



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

ELIZABETH DA SILVA MENDONÇA

**REPRESENTAÇÕES DA VELHICE EM ALGUNS CONTOS DE GUIMARÃES
ROSA E MIA COUTO**

São José do Rio Preto
2013

ELIZABETH DA SILVA MENDONÇA

**REPRESENTAÇÕES DA VELHICE EM ALGUNS CONTOS DE GUIMARÃES
ROSA E MIA COUTO**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Nascimento

São José do Rio Preto
2013

Mendonça, Elizabeth da Silva

Representações da velhice em alguns contos de Guimarães Rosa e Mia Couto / Elizabeth da Silva Mendonça. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2013.

202 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Flávia Nascimento

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Contos brasileiros - História e crítica. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967- Crítica e interpretação. 4. Couto, Mia, 1955 - Crítica e interpretação. 5. Velhice na literatura. I. Nascimento, Flávia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

BANCA EXAMINADORA**TITULARES**

Profa. Dra. Flávia Nascimento
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto

Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
FCLAR- UNESP- Araraquara

SUPLENTES

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto

Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
FCLAR- UNESP- Araraquara

Às minhas mineiras misturadas mães-avós, Maria, do Morro da Garça, e Mariana, das Minas Novas, que agora estão em paragens outras, nos vastos espaços, interditos territórios do mundo dos ancestrais.

AGRADECIMENTOS

A todos que gastaram seu tempo na tentativa de me guiar dentro do labirinto dos estudos literários, em especial, à minha orientadora, profa. Dra. Flávia Nascimento.

À Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso, pela licença concedida de minhas atividades durante o curso.

Aos professores, Lúcia Granja, Márcio Scheel e Renata Soares Junqueira presentes na qualificação e na defesa, pelas profícuas observações e sugestões.

Aos funcionários da Biblioteca, da Secretaria de Pós-Graduação e do serviço de cópias.

Aos professores com os quais tive oportunidade de cursar disciplinas no Programa.

Aos colegas de turma que me acolheram aqui, no Ibilce, de forma muito amistosa e que seguiram comigo por essas trilhas e veios dos sertões nacionais em congressos e seminários.

Um velho cruza a soleira
De botas longas, de barbas longas
De ouro o brilho do seu colar
Na laje fria onde quarava
Sua camisa e seu alforje
De caçador...

Oh! Meu velho e Invisível
Avôhai!
Oh! Meu velho e Indivisível
Avôhai!

(...)

É o terço de brilhante
Nos dedos de minha avó
E nunca mais eu tive medo
Da porteira
Nem também da companheira
Que nunca dormia só...

(...)

O brejo cruza a poeira
De fato existe
Um tom mais leve
Na palidez desse pessoal
Pares de olhos tão profundos
Que amargam as pessoas
Que fitar...

Mas que bebem sua vida
Sua alma na altura que mandar
São os olhos, são as asas
Cabelos de Avôhai...

(...)

RESUMO

Esta dissertação realiza um estudo comparado dos contos “Presepe”, “Tarantão, meu patrão”, da novela “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”, de João Guimarães Rosa, e “Nas águas do tempo”, “A casa marinha”, “Noventa e três”, “Sangue da avó manchando a alcatifa” e “A avó, a cidade e o semáforo”, de Mia Couto, com o objetivo de verificar as representações da velhice. O *corpus* foi organizado no sentido de aproximar os contos com estruturação análoga, pois apresentam personagens velhos em situações que, embora distintas, mantêm diálogo entre si. Enfatizamos, como fios condutores da análise, os temas: alteridade, abandono, solidão, sabedoria, morte, valorização da experiência, transmissão da tradição e ancestralidade, num diálogo intertextual com os discursos sociológicos e antropológicos sobre a velhice. Podemos constatar que Guimarães Rosa resgata, na figura do velho, a do contador de estórias. O mundo arcaico, rural, em que os contadores são valorizados, é trazido pelo autor, em plena década de 50, do século passado, momento em que o Brasil voltava-se para a modernização. Os narradores rosianos, *griots* modernos, além de prestigiarem os personagens pela experiência que possuem, desconstroem, com suas estórias, cheias de embustes e ocultamentos, alguns estereótipos ligados à figura do velho. Mia Couto, ao colocar os seus personagens velhos na situação de excluídos, parece querer enfatizar que o período pós-independência de Moçambique esqueceu os valores culturais. Os seus narradores, *griots* modernos, jogam com a crítica política e social, uma vez que as dicotomias entre a tradição, ligada ao meio rural, e a modernização, ao universo da cidade, são gritantes nos contos. A tradição torna-se um lugar utópico, impossível de ser retomado, e a modernização, espaço de exclusão social, não só dos idosos, mas daqueles que não têm voz ou vez.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Mia Couto; comparatismo; contos; representações; griotização; velhice; aprendizagem; tradição e ruptura; abandono e solidão; contador de estórias.

ABSTRACT

This dissertation performs a comparative study of stories "Presepe", "Tarantão, meu patrão", of the novel "Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)", by João Guimarães Rosa, and "Nas águas do tempo", "A casa marinha", "Noventa e três", "Sangue da avó manchando a alcatifa" and "A avó, a cidade e o semáforo", by Mia Couto, in order to verify the representations of old age. The *corpus* was organized approximating the stories with similar structuring, as show old characters in situations which, although distinct, maintain dialogue with each other. We emphasize, mainly, the topics: otherness, abandonment, solitariness, death, wisdom, valorization of experience, transmission of tradition and ancestry in an intertextual dialogue with sociological and anthropological discourses about old age. We verified that Guimarães Rosa reinstates, in the figure of the old man, the storyteller. The archaic world, rural, where the storytellers are valued, is brought by the author, in the middle of the last century, at which time the Brazil returned to the modernization. The narrators, modern *griots*, render important the characters through the experience which have, deconstruct, with their stories, full of stratagems and hides, some stereotypes associated to the figure of the old. Mia Couto, to bring into some particular condition their old characters in the situation of excluded, seems to want to emphasize that the post-independence period in Mozambique forgot the cultural values. Their narrators, modern *griots*, bring social and political criticism, since the dichotomies between tradition, associated to rural areas, and modernization, to the universe of the city, are evident in stories. The tradition becomes a utopian place, impossible to be resumed, and modernization, place social exclusion, not only elderly people, but those who have no voice or time.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; Mia Couto; comparative literature; stories; representations; griotização; old age; learning; tradition and rupture; abandonment and loneliness; storyteller.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 - GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO: APROXIMAÇÕES CULTURAIS, APROXIMAÇÕES LITERÁRIAS.....	18
1.1.Comparatismo da solidariedade.....	22
CAPÍTULO 2 - CONSIDERAÇÕES ANTROPOLÓGICAS E SOCIOLÓGICAS SOBRE A VELHICE.....	25
2.1. Velhice no Ocidente.....	27
2.1.1. Alteridade e valorização da experiência.....	38
2.1.1.1. Alteridade	38
2.1.1.2. Experiência.....	46
2.2. Velhice na África.....	49
2.2.1. Ancestralidade.....	51
2.2.2. Problemáticas da tradição.....	58
2.2.3. Velhice e morte.....	63
2.2.4. Sabedoria e transmissão.....	67
CAPÍTULO 3 – GRIOTIZAÇÃO DA NARRATIVA.....	70
3.1. Mia Couto: mulato cultural, um ser de fronteira, um <i>griot</i> moderno.....	79
3.2. Guimarães Rosa: um erudito contador de estórias, um sutil reaproveitador da cultura popular.....	85
CAPÍTULO 4 - AS REPRESENTAÇÕES DA VELHICE.....	92
4.1. Numa canoa, num cavalo, numa casa barco, a aprendizagem	
4.1.1. Numa canoa.....	92
4.1.2. Num cavalo.....	100
4.1.3. Numa casa barco.....	116
4.2. Carolina e Ndzima: a aldeia e a cidade	
4.2.1. Os estilhaços da tevê.....	127
4.2.2. O semáforo.....	134
4.3. O aniversário e o Natal: duas possibilidades de subversão da condição da velhice	
4.3.1. O aniversário.....	138
4.3.2. O Natal.....	143
4.4. A estória de três velhos: uma consciência angustiada, um <i>griot</i> -louvador e uma fidalga caricatura	
4.4.1. Uma consciência angustiada.....	150
4.4.1.1. O olhar do outro.....	152
4.4.1.2. A festa: um repouso do trabalho.....	156

4.4.1.3. Simbologia do riacho e do pé machucado: sinais de velhice ou não.....	160
4.4.2. Velho Camilo: entre o ser e o parecer.....	164
4.4.2.1. A louvação.....	166
4.4.2.2. Manuelzão e Seunavino.....	170
4.4.3. O Senhor de Vilamão.....	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
BIBLIOGRAFIA.....	187

INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa, em seus 21 anos de uma carreira literária, interrompida de forma brusca por seu falecimento, conta com nove livros publicados, a saber: *Sagarana*, *Grande Sertão: Veredas*, *Corpo de Baile*, *Primeiras estórias*, *Tutameia: terceiras estórias*, *Estas estórias*, *Magma*, *Ave*, *Palavra* e *Antes das primeiras estórias*, sendo os quatro últimos de publicação póstuma. A novidade da escrita do autor poderia começar pela própria rubrica dos gêneros literários a partir dos quais são nomeadas as suas obras. A crítica literária, além de enfatizar o experimentalismo linguístico, a oralização estilizada da escrita, a renovação e a superação do regionalismo, a presença dos gêneros da cultura popular, bem como a saída da temática local para a universal, não deixa de apontar a quebra de fronteiras entre poesia e prosa presente nas narrativas rosianas.

O processo de misturar o narrativo com o poético teve início no primeiro livro do escritor, pois “imerso na musicalidade da fala sertaneja, ele procurou, em primeiro tempo (tempo de *Sagarana*), fixá-la na melopeia de um fraseio no qual soam cadências populares e medievais” (BOSI, 1998, p. 430). Ao longo de toda a obra, há elementos indicando a narrativa oral e o falar sertanejo. Ainda sobre *Sagarana*, Santilli (1998) assinala a existência de paratextos, antepostos aos contos, que são constituídos de cantigas de matrizes ancestrais. Assim sendo, o autor trazia, na sua estreia literária, elementos da tradição interiorana brasileira para revivê-los em suas narrativas.

Como podemos verificar no seguinte trecho, a estruturação literária de *Sagarana*, formada por contos e novelas, de imediato, chamou a atenção de alguns leitores atentos:

Cada um deles constitui sem dúvida uma novela independente, com um enredo particular, mas se articulam em bloco como se simbolizassem o panorama de uma região. E *Sagarana* vem a ser precisamente isto: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através de histórias, personagens, costumes e paisagens vistos ou recriados sob a forma da arte da ficção (LINS, 1946:1995, p. 68).

Na trama literária da obra, não são retratados apenas aspectos físicos e geográficos de uma região, mas também o aspecto humano é representado por meio de personagens sertanejos que carregam, em seu bojo, uma força de transcendência dos aspectos da vida corriqueira.

Em muitos estudos temáticos, não tão numerosos quanto aqueles que enfocam o experimentalismo linguístico da literatura de João Guimarães Rosa, sobressai a representação da criança, em especial, nos trabalhos acadêmicos. Na literatura do autor mineiro, a presença de personagens velhos é significativa, tanto nos contos, quanto nas novelas, como também no romance *Grande Sertão: Veredas*.

O moçambicano Antônio Emílio Leite Couto – ou Mia Couto, graças às histórias da infância, tem, em seus 26 anos de carreira literária, uma produção numerosa: contos, romances, crônicas, ensaios e poesia perfazem 25 livros. Aos 57 anos, esse professor de ecologia e jornalista conseguiu inúmeras premiações por sua obra, além de uma recepção significativa não apenas em países de língua portuguesa fora da África, em especial, Brasil e Portugal, mas também em outros países cujo público teve acesso a seus textos por meio da tradução. Suas obras são visitadas frequentemente pela crítica literária universitária brasileira e se tornaram temas habituais em encontros que envolvem as produções literárias africanas de língua portuguesa.

Sua literatura também, como a do escritor mineiro, recebe muita atenção da crítica em relação ao tratamento que o autor dá a linguagem, aproximando-se do experimentalismo linguístico de Guimarães Rosa, que, como Mia Couto mesmo ressalta, foi uma espécie de mestre, que o orientou em seu fazer literário. Seu universo ficcional também está povoado de velhos que estão ora, representando a tradição no meio rural, ora perdidos no meio urbano, em conflito. Por vezes, os ensaios críticos privilegiam a questão da memória ligada à velhice e, em especial, a desconstrução da história oficial de Moçambique é operada pela memória dos velhos, como no caso da representação de local destinado a abrigar idosos abandonados no seu romance *A varanda do Frangipani*.

O objetivo da dissertação é fazer um estudo comparativo de um conjunto de contos dos dois escritores para que possamos buscar, através das analogias e diferenças, um esboço da imagem dos velhos¹ em: “Presepe”, “Tarantão, meu patrão” e “Uma história de amor (A festa de Manuelzão)”, respectivamente inseridos nos livros, *Tutameia: terceiras histórias*, *Primeiras histórias* e *Manuelzão e Miguilim*² do escritor mineiro e “Nas águas do tempo”, “Noventa e três”, “A casa marinha”, “Sangue da avó manchando a alcatifa” e “A avó, a

¹ Não serão explorados, na dissertação, os aspectos formais das narrativas de Guimarães Rosa e Mia Couto, uma vez que pretendemos estabelecer pares dialéticos de leitura com noções sobre a velhice provenientes da antropologia e da sociologia. Reconhecemos a importância das formas da narrativa referentes à literatura dos dois autores, largamente estudadas pela crítica literária, mas o texto apresentará apenas aspectos temáticos. Quando necessário for, recorreremos a alguns aspectos formais que não serão desenvolvidos amplamente.

² Utilizamos a 8ª edição de *Tutameia: terceiras histórias*, de 2001, da Editora Nova Fronteira, São Paulo. Já *Primeiras histórias*, fazemos uso de uma publicação de 1988, da mesma editora, sem edição e *Manuelzão e Miguilim*, a 9ª edição, também da mencionada editora, de 1984.

cidade e o semáforo”, respectivamente dos livros: *Estórias abensonhadas*, *Contos do nascer da terra*, *Cronicando* e *O fio das missangas* de Mia Couto.

O interesse crescente da pesquisa universitária brasileira, voltada para a comparação entre as literaturas brasileiras com as chamadas literaturas não canônicas, é ressaltado por Sandra Nitrini ao expor:

Esse movimento tem uma retaguarda de ordem política que se explica pela particularidade dos contextos em que se inserem tais literaturas. Em alguns casos, trata-se de literaturas cujos países acabaram de tornar-se independentes politicamente e buscam interlocutores com os quais mais se identificam pelo percurso histórico, pelas relações linguísticas e culturais e dos quais mais se aproximam no alinhamento da ordem econômica mundial (NITRINI, p. 279, 2010).

Benjamin Abdala Júnior (1998) propõe um enlaçamento das literaturas que, por aproximações históricas, possuem afinidades culturais através do “comparatismo da solidariedade” que se sustenta numa proposta de leitura prospectiva que não visa buscar analogias, mas aprender com o estudo da cultura do outro, vislumbrando, com isso, a possibilidade de apreender experiências que não teve.³ Por essa perspectiva, “o comparatismo da ordem da solidariedade deve levar à circulação mais intensa de nossos repertórios culturais” (ABDALA JÚNIOR, 1998, p. 94).

