

QUANDO O ATLÂNTICO ENCONTRA O
MEDITERRÂNEO: O FANTÁSTICO EM O CÉU NÃO
SABE DANÇAR SOZINHO, DE ONDJAKI

WHEN THE ATLANTIC MEETS THE MEDITERRANEAN:
FANTASTIC IN THE SKY CANNOT DANCE ALONE, BY
ONDJAKI

Sabrina Ferraz Fraccari

Mestranda em Letras na Universidade
Federal de Santa Maria (UFSM)

Demétrio Alves Paz

Professor Associado de Teoria Literária
e Literaturas de Língua Portuguesa
na Universidade Federal da Fronteira
Sul - Campus Cerro Largo - RS

Resumo: O objetivo deste artigo é reconhecer, nos contos “Budapeste”, “Madrid” e “Giurgiu”, de *O céu não sabe dançar sozinho* (2014), de Ondjaki, a presença de elementos característicos do fantástico que nos ajudem a perceber outras nuances da obra do autor. Utilizamos as contribuições teóricas de Mata (2000), Cardoso (2008), Todorov (1999), Furtado (1980) e Ceserani (2006). A ambiguidade e a figura do narrador-personagem são centrais nas narrativas fantásticas porque elas conduzem o leitor, demonstrando os caminhos que este deve seguir. O narrador-personagem encontra-se muitas vezes ameaçado e presencia fatos insólitos, os quais não busca explicar, mantendo sempre a dúvida acerca daquilo que narra.

Palavras-chave: literatura angolana, contos, pós-independência.

Abstract: The goal of this essay is to recognize, in the short stories “Budapeste”, “Madrid” e “Giurgiu”, in the book *The sky cannot dance alone* (2014), by Ondjaki, the presence of characteristic elements of fantastic that help us to perceive other nuances in the author’s work. We take into account the theoretical contributions of Mata (2000), Cardoso (2008), Todorov (1999), Furtado (1980) and Ceserani (2006). The ambiguity and the first-person narrator are vital to fantastic narratives, because they lead the reader, showing the ways that must be followed. The first-person narrator many times finds itself threatened and experience unusual facts, which he does not seek to explain, keeping always the doubt about what is told in the story.

Keywords: Angolan literature, short stories, post-independence.

1 Considerações iniciais

Ondjaki, pseudônimo literário de Ndalú de Almeida, é um escritor angolano, nascido em 1977, na cidade de Luanda. Poeta, contista, romancista e teatrólogo, é membro da União dos Escritores Angolanos e recebeu, com o romance *Os transparentes*, o prêmio José Saramago, no ano de 2013, além do Jabuti, em 2010, na categoria juvenil. A produção contística de Ondjaki publicada no Brasil consta de quatro livros: *Momentos de aqui* (2001), *Os da minha rua* (2007), *E se amanhã o medo* (2010) e *O céu não sabe dançar sozinho* (2014). Nos dois primeiros livros, o leitor é apresentado às ruas e às histórias de Luanda, cidade na qual nasceu e cresceu o menino Ndalú. Já em *E se amanhã o medo*, as narrativas apresentam temas diversificados, flutuando entre os dramas, as alegrias e as procuras de cada personagem, tudo intermediado por uma linguagem poética, rica na exploração de símbolos, figuras de linguagem e elementos da oralidade, característicos da produção contística do escritor.

Por último, em *O céu não sabe dançar sozinho*, o escritor reinventa sua obra, numa espécie de escrita em trânsito que abandona o espaço das ruas de Luanda e passa por múltiplas geografias em narrativas que perpassam diferentes cidades do mundo, explorando cenários oníricos e detetivescos, além de elementos fantásticos que contribuem para a falta de certezas

que permeiam os contos aqui analisados. Desta forma, o principal objetivo deste trabalho consiste em reconhecer, nos contos “Budapeste”, “Madrid” e “Giurgiu”, de *O céu não sabe dançar sozinho*, a presença de elementos característicos do fantástico que nos ajudem a perceber outras nuances da contística de Ondjaki. Para isso, serão tomadas como base as contribuições teóricas de Todorov (1999), Furtado (1980), Ceserani (2006), Mata (2000) e Cardoso (2008), cujas considerações fornecem referências fundamentais para apontar a presença o fantástico em diferentes narrativas, bem como sua reelaboração a partir da literatura de escritores africanos.

2 Breves considerações teóricas sobre a literatura fantástica

Sob a denominação “literatura fantástica” têm sido classificados diversos textos ficcionais que exploram a presença de seres/elementos sobrenaturais, ou fenômenos/acontecimentos que não são facilmente explicáveis pela ciência, tampouco aceitáveis do ponto de vista racional. Ceserani (2006) afirma que o fantástico é um modo literário possível de ser empregado em diferentes gêneros, cuja origem remonta aos séculos XVIII e XIX, período marcado por intensas transformações sociais e culturais, tendo sido influenciado pelo romantismo e o romantismo gótico.

