

DA VENTURA AO INFORTÚNIO E DO INFORTÚNIO A VENTURA: UMA LEITURA DO TRÁGICO NOS CONTOS “A GORDA INDIANA” DE MIA COUTO E “O RETRATO OVAL” DE EDGAR A. POE

Aline Camara Zampieri (PPGL/UFMS)¹

RESUMO

Ao definir o trágico, princípio antropológico e filosófico que se encontra em diversas formas artísticas e também na existência humana, o professor Patrice Pavis (1999), em *Dicionário de teatro*, chama a atenção para a necessidade de distingui-lo da tragédia, gênero literário que possui suas próprias regras. Contudo, o estudioso ressalta que é a partir das tragédias (das gregas às modernas) que melhor se compreende o trágico. O pesquisador britânico acrescenta ainda que a essência do trágico (se existe uma) só pode ser desvendada por meio de uma poesia, de uma representação ou de uma criação de personagens. Em linhas gerais, o trágico, mostrado primeiro em obras trágicas, é operado por heróis que existem plenamente no imaginário. Como é sabido, é na *Poética*, texto clássico de Aristóteles (2005), em que o filósofo grego classifica e analisa a estrutura das produções artísticas de sua época, além de estabelecer a primeira divisão entre os três grandes gêneros (épico, lírico e dramático). Destaca-se, desde então, que muitas características dos textos dramáticos estão presentes nos épicos, entre eles os princípios da tragédia como a fábula (reunião/arranjo das ações das personagens), a catarse e a verossimilhança. Nesse sentido, este artigo pretende fazer uma leitura comparada do trágico nos contos “A gorda indiana”, extraído da obra *Contos do nascer da terra*, do escritor moçambicano Mia Couto (2014) e “O retrato oval” do contista estadunidense Edgar Allan Poe (2009) a partir dos aspectos aristotélicos da fábula, em especial no que diz respeito a ventura e o infortúnio das personagens.

Palavras-chave: Literatura Comparada, Literatura Africana, Tradição, Trágico, Mia Couto.

¹ Doutora em Estudos Literários pela Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professora da Rede Municipal de Ensino de Campo Grande.

INTRODUÇÃO

Como dito anteriormente, o trágico é, de acordo com Patrice Pavis (1999), em *Dicionário de teatro*, princípio antropológico e filosófico que se encontra nas mais diversas formas artísticas e também na existência humana. Tal concepção bebe, em priori, nas tragédias gregas, gênero literário com suas particularidades, estruturas e normas, o qual emerge a essência do trágico a partir da construção das personagens e de suas ações/enredo.

Pavis (1999) afirma ainda que, diante da dificuldade em estabelecer uma definição global e mais completa do trágico, dada a abundância e diversidade dos fenômenos e das obras constituídas de propriedades trágicas, pode-se verificar que, entre os estudos sobre o trágico, sempre se encontram duas dicotomias.

A primeira está associada à concepção literária e artística do trágico relacionado essencialmente às tragédias clássicas apontadas por Aristóteles. Enquanto a segunda explora uma concepção antropológica, metafísica e essencial do trágico, a qual faz decorrer a arte trágica da situação trágica da existência humana. Essa última concepção se impõe a partir do século XIX com Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, entre outros.

O foco deste artigo é analisar dois contos, um do escritor moçambicano Mia Couto, extraído da sua obra contística *Contos do nascer da terra*, de 2014, e outro do escritor estadunidense Edgar Allan Poe, cuja obra é considerada um marco para a literatura norte-americana. Ambos os contos, distantes cronologicamente quase duzentos anos, aproximam-se pela construção do desenlace trágico de suas personagens, nos moldes da essência do trágico, dentro das tragédias gregas, definidas por Aristóteles.

É relevante, antes de analisar os contos, trazer breves pontuações sobre os seus autores. Edgar Allan Poe (1809-1849) é o criador do conto de terror americano e precursor da ficção científica e da história policial. Sua obra é possuída profundidade filosófica e, ao mesmo tempo é marcada pela melancolia, desespero, estranhamento e sentimento de perda, que caracterizam o Romantismo e provocam no leitor medo e/ou horror.