Em alguns de seus livros de contos, Mia Couto tem uma relação com os temas representados por Guimarães Rosa em sua literatura. Em *Vozes anoitecidas*, segundo Petrov (2006, p. 72), “genericamente, os temas versam angústias, pesadelos, dramas e tragédias [...] De fato, as estórias desenham atmosferas opressivas, os cenários são de uma extrema pobreza, desolação e desalento.” Da mesma maneira, *Estórias abensonhadas*, ainda conforme Petrov (2006, p.73), “estão povoadas de velhos, crianças, cegos, adivinhos, bêbados, assassinos, loucos sonhadores e mulheres de conduta duvidosa”. Num outro livro, *Cronicando*, “o romancista restitui a voz aos ‘desenraizados’ e ‘despossuídos’ dos seus valores éticos, morais e espirituais, dos seus rituais mágico-religiosos” (LEMOS, 1998, p. 23).

Em *Primeiras Estórias*, coletânea de contos de Guimarães Rosa, segundo Castro (1993), as temáticas evidenciam loucura, infância, misticismo, violência e amor. Já em *Tutameia: terceiras estórias*, nas palavras de Paulo Ronai (2001, p. 21), “topamos com

³Tais ideias foram pronunciadas por Abdala Júnior na conferência “Fronteiras (múltiplas), identidades (plurais), comunitarismos (culturais) – travessias” no I Congresso Internacional do PPG-Letras no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), campus da Universidade Estadual Paulista (UNESP), de São José do Rio Preto (SP) em outubro de 2011.

vaqueiros, criadores de cavalos, caçadores, pescadores, barqueiros, pedreiros, cegos e seus guias, capangas, bandidos, mendigos, ciganos, prostitutas”.

Pensando nas “simetrias culturais” (cf. ABDALA JÚNIOR, 1998), devemos observar que “a distância que separa os autores faz com que as razões que os levam a exprimir-se num tema possam ser muito diferentes, mesmo contraditórias” (TROUSSON, 1988, p. 93). Couto e Rosa estão separados pela distância temporal e, no caso, a verificação da representação dada por eles à figura do velho deve-se apoiar numa atitude que ressalte maneiras de “investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico), mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)” (CARVALHAL, 1991, p. 11). Na novela “Uma estória de amor” percebe-se que a ausência/presença de estórias intercaladas no enredo marcam a valorização da figura do velho como contador. Ou seja, na narrativa, a interpolação da estória do personagem Camilo, o “Romanceiro”, na estrutura, ressalta a importância dada pela novela à arte de contar, resgatando, com isso, a experiência centrada na figura do velho das comunidades tradicionais, uma vez que o personagem Manuelzão e o mundo da fazenda Samarra parecem estar ligados a valores culturais arcaicos. Já a tematização da falta de contar estórias, nos contos “Sangue da avó manchando a alcatifa” e “A avó, a cidade e o semáforo”, de Mia Couto, representados pela simbologia da palavra fogueira, presente nas duas narrativas, evidencia a ausência. Portanto, se Guimarães Rosa parece pretender resgatar, através do universo rural, a tradição oral em plena década de progresso e desenvolvimento oriundos da modernização brasileira, Couto ressalta a tradição como fazendo parte do cotidiano moçambicano.

Uma maneira de verificar a representação dos velhos através das “simetrias socioculturais”, aludidas por Abdala Júnior (1998), pode estar na pluralidade, pois “numa obra tomada isoladamente, um tema não está jamais isolado, interfere nos outros” (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1990, p. 110). Podemos observar a existência de complexos temáticos, nas narrativas selecionadas, sendo possível, dessa maneira, na leitura do *corpus*, examinar as representações da figura do velho dialogando com outros temas, como a (des) valorização da experiência, a transmissão e a ruptura da aprendizagem, a construção da alteridade, a morte e a sabedoria.

Observando as relações temáticas entre a literatura de Mia Couto com a de Guimarães Rosa, há de se olhar para o texto dentro de duas perspectivas: a da verossimilhança e das relações que mantém com o contexto, pois afinal “o texto é, no plano da criação literária, um universo coerente [pertencente] a um conjunto do campo cultural” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 120). Não haveria, segundo problematizam os autores, possibilidade de se estudar um

tema apenas prendendo-se a uma análise formalista, pois “o texto literário é o lugar dialético onde se articulam estruturas textuais e extratextuais participando o tema, justamente, das duas séries” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 120).

Nesse aspecto, assinalamos aqui as proposições de Tynianov (1927), no ensaio “Da evolução literária”, quando afirma:

o estudo da evolução literária não é possível a não ser que a consideremos como uma série, um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas e condicionada por eles [...] O estudo da evolução literária não rejeita a significação dominante dos principais fatores sociais; pelo contrário, é somente neste quadro que a significação pode ser esclarecida em sua totalidade (TYNIANOV, 1927, *apud* TOLEDO, 1978, p.118).

Considerando tal perspectiva, podemos refletir sobre a possibilidade de um diálogo com a antropologia e a sociologia, pois uma leitura do *corpus* escolhido para o estudo, “sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural” (CARVALHAL, 1991, p. 13) Dessa forma, abre-se “uma maneira de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não” (CARVALHAL, 1991, p. 13). Exemplificamos tal constatação dizendo que o tema da velhice foi tomado por estudos sociológicos como os de Eclea Bosi e Simone de Beauvoir (que figurarão entre os estudos abordados nesta dissertação), em perspectiva de síntese cultural, sendo possível, dessa maneira, fazermos uma leitura do conjunto de contos de Guimarães Rosa e Mia Couto que selecionamos, usando reflexões sociológicas e antropológicas.

Para tanto, o trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos. No primeiro, “Guimarães Rosa e Mia Couto: aproximações culturais, aproximações literárias”, procuramos falar sobre a receptividade que a literatura de Guimarães teve para Mia Couto, observando o contexto histórico moçambicano. Buscamos, nas ideias do comparatista russo Victor Zhirmunsky (1967) sobre a noção positiva do conceito de influências literárias, e, na proposta comparatista de Abdala Júnior (1998), alicerces para discutir a relação da literatura dos dois autores.

No segundo capítulo, “Considerações antropológicas e sociológicas sobre a velhice”, trazemos algumas informações sobre a construção da imagem dos velhos ao longo da história do Ocidente, como também algumas noções da velhice em algumas sociedades tradicionais do continente africano. Procuramos ressaltar temas como: alteridade, valorização da experiência, transmissão da tradição, a noção de ancestralidade, sabedoria e morte, pois, na leitura do

corpus, o diálogo intertextual com os discursos sobre a velhice serão fios condutores da análise.

Já no terceiro capítulo, “Griotização da narrativa”, abordamos o processo estético efetuado pelos narradores do conjunto de contos selecionados, buscando ver Mia Couto como um mulato cultural, um ser de fronteira, um *griot* moderno, e Guimarães Rosa como um erudito contador de estórias, um sutil reaproveitador da cultura popular, portanto, uma espécie de *griot*-contador estilizado.

No quarto e último capítulo, “As representações da velhice”, procuramos organizar o *corpus* aproximando os contos que se estruturam de forma análoga, apresentando personagens velhos em situações que, embora distintas, pois são universos ficcionais diferentes, mantêm diálogo na composição das figuras dos idosos, enfatizando temas como: abandono, solidão e redenção, aprendizagem, tradição e sua ruptura, morte, pois tais elementos mediadores aproximam esses personagens. Buscamos, nessa parte do trabalho, tanto ensaios críticos sobre a literatura de Guimarães Rosa e Mia Couto como um todo, mas também referentes às narrativas integrantes do *corpus*, como estudos comparatistas, sociológicos, antropológicos e algumas informações históricas.

Esta dissertação, tendo em vista a abrangência do projeto estético dos dois autores, pretende propiciar uma reflexão sobre a condição humana da velhice, pois os personagens do conjunto de contos apontam para a desconstrução de estereótipos ligados à figura daquele que envelhece.

1. GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO: APROXIMAÇÕES CULTURAIS, APROXIMAÇÕES LITERÁRIAS

Nas inúmeras entrevistas que concede, o escritor moçambicano Mia Couto fala do profícuo contato que teve com a literatura do brasileiro João Guimarães Rosa, conforme observamos no trecho:

Então, eu tinha este fascínio. Eu tinha que conhecer este João, este tal Rosa. E um amigo meu trouxe as “Terceiras Histórias”. E de fato foi uma paixão. Foi de novo alguém que dizia “isto pode-se fazer literariamente”. Mas, como tu dizes, eu já queria fazer isto, porque já estava contaminado primeiro por este processo que não é literário, é um processo social das pessoas que vêm de outra cultura, pegam o português, renovam aquilo, tornam a coisa plástica e fazem do português o que querem (FELINTO: 2005 s.p).

Notadamente, observa-se que a literatura do escritor mineiro representou uma ruptura dos modelos textuais até então presentes no contexto do moçambicano. Sobre a recepção das obras de Guimarães Rosa por Mia Couto, nos são pertinentes as considerações de Rita Chaves (2005) que trata do contato dos escritores africanos de língua portuguesa com a literatura brasileira. A estudiosa, valendo-se do método dialético de Marx e Engels, expõe:

Ao analisarem a apropriação por parte dos intelectuais alemães da literatura socialista e comunista francesa, os dois pensadores, no famoso Manifesto, observam que os alemães empreenderam uma espécie de tradução, sem impedir as interferências do ambiente cultural no resultado. Essa repercussão do ambiente que acolhe as ideias importadas na sua nova formulação atesta a relevância do espaço da recepção, responsável, assim, pela resignificação das ideias. Desse modo, o ato de receber deixa de ser passivo, pois permite a rearticulação dos significados implícitos do material que chega. Marx e Engels defendem assim a ideia de que a importação de paradigmas e valores não significa necessariamente alienação (CHAVES, 2005, p. 259).

Podemos refletir sobre uma aproximação entre as ideias da pesquisadora a partir dos pensadores alemães e aquilo que o comparatista russo Victor M. Zhirmunsky (1967) observou sobre influências, pois são conhecidas as relações brasileiras com os países africanos de língua portuguesa, mesmo quando colônias de Portugal. O Brasil sempre representou, para esses países, na senda do nacionalismo pré-independência, que não queria mais espelhar-se em Portugal, um modelo de nação a ser seguido, tanto que a literatura brasileira conseguiu, nesses lugares, uma grande parcela de leitores, entre a minoria alfabetizada, no caso, os intelectuais. A respeito do assunto Rita Chaves (2005, p. 270) apresenta:

Como decorrência da circulação de ideias e informação ou apoiados simplesmente no plano das sugestões ditadas pela afetividade, setores intelectualizados ou segmentos populares buscavam no Brasil traços de inspiração e/ou elementos de compensação para as insuficiências do cotidiano.

A colonização lusófona e os traços étnico-culturais africanos tornaram o Brasil um modelo a ser seguido. As colônias portuguesas africanas viam, do outro lado do Atlântico, “uma possibilidade de romper com os valores da metrópole e acabam por exprimir a necessidade de um outro espelho onde mirar o próprio rosto” (CHAVES, 2005, p. 270).

No caso de Moçambique, particularmente, nosso país chegava através de várias manifestações culturais, conforme podemos constatar na colocação do poeta moçambicano José Craveirinha:

O Brasil teve uma influência muito grande na população suburbana daqui [...] Nós, na escola, éramos obrigados a passar por um João de Deus, Dom Dinis, etc., os clássicos de lá. Mas chegava uma certa altura que nós nos libertávamos e então enveredávamos para uma literatura “errada”: Graciliano Ramos e por aí a fora. (CRAVEIRINHA *apud* CHAVES, 2005, p. 225-226).

Observamos, portanto, que os bens culturais brasileiros penetraram em terras moçambicanas, somando ao seu significado, nossa identidade mestiça. Não podemos perder de vista o fato de que Moçambique, na época, ainda não tinha conseguido a sua independência. Diante disso, é pertinente observarmos o que expõe o escritor moçambicano Calane da Silva:

O Brasil funcionou de uma maneira muito interessante. Havia, da parte do próprio governo português, uma maneira de amolecer um pouco os nossos corações: pondo música brasileira. Eu, uma vez, dei uma explicação interessante: nós, negros e mestiços, rejeitávamos a totalidade da cultura portuguesa – no sentido de que ela queria impor o fado na cabeça [...]. Por outro lado, não nos deixavam esgrimir publicamente as culturas de que nós éramos originários, sejam elas macuas ou rongas [...]. E então parece-me que a cultura e a música entravam aqui perfeitamente. Portanto, davam uma no cravo e outra na ferradura, encaixavam-se perfeitamente a esta miscigenação. Ia aliviando as tensões (SILVA *apud* CHAVES, 2005, p. 283).

Com base nas declarações de Calane da Silva (2005), tem-se que o governo português ditatorial de Salazar usava elementos da cultura brasileira de forma consciente, deixando penetrar, nos territórios ocupados, aquilo que era de seu interesse. Os moçambicanos, fazendo o contraponto que o colonizado vê-se obrigado a realizar, conseguiram minar essa política portuguesa por intermédio não só da literatura, importada clandestinamente do Brasil, como também do espelhamento na ex-colônia. É fato notório que muitos escritores moçambicanos, ativos combatentes da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), tinham, em autores

brasileiros como Graciliano Ramos e Jorge Amado, uma fonte de leitura. Por isso, devemos pensar que “a produtividade das relações entre dois povos não se compreendem fora das relações sociais” (MADELÉNANT, 2004, p. 103). Quando Mia Couto declara o seu fascínio pela literatura de Guimarães Rosa, devemos observar que havia um contexto sócio histórico e cultural propício para a produtividade que esse contato representou para o moçambicano.

Para pensar a relação de Mia Couto com a literatura de Guimarães Rosa são interessantes as ideias do comparatista russo Victor Zhirmunsky (1967). Para o autor, o conceito de influência não considera “a personalidade criativa do autor, a conexão de sua obra com a vida social que ela reflete sua origem nacional e histórica e as adaptações ao tempo, lugar e individualidades” (ZHIRMUNSKY, 1967:1994, p. 199). A singularidade que demonstra a criatividade do autor, a inserção da obra num contexto social e as adequações sofridas por ela não são consideradas quando se vê a influência de forma redutora e nacionalista.

Ainda sobre o conceito de influência, as “semelhanças no domínio das ideias, entre povos em estágios de desenvolvimento histórico semelhantes, são baseadas nos paralelismos de sua organização social” (ZHIRMUNSKY, 1967:1994, p. 210). Para o pesquisador russo, o desenvolvimento histórico de determinadas culturas que nunca tiveram contato aparente entre si pode originar um crescimento cultural semelhante, conceituado por ele como analogias tipológicas. Dessa forma, não seria possível determinar a existência da influência de uma literatura sobre a outra, pois tais paralelismos são detectados em literaturas que geograficamente não tiveram relações descritas. Tal argumento aponta para a desconstrução da pretensa hegemonia literária de um país que usava o conceito de influência para sobrepor a sua produção em relação à produção literária do outro.

Já para os contatos comprovadamente descritos, Zhirmunsky (1967) estabelece a denominação de “importações culturais”. No caso de Couto e Rosa, o projeto de colonização portuguesa aproxima Brasil e Moçambique, pois “comparando o Brasil com as nações africanas, que não se situam apenas lá, mas também em nosso próprio país, marcando a nossa cultura [...] é uma forma dialética de nos conhecer” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 192). Os paralelismos da organização social ao quais se referiu Zhirmunsky (1967) são válidos para estabelecermos um diálogo entre os dois mencionados escritores, pois Brasil e Moçambique mantem/mantiveram relações culturais tanto no passado, com o sequestro do contingente populacional moçambicano pelo comércio escravagista, quanto no presente.