Tzvetan Todorov (1999), filósofo e linguista francês, considera como fantástico um evento que não pode ser explicado pelas leis do mundo conforme o conhecemos, e suas observações, de acordo com a leitura feita por Ceserani (2006), se baseiam em três momentos: ambiguidade; incerteza ou hesitação; e reação. A ambiguidade é considerada por Todorov (1999) a característica essencial do texto fantástico. A hesitação estaria inscrita na própria personagem ou narrador, sendo eles os responsáveis por conduzir o leitor à reação, à decisão sobre aceitar ou não os eventos insólitos surgidos na narrativa. A hesitação experimentada pelo narrador e/ou personagens é a característica determinante da literatura fantástica, segundo Todorov (1999), e seria ela também experimentada pelo leitor. De acordo com o teórico francês,

[...] num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres: com a ressalva diferença de que raramente o encontramos (TODOROV, 1999, p. 30).

Desta forma, pela perspectiva de Todorov (1999), o fantástico reside no momento de hesitação do narrador, personagens e do próprio leitor do texto. Essa formulação foi alvo de diversas críticas por parte de outros teóricos, que alegaram ser o fantástico, segundo a observação de Todorov (1999), não mais que um momento, uma simples linha divisória pronta a ser transposta logo em seguida: “ou se cai de um lado ou se cai de outro, o texto permanece na ambiguidade do fantástico, somente durante um tempo da leitura, e depois se resolve ou pelo maravilhoso ou pelo estranho” (CESERANI, 2006, p. 56).

Filipe Furtado (1980), teórico português, concorda com Todorov (1999) a respeito da noção de ambiguidade, uma das principais características do fantástico. Segundo ele, o fantástico deve ser “abordado como uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. [...] é da rigorosa manutenção desse equilíbrio [...] que depende a existência do fantástico na narrativa” (FURTADO, 1980, p. 15). Dessa forma, o texto fantástico necessita da manutenção dessa ambiguidade a fim de ser caracterizado como tal. Além disso, Furtado (1980) também defende a necessária subversão do real como característica essencial da literatura fantástica. Assim,

[...] qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento especial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p. 19).

No entanto, o teórico também lembra que a presença de um elemento sobrenatural não é exclusiva do fantástico, sendo comum também ao maravilhoso e ao estranho, gêneros nos quais são dominantes temas que traduzem uma fenomenologia meta-empírica (FURTADO, 1980). O qualificativo meta-empírico “pretende significar que a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana” (FURTADO, 1980, p. 20). Sendo assim, manifestações meta-empíricas incluiriam não só fenômenos sobrenaturais, “mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe” (FURTADO, 1980, p. 20). Ou seja, o sobrenatural inclui aquilo que não nos é possível explicar com base nos princípios racionais que conhecemos, não se circunscrevendo apenas a fenô-

menos facilmente reconhecíveis como sobrenaturais, tais como a aparição de fantasmas, por exemplo.

Diante da subversão do real e da manutenção da dúvida por esta suscitada, a personagem apresenta-se como categoria fundamental para o fantástico. A ela cabe a missão de comunicar a ambiguidade ao leitor, mantendo-se na linha tênue entre aceitar as manifestações sobrenaturais como possíveis, ou refutá-las por infringirem as leis naturais:

Perante a irrupção do acontecimento inexplicável na aparente normalidade do quotidiano, o narratário (e, por via dele, o leitor real) deverá ser preso da dúvida, experimentando uma percepção ambígua que ora lhe aponte o sobrenatural como uma séria possibilidade, ora lhe recorde que as leis naturais não podem ser infringidas e qualquer ocorrência que simule superá-las não passa de pura ilusão (FURTADO, 1980, p. 80).

A personagem, deste modo, funciona como um guia para o leitor, levando-o a tomar determinadas atitudes diante da narrativa. Além dela, o fantástico se vale sobretudo do narrador para manter a ambiguidade: interessa ao modo fantástico que o sujeito da enunciação seja uma figura relevante na narrativa, que produza sua narração baseada em diferentes tipos de documentos, sejam diários íntimos ou memórias pessoais, como é o caso do narrador de *O céu não sabe dançar sozinho*. O emprego de tais documentos serve “como apoio para a confirmação da fenomenologia meta-empírica, tentando conferir-lhe credibilidade

de pela feição testemunhal que aparentam assumir” (FURTADO, 1980, p. 110).

Embora os narradores autodiegéticos – aqueles que coincidem com a personagem protagonista da narrativa, conforme Genette (2017) – também sejam empregados em narrativas fantásticas, Furtado (1980) alerta para um certo perigo em optar por um narrador desse tipo, uma vez que os acontecimentos insólitos geralmente se dão com a personagem protagonista, e podem afetá-la, conduzindo-a à loucura ou à morte, prejudicando, desse modo, a verossimilhança da narração. Além disso, o narrador contar a sua própria história acrescenta certa desconfiança por parte do leitor, que precisa acreditar apenas na palavra dele, comprometendo a feição testemunhal necessária ao modo fantástico.