A obra de Poe perpassa pela poesia, pelo conto e pela narrativa, das quais destacam-se *O corvo e outros poemas* (1946), *Contos* (1845) e *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838).

Mia Couto (António Emílio Leite Couto) nasceu em Beira, Moçambique em 1955. É escritor e professor universitário de biologia. Como biólogo, tem atuado como pesquisador em diversas áreas, com incidência na gestão de zonas costeiras e na recolha de mitos, lendas e crenças que intervêm na gestão tradicional dos recursos naturais. Destacando-se com projetos ambientais como a preservação da reserva natural da Ilha de Inhaca, em 1992.

Enquanto escritor, dedica-se a escrever e descrever as próprias raízes do mundo, explorando a própria natureza humana na sua relação umbilical com a terra. Sua linguagem é rica em neologismos, conferindo-lhe um atributo de singular percepção e interpretação da beleza interna das coisas, onde cada palavra inventada como que adivinha a secreta natureza daquilo a que se refere, entende-se como se nenhuma outra pudesse ter sido utilizada em seu lugar. De acordo com o pesquisador Elfi K. Fenske, para o site oficial de Mia Couto, as imagens da narrativa coutiniana evocam a intuição de mundos fantásticos e em certa medida um pouco surrealistas, subjacentes ao mundo em que se vive, que envolve de uma ambiência terna e pacífica de sonhos – o mundo vivo das histórias.

Atualmente é o autor moçambicano mais traduzido e divulgado no exterior, tendo obras traduzidas e publicadas em 24 países, entre eles o Brasil. Recebeu vários prêmios literários, dos quais

destacam-se o prêmio Vergílio Ferreira, em 1999, pelo conjunto de sua obra, o prêmio União Latina de Literaturas Românicas, em 2007, e o prêmio Camões, em 2013.

Entre seus romances, livros de contos, crônicas e poesia estão: *Terra Sonâmbula* (1992); *Estórias Abensonhadas* (1994); *E se Obama fosse Africano? e Outras Interinvenções* (2009) e *Poemas Escolhidos* (2006).

A ESSÊNCIA DO TRÁGICO NAS TRAGÉDIAS DE ARISTÓTELES

Como é sabido, em *A poética*, o filósofo Aristóteles classifica e analisa a estrutura das produções artísticas de sua época. Ressalte-se que é desse estudioso a primeira divisão dos três grandes gêneros (épico, lírico e dramático) e que, desde então, muitas características dos textos dramáticos estão presentes nos épicos, conforme veremos adiante.

No que tange à tragédia, o filósofo afirma que essa é “a representação de uma ação grave, de alguma extensão completa, em linguagem exortada², cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24).

Como a imitação é feita por personagens em ação, o filósofo ressalta a importância do bom arranjo do espetáculo, ou seja, da fábula, já que é na fábula que se dá a imitação da ação. Para Aristóteles (2005, p. 25), a fábula é a reunião das ações, do caráter, das ideias e dos termos que os personagens empregam para argumentar ou manifestar o que pensam. E ressalta que, entre os seis elementos importantes para a qualidade da tragédia – a saber: fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto –, a disposição da ação é a tragédia, que:

[...] é a imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa. (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Enfatize-se que, na esteira dos estudos de Maria Helena de Moura Neves (2006, p. 18), “[...] muito se tem escrito sobre a caracterização da essência do trágico, mas fica sempre a sensação de que essa essência não pode ser reduzida a simples formulações”. Com efeito, para a tragédia grega, não há conhecimento de nenhum texto que aborde, especificamente, a arte do ator. O máximo a que se pode chegar é a uma derivação dos fundamentos expostos em *A poética*, de Aristóteles, para quem o trabalho do ator teria uma função utilitária: provocar o fenômeno da catarse.

Qualquer ponderação sobre o assunto leva aos postulados de Aristóteles, especialmente no que tange à constatação de que o filósofo grego se preocupou em descrever uma forma dramática, a tragédia, a partir da qual é possível resgatar o sentido do trágico para os gregos (PASCOLATI, 2010, p. 2). Sem se preocupar em “[...] discutir e conceituar propriamente o trágico”, Aristóteles “apenas analisa procedimentos e situações que qualifica de trágicos”. (MALHADAS, 2003, p. 37 *apud* PASCOLATI, 2010, p. 2).