Voltando a Mia Couto, quando ele afirma estar contaminado por um processo que diz não ser literário, mas sim social, é possível observar que

cada influência literária envolve a transformação social do modelo que é adotado, isto é, sua reinterpretação e sua adaptação às condições literárias e sociais que determinaram sua influência, às novas relações de tempo e espaço, à tradição literária nacional em geral e à individualidade ideológica, psicológica e artística do autor em questão (ZHIRMUNSKY, 1967:1994, p. 208).

Portanto, não haveria, conforme expõe o comparatista russo, uma genuína influência. A partir do momento que uma literatura é influenciada por outra, ela passará por transformações oriundas das peculiaridades individuais do autor, do distanciamento de tempo e espaço e da produção literária local. Não há como negar a existência da influência, mas as transformações do conceito assim que ele é absorvido por outra literatura deverão ser observadas. Nessa perspectiva, podemos pensar que a assimilação não é uma tábula rasa, pois é feita, seguindo as reflexões de Zhirmunsky (1967), de dentro para fora, observando-se as acomodações de uma literatura estrangeira em um contexto singular. As evoluções literárias e sociais seriam um terreno fértil para receber uma literatura oriunda de outro país. No entanto, compreendemos que apenas em um país cuja produção literária funciona como um “sistema” (cf. Cândido, 1957), é possível a recepção dos textos estrangeiros. Quando Mia Couto fala que teve contato com a literatura de Guimarães Rosa⁴, devemos pensar que o panorama literário moçambicano enquanto sistema tinha, em seu interior, tensões para a emergência de uma produção descolonizada, que se ocupasse da moçambicanidade e, conseqüentemente, tal projeto passaria pela renovação sintática e semântica como estratégia para escrita literária.

Em relação a Mia Couto e o diálogo que mantem com Guimarães Rosa, tendo no autor mineiro um referencial, podemos observar que o terreno em Moçambique, já estava arado e a literatura do escritor mineiro representou, dessa forma, um adubo acrescentado à semente que já existia e estava sendo preparada.

No contexto histórico-cultural moçambicano havia um projeto de afastamento da portugalidade como forma de autoafirmação e voltando-se para a América Latina, em específico, para o Brasil, a autoafirmação tem como suporte a consciência da diferença através de uma busca em suas raízes. Para Chaves (2005, p. 260),

a imersão no universo complexo da tradição e a afirmação dos valores mais genuínos das sociedades africanas definiram-se como movimentos de encontro com uma realidade da qual ele se sentia parte. Todavia, a sua relação com a modernidade dependia de um aparato que essa dimensão não podia oferecer. É essa possibilidade

⁴ Esse contato deu-se por intermédio do escritor angolano Luandino Vieira cuja literatura compartilha da mesma língua que a moçambicana e possui além da afinidade linguística, repertórios culturais próximos e contextos políticos que se aproximam. (cf. Chaves, 2000)

que ele parece encontrar na materialização da cultura brasileira, e daí o à vontade com que confessa a identificação.

As ideias de Chaves (2005) foram anteriormente discutidas por Matusse (1993), que ressalta que a construção da moçambicanidade literária deve ser observada sempre num âmbito de negação da portugalidade. Por isso, para o pesquisador moçambicano, a busca por elementos da tradição oral africana, pelos modelos latino-americanos e também anglo-saxônicos⁵, está justamente naquilo que tais espaços se opõem a Portugal.

Ainda sobre o assunto, é importante ressaltarmos também que a produção literária em Moçambique é relativamente jovem. Segundo o pesquisador moçambicano Francisco Noa (2012), a literatura do país, constituída como um sistema, tem aproximadamente 100 anos. Essa literatura nasce num contexto de colonização e é marcadamente contra o imaginário colonial. Os cidadãos portugueses que não queriam ser considerados pessoas de segunda mão, aceitavam o sistema colonial, mas não a injustiça em discriminá-los. Após o sopro nacionalista, também de forte teor capitalista, pois tais portugueses de segunda mão queriam uma independência do país europeu para alargar suas pretensões capitalistas, a literatura é invadida pelas forças sociais e telúricas com uma identificação massiva com o espaço cultural, humano e social, conforme afirma Noa (2012). Apenas na atualidade, com autores como Mia Couto, a literatura está ganhando um caráter transnacional. Portanto, quando fazemos a comparação entre Brasil e Moçambique, devemos evidenciar essas questões, pois, se nossa produção literária após a avalanche modernista se encaminha na atualidade por outros caminhos, a de Moçambique, muito jovem ainda, encena, apenas agora, outro caminhar.

No âmbito dessas aproximações culturais e literárias entre Moçambique e Brasil, passamos a apresentar as ideias de Abdala Júnior (1998) referentes ao que ele denomina de “comparatismo da solidariedade”.

1.1. Comparatismo da solidariedade

Benjamin Abdala Júnior (1998) propõe uma nova perspectiva comparatista para se abordar as literaturas desses países conforme observarmos:

⁵ Chabal (1994) argumenta que a proximidade com países africanos de colonização inglesa, em especial a África do Sul, favoreceu a busca por outros modelos, mesmo porque, muitos escritores moçambicanos estudaram ou trabalharam nesse país.

Em termos de literatura comparada, o mesmo impulso nos leva a enfatizar estudos pelos paralelos - um conceito mais amplo que o geográfico e que envolve simetrias socioculturais. Assim, os países ibéricos situam-se em paralelo equivalente ao de suas ex-colônias. Ao comparatismo da necessidade que vem da circulação norte/sul, vamos promover, pois, o comparatismo da solidariedade, buscando o que existe de próprio e de comum em nossas culturas. Vemos sobretudo duas laçadas, duas perspectivas simultâneas de aproximação: entre os países hispano-americanos e entre os países de língua (oficial) portuguesa (ABDALA JÚNIOR, 1998, p. 89).

O estudo da literatura comparada por meio das aproximações culturais já tinha sido anteriormente proposto por Ángel Rama, mas restringia-se apenas aos países latino-americanos. Nitrini (2010) expõe que nos anos de 1960 e 1970, o contexto particular da literatura latino-americana, observando-se a situação sócio-política da época marcada pela Revolução cubana, os movimentos anti-imperialistas, a descolonização dos países africanos, o surgimento dos movimentos das minorias fazem ferver ideias que sugerem uma reformulação da crítica literária da América Latina, a qual, de acordo com a autora, segue as teorias e os modelos da crítica europeia. A tentativa de descentralização e autonomia do pensamento latino-americano em relação à Europa, influenciada pelas discussões políticas mundiais leva, segundo Nitrini (2010, p. 64), “ao desenvolvimento de um discurso que aponta para a necessidade de sua descolonização e para a construção de uma análise e interpretação latino-americana desprovidas da perspectiva denominada por um eurocentrismo”.

Nesse contexto, as afinidades culturais oriundas do projeto de colonização europeia da América Latina vão ser usadas por Ángel Rama, que, conforme Nitrini (2010, p. 75), sugere que “o projeto de um discurso único de toda a literatura latino-americana, só poderia se apoiar num comparatismo cultural (e não mais exclusivamente literário), sem deixar, no entanto de reconhecer o tronco linguístico” no caso, a língua espanhola.

O comparatismo entre os países lusófonos também fez parte das reflexões propostas pelo português Salvato Trigo que, no texto “Da urgência do comparatismo nos estudos literários luso-afro-brasileiros”, de 1985, apresentado no IV Seminário Internacional de Literatura na Universidade da Paraíba, apontava para o que ele chama de “comparatismo triangular” ao expor que “há textos que podem estabelecer entre si um diálogo intercultural travado na mesma língua” (TRIGO, 1986, p. 27). O crítico português recorria para exemplificar a sua exposição às literaturas portuguesa, brasileira e africana que, de acordo com ele, pertencem a um mesmo sistema linguístico, mas a diferentes sistemas culturais.

Portanto, há toda uma corrente de reflexões críticas para que o enfoque do comparatismo não se restrinja ao tributarismo das influências literárias, mas a sistemas culturais de similaridades linguísticas. Abdala Júnior (1998) argumenta que, ao invés das

relações geográficas norte/sul, o que deveria ser observado seriam as relações ibero-afro-americanas, sugerindo, dessa maneira, uma perspectiva que ele chama de crioula, pois, “na América Latina, há uma maneira de ser mestiça que envolve culturas ameríndias, africanas e europeias” (ABDALA JÚNIOR, 1998, p. 88). Já que a formação humana da América Latina, no caso específico do Brasil, é mestiça, devemos buscar o diálogo com as literaturas africanas, que são também mestiças por formação. Na sugestão, há notadamente uma aproximação com o “comparatismo triangular” do qual falava Trigo (1986).

Observamos que, com as ponderações sobre o “comparatismo da solidariedade”, Abdala Júnior (1998) discute a problemática política ligada à literária por meio das reflexões sobre o descentramento do pensamento crítico que abriria para a redefinição daquilo que é chamado de periferia. Com isso, o autor sugere que “as fronteiras de separação” fossem substituídas por “fronteiras de cooperação”.

Tais considerações do pesquisador brasileiro corroboram com a nova visão proposta para a literatura comparada, que, de acordo com Coutinho (2005, p. 26), “volta-se cada vez mais para o texto, mais consciente de sua condição de discurso condicionado a uma realidade histórico-cultural determinada, e, portanto, passível de questionamento” o que, segundo o autor, levaria a literatura comparada a por “em xeque os pressupostos básicos agora reconhecidamente etnocêntricos, e reformular constantemente seus cânones” (COUTINHO, 2005, p. 26). Essa nova visão descarta, como pondera Coutinho (2005), os pressupostos universalizantes das fontes e influências da antiga escola francesa bem como o pensamento imanentista e apolítico que rejeitava a pluralidade dos contextos sócio-políticos-culturais pertencente à escola americana no que se refere à literatura comparada.

Orientada hoje por um discurso “plural e descentrado situado historicamente, e consciente das diferenças que identificam cada *corpus* literário envolvido no processo de comparação” (ABDALA JÚNIOR, 1998, p. 67), a literatura comparada volta-se para as áreas ditas periféricas, no nosso caso, Moçambique e Brasil. Para tanto, usando a comparação como recurso analítico e interpretativo, pretendemos, por meio do conjunto de contos selecionados de Mia Couto e Guimarães Rosa, “uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes, mesmo díspares” (CARVALHAL, 1991, p.11), imersos no universo narrativo dos escritores. Assim, vamos a seguir apresentar algumas noções antropológicas e sociológicas sobre a construção da imagem da velhice.

2. CONSIDERAÇÕES ANTROPOLÓGICAS E SOCIOLÓGICAS SOBRE A VELHICE

Se a infância, como apontou Philippe Ariés (1981), foi historicamente construída, o mesmo aconteceu com a velhice. Pierre Bourdieu (1983) argumenta que as divisões etárias são formadas de maneira arbitrária e são caracterizadas como construtos sociais provenientes da luta entre jovens e velhos. O sociólogo francês também afirma que a idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável. Na própria caracterização da velhice, existem diferenças, pois “é um formidável abuso de linguagem que se pode subsumir no mesmo conceito, universos sociais que praticamente não possuem nada de comum” (BOURDIEU, 1983, p. 114). Considerando esse aspecto, é possível alargarmos a conceituação do pensador francês e falarmos de universos culturais distintos, no caso, Brasil e Moçambique.

Recorrendo mais uma vez a Bourdieu (1983), apontamos, no caso, a problemática entre velhos com bens materiais e outros desprovidos desses. Tal fato acentua as diferenças sociais entre eles. Por exemplo, na novela “Uma estória de amor”, de João Guimarães Rosa, integrante de nosso *corpus*, é possível observar a existência de universos sociais conflitantes através das figuras dos personagens: o senhor de Vilamão⁶ e o velho Camilo, pois o primeiro destaca-se dos demais pelo poder econômico. A sua primeira aparição na narrativa é cercada de certa pompa, como se vê no excerto: “houve um declarado de respeito, os outros abrindo espaço para caminho, quando chegou o senhor do Vilamão” (ROSA, 1984, p. 163). Já o segundo personagem, aparentemente, “era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer” (ROSA, 1984, p. 158).

É sempre conflitante a condição humana e social da velhice, pois pode-se notar um embate, mesmo antigo, entre “os velhos desejosos de remeter os jovens a sua juventude, os jovens também têm interesse em remeter os velhos a sua velhice” (BOURDIEU, 1983, p. 121).

A velhice em universos culturais distintos apresenta especificidades das quais vale a pena nos valermos. Para tanto, falaremos separadamente da construção histórico-social do conceito de velhice no Ocidente⁷ e, em seguida, abordaremos essa construção em algumas

⁶ Segundo Machado (1991, p. 119), o nome vem de “o grande senhor que domina a vila”. O personagem, já pelo próprio nome, traz elementos de época que fazem lembrar o feudalismo.

⁷ É importante assinalarmos que a literatura de Guimarães Rosa parece situar-se num entre-lugar, pois, além de dialogar com a tradição literária ocidental, o autor mineiro não deixa de considerar, no seu fazer literário, elementos culturais brasileiros, posto que, como assinala Cândido (1950:2008, p. 127), “na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo *latino*, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço,

sociedades africanas, mesmo porque as categorias de idade são diferentes em tais sociedades. Sobre o assunto, Guita Grin Debert (2006, p. 56) observa que

as idades cronológicas, baseadas num sistema de datação, estão ausentes da maioria das sociedades não-ocidentais. Já nas sociedades ocidentais elas são um mecanismo básico de atribuição de *status* (maioridade legal), de definição de papéis ocupacionais (entrada no mercado de trabalho), de formulação de demandas sociais (direito à aposentadoria) etc.

Podemos perceber que, no caso do Ocidente, interesses econômicos influenciam questões sociais e a maturidade, por sua vez, não seria um critério cultural como nas sociedades tradicionais africanas. Para a socióloga brasileira, “o fato de a idade cronológica não estar ligada a um aparato que domine a reflexão sobre os estágios de maturidade mostra também a flexibilidade desse mecanismo no que diz respeito à criação de novas etapas e à redefinição de direitos e obrigações” (DEBERT, 2006, p. 57). A velhice, como já frisamos, é uma construção ideológica respaldada pela organização social capitalista.

Debert (2006), recorrendo ao estudo do antropólogo Meyer Fortes sobre as sociedades africanas, afirma que o autor enfatiza a diferença entre a idade cronológica como um elemento estruturador da sociedade e o princípio geracional ligado a valores culturais. Nesse sentido, no Ocidente, cada vez mais as relações econômicas estão interferindo nas relações familiares e, desse modo, compete a outras pessoas, e até ao Estado, o papel de proteger os velhos. No entanto, como o Estado se organiza por intermédio das relações econômicas, a velhice é novamente abandonada. Tem-se, assim, um duplo abandono: pela dissolução das relações familiares antigas em virtude da proeminência do individualismo e pelo próprio poder público que deixa de ver os mais velhos como força produtiva. Voltaremos ao assunto em nossa abordagem sobre a velhice no Ocidente da qual passaremos a falar em seguida.

situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas.” Assim, podemos pensar que a literatura de Guimarães Rosa surgiu num contexto histórico e cultural que valorizava a ambiguidade de nossa formação étnica e cultural. A busca da identidade que caracteriza a história da literatura brasileira, desde o Romantismo, “levou à descoberta e valorização do cabedal mitológico dos primeiros habitantes do continente e das populações advindas com a colonização, destacando-se particularmente a contribuição negra, por estar também carregada de primitividade e magia; e estes, os acervos culturais de índios e negros, na sua fusão ou não com o elemento branco, tornaram-se a fonte mais importante para a criação de uma nova arte literária” (ZILBERMAN, 1977, p. 15). Rosa revitaliza os gêneros orais da cultura popular, como também cria um universo linguístico singular, restaurando e recriando, com isso, um idioma por onde perpassam os “acervos culturais” mestiços. Em sua ficção, podemos observar um mundo arcaico, sertanejo, imerso em um país plural e, por isso, com valores culturais que diferem entre si. As diferentes visões da velhice, observadas na sociedade ocidental e depois em algumas sociedades tradicionais africanas, pode ser uma maneira de confrontar tal visão com o mundo literário rosiano.