No entanto, tais dificuldades podem ser superadas se esse mesmo narrador assumir uma postura como que desdobrada em duas: o narrador protagonista e o narrador testemunha. No primeiro caso, o narrador vivencia a subversão do real, e acaba por não mais conseguir narrar de modo claro ou exato; o narrador testemunha, por sua vez, assume uma postura lúcida e não se revela traumatizado por completo diante do evento sobrenatural que presencia. Furtado (1980) ressalta ainda que o narrador testemunha pressupõe uma certa distância temporal, pois efetua a narração em um período que não coincide com o tempo no qual ocorreram os eventos narrados. Da distância tempo-

ral, decorre também uma certa distância psicológica, relacionada com os códigos morais convencionais.

Furtado (1980) lembra que, a fim de evitar os perigos de um narrador que se identifica com a personagem central das narrativas, a função de narrador-personagem pode ser desempenhada por uma personagem cética que, “‘convencido’ a dado passo da narrativa da veracidade irrecusável da manifestação sobrenatural [...] contribui para facilitar a identificação do leitor com a ação e, conseqüentemente, a sua percepção ambígua dos fenômenos insólitos” (FURTADO, 1980, p. 113). O narrador de *O céu não sabe dançar sozinho* é do tipo autodiegético, e se vale da feição testemunhal e da distância temporal em sua narração, bem como guarda, até certo ponto, um caráter cético ao início das narrativas, sendo convencido a aceitar o insólito diante do correr dos acontecimentos.

3 O fantástico nas literaturas africanas de língua portuguesa

Inocência Mata (2000) propõe uma reflexão sobre as marcas do que considera uma literatura africana pós-colonial, que seriam “motivadas por uma consciência que evoluiu da sua condição nacionalista e sente agora necessidade de repensar o país que não mais se encontra em fase de *nacionalização* ou na

condição de emergência mas sim do agenciamento da sua emancipação” (MATA, 2000, p. 2, grifo da autora). A percepção de Mata (2000) sobre a necessidade que teriam os escritores africanos de/em língua portuguesa de repensar seus países a partir da emancipação aproxima-se daquilo que Boaventura Cardoso (2008) denomina como fase de “arrumar a casa”. Cardoso (2008), refletindo especificamente sobre Angola, compreende que caberia aos escritores angolanos da atual geração, “redescobrir Angola” a partir da realidade multiétnica e multicultural do país, voltando também os olhos para o futuro.

Neste sentido, tanto Mata (2000) quanto Cardoso (2008) – uma falando enquanto pesquisadora e outro enquanto escritor – buscam demonstrar de que forma percebem os modos como a literatura africana de língua portuguesa reflete a necessidade de reformulação a partir do momento pós-colonial. Dentre as marcas, elencadas por Mata (2000), estão a *remito-logização*, proposta por escritores como Pepetela e Manuel Rui em Angola, e Mia Couto em Moçambique; a mobilização de *estratégias contra-discursivas* com o intuito de reescrever a noção de Pátria; a *oraturização* da língua portuguesa, que “permite identificar, na fala narrativa, a interação entre a escrita e os textos não escritos incorporados na cultura local, que se dão a conhecer em português” (MATA, 2000, p. 4).

Por fim, segundo a pesquisadora, “[...] outra marca dessa transformação literária nos sistemas africa-

nos dos países de língua portuguesa, que leio como um componente da sua (nossa) pós-colonialidade, é o recurso ao insólito, ao absurdo, ao fantástico como estratégia de enfrentamento do real” (MATA, 2000, p. 4). Dois escritores citados por Mata (2000) como exemplo daqueles que empregam o insólito em seus textos são Mia Couto, com seu romance *Terra Sonâmbula* (1992), e Paulina Chiziane, em *O Sétimo Juramento* (2000). Nestes romances, “o insólito surge como a lógica possível de uma realidade que, de tão absurda, carece de explicação a partir do real. Através de construções simbólicas, alegóricas e insólitas intenta-se recuperar o sentido da realidade [...]” (MATA, 2000, p. 4).

Ondjaki, em *Momentos de aqui*, livro de contos publicado em 2001, recorre ao insólito como forma de ressignificar o real e acaba redefinindo também o próprio modo fantástico. Como exemplo, podemos citar o conto “Assobio de muda”, no qual elementos clássicos do fantástico, como a necessidade de provocar medo no leitor, são subvertidos e ganham novos significados a partir do contexto angolano. No conto em questão, acompanhamos uma mulher capaz de assobiar mesmo sem ter boca, algo que intriga pessoas e animais ao seu redor. Toda vez que ela assobiava, ao invés de emitir um som capaz de provocar medo, transportava a todos “para aquilo que muitos chamaram reino dos céus” (ONDJAKI, 2001, p. 118). Ou seja, o fantástico, neste conto de Ondjaki, oferece uma

nova proposta articulada à tradição literária angolana, situação algo diversa daquela encontrada em *O céu não sabe dançar sozinho*, como veremos a seguir, demonstrando também as variações da composição literária do escritor.

