

A PROBLEMATIZAÇÃO DA IMAGEM MASCULINA DA FAMÍLIA BURGUESA EM “OS FIOS DAS MISSANGAS”

THE PROBLEMATIZATION OF THE MALE IMAGE OF THE BOURGEOIS FAMILY IN “FIOS DAS MISSANGAS”

Luís Fernando Marozo

Doutor em teoria literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil).
Professor adjunto da Universidade Federal do Pampa (Jaguarão/Brasil).
E-mail: luis.marozo@gmail.com

Recebido em: 12 de setembro de 2020
Aprovado em: 21 de novembro de 2020
Sistema de Avaliação: Double Blind Review
RPR | a. 18 | n. 1 | p. 187-206 | jan./abr. 2021
DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v1i0.2353>

RESUMO

A literatura pode contribuir tanto para ampliar a noção social quanto para atender as necessidades simbólicas das pessoas. Sob esse viés, o livro de contos “Os fios das missangas”, do moçambicano Mia Couto, surge como o terreno no qual as reflexões sobre família e sexualidade germinam. O termo família, do latim *famulus*, designa o servidor, o criado. Do mundo antigo centrado no *pater* onde faziam parte esposa, filhos, patrimônios, animais e servidores, à família burguesa composta por marido, esposa e filhos, este núcleo social sempre vinculou deveres, funções e interditos. Cada membro tem além de um “papel social”, também uma determinada “imagem” de pai, de mãe ou de filho, que corresponde a uma expectativa de comportamento emocional e sexual. Neste sentido, o presente artigo problematiza a imagem tradicional do pai, do filho e do amante a partir dos contos “As três irmãs”, “O fio e as missangas” e “Peixe para Eulália” e apresenta novas formas de simbolizar o desejo e o sentimento amoroso.

Palavras-chave: Mia Couto. Fio das Missangas. Família. Desejo.

ABSTRACT

Literature can contribute both to broaden the social notion, as well as, to meet people symbolic needs. The book of short stories, “Os fios da missanga”, by the Mozambican Mia Couto emerges as the ground in which reflections on family and sexuality germinate. The latin term *famulus* designates the server, the servant. From the ancient world centered on the *pater* formed by the wife, children, assets, animals and servants to the bourgeois family composed by husband, wife and children, this social nucleus has Always been associated to duties, functions and interdicts. Each member has not only a “social role”, but also a certain father, mother or child ‘image’; which corresponds to an expectation of emotional and sexual behavior. In this sense, the present article from the short stories “As três irmãs”, “O fio e as missangas” e “Peixe para Eulália”, problematizes the traditional image of the father, of the son and of the lover, presenting new ways of symbolizing the desire and the loving feeling.

Keywords: Mia Couto. Fio das Missangas. Family. Desire.

1 INTRODUÇÃO

Even-Zohar (2015) defende que a literatura serve para proporcionar modelos de explicação do mundo, da realidade, assim como funciona para proporcionar modelos de atuação. Nesse sentido, a literatura é vista para além da construção estética de sentido, pois possibilita construir e reconstruir novos modos de ver e de estar no mundo. O crítico israelense acredita que o leitor incorpora através da leitura um conjunto de repertórios que servem de modelos explicativos e modelos de atuação (EVEN-ZOHAR, 2015, p. 270). Em tal medida o campo do saber literário espraia-se a uma experiência de dar sentido ao mundo através das palavras e formam discursos que relacionam e transcendem os limites de tempos e de espaços. Assim, a literatura pode contribuir para refletir e questionar ações culturais engendradas na sociedade.

Em países colonizados cuja cultura do colonizador muitas vezes introjetou sua visão de mundo como natural e universal, a concepção da literatura como instrumento problematizador da cultura ganha um papel relevante. Os textos passam a questionar atitudes, posturas e valores que educaram e que educam cidadãos, possibilitando um olhar mais plural. Santos especifica como tal atitude é relevante quando explica que

A violência nunca foi incluída na auto-representação da modernidade ocidental porque o colonialismo foi concebido como missão civilizadora dentro do marco historicista ocidental nos termos do qual o desenvolvimento europeu apontava o caminho ao resto do mundo [...]. (SANTOS, 2006, p. 27-28).

O livro "O fio das Missangas", publicado originalmente em Portugal em 2003, mas somente lançado no Brasil em 2009, pela Companhia das Letras – é composto por 29 contos, focados no cotidiano das personagens. Este conjunto de contos cumpre o papel de problematizar as relações afetivas e os papéis familiares ditos normal e universal pela colonização portuguesa. As narrativas apesar de evidenciar a situação feminina em um mundo patriarcal, cujos papéis sociais sancionados às mulheres são geralmente os de esposa, de mãe ou de filha que atuam como provedoras do bem-estar da família; o olhar sobre o masculino também apresenta as relações afetivas desajustadas quando os homens não cumprem seu papel normativo familiar como o de proteger e o de alimentar.

A leitura denuncia a formação de um imaginário cultural no qual os valores cristãos perpassam a identidade e a cultura dos sujeitos moldando-as segundo seus valores. Stuart Hall (2004), defende que toda identidade é fundada a partir de uma exclusão e, por isso, "é um efeito de poder". Dessa forma, as identidades dos colonizados (no contexto pós-colonial dos países de Língua Portuguesa) foram perpassadas e influenciadas negativamente por uma visão eurocêntrica de mundo - que prevê formas de afetos e contratos sentimentais. Nessa perspectiva, a obra do moçambicano António Emílio Leite Couto,

mais conhecido como Mia Couto, amplia e problematiza tal visão e possibilita novas configurações sobre a cultura e sobre os valores que a sustentam.

No conjunto de contos, tanto homens como mulheres não são apresentados como sujeitos autônomos em relação aos seus sentimentos, e sim como sujeitos que vivenciam diferentes formas de opressão. As personagens são seres socialmente construídos e definidos a partir da diferença biológica, porém as narrativas surpreendem quando rompem tal noção para sugerir uma situação comum a todos: o aprisionamento e a camuflagem de seus desejos. Os contos apresentam sujeitos atormentados por constantes conflitos de identidades. Este problema pode ser entendido a partir da explicação de Hall, para quem as identidades

parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. (HALL, 2004, p. 109).