2.1. Velhice no Ocidente

Simone de Beauvoir (1976) afirma ser realidade incômoda a situação do velho na sociedade. A autora salienta que existe um apagamento do termo *velhice*, mesmo por parte dos velhos. Nesse caso, há uma substituição por noções como melhor idade, terceira idade e outros eufemismos do gênero. Recorrendo às ideias dos pensadores da Escola de Frankfurt, Beauvoir (1976, p. 6) assinala que “a sociedade de consumo substitui uma consciência infeliz por uma consciência feliz e reprova todo e qualquer sentimento de culpa”. Portanto, a velhice na sociedade mercantilista é chamada terceira idade, sendo caracterizada como um estado de felicidade, mascarando a realidade incômoda da situação do velho.

A mesma sociedade sempre espera atitudes morais por parte deles, ou seja, a velhice teria que estar cercada de serenidade e a imagem dos velhos “como sábios aureolados de cabelos brancos, dotados de rica experiência, veneráveis, pairando acima da condição humana” (BEAUVOIR, 1976, p.8) parece persistir no imaginário social.

É interessante observar, conforme expôs a pensadora francesa, que o não enquadramento no papel social do chamado “bom velho” seria a decadência, chamada de caduquice, loucura e outros termos pejorativos. Só resta a eles ocuparem/representarem esse papel, mesmo que, para isso, tenham que aplacar os desejos e cultivar, de maneira nefasta, um sofrer calado. Em relação ao assunto, o protagonista, de “Tarantão, meu patrão”, conto de Guimarães Rosa, não se encaixa nesse tipo de representação que, de certa maneira, lhe é atribuída – a de velho resignado –, pois a ordem do mundo de Vagalume, narrador da estória e empregado de Tarantão, é rompida pela ação repentina do fazendeiro em sair numa cavalgada, conforme podemos observar em suas palavras: “Nem parecesse senhor de tanta idade, já sem o escasso juízo na cabeça, e aprazado de moribundo para daí a dias desses, ou horas ou semanas” (ROSA, 1988, p. 143). Observa-se, no mesmo trecho, a condição do patrão: a de estar às portas da morte. Tal estado contraria o narrador, que não aguardava ações por parte de Tarantão, portanto, no início da narrativa, a visão de Vagalume está ligada ao imaginário social que esperava dos velhos; submissão, a representação do papel social aludido por Beauvoir (1976). Mas o personagem, com suas súbitas e intempestivas ações, rompe com a visão do narrador, fazendo com que ele veja o comportamento de Tarantão como resultado de caduquice.

A ruptura da ordem continua, na escolha do cavalo pelo velho, quando este decide empreender a sua cavalgada rumo à casa do sobrinho na cidade, pois, para a grandeza de sua empresa, necessitaria de um animal que fosse incomum e não os domesticados da fazenda.

Escolhe, portanto, um meio selvagem, sendo, pois, o cavalo, no conto, o oposto da bengala, típica na representação da decadência da velhice. Para descrever a grandeza do animal escolhido, o narrador o apresenta por meio do uso de aumentativos:

Nem queria os nossos, mansos, mas o baio queimado, cavalão alto, e em perigos apresentado, que se notava. E o pedresão, nem mor nem menor. Os amaldiçoados, estes não eram de lá, da fazenda, senão que animais desconhecidos, pegados só para se saber depois de quem fosse que sejam (ROSA, 1988, p. 144).

Tarantão encena, em sua cavalgada, o oposto do velho resignado, mas retoma, para o narrador Vagalume, o lugar-comum da visão que atrela a desobediência ao papel de velho sereno, a senilidade ligada à velhice. Salientamos que tal visão vai ser transformada, como poderemos verificar no capítulo 4.

A condição do velho depende em grande medida do contexto social em que está inserido, pois apesar de a velhice ser “uma realidade trans-histórica” (BEAUVOIR, 1976, p.14), ela é vivida e pensada de maneiras diferentes. Assim, as representações da velhice em Guimarães Rosa e Mia Couto, no conjunto de narrativas escolhidas, podem dialogar pela aproximação de repertórios culturais comuns, como enfatizamos através das reflexões sobre o “comparatismo da solidariedade” de Abdala Júnior (1998), ou distanciarem-se pelas singularidades dos contextos.

Torna-se pertinente ressaltar também o fato de esse tempo da vida humana, conforme observa Beauvoir (1976), não ser um fato estático, mas uma espécie de prolongamento de um processo, pressupondo, dessa maneira, que o envelhecer pode ser constituído de fases. Haveria etapas no processo, o que nos remete para a possibilidade de observar as variadas representações da figura do velho nos universos ficcionais de Guimarães Rosa e Mia Couto.

Voltando agora para a problemática da acentuação das diferenças econômicas entre velhos a que nos referimos, é importante ressaltarmos que condições econômicas podem ou não interferir nas condições biológicas. Os maus tratos e mesmo a morte dos velhos são apontados por Beauvoir (1976) como atrelados a questões econômicas, no caso, a falta de alimentos nas sociedades antigas. Mas a autora salienta que nem todas as organizações sociais antigas desprotegiam seus velhos. Se as condições de vida eram adversas devido a fatores climáticos, ou ao constante nomadismo, como também às dificuldades tecnológicas inerentes à produção de alimentos, os velhos nem sempre eram abandonados ou mortos em tais sociedades. Tinham sim um lugar privilegiado. Sobre esse aspecto, voltaremos a falar mais a frente quando nos referirmos à velhice em algumas sociedades tradicionais africanas. Os

fatores econômicos nem sempre representavam nas sociedades mais antigas um meio de exclusão dos velhos. Podemos pensar nessa perspectiva, no ilhamento da velhice na sociedade moderna ocidental que está, dessa maneira, ligado preponderantemente a questões de caráter econômico, pois profundas são as divisões sociais no mundo atual em que se abrem abismos entre pobres e ricos.

Dessa faceta da velhice privilegiada economicamente, podemos perceber em algumas organizações sociais, o surgimento no campo de luta entre velhos e jovens a que se referiu Bourdieu (1983), da figura do velho patriarca detentor de bens capitalistas. No conto “Tarantão, meu patrão” e na novela “Uma estória de amor”, ambos de Guimarães Rosa, é possível observar tal modelo de organização social que aparece também em muitos textos da literatura brasileira. Mas é importante frisarmos que o autor mineiro apresenta o modelo de organização social patriarcal para depois invertê-lo nas narrativas mencionadas, pois o velho Tarantão é um patriarca meio às avessas, abandonado em sua fazenda. Já o personagem Manuelzão, da citada novela, tenta ser um patriarca em meio a um sistema econômico que concentra a propriedade da terra nas mãos de grandes latifundiários, não permitindo, assim, que ele consiga enriquecer com seu trabalho, apesar de tentar simbolicamente torna-se tal figura prestigiada. O sistema econômico patriarcal, centrado no latifúndio, oprime Manuelzão, pois o personagem se vê meio perdido entre uma ordem social imposta, inerente a sua vontade, e a tentativa de fugir desse tipo de organização. Tal opressão é geradora de um dos conflitos que marcam a angústia interior do capataz, ou seja, perseguir um ser exterior que lhe foge, o *status quo* da figura do patriarca, ressaltando, assim, o sentimento de incapacidade e ausência que o protagonista da novela não consegue resolver. No caso, o modelo de organização social patriarcal é trazido, nas duas narrativas, de forma crítica, pois, ao transformar um fazendeiro, Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, no velho aparentemente amalucado, atarantado, o conto de Guimarães Rosa pode estar ressaltando a desvalorização do ser social para evidenciar o ser existencial do velho, especialmente por aquilo que ele pode ensinar ao narrador Vagalume. Já ao expor o conflito de Manuelzão, preso a um sistema econômico que de certa maneira o escraviza, até mesmo na velhice, a narrativa critica também o patriarcalismo. Isto também pode ser percebido na valorização na novela do velho Camilo, pobre, em detrimento ao senhor de Vilamão, caricaturado e ironizado pelo narrador.

É interessante ressaltar que a retenção do poder nas sociedades patriarcais por parte dos velhos garante a eles um lugar de privilégio oriundo de sua posição econômica. Podemos pensar que, em algumas sociedades tradicionais africanas, o culto aos ancestrais talvez seja

uma forma de garantir também a retenção do poder e, até mesmo, a sobrevivência. Voltaremos ao assunto mais adiante.

Tal condição patriarcal ocidental tem sua gênese nas antigas civilizações gregas e judaicas. Sobre isso, Beauvoir (1976, p. 113) afirma:

a condição dos velhos se acha ligada ao regime da propriedade. Quando essa deixa de se basear na força para ser institucionalizada e firmemente garantida pela lei, a pessoa do proprietário já não é essencial e se torna indiferente; está alienado a sua propriedade e esta é nele respeitada. Suas capacidades individuais não são levadas em conta mas sim os seus direitos. Pouca importância terá assim o fato de ser ele velho, débil ou mesmo impotente.

Dessa maneira, o velho e a sua propriedade passam a ser um único ser. Podemos verificar que um dos personagens da novela “Uma estória de amor”, o senhor de Vilamão, está ligado à conceituação de propriedade-indivíduo como uma, pois ele é respeitado por aquilo que possui.

A detenção do poder por parte dos velhos abastados gerava na sociedade grega antiga, em específico, certo incômodo para os mais jovens e era fato comum, como observa Beauvoir (1976), que as temáticas literárias dos jovens poetas escarnecessem a velhice apontando-lhe a decrepitude, a senilidade. A condição do velho sempre representou, à luz do pensamento de Bourdieu (1983), uma constante tensão entre faixas etárias pelo poder social e econômico.

Quando a propriedade não é resguardada pelas leis com a presença de instituições estáveis, como aponta Beauvoir (1976) sobre alguns contextos sociais da Idade Média europeia, os velhos são marginalizados pelo estatuto da vitalidade e força física dos jovens que defendem a propriedade com armas. Há uma inversão nos papéis sociais e a hegemonia política, social e econômica passa para os jovens, sendo que ao velho cabe ou um papel secundário, às vezes como um orientador, ou papel nenhum. Mas observamos que, no contexto medieval europeu, não havia condições materiais e mesmo científicas para a longevidade, portanto, podemos inferir que, talvez, advém desse aspecto, a exaltação da juventude em oposição ao desprestígio dos velhos, pois,

a atribuição de importância à velhice e à pessoa dos velhos não faz parte da nossa tradição cultural. [...] Desde logo, porque a esperança de vida não permitia alimentar expectativas de longevidade e, depois, porque essa fase da existência traz aos que lá chegam e aos seus mais próximos um severo fardo de preocupações (ABREU, 2005, p. 9).

Se a juventude era celebrada no medievo ocidental pelo aspecto viril, importante para a manutenção do poder, “o homem velho morria para a sociedade e desaparecia ainda antes de morrer biologicamente” (ABREU, 2005, p.9). Vale salientar que a literatura produzida na época em muito contribuiu para essa espécie de glorificação da juventude em detrimento à velhice com a apresentação de uma temática que ridicularizava e mesmo desgraçava a figura do velho, através de sátiras com perfis grotescos dos mesmos. Não apenas a literatura, mas também a iconografia e o bom senso de filósofos e moralistas impunham, à figura do velho, a serenidade, com o conseqüente aplacamento da libido conforme ressaltam Abreu (2005) e também Beauvoir (1976). Quem escapasse dessas representações, espécie de máscaras pensadas pelos moralistas, enfrentava o escárnio social.

Prosseguindo, achamos pertinente voltarmos à Idade Clássica, em especial às sociedades grega e romana para reforçarmos o contraponto com o medievo ocidental, pois, na Antiguidade Clássica, a gerontocracia foi um importante fator de organização social. A respeito de Roma antiga, “o poder máximo legislativo, e mesmo do governo, se concentrou, por largo tempo no Senado, que mais não era do que a assembleia dos *senes*, isto é, dos velhos” (PINHO, 2005, p. 218). Nesse sentido, alguns textos produzidos na época contribuíam para o reconhecimento da gerontocracia. O clássico ensaio de Cícero escrito nos primórdios do ano 44 a.C, *Cato Maior uel De senectute*, ou *Acerca da velhice*, é aludido por Pinho (2005) no que diz respeito à apresentação das fases da velhice. Escrito sob a forma dialógica platônica, a figura do velho Catão, espécie de *alter ego* de Cícero, defende a velhice contra as razões principais que condenavam os velhos, ou seja, “a primeira pelo facto de ela afastar os homens da atividade política, a segunda porque debilita as forças do corpo, a terceira porque os priva de quase todos os prazeres, e a última porque o velho vive sob a ameaça constante da vizinhança da morte” (PINHO, 2005, p. 219). Catão desconstrói as acusações com argumentos que acentuam a experiência e a prudência da maturidade frente à temeridade da juventude na administração do Estado. Para tanto, segundo o autor, o *alter ego* ciceroniano cita exemplos de personalidades da política, da literatura, da filosofia que foram profícuos e ativos em plena velhice.

Outro texto da Antiguidade clássica que faz menção à condição do velho ligada à gerontocracia é o tratado grego de Plutarco, intitulado *Se a política é própria dos velhos*, escrito por volta do século II d.C. O pensador grego restringiu-se a falar apenas da velhice ligada à gerontocracia e não avançou mais, pois limitou-se a

defender a tese da intervenção dos velhos na atividade política, embora, ao fazê-lo, recorra a demoradas exposições sobre os privilégios e méritos da idade avançada, as suas qualidades de doçura, moderação, experiência, sabedoria e liberdade, em contraste com a idade imatura da juventude, ambiciosa e inexperiente (PINHO, 2005, p. 219).

Podemos perceber que o texto de Plutarco é uma espécie de apologia ao estado gerontocrático em que o velho é apenas uma figura. O tratado estaria exaltando a velhice, mas como pano de fundo do estado gerontocrático. Já o texto latino de Cícero, apesar de também estar atrelado a esse contexto de organização social, trataria da velhice como condição humana. Essas produções clássicas foram visitadas amplamente pelo Humanismo renascentista europeu, em especial o texto latino, conforme expõe Pinho (2005), contudo cristianizando o contexto através da recorrência as figuras bíblicas e patrísticas, mas não acrescentando nada de novo ao pensamento de Cícero.

É interessante observarmos que não há alusão nos textos antigos aos velhos pobres. Podemos pensar que padeciam por problemas de ordem econômica ou mesmo tinham uma morte precoce. Toda essa exaltação da velhice é gerontocrática, como já frisamos, numa luta por hegemonia política e social entre jovens e velhos ricos. Uma vez que também a literatura clássica faz menções raras às pessoas pobres, como podemos observar em Auerbach (1971), verifica-se que os dois textos também seguiam a tendência.

A visão da velhice ligada à gerontocracia também foi compartilhada por Platão e Aristóteles com visões opostas sobre o assunto. Beauvoir (1976) expõe que Platão elogiava a velhice em *A República*, ressaltando que o reinado das “competências” sonhado pelo filósofo grego, seria um estado gerontocrático, pois “a verdade do homem, no seu entender, reside em sua alma imortal, que pertence à família das ideias: o corpo não passa de aparência” (BEAUVOIR, 1976, p. 122). Mesmo a degradação da idade seria vista de forma positiva, pois acarretaria o cessamento dos desejos em aproveitamento da serenidade benéfica à alma. Tal pensamento ainda é frequente no mundo atual, pois espera-se do velho que alcance a condição de sábio através de certa beatitude.