Cardoso (2008) entende que as literaturas africanas de língua portuguesa incorporam, em seu discurso ficcional, elementos do fantástico e também do maravilhoso, ressignificados pela filosofia banto do vitalismo, além do animismo, entretecidos na construção do texto literário, questão que pode ser observada em várias das narrativas de *Momentos de aqui*. Para dar a perceber essas diferentes nuances, Cardoso (2008) afirma que os contadores africanos empregam uma “linguagem-espetáculo”, inspirada na cultura banto-africana e também na literatura oral, associadas às linguagens do fantástico e do maravilhoso, que conferem “uma fisionomia de narrativa africana” (CARDOSO, 2008, p. 20), e marcam o estilo dos escritores angolanos. Tais linguagens são assumidas pelos povos afro-banto

como meios privilegiados de percepção e interpretação do cosmos. Forma de pensar e de sentir que nos colocam frente a dois modos diferentes de olhar o mundo: um pela lógica dos números e o outro pela lógica da afectividade, suscitada pelo fascínio que a imaginação criativa sente frente ao encanto do mundo visível e invisível, que a envolve (CARDOSO, 2008, p. 20).

Dessa forma, os contadores africanos, em especial os angolanos, compõem seus escritos entremeados por essas duas visões de mundo, opondo e, por vezes, complementando um sistema de pensamento alinhado ao modelo matemático positivista e objetivo, com a lógica da afetividade própria à filosofia que rege os povos ancestrais dos escritores africanos. Por isso, ao tratar do fantástico nas narrativas de Ondjaki, é necessário ter em mente as duas lógicas que, juntas, tecem tais narrativas. Especialmente em *O céu não sabe dançar sozinho*, cujos contos têm como espaço diferentes cidades pelo mundo, a presença de tais lógicas torna-se ainda mais visível, uma vez que o comportamento do narrador parece constantemente enfatizar certo ceticismo diante do que ocorre ao seu redor.

4 O fantástico nos contos “Budapeste”, “Madrid” e “Giurgiu”

A fim de delimitar o objeto de análise, optou-se por escolher três contos do livro *O céu não sabe dançar sozinho* (2014), de Ondjaki: “Budapeste”, “Madrid” e “Giurgiu”. A escolha pelos contos se deu em função das semelhanças entre eles: o narrador (autodiegético) viaja por diferentes cidades do continente europeu, a fim de divulgar seu trabalho como escritor, e enfrenta uma situação que o coloca, aparentemente, em perigo, reforçando o caráter detetivesco bem

como o tom de mistério assumido por cada narrativa. Além disso, as três narrativas têm como espaço aeroportos e hotéis, espaços de passagem que, portanto, sugerem um movimento constante por parte do narrador. Em virtude disso, ocorre a prática de uma escrita em trânsito na qual o viajante, por estar frente ao desconhecido, continuamente refaz sua experiência a partir do contato com os “outros”, aqueles que encontra pelo caminho. Esse deslocamento, de uma cidade a outra, pode configurar-se também como um movimento interno, por assim dizer, pois exige mutação contínua a partir de encontros inusitados.

O fato de o narrador ser também escritor pode causar certa impressão ao leitor de ser ele um alter-ego de Ondjaki, ainda mais porque esse narrador não enuncia seu próprio nome, nem mesmo encontra-se com algum conhecido que possa dizer quem é ele. Além disso, o próprio Ondjaki afirma que trabalha “com memórias pessoais, ficcionalizadas” (ONDJAKI, 2012, p. 101), como é possível perceber nas narrativas de *Os da minha rua* e *Momentos de aqui*, cujo teor autobiográfico é tema significativamente explorado em estudos acadêmicos sobre as duas obras. O narrador de *O céu não sabe dançar sozinho* “circula por todos esses espaços como uma câmera-voyeur que não deseja ser identificada, mas que está sempre colocado em situações de berlinda nas quais deve sustentar as consequências do Encontro” (TURBOLI, 2016, p. 30). Ou seja, ao mesmo tempo em que o narrador

parece desejar apenas contar histórias, é como se elas o envolvessem e o arrastassem para o Encontro, que é onde as narrativas acontecem.

A obra é dividida em quatro partes, sendo que todos os contos escolhidos para análise compõem a primeira parte, intitulada “Para onde eu vou”. Tal expressão, embora graficamente não seja uma interrogação, ao ser cotejada com as cinco narrativas que a compõem, deixa entrever a incerteza do narrador, que relembra histórias acontecidas em aeroportos e hotéis, espaços de passagem. É durante a espera por chegar ao destino que as histórias parecem ir ao encontro do narrador, por meio de personagens que trazem consigo os eventos insólitos que permeiam as narrativas.