Para problematizar a identidade masculina cristã e vinculada a figura do pai, do filho e do amante, o presente artigo abordará, mais especificamente, “As três irmãs”, “O fio e as missangas” e “Peixe para Eulália”. Estes contos expõem a diversidade de modos de sentir e a adversidade que tais figuras precisam romper para que sejam representados de novos modos; enfim, os textos denunciam a condição e as lutas dos sujeitos por direito à liberdade diante de um sistema patriarcal. Busca-se, dessa forma, compreender nos contos o singular e o velado na relação entre as personagens com seu mundo, bem como sua necessidade de cumprir os papéis sociais.

Em “As três irmãs”, a relação protetora/opressora de um pai com suas três filhas é rompida pelo desejo velado de uma sexualidade reprimida. Em “O fio e as missangas”, o passado dito glorioso de um conquistador se confronta a um presente deprimente pela ausência da mãe, rompendo com a ideia donjuanesca e apresentando um sujeito que apenas busca a afirmação materna. E no último conto “Peixe para Eulália”, há o rompimento com uma espécie de “príncipe” que se sacrifica por amor. Ocorre que as personagens agem de modo convencional, mas sofrem calados e ao fim das narrativas surpreendem, pois apresentam-se como sujeitos desajustados. Sendo assim, é possível perceber um pai que impede suas filhas de casarem, mas também é impedido de expressar seu desejo sexual; o filho que fica com várias mulheres, mas como uma forma de aceitação e admiração de sua figura materna, por quem não

pode expressar seu amor edipiano; e o amante que precisa da morte para a conquista do amor, imagem romântica, mas frustrante.

2 O PAI E FILHA

Ariès (1981) demonstra que a noção de família sempre sofreu inúmeras modificações em sua forma e em sua estrutura, assim como nas funções que cada um de seus membros deveria cumprir. No conto "As Três irmãs", narrado em terceira pessoa, é revelada a vida de Rosaldo, viúvo e pai de três moças, que assume posição limitadora quanto à vida e às relações interpessoais de suas filhas. Essa família vive em um local distante e isolado, o que provoca o ilhamento das meninas. Desse modo, o distanciamento narrativo e espacial são marcas importantes para demarcarem o olhar crítico e a ausência de afetos, pois como uma máquina, a família vive seus dias com cada membro cumprindo sua função.

O narrador parece não conhecer a família porque, a princípio, a intenção do pai parece ser de preservar as filhas, porém na medida em que a trama se desenrola fica evidente o medo de perdê-las. Tal perspectiva pode ser observada na seguinte passagem:

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

Como demonstra a citação, Rosaldo faz com que as irmãs sirvam somente aos seus propósitos, ou seja, ele decide usá-las como companhia para aliviar seu sofrimento. Nesse sentido, o olhar do narrador aponta para um sujeito tradicional que sugere uma estrutura patriarcal. Ariès (1981) explica que durante séculos, a família baseou-se no sistema patriarcal, no qual o pai era tido como um Deus poderoso cujo poder era centralizado em suas mãos, mas esta perspectiva a partir da segunda metade do século XX, foi transformando-se quando as mulheres ganham espaço e reivindicam seus direitos.

A atitude do protagonista é reveladora desta tradição quando decide que a vida de suas filhas não pertence a elas, pois independentemente de seus desejos e de seus sonhos, a função do universo feminino é servi-lo. As filhas não se rebelam e se curvam a esse destino pré-determinado. O narrador demonstra o quanto a figura feminina aceita a sua condição de mulher, ao passo que assume uma postura de fragilidade e de absoluta subserviência. Esse consentimento as restringe às convenções sociais que reduz a mulher a uma função específica: realizar os desejos do homem, seja pai, seja marido. Na ausência de uma esposa, são as filhas devem suprir as dores, as adversidades, sendo que a cada uma é atribuída uma tarefa: saciar a fome, o frio e a saudade.

Assim, o conto aponta para aquilo que Ariès (1981) classifica como família pré-moderna, no qual predomina o poder do pai sobre os membros da família e cujo papel da mulher restringe-se ao trabalho doméstico e ao cuidado de seus membros. Gilda, a mais velha das irmãs, denominada “a rimeira”, servia para aliviar a saudade de seu pai, pois sabia fazer rimas. Entretanto, tal perspectiva é problematizada porque se em um primeiro momento ela cumpre seu papel, por outro lado, Rosaldo com o passar dos anos, suas rimas tornam-se metódicas e a sua poesia esmaece. O narrador relata que Gilda não fora abençoada com o dom, como se sua vida estivesse fadada a um eterno estado de “suspensão”, pois “enquanto bordava versos não notava o quanto a vida fosforecia em seu redor”. Contida, lutando contra seus desejos, não sente sua plenitude na vida, porque é incapacitada de perceber seu brilho e não possui forças para romper com essa situação:

De quando em quando uma brisa desarrumava os arbustos. E o coração de Gilda se despenteava. Mas logo ela se compunha e, de novo, ela caligrafava. Contudo, a rima não gerava poema. Ao contrário, cumpria a função de afastar a poesia, essa que morava onde havia coração. (COUTO, 2009, p. 10).

No fragmento acima, é possível observar como a natureza social, marcada pela desarrumação dos arbustos, e a natureza psíquica, marcada pelo despentear do seu coração, demonstram uma tentativa de romper com a ordem que a oprimia. No entanto, o ato de compor e de caligrafar gerava uma nova ordem que resultava em uma espécie de incapacidade da personagem de “ser”, como se por conta própria ela tivesse criado uma barreira impeditiva de entregar-se a “verdadeira” poesia, aquela que a possibilitaria sentir a vida intensamente. Roudinesco (2003) sustenta que a família do século XVIII tinha como função principal transmitir o patrimônio, não levando em consideração a vida sexual e afetiva. Gilda, através da escrita está circunscrita a esta função, mas quando as rimas não saem perfeitas, há um rompimento deste modelo pois como afirma a psicanalista: “neste modelo de família a célula familiar repousa em uma ordem do mundo imutável e inteiramente submetida a uma autoridade patriarcal (ROUDINESCO, 2003, p. 19). Nesse sentido, o dom da palavra deveria ser a capacidade de escrever a história da família, mas a personagem busca sua própria história, cumprir o caminho de sua existência, ou seja, ao não escrever para si, mas para o Outro, suas rimas não saem.

