular/moderno. A cultura animista abre, portanto, um mundo completamente novo de grandes possibilidades, influenciando o futuro, por assim dizer, pela reivindicação daquilo que no presente ainda está para ser inventado. É com relação a essa habilidade de influenciar o futuro que o reencantamento contínuo se torna possível (Garuba, 2012, p. 242-243).

Ao insurgir-se e apresentar outras concepções em alternativa às ideias ocidentais de fantástico, o animismo representa um movimento rumo ao que Paradiso (2024) chama de “metamorfoses decoloniais”. Ou seja, a estética artístico-literária é vista não somente a partir uma teoria dominante e externa aos seus contextos socioculturais, mas principalmente pela cosmovisão do seu próprio povo, que notadamente relaciona a forma estética aos ritos, crenças, culturas e comportamentos próprios de um povo. Paradiso (2015, p. 100) define o realismo animista como o “resultado estético a partir da concepção animista de ver o mundo”. Para o autor,

[a] presença das Religiões ou Religiosidades Tradicionais Africanas no texto literário africano pode se apresentar de várias formas, sendo basicamente através de fenômenos, atividades e/ou experiências cognitivas, palpáveis, tangíveis e comportamentais, direta ou indiretamente, que envolvam o conjunto de crenças autóctones. Por exemplo, quando o texto apresenta ritos sociais (lobolo, circuncisão, ritos de passagem etc.), rituais (curandeirismo, manipulação de magia etc.), práticas sobrenaturais (posseção, egunguns, vaticínios etc.), ou até mesmo através de forma indireta, em que a “crença” é

evidenciada (uso de amuletos, crença nos espíritos, sonhos etc.), estas formas em que a religiosidade aparece estão dentro de uma categoria, que chamo de “pensamento real animista” ou “inconsciente animista” (fonte inspiradora) (...). Nesta categoria estão manifestações da religião e religiosidade mais próximas da dimensão humana, material, sociológica e antropológica. Quando nas narrativas estes fenômenos, atividades e/ou experiências se encontram numa perspectiva do insólito (além do “real” Ocidental), como animais falantes, mortos se comunicando, transmutação [metamorfoses] (animais em humanos e vice-versa), a presença de seres místicos extraordinários, por exemplo, soma-se a categoria anterior, a estética do Real-Animismo, a modalidade literária (Paradiso, 2015, p. 100-101).

Essas e outras ideias, de acordo com Paradiso (2024, p. 11-12), fazem com que o realismo animista apresente algumas características particulares, como por exemplo: a) “a presença de um pensamento pautado no imaginário das religiões tradicionais africanas”; b) a “presença de seres não humanos ou devires animais”; c) a “presença de um ‘ancestralirismo’”; d) “a presença de uma interseccionalidade entre tempos e espaços”; e e) “a presença da transmutação – Metamorfose/Psicomorfose”. Tais características, por conseguinte, contribuem tanto para revelar a importância de que a análise de um determinado fazer estético (como é o caso das literaturas africanas) se dê considerando as perspectivas (cosmovisões) do seu próprio povo e de seus entornos, como também para estabelecer contraposições e subverter a lógica estipulada por uma teoria tida como dominante, como é o caso da literatura fantástica de que fala Todorov (2012).

Buscando estabelecer alguns paralelos entre o realismo mágico e o realismo animista, Garuba observa que o realismo mágico, como concebido por escritores latino-americanos e teorizado por seus críticos mais influentes, “possui um aspecto urbano e cosmopolita (do ponto de vista dos escritores) e uma atitude irônica, que não são necessariamente elementos da narrativa animista ou de seus escritores” (Garuba, 2012, p. 246). Já o realismo animista, segundo o autor, “é um conceito muito mais abrangente, do qual o realismo mágico pode ser dito como sendo um subgênero, com suas próprias características de conexão e sua diferença formal”. Pepetela (1989) já descrevia esses “outros realismos” em alternativa complementar às teorias dominantes que eram desenvolvidas até então:

– O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista, explicou Lu. Como houve o *realismo* e o *neo*, o *realismo socialista* e o *fantástico*, e outros realismos por aí. [...] isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. Se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço. Ela não quer contar a estória, mas que é um amuleto ela não pode negar (Pepetela, 1989, p. 451-456, grifos nossos).