Em “Budapeste”, o narrador e também protagonista, conta ao leitor os fatos estranhos que marcaram sua passagem pela capital húngara, cidade para a qual viajou com o propósito de divulgar seu trabalho como escritor. A narrativa inicia quando o narrador se encontrava ainda em Lisboa e, antes de viajar, recebeu um bilhete de um alfarrabista húngaro pedindo-lhe para que buscasse por notícias do anão, assim como visitasse o ator Zóltan. Instala-se, assim, um clima detetivesco na história, um mistério permeado por elementos fantásticos que contribuem para manter o caráter dúplice da narrativa. Segundo o teórico português,

[...] a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles (FURTADO, 1980, p. 36).

Desta forma, a construção da narrativa baseada em memórias do narrador – “Tudo nessa viagem são memórias que agora procuro resgatar. Digo ‘agora’ depois da viagem e dos estranhos eventos que a caracterizaram” (ONDJAKI, 2014, p. 25) – não possibilita que tenhamos uma explicação lógica dos fatos, mantendo tudo no terreno dos possíveis. Além disso, a própria alusão aos “estranhos eventos” que a teriam caracterizado serve como um aviso ao leitor, e pode ativar nele memórias que o encaminhem a ampliar suas percepções de leitura, pois o narrador, com a menção aos eventos estranhos, afrouxa os laços da narrativa com a verossimilhança.

Já na cidade de Budapeste, capital da Hungria, o narrador recebe um segundo bilhete no qual estava escrito: “O que você procura não está aqui” (ONDJAKI, 2014, p. 29), e fica ainda mais desconfiado. Durante um evento do qual participa, um rapaz levanta-se e, sem motivo aparente, começa a contar sobre o encontro com um anão, relato que acelera o coração do narrador, evidenciando a sua preocupação com os acontecimentos interligados que iam sucedendo. Na mesma noite, o narrador é informado pelo jovem Bá-

lint do suicídio cometido pelo ator Zóltan em um edifício próximo. O jovem conhecia o alfarrabista húngaro, cujo nome também era Bálint e tinha por costume pedir notícias do anão e do ator Zóltan. A exaltação do narrador diante dos acontecimentos torna-se também a exaltação do leitor, perdido entre informações desconexas.

Mais tarde, de volta ao hotel, o narrador recebe outro bilhete, informando-o de que deveria partir em 24 horas: “As coisas complicavam-se. Eu teria mais duas noites em Budapeste. Outra sessão nessa noite e uma visita na tarde do dia seguinte. Liguei à portuguesa para desmarcar a visita. E paguei para alterar o voo” (ONDJAKI, 2014, p. 31). O tom de ameaça do bilhete somado às dúvidas quanto à veracidade das mensagens anteriormente recebidas, levam o narrador a tomar medidas com vistas a acatar a ordem recebida no terceiro bilhete.

A atitude do narrador de aceitar todos os eventos que aconteciam com ele naquele momento, tomando inclusive medidas drásticas para evitar qualquer complicação, contribui para reforçar o clima detetivesco da narrativa, bem como sugere ter ele se desvincilhado da lógica dos números, que tende a acompanhá-lo sempre no início de cada um dos contos analisados neste artigo. Turboli (2016) pontua que o narrador de *O céu não sabe dançar sozinho*, especialmente da primeira parte, “Para onde eu vou”, por estar em viagem, encontra-se em certo perigo, uma

vez que está diante do desconhecido. Assim, mantém uma postura de fragilidade associada com alguma adrenalina, que lhe sugere, portanto, um estado de atenção permanente. Por isso, sempre que surge, diante dele, os eventos insólitos, sua atitude parece ser, em um primeiro momento, a de renúncia, que o mantém alinhado à lógica dos números, passando a uma de aceitação e coragem, necessária para lançar-se ao desconhecido, tornando-se envolvido pela lógica da afetividade.

Voltando ao conto “Budapeste”, a situação do narrador torna-se mais grave quando recebe outra mensagem do alfarrabista, dessa vez mais incisiva: “Saia de Budapeste assim que puder. [...] Você corre perigo” (ONDJAKI, 2014, p. 32). Aqui a narrativa atinge o ápice detetivesco, pois o narrador recebe uma ordem direta de partida, que funciona também como aviso. Sabe-se que esta é mais uma mensagem do alfarrabista húngaro, mas o narrador não faz questão de buscar motivos que a expliquem, nem às outras mensagens, tampouco o conteúdo delas. Mantém-se, assim, o caráter dúplice da narrativa, e o leitor não pode confiar em nada que não sejam as memórias do narrador, e mesmo elas são postas em dúvida.

Após o segundo bilhete, entregue pelo jovem Bálint, o narrador destaca o temor sentido, que o incentivou a tomar o avião já no dia seguinte. Ao final do conto, o narrador trava o seguinte diálogo com outro passageiro: “– Encontrou o que vinha procurar? [...]’