Ariès e Chartier (1991) apontam que as mulheres da família tradicional ficavam confinadas ao lar, eram excluídas dos papéis públicos e das responsabilidades políticas, administrativas, municipais, corporativas entre outros. A ocupação da mulher era prioritariamente doméstica, cuidando da casa, e sua vocação era ser mãe e esposa, papel esperado pela igreja e pela sociedade civil. Era o que ocorria com Flornela, a irmã do meio, destinada a suprir as necessidades gastronômicas de seu pai e Evelina, a mais nova, destinada a

coser. Cozer e coser eram as funções das irmãs, porém tais tarefas não eram realizadas com gosto, com prazer, e sim por obrigação.

Em relação a Flornela essa constatação fica evidente quando o narrador relata: “No escuro úmido da cozinha ela copiava velhas receitas, uma a uma. Redigia palavra por palavra, devagar, como quem põem flores em caixão” (COUTO, 2009, p. 10). A comparação entre o velório e o ato de cozinhar deixa clara a concepção de que o alimento não gera a força vital, mas a melancolia. Tal constatação é reforçada pelo ambiente sombrio da cozinha, um ambiente nada prazeroso de se estar, o qual pode ser associado à incapacidade de Flornela de criar novas receitas, revelando a ausência criativa, a falta de amor pelo que fazia, pois cozinhar tornou-se um ato mecânico, somente copiava as receitas de um livro sem modificar ou criar nada. Havia uma tentativa de mudança como é possível ver na seguinte passagem:

Por vezes, seus seios se agitavam, seus olhos taquicardíacos traindo acometidos de sonhos. E até, de quando em quando, o esboço de um cantar lhe surgia. Mas ela apagava a voz, com quem baixa o fogo, embargando a labaredazinha, que, sob o tacho, se insinuava. (COUTO, 2009, p. 10).

Assim como Gilda, Flornela sentia de vez em quando um desejo de mudança, suscitado por um impulso interior. Os seios produzem o primeiro alimento da criança, gera a vida e pode simbolizar o alimento essencial, assim como os olhos podem ser o espelho da alma e revelam uma vontade de viver intensamente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 542). Sendo assim, a canção seria a exteriorização dessa faísca de vida que logo ela própria apagava tal como fazia com o fogo. Ela passava seus dias sem coragem de viver, somente realizando sua diária e tediosa tarefa: cozinhar.

Evelina, por sua vez, denominada de “a bordadeira”, também levava seus dias assim como as outras, sem poder sonhar. Contudo, seu trabalho era costurar. Apesar de bordar pássaros como ninguém, talvez como uma metáfora da necessidade de construir asas para a sua liberdade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 687): “Em ocasiões outras sobre o pano pingavam cristalindas tristezas. Chorava a morte da mãe? Não. Evelina chorava a sua própria morte” (COUTO, 2009, p. 11). Tal passagem revela que talvez por ser mais jovem, Evelina tinha menos resignação por não ter direito a sua vida. Assim como suas irmãs não possuía coragem para bordar sua história, apenas a aceitava com sofrimento.

Se por um lado as três irmãs apresentam sua condição de subordinação ao poder patriarcal, por outro apresentam uma revolta reprimida. Dessa forma, apesar das identidades serem múltiplas, contraditórias e flutuantes, elas não estão livres dos jogos de poder instituídos a partir das relações coloniais; pois como explica Santos “os povos colonizados têm dificuldade em desvincular-se de suas raízes e verem-se separados das relações de dominação” (2008, p. 35). É por meio das representações sociais e dos

significados produzidos a partir delas, que damos sentido à nossas experiências e àquilo que somos. Por mais que as irmãs lutem internamente, as condições externas a impossibilitam de conquistar a liberdade.

A mudança poderia acontecer quando um jovem surge e as possibilita um novo olhar sobre o masculino. Com a desconcertante presença desse rapaz, elas não mais se reconheceram em suas funções. Abre-se a possibilidade para conquista das irmãs, mas não para a sua liberdade e sim, para uma mudança de jugo, a do marido. Esta perspectiva deixa evidente a visão cristã cuja mulher vê no casamento uma forma de libertação da família. Esta esperança de mudança fica evidente na seguinte passagem: "No tecido, no texto, na panela, as irmãs não mais encontraram espelho (...) Água, pente, perfume: vinganças contra o tudo que não viveram" (COUTO, 2009, p. 12). Note-se que o "rompimento" da subserviência feminina é marcado pelo abandono dos utensílios que as identificavam "tecido, texto e panela" e trocado por elementos que atendem a sedução "água, pente e perfume". Nesse sentido, as filhas passam a serem mulheres que não apenas servem o universo masculino, mas que o desejam. Assim sendo, o novo personagem aparece como um "salvador", capaz de libertá-las da inércia em que se encontravam, resgatando sua feminilidade.

Nessa perspectiva, o narrador, marcadamente masculino, demonstra que as irmãs estão atreladas a duas figuras masculinas: pai que as oprime e rapaz que desperta suas paixões. Foucault (2012) afirma que apesar de existir novas regras, as relações entre pais e filhos mantêm-se bem codificadas e as obrigações que ambos necessitam exercer, tais como: obrigações de ordem física (higiene), amamentação das crianças pela mãe, vestuário adequado, entre outros cuidados e benefícios em relação à saúde e bem-estar da criança. Assim, a figura do pai está ligada aos utensílios, impossibilitando os desejos e ambições, pois não permite que elas consigam viver; enquanto a figura do enamorado, aparece como libertador dessa condição, trazendo-as para a vida, para a feminilidade, resgatando o lado feminino associado ao desejo pelo homem. Sob essa ótica, o narrador testemunha a necessidade do homem para que a mulher possa transcender a realidade imposta. Contudo, pertencentes a uma tradição patriarcal, as mulheres serão, futuramente, ligadas aos utensílios, assim como provavelmente fora a falecida mãe.

Ocorre que até este ponto, a narrativa segue um modelo tradicional no qual as mulheres são subservientes aos homens enquanto estes cumprem as funções de proteger e de conquistar. Entretanto, o desfecho surpreendente, pois há o rompimento da figura masculina tradicional, tanto a do castrador como a do libertador. O aparente "zelo" que Rosaldo sentia em relação as suas filhas escondia sua sexualidade, pois no final a narrativa revela que as filhas estavam em posição de adversárias. Se a princípio o conto sugere uma atitude ditatorial sobre a condição feminina, na medida em que as mulheres vivem para servir ao Outro (mulher só existe, sente-se viva com um homem); todavia, seu final denuncia

uma sociedade machista na qual o Homem esconde seus desejos, pois deve cumprir também princípios sociais. Isso pode ser visto na seguinte passagem: “Rosaldo não tirava a atenção do intruso. Não, ele não levaria as suas meninas! Onde quer que o jovem vagueasse, o velho pai se aduncava, em pouso rapineiro” (COUTO, 2009, p. 12).