² Para Aristóteles (2005, p. 24), é a linguagem que possui ritmo, melodia e canto, na qual algumas partes são recitadas e outras cantadas.

Retomando o raciocínio de Aristóteles, o filósofo ressalta, ainda, os meios pelos quais as partes da fábula geram a fascinação das tragédias. São eles as peripécias e os reconhecimentos. As peripécias são as mudanças drásticas que ocorrem nas ações, como em *Édipo*³, quando, na tentativa de fugir do seu destino, acabou indo de encontro a ele. Já o reconhecimento diz respeito ao conhecimento de algo que era antes desconhecido; em outras palavras, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento. Clássico exemplo de reconhecimento é a cena de *Odisseia*, de Homero, em que no Canto XIX desse épico, Euricleia, ao lavar os pés de Odisseu quando esse retorna à Ítaca passando-se por um forasteiro (com receio de como seria recebido), percebe a sua cicatriz e reconhece-o. Para elucidar a questão do trágico, Rosenfeld faz considerações sobre a tragédia grega:

Para definir a tragédia grega, basta, em essência, “a situação trágica” (Albin Lesky), trazendo atroz angústia mas admitindo uma solução satisfatória. Muito mais frequente, porém, é o conflito trágico em si concluso – um conflito sem saída. Esmagado pela fatalidade ou por forças desencadeadas por ele mesmo, o herói sucumbe, não raro porque, por certo excesso ou sabedoria “desmedida”, desequilibrou a “medida”, a lei ou a harmonia da *polis* e do universo: lei natural e lei moral (também a justiça é a medida certa) se identificam na concepção mítica. (ROSENFELD, 1993, p. 52).

Ante as considerações do teórico e crítico teuto-brasileiro, percebemos que, assim como no teatro moderno, também permeiam “situações trágicas” por diversas narrativas de Mia Couto. No tópico a seguir, discorreremos como se dá o resgate dos aspectos que permeiam a tragédia clássica no conto “A gorda indiana” extraído da obra *Contos do nascer da terra*, de 2014.

Da ventura ao infortúnio ou vice e versa

Antes de analisarmos o conto “A gorda indiana” de Mia Couto, é relevante pontuar que a obra da qual faz parte, *Contos do nascer da terra* (2014), consiste numa coletânea de 35 contos escritos originalmente em periódicos em 1996 e adaptadas em 1997, publicado no mesmo ano com o acréscimo algumas histórias inéditas.

Os contos desse livro tratam do cotidiano quase mágico de Moçambique, explorando a diversidade e a complexidade desse pedaço da África. São histórias inventadas que tratam de temas cotidianos como as desventuras dos relacionamentos dos casais, marcados pela sonoridade da escrita coutiniana, bem como a relação com as memórias da sua terra.

“A gorda indiana” é o quarto conto dessa obra. Nele, Mia Couto (2014) narra o caso amoroso de Modari e seu amado viajante. A protagonista, em estado de obesidade mórbida, é apresentada como uma moça que desejava “ser como a flor que morre antes de velhecer”, a qual findou a adolescência atirada em um leito, imobilizada, devido a imensidão de seu corpo que “chegava de criar musgos nas entrecarnes”. Sua única distração era o *controle remoto* que a fazia apoderar-se do mundo: “bastava um toque para mudar de sonho” (COUTO, 2014, p. 33).

Certo dia, um *viajeiro* que ali chegou apaixonou-se pela moça: “Você tem tanta mulher dentro de si que eu, para ser polígamo, nem precisava de mais nenhuma outra” (COUTO, 2014, p. 34). Contudo, apesar da paixão, o homem tem, no início do conto, dificuldades de chegar às *vias do facto*. Ato que só se consuma durante um dos *lavamentos* de Modari.

³ Trata-se de uma das tragédias gregas mais emblemáticas da história do teatro na Grécia, escrita por Sófocles por volta de 427 a.C. Na lenda grega, Édipo, rei de Tebas, ao consultar o oráculo de Delfos, descobre que havia sido amaldiçoado pelos deuses, pois estava-lhe destinado matar seu pai e casar-se com sua mãe.