‘– Não vim à procura de nada. [...] Acho eu.’ Às vezes as coisas que nos encontramos. Ou as pessoas.’ Ou as histórias, disse eu” (ONDJAKI, 2014, p. 34). O diálogo revela que o narrador entende os fatos insólitos ocorridos como um convite às histórias, e deste modo, aceita a lógica da afetividade, mesmo tendo sentido medo por algum momento. Ambas as lógicas coexistem dentro do narrador, porque

no quadro geral do *ethos* do pensamento angolano, marcado pelo princípio da força vital, não representam as ordens natural e sobrenatural forças excludentes, mas, ao contrário, as duas faces do mesmo fenômeno. Nesse jogo de faces não excludentes, a realidade empírica ganha um suplemento, um excesso que a ultrapassa, sem dela se excluir [...] (PADILHA, 2011, p. 46).

Assim, ao mesmo tempo em que busca se ancorar na lógica dos números, no natural e, por isso, teme diante do desconhecido, o narrador também entende que o insólito se oferece enquanto possibilidade. Ao aceitá-lo, considera-o como as histórias que alimentam seu ofício de escritor e o permitem encontrar-se com os “outros”, seus futuros leitores, e também consigo mesmo, uma vez que se apresenta como aquilo que o narrador buscava, mesmo sem saber. Temos, então, na aceitação do “inexplicável”, a lógica da afetividade.

Em “Madrid”, o narrador estava no aeroporto – um espaço de passagem – esperando pelo voo que

tomaria logo em seguida. Um homem desconhecido, porém, o abordou afirmando que havia perdido todo o seu passado. O narrador, conservando sua postura cética e alinhada à racionalidade própria à lógica dos números, evita dar atenção ao homem, na esperança de que ele vá embora. Este, vendo o passaporte na mão do narrador, descobre que seu pretendido interlocutor era de Angola e, por esse motivo falava português, língua que o homem também dominava.

Depois de o homem repetir que não se lembrava de sua vida passada, o narrador se lamenta por não poder descansar mais um pouco antes de pegar o voo: “Ensonado, mal dormido, (eu) tinha uma longa espera pela frente. Pensei que ainda fosse possível descansar. Sentado junto à porta de embarque, tinha até posto o alarme para vinte minutos antes do voo” (ONDJAKI, 2014, p. 35). O emprego do pronome pessoal “eu” entre parênteses, em nossa interpretação, serve para o narrador, mais uma vez, reforçar seu ceticismo diante do que acontece à sua volta, pois indica a falta de tempo para dormir, situação capaz de levar a alguns quadros alucinatórios, do ponto de vista médico. Tal comentário pode representar, assim, a percepção de que o leitor desconfia daquela história, e talvez possa vir a acreditar que ela foi contada por alguém que não estivesse totalmente lúcido.

A postura cética do narrador se mantém durante boa parte da narrativa, pois ele age de modo a contrapor as afirmações do homem que, na perspectiva do

narrador, seriam fruto de meras superstições. Há, por parte do narrador, recusa em manter a conversação com o homem, como se buscasse fugir a todo custo do Encontro. No entanto, o narrador cede, e questiona sobre qual o destino tomará o homem. Este, diante da pergunta, parece recuar, dizendo que não pode revelar para onde vai, enquanto o narrador questiona se, ao contrário dos demais, o homem se lembra do futuro.

A resposta positiva leva o narrador a perguntar se o homem sabia que iria encontrá-lo no aeroporto, questionamento que revela ter o viajante aceitado o convite para o Encontro e, portanto, se alinhado à lógica da afetividade. O homem então responde que desconfiava, pois encontra “pessoas que são como espelhos. [...] Você pode contar-me mil histórias. Elas não chegam até mim. Mas você vai refletir as coisas que eu digo. É um espelho. Devolve-me as coisas e assim me encho de coisas. Amanhã, começo a esquecer” (ONDJAKI, 2014, p. 38). A cada Encontro, o homem reflete-se nas pessoas, tomando emprestado algo de cada uma delas, ainda que nas as retenha por muito tempo.

O narrador, no entanto, parece mais interessado em descobrir algo sobre o futuro, pois pergunta novamente se o homem viu algo sobre o futuro, ao passo que ele responde: “há algo estranho com este voo. Estou-me a preparar para não embarcar – preveniu-me” (ONDJAKI, 2014, p. 38). A partir desta frase,

instaura-se uma atmosfera de mistério e perigo na narrativa, reforçado pela afirmação do homem de que não tomará aquele voo. A decisão do narrador, entre embarcar ou não, indicará também se ele aceita ou não como verdadeiras as afirmações do homem que perdeu o passado, mas que se lembra do futuro.

Como no conto anterior, inicialmente, o narrador se mantém cético, conservando a postura que Furta-do (1980) acredita ser a mais adequada ao fantástico quando os narradores são autodiegéticos. O homem, entretanto, parece tornar-se ainda mais assertivo em sua argumentação, pois afirma que o narrador “não irá neste voo de hoje” (ONDJAKI, 2014, p. 38), o que parece incomodar as certezas do narrador, que olha apreensivo para o relógio, percebendo que falta pouco para a hora do voo. O homem, então, como que dissipando em parte o tom misterioso da narrativa, afirma que o horário havia mudado no dia anterior. Portanto, o voo que o narrador tomaria havia partido há cerca de uma hora. Aliviado, o homem sorri, enquanto o narrador mantém-se apreensivo, em virtude dos compromissos que teria no dia seguinte.