Já Aristóteles, segundo a citada pensadora francesa, observa que o “declínio do corpo acarreta a seguir o de toda a pessoa [...] o velho é um homem que passou toda sua longa existência a cometer erros e isto não lhe poderia conferir superioridade alguma sobre pessoas mais jovens que não acumularam ainda tantos enganos” (BEAUVOIR, 1976, p. 124). Na cidade ideal aristotélica, a polícia, ou seja, os jovens com seu vigor físico, em oposição aos velhos com a experiência, ocupariam o lugar de poder.

Saindo do contexto da Antiguidade no que se refere a estruturas políticas e sociais, vamos passar a observar o contexto da arte figurativa ocidental e as suas representações da velhice. Há nas representações duas vertentes, sendo que uma delas, conforme afirma Lopes (2005) ressalta as qualidades do retratado e a outra, menos divulgada, expõe as insanidades da velhice. Não obstante a arte figurativa ocidental exaltar a figura do velho, ela também contribuiu para fecundar o imaginário coletivo com representações que ressaltam a decrepitude deles, ou seja, atrela-os à loucura e outros estados considerados pejorativos. Mesmo porque,

os Humanistas Renascentistas criticavam o indivíduo quando este escapava às normas de classificação socialmente aceitáveis. Deste modo, tudo o que não correspondesse aos ideais de beleza preconizados era encarado, não apenas como feio, mas também como manifestação de idiotice abjecta ou mesmo impureza (LOPES, 2005, p. 272).

Nessa visão, os velhos estão na contramão do ideal clássico renascentista e foram conseqüentemente excluídos das representações, pois a velhice, como ressalta Lopes (2005), era tida como grotesca e devia ser entendida como uma caricatura humana. Mesmo nos livros que abordavam a idealidade das proporções humanas, a categoria de idade não era, segundo Lopes (2005), mencionada. Não seria possível um *Homem Vitruviano*⁸ com traços de idade, mesmo porque esse paradigma idealizado do ser humano é uma espécie de antítese do que era considerado grotesco, ou seja, a velhice.

A arte figurativa ocidental também se aproximou do embate entre jovens e velhos, pois muitas vezes os anciãos que ocupavam posições sociais elevadas devido a fatores de ordem econômica e eram, por isso, detentores do poder, foram caricaturados de maneira grotesca.

Na iconografia grega antiga pode-se observar que “em vasos do século V e de séculos seguintes, Hércules combate a velhice: representada pela figura de um anão esquelético, ou por um personagem macilento, enrugado, quase careca” (BEAUVOIR, 1976, p. 126). Contrapõe-se, nessa perspectiva, o ideal do herói viril frente à malignidade da representação da figura do velho, ou mesmo, a decrepitude. Vale ressaltar também que os grandes heróis das epopeias greco-latinas sempre foram jovens viris e também astuciosos.

⁸ Segundo Paschoarelli (2010), tal obra é considerada um redesenho feito por Leonardo da Vinci a partir dos esboços do arquiteto romano antigo Marcus Vitruvius Pollio. Trata-se de um desenho de um homem inserido num círculo e num quadrado fixo em seu lugar. A figura gira e articula seus membros inferiores e superiores ainda conectados ao trono. Apresenta uma simetria básica do corpo humana ainda privilegiada na atualidade.

A imagem da velhice combatida por Hércules se aproxima, de certa forma, da concepção dos tratados de iconologia humano-renascentistas. Lopes (2005) menciona a respeito Cesare Ripa que, em sua obra *Iconologia*, publicada pela primeira vez em Roma em 1593, com variadas ampliações e adaptações, a velhice é assim caracterizada em um trecho da obra mencionada:

Mulher de cabeça branca e rosto desfigurado, extremamente enrugado, vestido da cor das folhas quando perdem seu viço, sem nenhum ornamento. Sustenta com a mão esquerda uma ampulheta cujo conteúdo está chegando ao fim, tendo, junto a ela, um par de ágatas, enquanto isso se ampara com a mão direita numa bengala⁹.
(Tradução nossa)

Podemos notar que não há muita novidade nessa representação subjetiva, uma vez que a velhice, como o outono da vida, é uma ideia que vem da Antiguidade Clássica. Também a simbologia de objetos que lembram a passagem do tempo, como a ampulheta, fazem parte do universo representacional da velhice. O que importa ressaltar é a permanência de tais imagens atreladas à figura do velho, corroborando para a associação dessa fase da vida ao mal. A título de exemplificação do que expomos, nas gravuras de Goya publicadas em 1799, esse pintor espanhol “personaliza uma série de imoralidades como a prostituição, a vaidade, a ociosidade, a alcovitaria, a bruxaria, ou a avareza, sempre através da figura de velhos destemperados por vezes com expressões próximas da demência” (LOPES, 2005, p. 275). Ligando a velhice a um rebaixamento temático, podemos inferir que a imagem social dos velhos estava associada aos pecados capitais bíblicos, pressupondo, com isso, que a própria velhice seria uma forma de pecado.

Se a arte figurativa não poupou em algumas representações os velhos, a literatura clássica também participou desse campo. As mesmas posições dicotômicas da velhice entraram nas temáticas literárias. O dramaturgo romano Plauto, por exemplo, “contrapõe aos tiranos lúbricos e ridículos, figuras de amáveis velhos; a idade propecta é, em si mesma, respeitável; são indignos deste respeito apenas aqueles que abusam de sua autoridade para satisfazer aos próprios vícios” (BEAUVOIR, 1976, p. 131). É importante frisarmos que, no contexto da organização social romana clássica, o poder do velho era ilimitado, pois *pater familias* delegava a eles “direitos idênticos, tanto sobre as pessoas, como sobre as coisas: podendo matá-las, mutilá-las ou vendê-las” (BEAUVOIR, 1976, p. 128). Nesse sentido, as

⁹ Mujer de cabeza cana y rostro macilento, enormemente arrugado, vestido del color que las hojas toman cuando pierden su vigor, y sin que lleve ningún tipo de ornamento. Sostendrá con la izquierda un fran reloj de arena que estará terminando su medida, teniendo junto a él un par de ágatas, mientras con la derecha se apara em um bastón (RIPA, [1593], 2002, p. 389, *apud* LOPES, 2005, p. 270).

críticas ao poder patriarcal sem precedentes castigavam os velhos através de peças como as de Plauto e suas visões dicotômicas.

Também os poetas latinos mais celebrados, Horácio e Ovídio, segundo Beauvoir (1976), referem-se à velhice, mesmo que raramente, e quando o fazem, atrelam-na à melancolia e à destruição. É interessante ressaltar que Horácio, conforme a pensadora francesa expõe, fez o corolário da mulher velha como uma bruxa. Assim, a figura masculina do velho leva uma discreta vantagem, pois tal imagem feminina é recorrente no imaginário infantil e mesmo adulto.

Tal configuração da velhice no âmbito literário não muda muito no medievo europeu, pois “os heróis das canções de gesta são adultos ou mesmo rapazes muito novos ainda. Nos romances corteses, jamais intervém a ideia do envelhecimento” (BEAUVOIR, 1976, p. 144). Prevalece o contexto social e histórico em que a força física é importante na manutenção do poder em detrimento da sabedoria da idade avançada. Nesse contexto literário, até mesmo heróis em idade avançada, como ressalta Beauvoir (1976), aludindo as figuras do Rei Artur, Ginevra e Lancelote em *A morte de Artur*, apesar da velhice, comportam-se como se estivessem em plena juventude. Tal etapa da vida não seria importante para esses gêneros literários.

Na atualidade, se voltarmos o nosso olhar para a eterna juventude propagada pela literatura de temática vampiresca que tem uma ampla recepção mercadológica, podemos pensar que o mito prevalece. Mesmo no clássico conto de fadas em que a eterna juventude é ambicionada pela madrasta de Branca de Neve, no qual o espelho é uma metáfora da velhice ou mesmo da morte, existe um embate de juventude e beleza contra velhice.

Ainda no contexto antigo, interessa-nos observar o caráter sagrado e mesmo clarividente atribuído aos loucos, muitos deles velhos, sendo que, como expõe Beauvoir (1976), pode suceder que a velhice concilie em suas representações duas imagens que se contradizem: o sábio venerado e o velho louco. Ou podemos pensar até mesmo na mistura dos dois, pois se recorrermos à figura do Velho do Restelo, do Canto IV, de *Os Lusíadas*, conforme observado por Oliveira (2003), é significativo verificar que as palavras do velho podem soar tanto como uma espécie de clarividência da situação em que mergulhará Portugal ou podem ser vistas como o palavrório de um louco, resistente e conservador a dizer prélicas injuriosas contra a empresa marítima de Vasco da Gama.

Saindo do medievo europeu e avançando para o contexto inglês, em específico o teatro elisabetano do fim do século XVII, de acordo ainda com a pensadora francesa, o desenvolvimento da indústria, das finanças e do comércio contribuíram para o surgimento de

uma classe social que passou a cultivar uma nova moral para o homem. A conversação tendo como espaço sociedades, cafés, assembleias, entre outros, molda, na época, a figura de um novo homem, encarnado na imagem do “comerciante: amigo de todo o gênero humano, aventureiro e herói do século, mas é um herói pacífico que substitui a espada pela bengala” (BEAUVOIR, 1976, p. 204). Prefere hábitos simples e é avesso à mundanidade, preconizando a moral acima de tudo. Tal representação puritana aparece na figura dos velhos dedicados, subalternos e na delicadeza das relações entre pais e filhos que, de acordo com Beauvoir (1976), figuram no teatro.

Se nessa época, como afirma a ensaísta francesa, havia respeito no relacionamento entre pais e filhos nas encenações teatrais, podemos pensar que, na atualidade, em específico no Brasil, tal sentimento de solidariedade é esvaziado pela caricaturização prevalecente da figura do velho pelos jovens, provocando, com isso, o riso, em especial nos enredos simplificados das telenovelas que ocupam boa parte do imaginário coletivo de nosso país.

É importante ressaltar, voltando ao sentimentalismo humanista do teatro elisabetano, que, embora seja positiva a representação da delicadeza das relações familiares, não se deixa de entrever aquela faceta da serenidade e equilíbrio que preconiza a figura do velho em outras épocas. Com isso, apontamos a possibilidade de pensar que se a concentração do poder é inerente à da riqueza material, no caso do desenvolvimento da burguesia ocidental, o velho passa a ser uma figura aurática. Tal concepção aproxima-se da gerontocracia antiga e mesmo das relações mercantilistas prevalecentes na sociedade moderna.

Os velhos pobres começam a aparecer de forma significativa apenas na literatura do realismo do século XIX, em pleno apogeu das relações capitalistas, contrapondo, assim, a figuração da velhice abastada.

As aceleradas mudanças sociais desse contexto histórico refletem-se na explosão demográfica urbana na Europa. O fenômeno provocou a criação de um proletariado urbano, advindo da industrialização, fato que dramatizou a condição humana da velhice na época. Criaram-se abismos entre as classes sociais e o velho, com isso, passou a ser duplamente marginalizado: “ex-operários reduzidos à indigência e à vagabundagem, velhos camponeses tratados como animais, velhos pobres se situam no mais baixo nível da escala social cujo ápice é ocupado pelos anciãos das classes superiores” (BEAUVOIR, 1976, p. 222). Já na América, o taylorismo “provocou verdadeiras hecatombes, entre 1880 e 1900, [pois] todos os operários morriam prematuramente” (BEAUVOIR, 1976, p. 217). Tal contexto socioeconômico contribuiu para acelerar prematuramente a velhice.

Em suma, vale dizer que todas as representações dessa fase da vida na arte literária e figurativa, bem como na filosofia clássica de outras épocas, em muito contribuíram para a fixação da imagem do velho na história cultural ocidental. É um clichê dizer que personagens que representam o mal em contos populares ocidentais são velhos encarquilhados, sujos, maltrapilhos.

A literatura, na sua via de mão dupla, na contemporaneidade, “com suas figurações – especialmente quando tomam feições subversivas – obriga-nos a questionar as nossas próprias imagens estereotipadas, fazendo-nos refletir sobre sua insuficiência” (SIMÕES, 2005, 76). Podemos pensar que os personagens velhos do conjunto de contos selecionados de Guimarães Rosa e Mia Couto recusam tais representações estereotipadas, pois a imobilidade, paralisia a que estão presos os velhos nas representações antigas, são opostas aos personagens de nosso *corpus* literário, posto que estejam em constante luta com a vida, não sendo contemplativos ou resignados. Segundo Beauvoir (1976), a inércia pode ser um sinônimo da morte e, nesse aspecto, os velhos dos universos ficcionais dos dois escritores, ao recusarem tal condição, se lançando em ações constantes nas narrativas, estão a todo o momento celebrando a vida, mesmo que em alguns momentos, ela esteja se encaminhando para o fim. Quando os personagens trazem essa faceta de estereótipo, o narrador a apresenta para depois movê-la. Embora as atitudes de alguns pareçam, a princípio, ridículas, o mesmo narrador os valoriza, de modo a elevá-los nos finais das histórias.

No âmbito da crítica literária brasileira, há poucos estudos que refletem sobre a condição da velhice na literatura. Ressaltam-se as teses de doutoramento de Carmem Lúcia Tindó Secco, de 1992, e de Susana Moreira de Lima, de 2008. Existem também alguns artigos e ensaios esparsos sobre o assunto.

Vale apenas nos determos um pouco nas teses das autoras mencionadas, pois se trata de um esforço no sentido de problematizar a questão da velhice na ficção brasileira. Lima (2008) aponta dois enfoques como principais na representação da figura da mulher velha na ficção brasileira contemporânea: a inutilidade e a sabedoria. A primeira está ligada à deterioração física e aos desdobramentos dessa ocorrência, já a segunda, se atrela à experiência, tendo como elemento propiciador a memória. Já Secco (1994), por meio de um *corpus* literário¹⁰ também da moderna literatura brasileira, propõe uma leitura à luz das

¹⁰ A autora privilegia obras de Machado de Assis, João Guimarães Rosa, Aníbal Machado, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Josué Montello e Nélida Piñon em sua tese de doutorado defendida em 1992, na UFRJ, sob o título de “As rugas do tempo nas dobras do literário” e posteriormente publicada em 1994.

reflexões de Walter Benjamin sobre tradição e modernidade, afastando-se de uma visão do velho, para propor, segundo as palavras da autora, a noção de “memória oprimida”.

A partir do que expomos até aqui, fazemos o exercício de observar fora do âmbito da crítica literária a figura do velho. Assim, indagamo-nos como o velho é visto na sociedade, observando a valorização da experiência e a construção da alteridade. Passaremos a abordar o assunto a seguir.

2.1.1 Alteridade e valorização da experiência

Trataremos, nesta seção do trabalho, da velhice sob dois aspectos: a velhice como alteridade e como valorização da experiência. Tais temas interessam-nos para a leitura de nosso *corpus*. Reconhecemos que são visões dicotômicas que, em alguns sentidos, reverberam representações antigas da velhice como aquelas que expusemos.

2.1.1.1 Alteridade

O velho na sociedade atual muitas vezes é visto como alteridade, construído pelo olhar do outro, pois, como observa Beauvoir (1970, p. 17), “sem ter experimentado mutações graves; interiormente, ele não adere ao rótulo que lhe aplicam: não sabe mais quem é”. Ele passa a ser um outro, paralisado, pois não há o esforço na tentativa de contato com esse outro para a construção humana da alteridade. A outridade exila o velho que não sabe, portanto, comportar-se mais socialmente, tendo medo de ser ridículo e, por isso, muitas vezes, tenta ter comportamentos atribuídos aos jovens.