Percebe-se que o narrador observa Rosaldo como um pai protetor e não como alguém que desejava o jovem. Ocorre que ao compartilhar o desejo pelo jovem com as filhas, Rosaldo expressa uma forma também de prisão. Seu ilhamento era um modo de se esconder e de viver sem o desejo, pois convivia apenas com mulheres que supriam suas necessidades de alimento, de vestuário e de arte. Sua infelicidade era estendida às filhas, as quais também não poderiam possuir aquilo que ele tanto desejava:

O moço, encachoadado, rosto a meia haste. E ante o terror das filhas, o braço ríspido de Rosaldo puxou o corpo do jovem. Mas eis que o mundo desaba em visão. E os dois homens se beijaram, terna e eternamente. Estrelas e espantos brilharam nos olhos das irmãs, nas mãos que se apertaram na secreta congeminação de vingança. (COUTO, 2009, p. 13).

A partir desse ângulo, no conto “Três irmãs” há um rompimento e uma ressignificação masculina, mas não em relação ao feminino. Apesar de as personagens femininas protagonizarem a narrativa, o narrador masculino propicia um aprofundamento maior aos personagens masculinos. Para Roudinesco (2003), a família tem sido a cada vez reinventada sobre novas bases. A autora levanta o paradoxo de que a família encontra-se atualmente em “desordem”, porém ela segue sendo “amada, sonhada e desejada por homens, mulheres e crianças de todas as idades, de todas as orientações sexuais e de todas as condições”, tornando-se a única importância com garantia de proteção ao qual ninguém quer abrir mão (ROUDINESCO, 2003, p. 198).

Hall (2004) explica que o sujeito pós-moderno é marcado pela multiplicidade e pela diferença, não apenas em relação ao Outro (mulher), mas em relação às outras identidades que nos compõem, tendo entre elas a sexualidade. As irmãs são personagens planas, pois sonham, mas não conseguem romper com seu universo e seu desejo de rompimento seria uma outra forma de afirmação dentro da cultura patriarcal. O foco narrativo domina e deixa evidente a falta de coragem dessas mulheres de mudar, já que qualquer tentativa de individualidade é “enterrada”, sufocada pela figura patriarcal ou pela espera de um príncipe que as salve. Igualmente é tematizado a questão da idade das irmãs: a mais velha é a que mais se submete aos mandos do pai, enquanto que a mais nova ainda chora pela conscientização de sua morte em vida (consegue perceber sua morte em vida). Elas compartilham os mesmos sentimentos de impotência, de sufocamento e de resignação por sua condição de mulher. O desfecho resolve a

situação pela conquista da figura masculina por outra figura masculina, o que quebra com a relação determinista romântica, pois o pai compartilha com as filhas o desejo (individual) e vinga as mulheres pela impossibilidade de expressar seus sentimentos (social). A alusão à frase conhecida e dita pelos três mosqueteiros quando saíam em defesa do rei: *Um por todos e todas por nenhum*, citada ao revés na obra, demonstra a anulação da vida das filhas para consolar e, de certa forma, libertar seu pai do sofrimento. Dessa forma, o conto amplia a visão da identidade masculina para outra forma de se relacionar e marca uma ruptura com a visão cristã na qual o homem deve ser o protetor da mulher.

3 O FILHO E A MÃE

Giddens (2003) explica que com o movimento feminista em busca da emancipação das mulheres, o direito do homem sobre a família começa a ser relativizado. O homem assume o poder do trabalho, contudo o controle das mulheres sobre a criação dos filhos aumenta à medida que as famílias ficavam menores. As crianças passaram a ser identificadas como suscetíveis e precisando de atenção emocional, ou seja, o centro da família deslocou-se da autoridade patriarcal para a afeição maternal (GIDDENS, 2003, p. 32).

Esta afeição maternal fica evidente no conto *"O fio e as missangas"*, porque a figura problematizada é a do filho com a mãe. O conto remete ao título da obra em sua totalidade, pois mobiliza uma comparação ao utilizar a preposição adicional "e" ao invés da preposição "da", sugerindo a ideia de que o fio e as missangas estão juntos, porém não entrelaçados (como indica o título da obra). Dessa forma, enquanto o título do livro ressalta a união absoluta do fio e das missangas, portanto, inseparáveis, o conto estabelece uma relação de dependência, contudo também define a sua separação. Em concordância, o fio pode simbolizar o masculino (JMC), bem como a missanga pode representar o feminino (suas conquistas), já que sem o fio não seria possível exibir a beleza das missangas, e sem as missangas o fio seria apenas um fio. Quando juntos, formam um lindo colar da vida, no qual ambos são dependentes em sua diversidade, pois um complementa o outro, criando novas significações. Nesta perspectiva a relação entre homem e mulher apresenta uma visão na qual a figura masculina deve cortejar várias mulheres.

A princípio a ideia poderia ser a do conquistador que ao colecionar mulheres não consegue entrelaçá-las a uma única pessoa, o que se enquadraria na perspectiva Donjuanesca cujo homem necessita sempre de novas conquistas. O conto traz a história de um narrador personagem que ao visitar seu passado, indo ao vilarejo onde passou sua infância, reencontra uma figura célebre de sua juventude: o personagem donjuanesco, denominado JMC (o qual só é revelado as iniciais, já sugerindo o apagamento de sua identidade). É interessante perceber que o narrador tem uma perspectiva inicial do personagem,

perspectiva está de admiração que fica evidente porque apesar de *JMC* ser casado, o passado glorioso está relacionado as inúmeras aventuras amorosas. Contudo, tal passado contrapõe-se ao presente, pois o narrador se surpreende ao ver a figura de *JMC*, outrora tão ativa, no presente um homem triste, como se tivesse perdido todo seu brio:

Encontro *JMC* sentado num banco de jardim. Está recatado, em solene solidão, como se só ali, em assento público, encontrasse devida privacidade. Ou como se aquele fosse seu recinto de toda a vida morar. Em volta, o tempo intacto, só com horas certas. (COUTO, 2009, p. 65)