Como que para confirmar se o homem de fato sabia do que aconteceria no futuro, o narrador questiona novamente se ele não lembra de nada, mesmo olhando para uma fotografia, ao passo que ele responde recordar apenas “coisas distorcidas. São memórias de outros. Mesmo estas conversas em reflexo chegaram-me já diferentes. Lembra do que lhe disse? [...] Que

perdi o ‘meu’ passado...” (ONDJAKI, 2014, p. 39). Tal afirmação sugere que o homem sabia qual o futuro do narrador, porém, ao leitor mais cético ou desconfiado, assim como o próprio narrador, a impressão pode ser a de que o homem sabia que o horário tinha mudado e, portanto, o narrador não tomaria de qualquer forma aquele voo. Dessa forma, o tom misterioso da narrativa seria resolvido.

No entanto, assim que o homem se afasta, o narrador percebe no chão um envelope contendo uma fotografia na qual podia-se ver “de costas, duas pessoas sentadas. Um deles poderia bem ser ele. Ao fundo, um espelho e um relógio com uma hora totalmente diferente. O outro parecia, talvez, alguém que fosse eu” (ONDJAKI, 2014, p. 40). Tal fato restaura o insólito que poderia ter se perdido da narrativa, pois abre uma série de possibilidades, uma vez que o homem espreita futuros e que o narrador tomará outro voo no dia seguinte, dali a sete horas. É possível também que aquela seja uma fotografia de memórias do futuro, embora a narrativa não nos ofereça essa resposta. Mantém-se o tom de mistério bem como o narrador não oferece respostas ao leitor, cuja postura pode vacilar entre crer no relato fantástico, ao ponto de imaginar o que teria acontecido ao voo perdido, ou desconfiar do homem. Porém, e a fotografia? Foi tirada no futuro? Cala-se o narrador e já não temos mais respostas, apenas perguntas. Contudo, ao omitir-se, ele aceita a lógica da afetividade, visto que não opta

pela lógica dos números, buscando uma explicação racional.

Em “Giurgiu”, o tom detetivesco de mistério se mantém. O narrador chega à cidade romena e, na porta de seu hotel, descobre que o antigo hóspede do quarto a ser por ele ocupado, o 244, havia acabado de morrer lá dentro. A partir de tal consideração, o conto se aproxima de uma narrativa de crime, estabelecendo um espaço no qual a morte é uma ameaça constante. O narrador, também escritor – elemento que reforça a hipótese de todos os contos de *O céu não sabe dançar sozinho* terem o mesmo narrador –, é impedido de entrar no quarto por um detetive com especial interesse em saber quem ele era, não apenas a sua ocupação. No encontro com o detetive, o narrador afirma sentir-se um intruso, pois havia um corpo no quarto que seria seu, e todos ao redor dele falam em romeno, o que impede outras tentativas de conversação.

Quando sai à rua para fumar, o narrador encontra uma mulher que pergunta, em inglês, se já haviam levado o corpo, assim como se o narrador iria hospedar-se no 244. Como a resposta foi afirmativa, a mulher pede que ele a acompanhe. O narrador, desconfiado, chega a pensar que aquela mulher estava destinada a assassinar todos os hóspedes do quarto 244: “Por um breve instante, hesitei. Fingi ter algo preso no pé e parei para o limpar. Mas era um pensamento o que me detinha: por um brevíssimo instante quis acreditar que aquela mulher tinha por missão matar todos

os ocupantes do quarto 244” (ONDJAKI 2014, p. 42). Tal impressão evidencia que o narrador concede credibilidade aos fatos ocorridos ao seu redor, e recusa, desta vez, a postura cética, característica marcante nas duas narrativas anteriormente analisadas.

O fato de o narrador desconfiar da mulher temendo ser ela uma assassina reforça a suspeição da personagem e contribui para manter o tom detetivesco da história. No entanto, a personagem não faz qualquer tentativa de machucar o narrador, pelo contrário, demonstra como faz para ler as pessoas. O narrador fica confuso, pergunta se ela observa as pessoas, ao que a mulher responde: “Não. Quero dizer o que eu disse: eu leio vidas. E lábios também” (ONDJAKI, 2014, p. 44). O narrador, assim como ocorreu ao ser convidado por ela a afastar-se do hotel, hesita diante do que lhe diz a mulher, evidenciando a presença da lógica dos números, impedindo-o de partir sem ressalvas para o Encontro com o desconhecido. Percebendo a hesitação, ela, então, demonstra que havia lido o narrador também, pois pergunta a ele o que faz e, quando a resposta é “escrevo”, ela afirma: “Foi o que pensei” (ONDJAKI, 2014, p. 45).