O visitante lhe empurrou as pernas como se destroncasse imbondeiros. Fizeram amor, nem se sabe como ele conseguiu descer tão fundo nas grutas pomposas dela. Modari, a seguir, se sentiu leve. Controle remoto na mão, ela então tomou consciência que, em nenhum momento do namoro, havia largado a caixinha de comando da televisão. (COUTO, 2014, p. 34).

Conforme os namoros se sucedem, a moça começa a emagrecer a olhos vistos. Em poucos dias, levanta-se da cama. Em um mês, Modari já dançava. No entanto, o coração do migrante começa a sofrer de acesso de excessos. A família da moça, que no início se contentou, com o tempo começou a se preocupar, pois Modari se *escaveirava, magricelenta*.

A família desconfiava que a causa do exagerado emagrecimento fosse amor em demasia, hipótese que a moça recusou, pois “o amor é como o mar: sendo infinito espera ainda em outra água se completar” (COUTO, 2014, p. 36). Já o marido pede para Modari que deixe o *controle remoto* na cabeceira durante o ato.

Porém, no dia seguinte, a moça surge ainda mais magra. “Nunca se viu mulher em estado de tal penúria de carne”. Esse fato faz com que o amante tenha medo “Não, Modari, não lhe devo tocar, seu corpo já não dá acesso ao amor”. Mas, para a moça, era “por causa do amor que ela estava vivendo, ao mesmo tempo, infinitas vidas. Para morrer, agora, seriam precisas infinitas mortes” (COUTO, 2014, p. 36).

Em sua *Poética*, Aristóteles (2005) ressalta a importância da finalidade para o desenvolvimento da tragédia e, pontua algumas características para o bom arranjo da fábula que, enfatize-se, são utilizadas tanto nos textos trágicos quanto nos épicos.

Entre esses aspectos, o filósofo destaca é que, sendo a tragédia a imitação de uma ação acabada e inteira, ela deve ter início, meio e fim; e sua duração deve permitir que os fatos se sucedam, dentro da verossimilhança ou da necessidade, desde que haja passagem da ventura ao infortúnio, ou do infortúnio à ventura.

Verificamos essa particularidade nas últimas linhas do conto de Couto (2014), no qual vemos o caminhar para a irônica ventura da protagonista Modari, que adoecia em uma cama, diante da tela da televisão, por conta de sua obesidade. E, ao mesmo tempo, o infortúnio de seu amante que, devido às intensas práticas do ato sexual, vê sua amada definhando cada dia mais.

A professora Sonia Pascolati (2018), em seu artigo “Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico” afirma que:

O teatro moderno, ao resgatar a tragédia, acaba revisitando o sentido do trágico no mundo grego; quando isso é feito por meio do resgate de um mito, estabelece-se um diálogo íntimo entre dois mundos distantes no tempo e no espaço e particularmente marcados por ordens diversas de valores. O fragmentado mundo moderno não permite mais ao homem o anseio por um *cosmos* equilibrado, justo e ordenado. Distante do século V a.C. grego, o teatro moderno explora novas possibilidades de emersão do trágico. (PASCOLATI, 2010, p. 3).

Percebemos também no conto de Couto (2014) o revisitar ao sentido do trágico, na medida em que a concretização do amor entre o viajante e Modari acaba por frustrar os anseios do amado. Há assim, um desequilíbrio do *cosmos*. Uma sequência de ações que leva a um desenlace trágico.

Importa destacar que, quando um escritor produz um texto, seja ele narrativo ou pertencente a qualquer outro gênero literário, a sua produção nunca é realizada completamente sozinha. “Seu

significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

Nesse segmento, a matéria ficcional de Couto (2014) nos remete à narrativa de Edgar Allan Poe, em *O retrato oval*, em que o escritor estadunidense narra o encontro do narrador de seu conto com o retrato de uma mulher de rara beleza. Ele havia deparado com a pintura, quando, ferido, foi obrigado a passar a noite em um castelo que havia arrombado juntamente com seu criado. Entre troféus, tapeçarias e obras de arte, chama a atenção do narrador não somente o primor do retrato, mas também a sua história, contada em um livro que explicava as obras que ali se encontravam.