Podemos pensar que essas atitudes segregacionistas em relação aos idosos pode ser uma tentativa de “submetê-los a um marasmo sem os desafios que estimulam o homem a criar sua existência” (CANÔAS, 1985, p. 23). Eles são segregados, exilados, a começar pela própria família, e depois, pela sociedade. É pertinente observarmos aqui que os personagens do conjunto de contos de Guimarães Rosa e Mia Couto que selecionamos estão sempre na contramão do isolamento. São ativos e estão sempre numa espécie de fuga, seja para a vida como em “Tarantão, meu patrão” e em “Presepe” do autor mineiro, seja para a rua, como em “Noventa e três” e “A avó, a cidade e o semáforo” de Mia Couto, seja para a aldeia, como em “Sangue da avó manchando a alcatifa” do mesmo autor, ou ainda para o universo do trabalho, como Manuelzão em “Uma estória de amor”. O imobilismo não faz parte da condição dos personagens desses universos narrativos, pois eles estão cheios de vitalidade.

Muitos velhos “já não se definiam por sua função social; sentiam-se indivíduos, com autonomia para decidir a respeito de suas condutas, segundo suas preferências e não mais obediência a convenções” (BEAUVOIR, 1970, p. 241). Podemos pensar que o protagonista, do conto de “Tarantão, meu patrão”, de Guimarães Rosa, se desaliena do mundo, não fazendo o que se espera dele, ou seja, morrer longe da família, apenas com empregados, por exemplo, sendo, portanto, imobilizado como um outro. O velho trava uma batalha com a morte, fugindo para a vida, o que pode ser observado na narrativa, cheia de ações e bravura. Mas, depois de cumprir a missão que lhe outorga, acaba sozinho.

Cunha (2009, p. 168) assinala que

pode-se inferir que o comportamento, aparentemente desordenado, dionisíaco, demoníaco, de Tarantão-Quixote é, na verdade, a tentativa de subversão de padrões comportamentais, afetivos e existenciais regidos por uma prática poderosa de anulação das individualidades e verdades ontológicas mais essenciais.

O personagem rompe com o isolamento em meio aos achaques de doença que indicam o fim de sua existência, lançando-se a uma demanda que restaura a alegria, a vitalidade e a saúde. É pelo “desejo de viver, a alegria do contato, o desfrute mesmo, [...] o bem estar físico, social, cultural, que nada nem ninguém nos pode oferecer, exceto nós mesmos” (MAGALHÃES, 1989, p. 97). Por isso, a sua decisão repentina, o estalo, a tomada das rédeas do cavalo bravo, funciona como uma metáfora da tomada da própria vida, não se sujeitando a tentativa de anulação de seu ser.

De acordo com Barros (2006, p. 165),

sendo o ajuste de contas o projeto da velhice, o indivíduo tem que ser visto como seu empreendedor e, desse modo, o fim de vida não é necessariamente visto como a morte, mas como a perda de consciência de si mesmo enquanto indivíduo capaz de promover sua missão.

Tarantão faz frente a isso, enfrenta a morte pela ação. Podemos observar que há inúmeros verbos, na narrativa, cujos campos semânticos indicam tal fato, pois é o velho que conduz a cavalgada, a ação com “a voz toda, sem sobrossos nem encalques¹¹” (ROSA, 1988, p. 145). Rompe, assim, com seu isolamento, que pode ser asilamento, dado que a fazenda nos remete às instituições que cuidam dos idosos, e também com o exílio da vida.

¹¹Conforme Martins (2008), uma voz sem temor, receio ou susto e enfatizada.

O personagem de Guimarães Rosa, ambíguo com vitalidade, transbordando através de um corpo envelhecido, nos remete ao que Beauvoir (1976) expõe em relação à literatura de Victor Hugo que enalteceu a velhice:

conhece-se sua predileção pelas antíteses: uma das que ele mais explorou com mais prazer foi aquela que opõe um corpo deformado a uma alma sublime: a velhice é uma de suas encarnações. Existe um contraste romântico entre um corpo enfraquecido e um coração indomável (BEAUVOIR, 1976, p. 230).

De certa forma, podemos pensar em Tarantão e na sua vontade férrea de sair em demanda no fim da vida por um objetivo. Lembramos também, nesse caso, com base em Sperber (1976): Victor Hugo constava na biblioteca pessoal de Guimarães Rosa.

Em relação a Tio Bola, personagem do conto “Presepe, do autor mineiro, uma das estratégias usadas pelo velho, na sua encenação natalina, para enfrentar o isolamento que lhe é imposto pela família, é a paciência, como pode ser observado nos trechos do conto: “Tio Bola aceitara ficar, de boa graça, dando visíveis sinais de paciência” (ROSA, 2001, p. 174), “devagar descera, com Deus, a escada” (ROSA, 2001, p.175). Na narrativa, a calma do octogenário em não reclamar com os parentes e esperar o momento certo para tornar-se o Menino Jesus, mesmo às avessas, no seu palco/presépio – de certa forma sendo vigiado por Nhota e Anjão, empregados da fazenda, – torna-se a maneira pela qual o personagem consegue dar vazão a sua travessura natalina, fugindo, assim, de certa maneira, para a vida. Essa vigilância, experimentada por ele, pode ser verificada nas seguintes passagens: “Tio Bola esperava que o Anjão se fosse, que Nhota não tossisse mas adormecesse” (ROSA, 2001, p. 175), “O Anjão, rondava. Nhota, também, com luz em castiçal, corria a casa” (ROSA, 2001, p. 176).

Enfim, através da espera pelo momento adequado de empreender a sua singular representação do presépio, esse velho, desprezado e exilado num momento importante de reunião familiar, consegue ter a sua noite natalina.

A ideia do personagem de criar o presépio só é possível na ausência dos outros, que, de certa maneira, o paralisam, pois o olham como um estranho, talvez à espera da morte. Entretanto, podemos inferir que Tio Bola gostaria de ter ido à vila com os familiares, conforme está posto na passagem do conto:

Seu espírito pulou tão quanto à vila, a Natal e missa, aquela merafusa. Topava era tristeza – isto é, falta de continuação. Por que é que a gente necessita, de todo jeito, dos outros? Velho sacode facilmente a cabeça. A ideia lhe chegou então, fantasia, passo de extravagância” (ROSA, 2001, p. 174-175).

De acordo com tais circunstâncias, talvez sua encenação seja uma substituição ao desejo de estar com a família. Observamos, assim, a solidão e o abandono em que o velho é relegado, justamente na noite de reunião natalina. A sua ideia representa uma inquietação, pois “não cabia no quarto” (ROSA, 2001, p. 175) e desejava também participar, de algum modo, do nascimento de Jesus. Portanto, o personagem foge do papel do velho decrépito, às portas da morte, e consegue, ao reviver o Natal, entrar em contato com a celebração da vida representada pela simbologia do nascimento/renascimento do Menino eterno.

Abandonado também está o avô de “Noventa e três” na comemoração de seu aniversário. É em surdina que o velho vai para o jardim público, o espaço de liberdade, fugindo para a vida, não aceitando também o imobilismo que a família lhe impunha.

É interessante observar na narrativa que o tema da festa de aniversário, espaço em que se podem reunir todos os parentes, é uma maneira de apresentar “as conseqüentes e doentias relações familiares marcadas pela impossibilidade de um diálogo verdadeiro que resulta no processo de silenciamento” (LAURITI, 2009, p. 95). No momento em que todos estão reunidos em torno do velho, ele deveria ser o centro dos afetos, mas não é, conforme a passagem:

a multidão, ruidosa, acelera os festejos. Naquela alegria não cabem avôs. [...] Finalmente, trazem o bolo de aniversário. O velho sopra em todo o lado menos no bolo. Decidem todos juntos apagar as velas, na vez do festejado. O bolo é cortado rápido, há que regressar à alegria. O velho deve estar por aí dormindo, dizem, ele descansa assim no meio de qualquer momento (COUTO, 1996, p. 57).

Já visitando a morte, ao personagem não cabe a vida, apenas a senilidade e a espera do fim, posto que esteja meio morto para todos. O seu interior contradiz tal realidade paralela, que nos é introduzida pelo narrador, sempre se valendo do operador argumentativo “mas”, sendo que, em um dos casos, se faz acompanhar de um provérbio: “Mas a ilusão de estar certo nasce de todos estarem errados no mesmo momento” (COUTO, 1996, p. 57). A cena cômica em que todos festejam sua própria alegria, afastada do universo do avô, leva-o à certeza de que precisa sair daquele lugar. No caso, o “idoso é tratado como surdo, débil, sem opinião que se leve a sério, sem experiência de vida que deva ser levada em conta, sem condições de frequentar atividades e lugares de descanso e lazer, na maioria destinados aos jovens” (MAGALHÃES, 1989, p. 100). Enfim, é uma figura destoante da festa, pois, em meio ao burburinho, toma uma decisão tida como ato de senilidade, segundo se verifica no trecho do conto: “Será que pode sair? – *Sair?* Os familiares se admiraram, indignados. Então, no preciso

dia de anos? E aonde? O velho se resigna, desistido” (COUTO, 1996, p. 56). Mesmo assim, em surdina, como já dissemos, o personagem foge para o espaço da rua, não aceitando a imobilização imposta pela família.

Em “A avó, a cidade e o semáforo”, a narrativa é quebrada com uma estranha atitude da avó, conforme o trecho do conto: “E deparei com o que viria a repetir-se todas tardes: a vovó Ndzima entre os mendigos, na esquina dos semáforos” (COUTO, 2009, p. 128). Estranhamente, ela passa a ser uma pedinte, para surpresa do neto, indo para a rua como o avô de “Noventa e três”. Podemos inferir que o neto a deixara sozinha no hotel, não compartilhando o seu mundo com ela, por isso, a avó toma a decisão de ter contato com pessoas para conseguir uma espécie de família substituta. Quando chega o momento de regressarem para a aldeia, Ndzima recusa-se, como se observa na passagem da narrativa:

- *Ainda não fez as malas, avó?*
- *Vou ficar, meu neto.*
- O silêncio me atropelou, um riso parvo pincelando-me o rosto.
- *Vai ficar, como?*
- *Não se preocupe. Eu já conheço os cantos disto aqui.*
- *Vai ficar sozinha?*
- *Lá, na aldeia, ainda estou mais sozinha* (COUTO, 2009, p. 128). (grifos nossos)

No espaço rural e urbano, a velha encontrava-se isolada. Fazendo frente ao fato, passa a integrar um estranho núcleo familiar, formado por moradores das ruas, para, talvez, enfrentar a impessoalidade da metrópole. Consegue, com isso, confrontar o abandono em que se encontrava na aldeia e também na cidade.

Já o ilhamento da avó Carolina, personagem de “Sangue da avó manchando a alcatifa”, também de Mia Couto, em frente ao aparelho televisivo, desperta “as chamas da memória [...] [que] sobrepõem-se às luzes aprisionadoras da tevê e libertam, momentaneamente, a velha das imagens do presente” (SECCO, 2003, p. 97). Tomando as rédeas da situação, como fez o velho Tarantão com sua própria vida, Carolina decide reagir, conforme se lê no trecho:

- Nessa noite, a televisão transmitia uma reportagem sobre a guerra. Mostravam-se bandidos armados, suas medonhas acções. De súbito, sem que ninguém pudesse evitar, a velha atirou sua pesada bengala de encontro ao aparelho de televisão. O *écran* se estilhaçou, os vidros tintilaram na alcatifa. Os bandidos se desligaram, ficou um fumo rectangular.
- *Matei-lhes, satanhocos*¹²– gritou a avó (COUTO, 2006, p. 27).

¹²Segundo Cavacas (1999, p. 208) “do *changanasathanyoko*, ‘espírito de cobra’, interjeição de insulto”. Pode tratar-se também de sacana, impostor, malandro, maldito.

A velha rompe com o seu isolamento, de maneira que pode ser considerada cômica, e confunde as realidades, pois não compreende como o gênero permitia que bandidos passeassem pela sala junto às crianças. Depois da reviravolta, a avó decide retornar para a sua aldeia, abandonando a família que a considerava senil pela atitude de estilhaçar o aparelho televisivo.

Em relação ao personagem Manuelzão, de “Uma estória de amor”, o universo do trabalho é a referência de identidade para ele, muito mais do que relações sociais e familiares. Nélida Redondo (1992, p. 1, *apud* Motta, 2006, p. 227) expõe: “em uma cultura estruturada a partir do trabalho produtivo fora da unidade doméstica, a entrada e a saída do mundo do trabalho determinam mudanças importantes no ciclo da vida, contribuindo para estabelecer as grandes transições na biografia pessoal”. No mundo de Manuelzão, a Samarra, tudo gira em torno do trabalho. O personagem não consegue parar, mesmo apresentando sinais físicos de doença, conforme mostram os trechos:

Ele estava afrontado na boca dos peitos, aquelas ânsias. Arquejava, da subida? Tomou fôlego [...] As dormências, os arroxeados nos beiços, o retorto da canseira – e também, a qualquer esforço, com mais demora, logo lhe subia uma supitação. Ah essa falta-de-ar, o menos apetite de comer; umas dores (ROSA, 1984, p. 172 e 186).

O capataz está em constante atividade, pois, para ele, parar representaria a morte. As suas lembranças agoniadas, ligadas à pobreza e aos demais conflitos internos, são sempre em repouso, por isso, talvez, queira fugir da imobilidade proporcionada pela festa que está oferecendo na fazenda. Conforme Beauvoir (1976, p. 297), “existe quase sempre, uma ambivalência no trabalho, que constitui ao mesmo tempo uma servidão, um cansaço, mas também uma fonte de interesse, um elemento de equilíbrio, e um fator de integração na sociedade”. Nessa perspectiva, Manuelzão pode usar o trabalho como uma forma de organizar o seu mundo interior e de assegurar a sua identidade de vaqueiro, mesmo que tal atitude sugira-nos uma espécie de fuga.

Se as atitudes de Tarantão, Tio Bola, o avô de “Noventa e três”, as avós Ndzima e Carolina podem parecer sinais de revolta e agressividade, tais ações mostram a vitalidade que faz parte dos idosos, conforme Cânoas (1985). Esses sinais, que aparecem nas ações dos personagens, ocorrem em momentos de contestação de situações a que são submetidos. A imagem da beatitude não se cola a essas representações literárias dos dois escritores mencionados.

Muitas vezes, a sociedade outorga ao velho uma condição quase infantil que chega mesmo a passar por uma espécie de debilidade conforme observa Canôas (1985, p. 67): “protegidos porque não saberiam resolver seus problemas sozinhos, porque são frágeis fisicamente, porque são menos inteligentes. O opressor coloca-se como protetor, como alguém que está acima e, portanto, sabe o que é bom para o oprimido”. Retira-se do velho sua condição de exercer o livre arbítrio, participar da vida familiar e social. Ele é transformado num outro, fora do mundo, em uma espécie de morto-vivo. Tio Bola, em “Presepe”, está aparentemente submetido à família, que o isola na noite de Natal. O velho é caracterizado, no início da narrativa, como alguém debilitado e desvalido, conforme verificamos nas passagens: “tão magro, tão fraco: nem piolhos tinha mais [e] desestimado, cumpria mazelas diversas” (ROSA, 2001, p. 174). Portanto, o personagem, para a família, está às portas da morte, sendo quase um incapaz.