Assim como em “Budapeste”, quando o narrador é praticamente expulso em virtude das ameaças que recebe afirmando não ser lá o seu lugar, a mulher também diz que ele não deveria estar em Giurgiu. Além disso, ela também assegura estar ciente do que aconteceu com o hóspede anterior do 244, mas acrescen-

ta: “há estórias que ficam melhor nos livros” (ONDJAKI, 2014, p. 45). Quando o narrador sai de perto da mulher e liga o telefone, percebe que havia recebido uma mensagem: “Enganei-me no endereço, desculpa. A rua está certa, o número também. Mas não é Giurgiu a cidade” (ONDJAKI, 2014, p. 45).

O escritor, então, parte e, anos mais tarde, recebe uma carta de Giurgiu que, imediatamente, identifica como sendo da mulher. Do lado de fora da carta, estava escrito: “Abra-a quando estiver preparado”, frase lida muitas e muitas vezes pelo narrador que, no entanto, não abre a carta. Tal recusa pode sugerir, em um primeiro momento, ter ele se negado a deixar a lógica dos números. Contudo, o narrador lia a frase com “os lábios tremendo devagar como se a voz da escrita fosse minha” (ONDJAKI, 2014, p. 46), movimento que revela sua preocupação com o conteúdo da carta, bem como sugere uma aproximação com a mulher, como se a escrita dela reverberasse na leitura dele. A narrativa termina, assim, com uma série de perguntas não respondidas e outras tantas questões não explicadas, mantendo a ambiguidade característica da literatura fantástica. Entretanto, a entrega do narrador ao Encontro foi tamanha que já não lhe era possível desvencilhar-se da mulher e, por isso, prefere manter a lógica da afetividade mais uma vez.

Considerações finais

Ainda que em nossa análise tenhamos nos detido em três contos que se passam em cidades europeias, ao longo de toda a obra *O céu não sabe dançar sozinho* há uma escrita cosmopolita, visto que o escritor angolano perambula pela África, América, Ásia e Europa. Embora as narrativas tenham um caráter detetivesco cujos fatos progridem de modo a apontar a possibilidade de um desfecho no qual descobriremos quem é o anão, esclarecer se o homem que espreita futuros diz a verdade ou é apenas um mentiroso, ou o que aconteceu com o hóspede do 244, os contos não apresentam a resolução destes mistérios. O narrador, que traz consigo as duas lógicas opostas apontadas por Cardoso (2008), a dos números e a da afetividade, busca conservar o tom cético, mantendo-se racional diante dos eventos e personagens insólitos. No entanto, uma vez que as histórias cessam sem apresentar explicação para o ali exposto, percebe-se que ele acabou vencido pela lógica da afetividade, pois entregou-se ao Encontro, aceitando o insólito como fonte de estórias a serem contadas. Assim, em todos os três contos há um primeiro momento de recusa, em busca de uma resposta racional, ligado à lógica dos números, e depois um de aceitação e/ou conformidade com o insólito, atrelado à afetividade.

O mais relevante em cada narrativa são as experiências vividas pelo narrador no Encontro, por

mais desafiador que este seja. Há uma vontade dele em permanecer de fora e, assim, manter-se na lógica racional, porém acaba sendo envolvido por essa atmosfera de possíveis que, nos contos, caracteriza a lógica da afetividade, e perde, assim, qualquer probabilidade de escapar ao Encontro. Ademais, o fato de o narrador ser um escritor contribui significativamente para o aceite em participar das mais estranhas conversações, pois é esse fato que serve de material para as histórias. Mesmo um viajante solitário, em espaços de passagem, cruza com outros pelo caminho, e é só no Encontro com aqueles que falam e também com os que nada dizem em palavras, que as histórias podem surgir.

Referências

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CARDOSO, Boaventura. A escrita literária de um contador africano. In: PADILHA, Laura Cavalcanti; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 17 - 25.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. IN: X Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de Estudos de Ásia e África) sobre CULTURA, PODER E TECNOLOGIA: África e Ásia face à Globalização. 2000, Rio de Janeiro. Uni-

versidade Cândido Mendes. Disponível em: https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/4033274/mod_resource/content/1/MATA%2C%20Inoc%3%AAnCIA%20-%200%20p%3%B3s-colonial%20nas%20literaturas%20africanas.pdf Acesso em 15 de agosto de 2021.

ONDJAKI. Entrevista com Ondjaki. In: LEITE, Ana Mafalda et al. (orgs). *Nação e Narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. p. 101-112.

ONDJAKI. *Momentos de aqui*. Lisboa: Caminho, 2001.

ONDJAKI. *O céu não sabe dançar sozinho*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2014.

PADILHA, Laura Cavalcanti. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TURBOLI, Carolina de Azevedo. *A travessia do narrador transforma tempo em espaço: O céu não sabe dançar sozinho, de Ondjaki*. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) –Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/3-mestrado/dissertacoes/2016/3-TurboliCA.pdf>. Acesso em 15 de julho de 2021.