Segundo o livro, o retrato era da esposa do próprio pintor. Moça de rara beleza, amável e cheia de alegria que se apaixonou pelo artista e o desposou. Um homem estudioso e austero, mas que já era casado com sua própria arte. A jovem esposa, que tinha ciúmes apenas da Arte, resiste durante um tempo à proposta de posar para seu amado. Contudo, obediente que era, acaba por ceder e sentar-se “submissa durante semanas no escuro e alto quarto do torreão, onde a luz vinha apenas de cima projetar-se, escassa, sobre a alva tela” (POE, 2009, p. 173).

O homem regozijava-se com sua obra e, perdido em devaneios, trabalhava ardentemente e não percebia que “a luz que caía tão lívida naquele torreão solitário ia murchando a saúde e a vivacidade de sua esposa, visivelmente definhando para todos, menos para ele” (POE, 2009, p. 173). A moça continuava sempre a sorrir, sem se queixar. Ao final do trabalho, o artista não admitiu mais ninguém no seu estúdio. No ardor de seu trabalho, não desviava os olhos da tela e “não percebia que as tintas que espalhava sobre a tela eram tiradas das faces daquela que se sentava ao seu lado” (POE, 2009, p. 174).

Quando, após várias semanas, o pintor finalmente deu a última pincelada no quadro, contemplou extasiado a sua obra e admirado exclamou “Isto é na verdade a própria Vida!” (POE, 2009, p. 174). Voltou-se para sua amada e ela estava morta.

Em ambos os contos parece haver uma espécie de transcendência dos personagens principais. Na obra de Poe (2009), a jovem vai definhando ao mesmo tempo em que a pintura vai ganhando vida. Como se a própria existência da jovem se transferisse para o quadro que retrata a sua beleza. Já no texto de Mia Couto (2014), Modari vai perdendo peso, porém ganhando vida, conforme desfruta das práticas sexuais com seu amado até desaparecer ou, talvez, como era seu desejo, tornar-se “a flor que morre antes de envelhecer” (COUTO, 2014, p. 33).

Destaque-se que, tanto o escritor americano Edgar Allan Poe quanto o moçambicano Mia Couto trazem para o universo de suas ficções a influência do mito grego de Narciso⁴, o qual foi revisitado por vários escritores, a exemplo do romancista e dramaturgo irlandês Oscar Wilde, em *The Picture of Dorian Gray*⁵ (O retrato de Dorian Gray). Em todas as obras as personagens protagonizadas morreram na vida “real” para imortalizarem-se na ficção e na obra de arte.

Acerca das relações que se estabelecem entre obras literárias, é relevante estabelecer que um autor é, antes de mais nada, um leitor. Diante desse cenário, cumpre refletir que o sentido histórico

⁵ Nesse romance, em linhas gerais, conta a história de Dorian Gray, um jovem de rara beleza que acaba de ascender à sociedade inglesa e que tem um retrato feito pelo seu amigo e pintor Basil Hallward. O retrato de Dorian na pintura, estranhamente, começa a envelhecer, enquanto o jovem continua a conservar sua juventude. E, do mesmo modo enigmático, conforme o protagonista vai-se corrompendo e tornando-se um homem vaidoso e arrogante, a imagem do quadro vai se tornando horrenda e começa a pingar sangue. Dorian, assustado, ainda tenta se regenerar, porém se dá conta de que, mesmo a tentativa de se tornar um homem melhor, não passava de mera vaidade. Desesperado, tenta destruir seu retrato

que permeia determinadas produções literárias é imprescindível para materializar o efeito de sentido que um autor procura fornecer para suas produções. Ainda sobre isso, Eliot (1989) pondera que:

[...] o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea. Esse sentimento histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 39).

Do herói, da verossimilhança e da catarse

Outro aspecto que Aristóteles (2005) ressalta é o fato de que a fábula não possui um só herói. No conto “A gorda indiana”, tanto o estrangeiro quanto Modari são heróis que sofrem suas venturas e infortúnios. Assim como também são heróis o pintor e sua musa, no conto de Poe.

O filósofo grego destaca, ademais, a questão da verossimilhança e da catarse. A primeira visa à narração não do que aconteceu, mas de fatos que podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.