De certa maneira, os velhos dos contos de nosso *corpus* recusam o papel de oprimido imposto pelos outros de forma implícita ou explicitamente. Detendo-nos na figura do velho do conto “Tarantão, meu patrão”, podemos indagar sobre a subversão da condição de opressão, feita por intermédio do exílio imposto ao personagem, pois as ações do velho fazem jorrar vitalidade pelas páginas do conto numa espécie de revolta demoníaca contra tudo e todos. Tio Bola também não aceita o isolamento e cria a sua própria noite natalina.

Outro aspecto que ressaltamos nos contos e não apenas nos dois citados acima, refere-se à intensidade de ações que marcam as narrativas. Os personagens têm projetos que vão se desenvolvendo ao longo dos contos. Beauvoir (1970, p. 300) afirma que

contrariamente ao que preconizam os moralistas, é preciso desejar prosseguir alimentando na idade avançada paixões suficientemente fortes para evitarem que nos voltemos para nós mesmos. Nossa vida conserva seu valor enquanto atribuímos também algum à dos demais, através do amor, da amizade, da indignação ou da compaixão.

Acrescentamos a exposição da ensaísta francesa, a importância da relação de ensino-aprendizagem entre os jovens e os mais velhos, pois em “Nas águas do tempo”, “Tarantão, meu patrão” e “A casa marinha”, esse processo proporcionado pela figura do velho guia os narradores-aprendizes. A tematização da ausência do aprender está presente em “Sangue da avó manchando a alcatifa” e “A avó, a cidade e o semáforo”, contos de Mia Couto, uma vez que as protagonistas, destituídas de seu papel social, passando por uma espécie de esterilização, soçobram num vazio. No caso de “Noventa e três” e “Presepe”, os velhos ensinam pelas atitudes que tomam ao subverterem a condição de vida, ou seja, o isolamento, a

solidão e a incompreensão a que são submetidos por seus familiares e, em especial, o avô da estória de Mia Couto, une-se a um menino de rua, também isolado como ele.

Voltando à questão da alteridade, expusemos que se o velho é infantilizado pelo outro, também é convidado a se retirar implicitamente, ou mesmo explicitamente da sociedade que valoriza a competitividade, a perfeição e a força física, regidas pelas leis econômicas em que os velhos, não podendo mais ser considerados vitoriosos, consumidores em potencial, devem ser escondidos através da imagem dócil e inofensiva, pois deles se espera “infinita tolerância, longanimidade, perdão, ou abnegação servil pela família” (BOSI, 1994, p. 76). Ou seja, o apagamento do sujeito, o papel de coadjuvantes em suas próprias vidas. Aqueles que se rebelam contra esse comportamento são, conforme assinala Bosi (1994), banidos do grupo familiar. É comum no caso de docilidade forçada, o estranhamento das relações do outro, mesmo os familiares, que tratam os idosos em “tom protetor que mal disfarça a estranheza e a recusa” (BOSI, 1994, p. 76).

Aos velhos não são dadas muitas opções no caso. Ou recusam o papel, sofrendo as consequências, ou o aceitam. Em alguns contos de nosso *corpus* literário as duas opções, como comentamos, também estão presentes. É possível vislumbrar como as narrativas manejam uma saída, pois Tarantão, Tio Bola e o avô de “Noventa e três” são resgatados dessa condição pelas atitudes que tomam. O personagem de “Tarantão, meu patrão” protagoniza o aparente velho fora do juízo, marcando, com isso, ao longo de toda a cena narrativa, a sua presença enquanto herói às avessas, não aceitando, assim, ser o outro isolado. Tio Bola, ao reviver, a sua maneira, o auto natalino, toma as rédeas de sua vida. Mesmo representando para os familiares o papel do octogenário já às portas da morte, para o leitor, fica a imagem daquele que resignifica o Natal. Ao protagonizar o papel do Menino Jesus, o velho não se torna um coadjuvante em sua própria vida. Já o avô de “Noventa e três” assume a condição de velho-menino de e na rua no final da narrativa, conforme o excerto: “e sem que ninguém se aperceba, o aniversariante escapa do aniversário. Se adentra no jardinzito e se estende no banco, suspirando uma leve felicidade” (COUTO, 1996, p. 58). Assim, abandona a docilidade forçada do mundo das aparências, posto que para a família ele seja senil e cego, segundo observa-se pelo trecho: “o velho deve estar por aí dormindo, dizem, ele descansa assim no meio de qualquer momento” (COUTO, 1996, p. 57). Com tal atitude, assume a sua condição de sujeito, não aceitando a organização familiar que o desconsidera enquanto pessoa, vendo-o como um outro infantilizado e também imbecilizado. As protagonistas, de “Sangue da avó manchando a alcatifa” e “A avó, a cidade e o semáforo”, rebeldes e transgressoras, são exiladas do grupo familiar, sendo que Carolina volta sozinha para a sua aldeia, arrasada pela

guerra civil, para sofrer privações, e a outra, Ndzima, torna-se, por escolha própria, uma mendiga na capital Maputo. Portanto, todos os personagens mencionados das narrativas de Couto e Rosa não aceitam a nulidade imposta pelos seus familiares e atuam como sujeitos de suas ações.

A imagem do velho como um outro é construída por intermédio de várias artíficos. Além da condição de outro, na sociedade atual a velhice está, muitas vezes, ligada à experiência, sobre a qual passaremos falar.

2.1.1.2 Experiência

Na atualidade, a experiência é uma forma positiva de olhar para a velhice, mas tal questão implica fatores de desestabilização pela desvalorização da própria experiência. Vamos abordar tanto a faceta positiva quanto a negativa da questão.

Quando é percebida de forma positiva, a velhice muitas vezes está ligada “ao encantamento da arte de contar, ao saber tradicional, à preciosa experiência de vida e ao poder rejuvenescedor da memória” (CABRAL, 2005, p. 83). Nesse sentido, podemos observar que, na novela “Uma estória de amor”, boa parte da narrativa é ocupada pela arte de contar estórias, vivificada pela presença do velho Camilo. Assim, quando Manuelzão está imerso na dúvida, perscrutando a morte, o personagem vê o velho e pensa em indagar-lhe sobre o assunto, pois “assim, todo vivido e desprovido de tudo, ele bem podia ter alguma coisa para ensinar... Mas o velho Camilo, o que soubesse, não sabia dizer, sabia dentro das ignorâncias. A ver, sabia era contar estórias – uma estória, do pato pelo pinto, me conte dez, me conte cinco” (ROSA, 1984, p. 240). Ao mesmo tempo em que pressente que o personagem pode ter algo para doar, talvez um conselho inerente à sabedoria da velhice, Manuelzão vacila, pois tudo o que o Camilo saberia seria o comum e não o ajudaria. Surpreendentemente, o capataz solicita ao velho que conte uma estória, abrindo caminho para a sua performance. Observando o número de páginas que ocupam na novela, os versos do velho Camilo, integrantes do “Romance do Boi Bonito” ou da “Décima do Boi e do Cavalo”, funcionam como um divisor de águas entre um Manuelzão angustiado e um outro, resoluto e decidido.

Já em “Sangue da avó manchando a alcatifa”, a ausência do contar é significativa no desenrolar da estória, pois isolada pela família, e não tendo muito que fazer sobre o assunto, a avó adormece em frente ao aparelho de tevê, mas, quando despertava à noite, “luscofuscava seus pequenos olhos pela sala” (COUTO, 2006, p. 26), atenta a tudo que estava ocorrendo, mesmo na penumbra em que a deixaram – tanto a real quanto a metaforizada –, uma vez que

Carolina ainda fica à sombra dos acontecimentos familiares. O clima sugestivo, dos parentes ouvindo histórias à noite, conforme o seguinte trecho da narrativa, desperta, na avó, desejos: “Filhos e netos se fechavam numa roda, assistindo vídeo. Quase lhe vinha um sentimento doce, a memória da fogueira arredondando os corações. E lhe subia uma vontade de contar histórias. Mas ninguém lhe escutava. Os miúdos enchiam as orelhas de auscultadores” (COUTO, 2006, p. 26).

Carolina, grávida de histórias, mas substituída por um artefato tecnológico impessoal, em que cada um se fechava no seu mundo através dos fones de ouvido, imperando com isso o silêncio, longe da interação com o contador e mesmo do imaginário cultural, sente-se perdida. No caso, “o não contar é a esterilidade, a ruptura da corrente, a morte” (WALTY, 2003, p. 33). Talvez a avó, na atitude enérgica de quebrar a tevê, queira romper com isso, mas é uma ruptura apenas pessoal, já que não atinge a família que continua alienada.

Fonseca (2003, p. 78) assinala que “a relação entre o passado, o tempo da avó, e o presente, caracterizado, ironicamente, pelo apego à televisão faz emergir questionamentos sobre a invasão de hábitos que apagaram a fogueira, que congregava a família em torno da avó”. Tudo é estranho para ela, desde a alcatifa, tapete estrangeiro, como os demais objetos de outra cultura, até o mundo irreal da tevê. Carolina, contrariando a importância dos mais velhos, está só e “regressava à sua ilha, recordando a aldeia. Lá, no incêndio da guerra, tudo se perdera. Ficaram sofrimentos, cinzas, nada” (COUTO, 2006, p. 26). Tudo o que sabe e pode compartilhar, fica interiorizado.

Eclea Bosi (1994, p. 82) afirma que “o vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância.” Carolina, que, a princípio, pode ter recebido essa promessa ao ser trazida para junto da família, encontra “auscultadores”, fechando os ouvidos dos netos. Assim, a sua idade de nada vale. Talvez a sua vinda para Maputo representasse a resolução de um incômodo social dos filhos que poderiam ser acusados de abandoná-la. Eles, como se observa na narrativa, não tinham interesse que a avó participasse de suas vidas. Queriam-na calada, fechada na sua não existência. Ao tratarem a personagem dessa maneira, a família funciona como “alienadores da real densidade de seu patrimônio sociocultural, ao longo de uma existência de aprendizados” (MAGALHÃES, 1989, p.103).

As duas narrativas mencionadas apresentam facetas dicotômicas da valorização da experiência. Na novela de Guimarães Rosa, a história do velho Camilo, interpolada ao texto,

eleva a figura do personagem. Já no conto de Mia Couto, a avó, substituída pelo aparelho televisivo, tem a sua experiência esvaziada.

No caso de “Sangue da avó manchando a alcatifa”, “A avó, a cidade e o semáforo” e “Noventa e três” trata-se do abandono da experiência que não garante aos velhos, nas narrativas, a estabilidade das sociedades repetitivas aludidas por Beauvoir (1970). Tal fato pode estar acentuado, nas narrativas miacoutianas, numa tentativa de chamar a atenção para a descaracterização negativa das organizações familiares e das sociedades tradicionais que não consideram mais a aglutinação da experiência em torno da figura do velho.

Já em “Tarantão, meu patrão” e “Presepe”, contos de Guimarães Rosa, podemos perceber a encenação da morte simbólica dos personagens velhos pelos seus familiares ao abandoná-los nas suas respectivas fazendas. O exílio de Tarantão e Tio Bola pode representar também a desconsideração da tradição, do mundo arcaico e seus valores tão caros à literatura do escritor mineiro.

É interessante recorrermos às ideias de Benjamin (1933:1994), pois o banimento do sujeito que envelhece pode representar a proscricção do que é tradicional, ou seja, as fontes da experiência. Esse estudioso, refletindo sobre a pobreza da experiência, credita tal fato ao abandono contínuo de todas as peças do patrimônio humano, pois “tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 1933:1994, p. 119). O velho abandonado pode personificar esse fato no sentido do desprezo por aquilo que a humanidade, centrada naquele que envelhece, acumulou por anos. Tudo é então dispersado ou mesmo desperdiçado.

No universo contemporâneo, a fragmentação da memória ou a falta dela, tem nos meios de comunicação de massa um agente em potencial. O receptor desse meio de comunicação social “recebe um excesso de informações que saturam sua fome de conhecer, incham sem nutrir, pois não há lenta mastigação e assimilação” (BOSI, 1994, p. 87). Não existe, dessa maneira, o tempo de ruminação que pode ser o da aprendizagem.

Toda essa fragmentação tem um viés ideológico, pois “a comunicação em mosaico reúne contrastes, episódios díspares sem síntese, é a-histórica, por isso é que seu espectador perde o sentido da história” (BOSI, 1994, p. 87). A experiência através da memória poderia ser uma forma de enfrentamento da situação. Assim, o velho seria valorizado e o contrário disso é o execramento da velhice. O fato também se relaciona com o mito, construído pela sociedade de consumo e propagado pela comunicação de massa, em torno de “tudo o que é velho é ruim, feio e desprovido de interesse. O antigo tem que lutar para sobreviver: seja um ser humano, uma casa, uma praça, uma rua” (MAGALHÃES, 1989, p. 19).

Pensando no prestígio e também no desprestígio da memória, são pertinentes as considerações de Bosi (1994, p. 63), que passamos a citar: “há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar”. A não valorização do fato provoca a ruptura da transmissão, levando ao empobrecimento do qual falava Benjamin (1933:1989), e abre, assim, as portas dos depósitos humanos, os asilos, que guardam as experiências coletivas silenciadas. No caso de “Sangue da avó manchando a alcatifa”, a ruptura da transmissão é acentuada, pois uma falsa avó tecnológica, a televisão, substitui Carolina. Nesse sentido, a narrativa proporciona uma reflexão sobre o silenciamento da memória e da experiência através da aprendizagem centrada na velha. A mesma figura da avó que nas sociedades tradicionais, a sua memória lhe concedia prestígio e contribuía significativamente para a organização social. Passaremos a abordar como a velhice era vista em algumas dessas sociedades tradicionais, no caso, no contexto africano.

2.2. Velhice na África

É importante iniciarmos dizendo que no contexto africano a velhice não é vista de forma homogênea, mesmo porque a África é um continente plural com inúmeras civilizações imersas em contextos sociais e culturais díspares, embora algumas mantenham relações próximas. Segundo Silva (2006), há aspectos históricos da islamização de algumas partes do continente, as influências indianas e indonésias e mesmo de algumas nações europeias, a mesclagem de civilizações autóctones, enfim, pode parecer truísmo, mas é preciso dizer que se trata de um continente vasto geograficamente, que abriga populações antiquíssimas.

A nossa abordagem sobre a questão da velhice na África será bastante limitada, estando circunscrita apenas a algumas observações de caráter antropológico relativamente a algumas sociedades tradicionais. Usaremos, para tanto, o termo *ancestralidade*¹³ e, em outros momentos, também o termo *tradição*¹⁴, pois acreditamos serem abrangentes para falar de uma questão essencial para algumas organizações sociais daquele continente. Também tal assunto,

¹³ Leite (2008) refere-se ao termo como uma relação dialética constante entre o mundo dos ancestrais e dos vivos produzindo uma síntese que deve ser tomada em sua concretude histórica, dinâmica e plural. Grosso modo, podemos falar da presença dos mortos no mundo físico das sociedades tradicionais.

¹⁴ Segundo Hampâté Bâ (1982), a tradição refere-se às características da cultura tradicional africana, suas múltiplas facetas, a oralidade, mitologia, religiosidade e formas de expressão.

quando é problematizado, traz algumas limitações. A esse respeito, Fábio Leite (2008, p. 14) adverte que “a concretude ancestral das práticas históricas africanas tem permanecido mais ou menos indefinida: os enunciados, ou são genéricos demais ou limitam-se a aspectos extremamente particulares”. As pesquisas antropológicas ou sociológicas voltadas para a questão observaram as sociedades tradicionais africanas de forma monolítica e, de acordo com o pesquisador, muitos dos dados coletados objetivavam apenas atingir instâncias teóricas ou mesmo comprovar métodos, sem observar especificidades de organizações sociais díspares.