O conto apresenta um olhar romântico que segundo Giddens (2003), projeta-se em apoiar-se e idealizar-se no outro. Este modelo acarreta a questão da intimidade, porque representa uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem caráter de aperfeiçoar. No conto este encontro não se dá pelas conquistas do filho, mas narração de suas aventuras amorosas para a mãe. A passagem acima evidencia a surpresa do narrador ao ver o homem que antes representava uma figura viril e falante, pois sempre acompanhado das histórias de suas conquistas, hoje calado, acompanhado apenas de sua solidão. O deslocamento no tempo, modifica algo na atitude do protagonista. O assento público no presente está em oposição à função que cumpria no passado, já que ao invés de um ponto de encontro com os amigos, no presente o assento serve como uma espécie de refúgio, talvez uma tentativa de isolamento. Essa mudança fica visível no seguinte trecho:

Saúdo- o em inclinação respeitosa. Ele ergue os olhos como se a luz fosse excessiva. Um subtil agitar de dedos: ele quer que eu me sente e o salve da solidão.

_ Lembra que sentamos neste mesmo lugar há alguns anos atrás!!

_ Recordo sim senhor, parece que foi ontem.

_ O ontem é muito longe para mim. Minha lembrança só chega às coisas antigas.

_ Ora, o senhor ainda é novo.

_ Não sou velho, é verdade. Mas fui ganhando muitas velhices. (COUTO, 2009, p. 65).

Tal fragmento reitera a admiração do narrador com relação ao personagem *JMC* pelo seu caráter masculino de conquistador, bem como o estranhamento ao ver o oposto do homem que conhecera. Para Giddens (2003), a ideia do amor romântico foi mantida por muito tempo com a associação entre: amor com o casamento e com a maternidade; e pela ideia de que o amor verdadeiro, uma vez que descoberto, é para sempre. Neste conto, assim como o narrador de "As três irmãs", há um sujeito da tradição patriarcal, pois seu olhar busca uma normatividade. No primeiro conto esperava um pai protetor e aqui um conquistador. Antes do diálogo, a voz narrativa interpreta a tristeza do sujeito relacionando com o excesso de luz nos

olhos e a solidão. Os olhos representam a janela da alma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 653), portanto a incapacidade de JMC suportar a luz, na leitura do narrador, pode indicar a ausência do desejo de viver, de olhar para o horizonte e vislumbrar o futuro, pois assim como quem nos conta a história, o protagonista estaria “preso” em suas lembranças.

Seguindo essa linha de pensamento, os dois conhecidos guardam uma nostalgia do passado e buscam o conforto de uma época em que foram felizes. O distanciamento só aparece nos diálogos, pois um vê JMC ainda novo, enquanto o outro afirma ter adquirido “velhices”. Tal termo é interpretado pelo narrador como as conquistas passadas, porque com as inúmeras mulheres adquiriu vivências, como salienta na passagem a baixo:

E deixamo-nos, calados. Vou lembrando o tempo em que este homem magro e alto desembocava neste mesmo jardim. Acontecia todo o final de tarde. Recordo as suas confidências. Que ele, sendo devidamente casado, se enamorava de paixão ardente por infinitas mulheres. Não há dedos para contar todinhas, dizia: – A vida é um colar. Eu dou o fio, as mulheres dão as missangas. São sempre tantas, as missangas... (COUTO, 2009, p. 66).

Nesse sentido, o jardim é um cenário já recorrido por *JMC* em seu passado glorioso, era o ponto de encontro dos amigos, onde o protagonista firmava a sua identidade masculina (sedutor), gabava-se de suas conquistas; já no presente o jardim representa certa tentativa de fuga de sua triste realidade. Em suas antigas confidências, *JMC* evidencia o quando se sentia essencial na vida das mulheres, já que o fio (masculino), para ele, representava a sexualidade-vida, cabendo às diversas e distintas missangas (mulheres) darem-lhes as histórias, os quais, unidos, formariam o colar da vida dando-lhe sentido. O ato de narrar suas conquistas lhe conferia status, reiterando a ideia de que o homem não poderia ser monogâmico para firmar sua masculinidade diante dos outros homens.

A mudança de *JMC* inquieta o narrador, que reflete sobre a sua tristeza, enquanto *JMC* relembra o passado, assim o narrador instiga o narratário ao mesmo percurso de suas indagações, formulando hipóteses para explicar tal mudança. O narrador chega a considerar uma possível ‘viuvez’ do personagem, até que decide descobrir o real motivo de sua tristeza. Para seu espanto, a tristeza de *JMC* nada tinha a ver com as suas conquistas, mas sim com a morte de sua mãe.

Meu coração sapateia, desentendido. Pudesse haver silêncio feito de gente estar calada. Mas esse silêncio não há. E nesse vazio permanecemos ambos até que, por entre o cinzentear da tarde, surge D. Graciosa, esposa de *JMC*. Está irreconhecível, parece deslocada de um baile de máscaras. Vem de brilhos e flores, mais decote que blusa, mais perna que vestido. (COUTO, 2009, p. 67).

A perplexidade diante da revelação do personagem, o silêncio que imperava após tal confiança não era o habitual, mas sim um silêncio ironicamente ensurdecedor, no qual o narrador o compara com a ausência absoluta de gente; tal silêncio que não poderia vir de pessoas caladas, porque ainda assim seria uma presença, por isso o silêncio representa o abismo, o nada, devido ao tamanho de seu sofrimento. Aqui há a ruptura da perspectiva tradicional porque a mudança dá-se após a perda da mãe, pois depois deste fato JMC nunca mais procurou outras mulheres. Assim sendo, as conquistas estavam mais atreladas a satisfazer as expectativas de sua mãe do que de si.

Para Giddens (2003) amor romântico pressupõe a possibilidade de se determinar um vínculo emocional durável com o outro, tendo-se como base as qualidades intrínsecas desse próprio vínculo. Ocorre que neste o conto, o vínculo é quebrado com a morte da mãe. A relação edipiana fica evidente quando a narrativa apresenta o modo que sua mãe o reconfortava, o acarinhava como se ainda estivesse em seu ventre:

E JMC se enfiava na banheira enquanto a velha mãe o esfregava com uma esponja cheirosa. Acabado o banho, ela o enxugava, devagorosa, como se o tempo passasse por suas mãos e ela o retivesse nas dobras da toalha. (COUTO, 2009, p. 66).