O texto coutiniano retrata personagens e histórias inspirados em sua realidade local. E, embora em “A gorda indiana” a questão da obesidade e do sedentarismo seja discorrida numa linguagem poética, cujos desfechos evocam uma atmosfera fantástica, os atos e ações das personagens são críveis dentro do contexto do conto. Também, nessa perspectiva, se dá a obra de Poe. Afinal, um artista extremamente vaidoso e perfeccionista com sua arte, ante a situação apresentada em “O retrato oval” é credível a enlouquecer ante ao vislumbre em relação a sua obra.

Já a catarse diz respeito ao objeto da imitação, o qual não consiste apenas em uma ação completa, mas em casos que inspirem temor e piedade. Nas palavras de Aristóteles, “[...] estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspectos de maravilha do que se brotassem do acaso e da sorte” (ARISTÓTELES, 2005, p. 29).

Nessa lógica estão os desfechos de ambos os contos. No do escritor moçambicano, o modo como a personagem Modari emagrece a cada consumação amorosa com o estrangeiro até desaparecer:

No fim, o homem olhou surpreso os seus próprios braços. Não havia nada, ninguém, Modari se extinguiu. Seu corpo saíra da vida dela, o tempo se exilara de sua existência. A indiana se antigamentara. O homem ainda escutou, algures na sala, tombar a caixinha do controlo remoto. (COUTO, 2014, p. 33).

E, no conto de Edgar Allan Poe, no assombramento ao mesmo tempo do pintor e do leitor, ao finalizar o quadro, constatar que sua esposa estava morta: “Mas um minuto depois, ainda a contemplar-lo, ele estremeceu e, tomado de assombro, gritou com voz estrepitosa: ‘Mas é a própria vida’. E, então, bruscamente, voltou-se para contemplar sua bem-amada: – Estava morta!” (POE, 2009, p.174).

Patrice Pavis (1999), em *Dicionário de teatro*, ressalta que o que define tanto o trágico quanto a tragédia é o efeito que eles causam no expectador. Tal efeito, para Pavis (1999), deve deixar no público uma sensação de elevação da alma, um enriquecimento moral e psicológico, em que a ação do herói oferece ao público o sentimento de transfiguração (terror e piedade).

Os dois contos conduzem o leitor a um misto de sentimentos. Em um primeiro momento terror, tristeza pela morte e/ou desaparecimentos das personagens femininas, e, ao mesmo tempo compaixão pelo infortúnio das personagens masculinas. A seguir, espécie de contentamento, satisfação proporcionado pelo efeito fantástico, pela beleza da morte das personagens que imortalizam-se em obras de arte.

Pois, como dito, a esposa e musa do pintor transfere sua beleza para o quadro do seu amado. E, Modari, sempre com o *controle remoto* na mão, parece que transporta todo seu peso para esse objeto que tomba na sala no momento de sua extinção. Aludindo mais uma vez o clássico conto de Poe, pois, o que é a televisão, se não uma tela.

CONCLUSÃO

A partir das análises dos contos realizadas acima constatou-se que tanto no texto de Mia Couto “A gorda indiana” quanto no clássico texto de Edgar Allan Poe “O retrato oval” trazem aspectos relevantes para que se dê a essência do trágico.

Em ambos, a fábula (enredo/ações) muito bem construída, gera o infortúnio das personagens. Além disso, os contos são fieis a verossimilhança e, seus desfechos causam catarse no leitor, pelo sentimento de transcendência, misto de tristeza/piedade e beleza/contentamento antes os fantásticos finais criados pelos seus autores.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 26. ed. Ediouro: Rio de Janeiro, 2002.

COUTO, Mia. **Contos do nascer da terra**. São Paulo: Companhia das Letras: 2014.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FENSKE, Elfi Kürten. Mia Couto: biografia, bibliografia e premiações. **Mia Couto Official Website**. Disponível em <https://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/>. Acesso em 25 Set de 2021.

PASCOLATI, Sônia. Aparecida Vido. Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico. **Revista do SELL**, v. 1, p. 1-12, 2010. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/34>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POE, Edgar Allan. **Contos de terror e mistério**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SOUZA, Warley. Edgar Allan Poe. **Mundo Educação**. Disponível em <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/edgar-allan-poe.htm>. Acesso em 25 set de 2021.