Voltando às explicações de Garuba, “o materialismo animista se subdivide na técnica representacional do realismo animista, que pode uma vez mais se subdividir no gênero do realismo mágico” (Garuba, 2012, p. 246). Também a esse respeito, Wittmann (2012, p. 36) explica que a relação com a ancestralidade contribui para que alguns povos (a exemplo dos africanos) não abandonem as suas tradições de cunho animista, mesmo incluídos em um sistema capitalista moderno. Assim, continua explicando Wittmann (2012, p. 36), “o animismo prevalece sobre os valores da realidade, o sobrenatural é natural” e, no contexto desses países, a realidade também é permeada pelo seu universo cultural e antropológico.

Considerações finais

Durante aproximadamente cinco séculos, os países africanos de língua portuguesa ficaram sob domínio colonial português, como destacado por Wittmann (2012, p. 10). Tal fato contribuiu, por conseguinte, para que as tradições, costumes, crenças, culturas desses países fossem lidos e interpretados sob o ponto de vista do poder dominante, notadamente de origem ocidental. Esses e outros motivos, como bem lembra Wittmann (2012, p. 12), tendem a formar uma visão exógena às suas culturas, bem como colaboram para o estabelecimento de um pensamento que associa a África à escravidão, à segregação, à miséria, à Aids (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida) e outros problemas cujas origens normalmente estão associadas às experiências de europeus no continente africano.

Nessa seara, o realismo animista surge como uma tentativa de conceituar o insólito presente na literatura africana, partindo do pressuposto de que no mundo religioso africano, de acordo com Sílvio Ruiz Paradiso (2008, p. 7), homens são deuses, deuses são homens, “objetos são vivos, humanos viram animais, e as fontes que contêm todas essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e oraturas da população negra africana”.

Se, por um lado, por muito tempo, as culturas africanas foram (mal) interpretadas por “categorias criadas pelos outros” (Couto, 2012) – ou seja, por impressões advindas de teorias e pensamentos externos (notadamente ocidentais) – por outro, essa distância se viu, felizmente, reduzida a partir de atos de resistência que culminaram tanto em uma maior valorização da própria cultura quanto no sensato modo de ver, interpretar e pensar as suas manifestações culturais a partir da cosmovisão local. Um desses atos de resistência

foi justamente a concepção de realismo animista que, conforme define Paradiso (2024, p. 5), é marcado pelo reconhecimento de que “o pensamento religioso tradicional africano é fundamental para o entendimento da cultura africana e de suas literaturas, como revelam vários escritores”. Assim, os estudos acerca das literaturas africanas passaram a ter a oportunidade de lançar mão de teorias e pensamentos gerados por seu próprio povo e com base nas suas próprias tradições, costumes, ancestralidades, culturas etc.

Nesse contexto, objetivou-se reconhecer na narrativa do conto “O pescador cego” o percurso da construção do insólito e esse percurso apontou para a naturalidade em relação ao fato insólito. As atenções se voltam com muito mais ênfase para elementos que remetem tanto à tradição cultural quanto à religiosidade africana. Portanto, estudar a narrativa de Mia Couto é mergulhar no universo das tradições, da religião e do animismo africano, observando os elementos simbólicos e a construção estética realizada a partir desse contexto, porém, estudar esse universo é reconhecer a humanidade presente nas relações afetivas, políticas e sociais que são comuns a todos os povos.

Ademais, concordamos com Paradiso (2024, p. 22) quando afirma que os estudos sobre o realismo animista colaboram para “superar o divórcio dos estudos pós-coloniais com as religiosidades tradicionais africanas”. E mais: representam a importância do (re)conhecimento de que os estudos que se desdobram sobre a cultura de um determinado lugar se desenvolvam a partir de um pensamento estabelecido por quem de fato os representa ou por quem, no mínimo, conheça de modo aprofundado os costumes, as tradições e todos os aspectos relevantes sobre a cultura de um povo.

Referências

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COUTO, Mia. **Pensatempos**: textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada: Letras em Revista**, Porto Alegre, v. 15, n. 19, p. 235-256, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451673021.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2024.

INTERDITO. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/interdito/>. Acesso em: 25 ago. 2024.

PARADISO, Sílvia Ruiz. “Metamorfoses decoloniais”: o inconsciente animista e transmutações como cosmovisão nas Literaturas Africanas. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, [S. l.], v. 19, n. 1, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2176-4573p62376>. Acesso em: 22 ago. 2024.

PARADISO, Sílvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 14, p. 96-109, 2015.

PEPETELA. **Lueji, o nascimento de um império**. Porto: União dos Escritores Angolanos, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TRIGO, Salvato. **Luandino Vieira: o logoteta**. Porto: Brasília Editora, 1981.

WITTMANN, Tábita. **O realismo animista presente nos contos africanos**: (Angola, Moçambique e Cabo Verde). 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Recebido em 12/04/2025

Aceito em 30/09/2025.