Desse modo, ao confessar para sua mãe os mínimos detalhes de cada conquista e logo após o banho dado por ela, indica uma espécie de ritual de purificação, no qual a água propiciava a sua limpeza corporal, pois o libertava do cheiro do pecado, como também a purificação pela palavra em suas confissões e absolvição (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 20-21). Quando a mãe o enxugava, ele sentia-se protegido, como se voltasse a sua meninice. Com isso, sua mãe representava a única figura capaz de libertá-lo da opressão e das convenções sociais pressupostas ao masculino, as quais talvez ele próprio não se adaptasse. Com a morte de sua libertadora, sua vida caiu em profundo desalento.

Portanto, o conto mobiliza duas figuras femininas em oposição na vida do personagem JMC: a primeira, em seu passado, refere-se à figura materna, a real sustentação do protagonista, pois sua mãe representava a sua libertação, enaltecida como uma santidade; e a segunda, sua esposa, D. Graciosa, só marca a sua presença no desfecho da trama, mas como revela a voz narrativa toda 'emperiquitada', ou seja, ela se revela feliz, em detrimento a tristeza de seu marido e se dirige a ele:

- Me acompanha JMC?
- E você quem é, minha flor:?
- O meu nome você me há de chamar, mas só depois.
- Depois? Depois de quê?
- Ora, só depois...

Também tal diálogo estabelecido entre os personagens JMC e D. Graciosa reforça o quanto as suas conquistas, incluindo a esposa, eram iguais para ele, pois nem ao menos se lembra de seu nome. Por isso, no presente, JMC não encontra mais refúgio, prefere ficar preso ao passado com suas recordações e somente com a companhia da solidão.

Da problematização do pai que se liberta das filhas, em "As três irmãs", há a problematização do filho que fica preso em relação a mãe, nota-se que prevalece o olhar do masculino e a situação periférica das mulheres, mas em ambos os casos há o mascaramento do sentimento para atender a função social imposta ao homem na família tradicional burguesa.

Neste conto, o filho ao não poder viver o amor carnal com a mãe, vivia com as outras mulheres e o afeto com a matriarca ocorria pela narrativa de suas conquistas. A morte da mãe o impedia de realizar sua sexualidade porque as conquistas só tinham prazer quando narradas a sua mãe; ou seja, o fio não é o masculino, mas a mãe e as missanga as mulheres. Sem o fio, não havia sentido ter as missangas.

4 O AMANTE

A sexualidade e o amor, tratados no primeiro conto e a centralidade dada ao filho, abordado no segundo; apontam para uma ampliação nos modos de afetos da família. Em "Peixe para Eulália", há a dissociação entre desejo e procriação, pois o amante que a princípio corresponde ao príncipe encantado produz a busca de emancipação da voz do ser amada; assim como a liberação social reprimida pela ausência de vida e suas formas sintomáticas de punição interiorizadas pelos sujeitos. Isso fica evidente pela profunda seca em que se encontra o povoado no qual vivem os dois personagens principais, Eulália e Senhorito: "A seca durava há anos. Sem pingo, sem lágrima, sem gota. Estranhava-se a tanta agrura daquela estiagem. Só podiam ser as irrazoáveis razões. Tudo isso desacontecía em Nkulumadz" (COUTO, 2009, p. 139). Segundo dicionário de símbolos, a seca significa tanto a condição temporal de extrema necessidade pela ausência de água (fonte da vida, como também a água da palavra criação pela linguagem), mas especialmente à falta de esperança do povo, na espera de um porvir (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 21). Tal perspectiva pode ser interpretada neste conto como fica evidenciado pelo fragmento a seguir:

Pediram parecer a Senhorito. Era um tresandarilho, incapaz de solver nenhum problema. Que a simples existência era, para ele, uma insuperável dificuldade. Só podia ser por brincadeira que lhe pediam explicação para a não comparência de chuva. Mas foi a ele que se dirigiram para saber da razão daquele destempero do tempo. (COUTO, 2009, p. 141).

Devido à situação calamitosa que se encontrava a aldeia, os moradores decidiram buscar respostas justamente com a personagem que representava o diferente, já que, segundo a voz narrativa, Senhorito não se adequava à aldeia e à realidade. Sob essa ótica, o narrador formula hipóteses a respeito do interesse da aldeia em buscar as respostas com Senhorito, sugerindo que o coletivo, na sua aparente sanidade, já não tinha fé naquilo que não se podia ver, não vislumbravam mais o horizonte, por isso não tinham mais perspectivas de futuro: “A risada esperava no arco tenso da multidão. Necessitava-se de um escape para o destino. Um bode respiratório. Senhorito era conhecido por não ter sabedoria de nada (...)”. (COUTO, 2009, p. 141). Os aldeões buscavam na loucura um pouco de lucidez devido ao fato de eles não possuírem, como revela a passagem a seguir:

Muitas sombras se passaram, muito sonho desandou. Só a seca não passava. E já nem havia atmosfera, apenas calores. Já a sede ombreava com a fome. E nem verde, nem carne, tudo se consumira, do sol ao solo. E os seres ganharam fraqueza: os bichos vitamínicos, as plantas franzinhas. Até Eulália aconteceu de adoecer, magra de se contar mais ossos que os que realmente detinha. (COUTO, 2009, p. 144).

Com o passar do tempo, a condição de seca física e espiritual se intensificou e o cenário da aldeia se aproximava a uma espécie de “purgatório”, pois além da atmosfera “pesada”, castigada pelo calor excessivo, as figuras da miséria, fome e sede caminhavam juntas (fome de peixe- sede de palavra) aliadas à destruição e a morte, contexto no qual tudo e todos adoeciam, inclusive Eulália. Ao saber que sua amiga desfalecera, Senhorito decide buscar a chuva para trazer o alimento para salvá-la:

Quando soube do estado de Eulália, o moço se encheu de gravidade e mandou convocar a aldeia de Nkulumadzi. À praça cheia ele anunciou:
_Senhores, eu vou ser pescador! Digo quem sabe...
E adiantou: não houvesse mais aflição de peixe e não-peixe. As panelas iriam muito próximo, rever esse bicho escamoso, já preparado em postas, mesmo antes de sair das águas. (COUTO, 2009, p. 144).

Como elucidado acima, Senhorito assume uma posição de salvador, uma espécie de pescador de ilusões para alguns, porém mesmo diante da descrença geral, ele construiu o barco e cumpriu o que prometera: subiu aos céus para trazer a chuva e, assim, salvar Eulália.

Entrou no barco e ajeitou-o em posição vertical, proa virada ao firmamento. Face ao espanto geral, Senhorito começou a remar. Os remos cruzavam o ar, vincados no vazio. As bocas abertas, em multidão de exclamações, se inesplicavam: o barco subia em invisível afluente de nuvem. Os remos mais e mais pareciam asas. E o barco transparecia em ave. Até que as nuvens engoliram aquela inteira visão. (COUTO, 2009, p. 144).

Tal fragmento adquire um caráter fantástico, pois a personagem sobe aos céus como uma aparição, causando espanto geral. A figura do barco se assemelha a uma ave, mobilizando o arquétipo de libertação, de transcendência da realidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 687). Desde a ascensão de Senhorito, Eulália o esperava no mesmo banco da praça, sem arredar o pé dali, na esperança de revê-lo, mas dele nada mais se soube.

Foi, nunca mais desceu. Ainda esperaram que Senhorito tombasse, desamparado, mais sua embarcação. Como nada sucedesse, um por um, os aldeões regressaram a suas casas. Ficou Eulália, só e sozinha. E ali na praça ela montou a espera de um acontecimento. A mulher olhava o céu, fosse Sol, fosse estrelas. Mas Senhorito não descia. Nem ele, nem a chuva que se propôs buscar. E ainda menos um qualquer peixe. (COUTO, 2990, p. 145).

Aqui, novamente, o coletivo se põe em sentido contrário aos protagonistas, ressaltando a falta de fé e de esperança do povo, pois nem o ato de Senhorito conferiu-lhes a esperança, apenas esperavam a sua queda. Contudo, o desaparecimento de Senhorito não causou a falta de fé em Eulália, a qual passou seus dias indo ao banco da praça na esperança de reencontrá-lo. Ela até tentou construir um barco, mas tudo foi descoberto e destruído, por isso teve que fingir serenidade, mas em seu íntimo esperava diariamente o momento de seu retorno:

Eulália, entretanto, regressara à serenidade. Parecia ter cancelado seu delírio. Ou ganhara juízo mais calmo? Só os olhos grandes vasculhavam as nuvens enquanto passeava pelos campos. Um dia, porém, ela entrou, em alvoroço pela cozinha. Anunciou: – Caíram duas chavinhas do céu! (COUTO, 2009, p. 145).

Como anuncia a voz narrativa em suas indagações ao narratário, o jogo enunciativo se faz em 3º pessoa, porém as intervenções constantes do narrador, tanto a respeito das atitudes e da personalidade dos personagens quanto em suas reflexões a respeito do rumo dos acontecimentos, estreitam a relação, criando a cumplicidade entre narrador e narratário. A voz narrativa, então, explicita que Eulália fingiu ter esquecido o inesquecível para aplacar a fúria dos iguais. Até que sua espera teve fim e a chuva de peixe prometida chegou à abundância na aldeia, porém o que realmente ela esperava nunca ocorreu, pois seu amor nunca retornou.

A mulher, escapando dos braços que a continham, correu a apanhar o achado. Mas quando ainda se debruçava, o céu se abriu em relampejos. E choveu, chuva gorda, farta, despenteada trança de água no colo do universo. E peixes, aos cardumes, resvalaram dos céus (COUTO, 2009, p. 146).

Ao contrário do que se renunciava, apesar de Senhorito ter cumprido o prometido, nem a água, nem o alimento foi capaz de transformar os aldeões, pois seguiram na descrença, e com o passar dos anos Eulália conta e reconta essa história quando os outros lhe pedem para falar do dia em que choveu peixe. Dessa maneira, Eulália assume o papel outrora de Senhorito e seguiu sendo motivo de chacota na aldeia, como se esse escárnio do povoado fosse uma forma de fugir da sua própria loucura, da sua mesmice e de sua “não-vida”:

E riem-se de pasmo ao espasmo. Com a fartura de quem sabe da magreza de suas vidas. Vale não haver escassez de loucos. Uns seguindo-se aos outros, em rosário. Como contas de missanga, alinhadas ao fio da descrença (COUTO, 2099, p. 146).

O diferente, por não acreditar no que lhe foi imposto, conseguiu encontrar o amor, o impossível, mas as massas de mentes estreitas, por nem ao menos tentar, continuavam suas vidas magras, indicando a antítese da fartura de alimentos, mas a pobreza de espírito. Desse modo, o riso não é de alegria, mas de desespero, da insanidade provinda da incapacidade de mudar. Posto isso, é possível afirmar que os loucos (Senhorito e Eulália) representam o diferente, pois acreditam e buscavam mudança. Aqui a diferença estabelece entre aqueles que possuem fé e aqueles que mesmo diante do imponderável continuam descrentes.

Tais figuras centrais se diferem dos demais moradores da aldeia, por isso possuem nomes, por isso se destacam. Por outro lado, o coletivo aparece como uma unidade, presumindo a igualdade destes. Ambas personagens, Senhorito e Eulália, estão em contraponto com as demais figuras, pois realizam atitudes além do imaginário, que conseguem romper com a realidade seca em que vivem. Por esse ângulo, os loucos do conto são as figuras libertadoras, genuínas e ricas de pureza, diferentemente dos demais personagens que, por terem perdido sua fé, só conseguem ver a pobreza de suas vidas.

Além disso, a personagem Eulália se difere das outras personagens femininas da totalidade da obra, tanto por sua leveza e suavidade quanto por sentir-se protegida pelo masculino, que apesar de nada se assemelhar a visão de um príncipe, foi o “aprincesado” que lhe proporcionou a maior prova de alteridade possível, sacrificar-se pelo bem do outro. Eulália, assim como Senhorito, não se importa com as convenções sociais que deveria seguir, pois apesar do que os outros “ditos normais” diziam, ela mantinha sua esperança e assumiu seu amor pelo louco do povoado, visto que se identificava com ele.

Ao se referir ao personagem masculino, o narrador, bem como por suas intervenções a respeito dos acontecimentos, recria e/ou mobiliza uma intertextualidade bíblica, pois a saga de Senhorito lembra uma espécie de “via-sacra”, já que ele se sacrifica para libertar Eulália. Porém, o seu sacrifício fora por amor e não pelo coletivo, afastando-o de uma imagem santificada, firmando a sua natureza de homem, embora

se mantenha como salvador. Nesse sentido, há elementos marcados pelos comentários do narrador que aludem aos preceitos cristãos, como a busca pela purificação através do dilúvio, mas no conto temos movimentos contrários, pois há rumores de um “anti-dilúvio”, pois ocorre no outro lado do céu, como se a aldeia estivesse sendo castigada não com a água (dilúvio), mas com a falta dela. Além disso, quando Senhorito se coloca como um pescador há uma aproximação com a figura que representa os cristãos, ou seja, o peixe. No conto, assim como Jesus multiplicou os peixes, o personagem propiciou a prosperidade para a aldeia.

Entretanto, neste conto que finaliza o livro, o sacrifício do homem conferiu a bonança de alimento ao coletivo, mas não foi capaz de conferir a palavra, a criação de autonomia, pois os aldeões com o passar do tempo esqueceram da história do dia em que choveu peixe. Coube a Eulália a tarefa de narrar a história para que a lembrança continuasse viva. Esta atitude de Senhorito pode significar aquilo que Roudinesco destaca sobre a contemporaneidade: “novos modelos de família reconfiguram-se. Neles, as fronteiras de identidade entre os dois gêneros (feminino e masculino) são um pouco mais fluidas e permeáveis: a mulher conquistando espaço no mercado de trabalho, atuando também como chefe de família, o homem podendo também cuidar do lar” (2013, p. 35). Nesse sentido, Eulália assume a voz e a função da memória e cumpre o papel narrador da história da aldeia.

A ausência de Senhorito conferiu à Eulália sua voz, atribuiu-lhe a capacidade de narrar o dia em que choveu peixe, por isso ele nunca mais voltou, porque se voltasse Eulália não teria mais a missão de narrar o ocorrido. Nesse caminho, o uso de **Eu-** que atenua os vocábulos estabelece o sentido de leveza à personagem, bem como o uso subsequente de **lália-** que se refere à linguagem, revela o surgimento de uma narradora feminina. É como se a partir deste conto o feminino começasse a ter voz, e assim se encerra a obra, não com o ponto final, mas sim com as reticências de um início de autonomia das vozes até então silenciadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar sobre as relações afetivas da família contemporânea não é tarefa fácil. Apesar disso, todos pertencemos a algum tipo de família. Em “Os fios das missangas”, Mia Couto parece ampliar as normas e propor novas configurações, novos laços afetivos e reflexões sobre “família”. A multiplicidade enunciativa proposta pela obra se faz pela alternância de vozes narrativas, que joga com o caráter intimista (narradores construindo as suas verdades), que os aproxima, pois vivenciam um mundo onde devem cumprir determinadas funções. Em contraponto, os contos tematizam personagens masculinos

e femininos que procuram liberdade de pensamento e de sentimentos, tentam romper com as funções impostas pela sociedade, para isso deixam em aberto as revelações de cunho íntimo.

Quando nos perguntamos, 'o que é família?', duas noções são evocadas. Uma mais ampla, na qual família refere-se a um grupo de indivíduos que se reconhecem ou que são reconhecidos como 'parentes', seja esse parentesco estabelecido através de elos de consanguinidade que se estendem a várias gerações ou uma mais restrita que se limita ao núcleo conjugal (pai, mãe e filhos). Os três contos são marcados pela voz narrativa masculina com evidências de sujeitos cujos olhares representam a expectativa social das imagens de pai, de filho e de amante que caracterizam uma estrutura moderna e nuclear. Apesar disso, há uma abertura para o novo, pois as experiências das personagens transformam e rompem a expectativa inicial. Sendo assim, o mulherengo, o chefe de família e o apaixonado passam por um processo nas narrativas em que se desvelam para o narrador e apresentam seus sentimentos íntimos, diferentes daqueles pressupostos no início.

É possível observar que os contos rompem com as definições normativas porque tratam de um núcleo, mas não seguem as "normas". As narrativas definem a família pelo conflito entre o sentimento e a função que cada membro deve cumprir. Neste sentido, não oferecem uma definição, mas sugerem que sejam os afetos que definam a ordenação familiar. Isso pode ser observado no nível do enunciado, pois as personagens e os acontecimentos indicam o início de um ciclo de transformação, que se completa em três fases: a primeira revelada no conto de abertura do livro "As três irmãs", que desconstrói a idealização da figura masculina, dado que Rosaldo, a princípio, representava a figura protetora paterna, porém no decorrer da trama é evidenciado o quanto sua busca por isolamento não possui a intenção de zelar por suas filhas, mas sim de fugir de seus próprios sentimentos, de seus desejos mais íntimos, colocando-se como rival de suas filhas. Em "O fio e as missangas", a aproximação entre o masculino e o feminino se faz essencial para o equilíbrio do personagem central, pois o protagonista JMC cumpre a função de conquistador esperada pela sociedade, mas perde o estímulo após a morte de sua mãe. A ausência materna traz o sofrimento absoluto, impedindo-o de continuar a sua saga de seduções, pois sente falta de sua confidente. Fica implícito que o prazer estava mais na narrativa do que no ato. "Peixe para Eulália" encerra a terceira e última fase do ciclo de transformação na medida em que os personagens centrais, masculino e feminino se complementam, mas não se encontram. Senhorito consegue transcender as limitações reais, até mesmo do imaginário, obtém êxito em seu objetivo e apesar de não retornar, seu sacrifício salva seu verdadeiro e puro amor. Assim, ao subir aos céus, ele não só consegue provocar a chuva e alimentar o corpo de Eulália (peixe), mas especialmente sua alma (a palavra).

Portanto, Mia Couto sugere em “Os fios das missangas” que o modelo de família pode mudar no sentido de produzir novas configurações vinculares e cada indivíduo poderá adaptar-se e reinventar-se na medida em que este núcleo seja pautado pelos afetos e não pelas funções sociais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, Identidade, Diferença. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 9, p. 90-97, dez. 2002.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. França: Editions Du Seuil, 1981.

ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. **História da vida privada: Da Renascença ao século das luzes**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

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

DA SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000, 133 págs.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A literatura como bens e como ferramentas. Tradução de Padula Paz, Daiane, Éderson Cabral, Luís Fernando da Rosa Marozo, Yanna Karlla Honório Contijo Cunha. **Revista Colineares**, n. 2, v.1, p. 264-275, jan./jun. 2015.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

GIDDENS, Antony. **A transformação da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTOS, Boaventura Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2008.