A respeito da pluralidade do continente africano, Appiah (1997, p. 70) expõe que “o filósofo beninense Paulin Hountondji chamou ‘unanimismo’ a essa visão de que a África é culturalmente homogênea – à crença em que há uma espécie de corpo central da filosofia popular compartilhado pelos africanos negros em geral”.

Por outro lado, há pesquisadores que “examinando aspectos das civilizações africanas, inserem a questão ancestral no fluxo do texto sem apontar significado mais abrangente” (LEITE, 2008, p. 14). Já outros apenas se detêm em uma das configurações da questão de forma isolada.

Para esse sociólogo brasileiro, a ancestralidade é uma questão difícil de ser tratada, uma vez que envolve muitas instâncias: sociais, culturais, de estabilização social e mesmo de dominação política e valor religioso.

Leite (2008) aponta alguns pesquisadores que estudaram a questão. Para ele, o antropólogo francês Marcel Griaule, em seu longo trabalho de campo junto à sociedade *Dogon*, não se ocupou profundamente do assunto e acabou diluindo tal questão junto à mitologia dessa organização social. Já Alexis Kagane, historiador, etnólogo e filósofo ruandense, estudando as sociedades *bantus*, segundo Leite (2008, p. 15),

preocupado com a configuração do homem em face do universo, coloca a questão ancestral como elemento desenvolvido em seu discurso sobre a formação do ser, onde define um princípio de inteligência capaz de unir-se ao criador e existir intemporalmente com relação à sociedade.

Vale ressaltar, entretanto, a importância da ligação que esse pesquisador faz da questão da ancestralidade como um elemento da “religião” *Bantu* e o culto aos antepassados. Para Leite (2008), Kagane falha ao apontar apenas os aspectos culturais da questão, além de tentar explicá-los pela inserção de aparatos filosóficos em muitos aspectos ocidentais. Há também, para o sociólogo brasileiro, um engajamento ideológico Kagane, marcado pela simpatia à cristianização dos cultos dedicados aos ancestrais na esfera das sociedades *bantus*.

A ancestralidade acaba também sendo abordada no trabalho de autores que estudam a morte e as religiões nas sociedades tradicionais, mas, para Leite (2008), falta rigor no olhar que ainda homogeneiza o continente africano. Muitas vezes, o trabalho interpretativo antropológico feito sem rigor contribui para a descaracterização de alguns aspectos da questão ancestral na África. Sobre o assunto, o autor ressalta a importância das observações empíricas de Pierre Verger junto aos *iorubas*, que não tinham um caráter interpretativo.

Feito esse preâmbulo, passaremos a abordar a questão em algumas sociedades tradicionais da África.

2.2.1 Ancestralidade

A noção de pessoa nas sociedades *fula* e *bambara* é muito complexa, pois “implica uma multiplicidade interior de planos de existência concêntricos e superpostos (físicos, psíquicos e espirituais, em diferentes níveis), bem como uma dinâmica constante” (HAMPÂTÉ BÂ, 1977, p. 1). Portanto, segundo o intelectual malinês, nessas duas sociedades africanas, como diz a “a expressão bambara *Maa ka Maaua Ka ca a yere kono*: ‘As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa’” (HAMPÂTÉ BÂ, 1977, p. 1). O desenvolvimento físico está assim atrelado ao psíquico/espiritual, marcado pelos graus de iniciação, cujo objetivo é propiciar poder moral e mental à pessoa física numa espécie de condicionamento para a perfeita e total realização do indivíduo. Toda a existência de um homem considerado normal divide-se em duas grandes fases

uma ascendente, até os sessenta e três anos, outra descendente, até os cento e vinte e seis. Por sua vez, cada uma dessas fases comporta três grandes seções de vinte e um anos, compostas de três períodos de sete anos. Cada seção de vinte e um anos marca um grau de iniciação. Cada período de sete anos marca um limiar na evolução da pessoa humana (HAMPÂTÉ BÂ, 1977, p. 1).

Observando a divisão, nota-se a importância que é dada à evolução da pessoa em termos de acúmulo da experiência, pois o homem vai elaborando, com o passar das fases, os ensinamentos que recebeu, sendo testado pelos mais velhos quando lhe é concedida a palavra. Após essa fase de teste, ele é considerado um mestre e, a partir dos sessenta e três anos, é desobrigado das funções ativas, continuando a ensinar voluntariamente.

Podemos entender que a pessoa nas sociedades *fula* e *bambara* forma-se a partir da coletivização, em que o processo de aprendizagem pela valorização da experiência é fundamental. Nessa perspectiva resumidamente exposta aqui, não há lugar para a

individualização. Observa-se uma interdependência da pessoa não apenas em relação a seus pares, mas também em relação ao mundo natural numa complexa ecologia definida por

leis precisas que determinam a conduta do homem face a todos os seres que povoam a parte vital da terra: minerais, vegetais e animais. Essas leis não podem ser violadas, sob pena de provocarem, no seio do equilíbrio da natureza e das forças que a sustentam, uma perturbação que se voltaria contra ele [o homem] (HAMPÂTÉ BÂ, 1977, p. 2).

Dessa maneira, toda boa ou má conduta religiosa ou política afetaria a harmonia ecológica. A coletivização do homem e a interdependência com o mundo natural marcaria a noção de pessoa em que ressaltamos a fase final ascendente.

Algumas noções da ancestralidade nas sociedades tradicionais africanas estão, de certa forma, direta ou indiretamente ligadas a fase final ascendente.

Leite (2008) observou a questão da ancestralidade ligada à concretude histórica nas sociedades *Iorubá*, *Agni* e *Senúfo* e toda a relevância que o assunto tem nas práticas sociais. Segundo o autor,

o indivíduo idoso encontra-se mais perto das fontes sagradas de energia e do espaço ancestral, onde deverá ocupar seu lugar em prazo não muito distante. Sendo os ancestrais geralmente considerados como uma espécie de elo entre os homens e o sagrado, os idosos por sua vez constituem-se em elos eficazes entre as pessoas e os ancestrais, explicando a razão de um maior número de funções ligadas à problemática dessa comunicação serem preenchidas por pessoas de idade considerável. Nesse sentido, um velho sábio africano é quase um ancestral vivendo na comunidade. Desse conjunto de proposições de realização, que compreende o acesso mais possível e eficaz ao sagrado, resulta o grande respeito geralmente devotado aos idosos e a legitimação do poder gerontocrático (LEITE, 2008, p. 96).

Em “Noventa e três”, de Mia Couto, há o resgate da condição do indivíduo idoso, pois o avô é o único que consegue ver os vestígios dos espíritos dos ancestrais, através dos panos brancos, no lago em que está com o neto. No conto, o personagem é valorizado como elo entre o seu mundo e o de seus antepassados, chamando a atenção para o fato de um possível esquecimento da tradição e o conseqüente desrespeito à sabedoria da velhice.

A intermediação com o mundo dos ancestrais prestigia essa instância da vida. Ressalta-se também que o mesmo velho só passaria à condição de ancestral dentro de algumas prerrogativas culturais de tais sociedades. Conforme observa o sociólogo brasileiro, existe toda uma ritualística na elaboração social do ancestral, ou seja, apenas aqueles idosos que deixaram descendência, tiveram força física e haviam levado uma vida moral e harmoniosa tornar-se-iam ancestrais. Para tanto, ainda seria preciso, além disso, que, na ocasião de sua

morte, fosse observada e cumprida a elaboração dos atos funerários que funcionam como uma espécie de rito de passagem.

A questão da ancestralidade é vista por Leite (2008) como uma forma que as sociedades africanas observadas encontraram para superarem a morte, entendida, nesse contexto, como desintegradora das instâncias humanas e sociais, portanto,

o homem é detentor de um princípio vital imortal que configura justamente sua dimensão constitutiva mais histórica. E a sociedade pode, através de atos eficazes, estabelecer definitivamente e materialmente essa imortalidade, que em última análise é a sua própria, através da transformação do homem em ancestral (LEITE, 2008, p. 116).

Nessa perspectiva, podemos pensar numa saída para a manutenção da harmonia tanto no plano natural, quanto no humano e no social, que, de certa maneira, estão interligados. Para isso, são importantes as cerimônias funerárias que

além da profunda revelação do humanismo negro-africano por elas expressado – podem ser consideradas como o derradeiro elemento vital constitutivo do homem, o qual é, através delas, novamente transfigurado, justamente em sua dimensão histórica, como o fora ao longo dos processos iniciáticos, porém desta feita em relação ao fim da existência terrestre. Não obstante a concretude da morte, a sociedade propõe, através do ancestral, a manifestação mais abrangente da vida (LEITE, 2008, p. 117).

Observa-se que, ao elaborar a categoria da ancestralidade, além de valorizar a condição humana e social da figura do velho, a prática historiciza de forma positiva a categoria, pois tanto o nascimento quanto o desenvolvimento da criança, marcados por importantes processos iniciatórios, tornam-se equivalente aos ritos de passagem funerários que são socialmente conferidos aos velhos.

Ainda sobre a relevância das grandiosas cerimônias funerárias de algumas sociedades tradicionais africanas, Appiah (1997, p. 26), referindo-se a Gana expõe: “Todos vivenciamos o poder persistente de nossas tradições cognitivas e morais: na religião, em eventos sociais como os funerais”. Podemos perceber que as práticas tradicionais, mantidas até hoje no continente africano, poderiam representar formas de negociação nesse espaço atualmente marcado pela cultura estrangeira, ou seja, talvez se configurariam em uma espécie de resistência à cultura colonial. Desse modo, são mantidas práticas sociais que valorizam e elevam a figura dos mais velhos.

As sociedades tradicionais citadas creem na existência de um mundo para onde vai o velho, transformado socialmente em ancestral, após as cerimônias funerárias, que não se

diferenciam muito do espaço terrestre ligado ao plano físico em que vivem. Assim, a crença pode ser mais uma maneira de aproximação entre aqueles que partiram e os que ficaram.

A gerontocracia nas sociedades africanas diferencia-se daquela da qual falamos em relação ao Ocidente no item anterior. Esse tipo de organização não está estritamente ligado às questões econômicas, mas sim aos fatores culturais que visam harmonizar a coletividade. Para exemplificar a gênese da gerontocracia nesse contexto, vale a pena citarmos o exemplo da sociedade *Agni*, pesquisada por Leite (2008). Em sua organização social, a questão ancestral está atrelada à figura do preexistente, das divindades e dos seres por ele criados, ou seja, grosso modo, numa correspondência com a cultura hebraica, o preexistente seria Deus. Tais instâncias divinas regulamentam a organização social e a política. Nessa sociedade que foi marcada no seu início por intensas guerras, posteriores fugas num difícil e penoso êxodo, que quase provocou o esfacelamento total dos *Agni*, a figura do ancestral-rei, como representante do estado, ligado por isso diretamente ao preexistente por descendência, não permitiu a desintegração total da sociedade que se recompôs com base na figura do preexistente. Assim, ressaltamos com o fato histórico, que a gerontocracia foi um fator integrante, estabilizador que se orientou culturalmente pela figura do velho.

Se a categoria dos ancestrais harmoniza a organização social, a coletivização da vida em tais sociedades contribui para isso. Não há espaço para a individualização, o que ajudaria a isolar a figura do velho e mesmo desvalorizá-lo. É interessante trazermos, nesse ponto, o conto “Sangue da avó manchando a alcatifa”, de Mia Couto, pois, em relação à avó e sua vontade de contar histórias, tal sociedade, representada na narrativa, está desligada de seus valores tradicionais pelo contato e absorção de culturas que não lhes são próprias, abandonando a coletivização. Os familiares, no conto, em especial os netos, isolam-se fisicamente e simbolicamente pelos auscultadores, que lhes tranca os ouvidos. A velha avó é destituída de seu papel social e o espaço individualizado substitui o coletivo.

Outra diferença entre a gerontocracia ocidental em relação à categoria ancestral advém do fato de que tais sociedades tradicionais não eram organizadas de forma capitalista, isto é, não se orientavam pelo acúmulo de riquezas, resultando, assim, na figura do patriarca respeitado e o seu oposto, o velho anônimo e pobre. Os princípios da coletividade no mundo africano não permitiam o acúmulo ou mesmo a acentuada produção de excedentes alimentares. Dessa maneira, não era a riqueza material que organizava a gerontocracia, mas a experiência.

Segundo Leite (2008) a categoria dos ancestrais encontra-se dividida: a primeira corresponde à massa ancestral total de uma comunidade e historicamente está configurada

num plano concreto de um espaço social. Ou seja, podemos perceber que se trata de ancestrais locais. A segunda ancestralidade, segundo o sociólogo, parece ocupar-se de “cultos a ancestrais longínquos e envolve a instância das divindades ligadas às forças da natureza, relacionados com a comunidade” (LEITE, 2008, p. 273). Essa última instância ancestral seria composta por divindades protetoras e, no caso, tratar-se-ia de uma ancestralidade geral e não apenas ligada a uma determinada comunidade. Leite (2008) acredita tratar-se mesmo de diferenciações que organizam a sociedade, pois o ancestral divino, o preexistente e as criaturas criadas por ele, entre os *Agni*, em específico, são cultuados em espaços primordiais do mundo natural como florestas, terra e água e, no caso, a massa ancestral não estaria ostensivamente ligada à legitimação da gerontocracia, mas sim à religião.

Já os ancestrais locais ligados à família são “caracterizados e individualizados, portanto, no interior de um grupo restrito” (LEITE, 2008, p. 275). Nessa perspectiva, voltamo-nos novamente para a valorização da figura do velho que, ao morrer, passa a integrar a massa dos ancestrais próximos à comunidade.

No caso do culto dos antepassados locais, há, para Leite (2008), diferenciações ligadas ao poder, pois no caso de um rei ou chefe supremo, quando passa a integrar o mundo ancestral, a prática extrapola o ambiente local familiar para abranger toda a sociedade. Observam-se, com isso, categorias políticas nos cultos aos ancestrais.

Em alguns aspectos, a ligação das forças primordiais do mundo natural à categoria da ancestralidade mítica, centrada na figura do preexistente, pode representar na visão de mundo cosmogônica, uma tentativa de dar à natureza um caráter pessoal, por meio das entidades que a representam, pois “nas culturas tradicionais, a natureza, a vida natural, é indomada, estranha, e fonte de perplexidade e medo. As relações sociais e as pessoas, ao contrário, são conhecidas e bem compreendidas” (APPIAH, 1997, p. 174).

É interessante trazer, no momento, as ideias de Appiah (1997) em relação ao culto dos ancestrais míticos e à organização da vida social, em especial o paralelo que o autor estabelece entre as práticas tradicionais *achanti* e as práticas religiosas cristãs da Idade Média.

Passamos a citá-lo:

Para os cristãos cultos da Europa de antes da revolução científica e do crescimento do capitalismo industrial, a crença em seres espirituais – santos, anjos, principados e potestades – tinha, sob muitos aspectos, exatamente o caráter que reivindico para a religião *achanti* tradicional. Através de atos praticados em santuários, que os ocidentais chamariam de mágicos em *Achanti*, os fieis buscavam a cura para as suas doenças, respostas para as suas perguntas e orientação para seus atos. À medida que se desenvolveram soluções tecnológicas para as doenças e uma compreensão científica destas, muitas pessoas (e, em especial, muitos intelectuais) afastaram-se desse aspecto da religião, embora, como seria de se esperar, ele continuasse a ser uma parcela importante do cristianismo do mundo não industrializado e nas partes –

significativas – do mundo industrializado em que a visão científica de mundo ainda está por ser apreendida (APPIAH, 1997, p. 165).

O filósofo também observa que, com o passar do tempo, a religião do mundo ocidental industrializado tornou-se contemplativa e não há mais um envolvimento pessoal com o universo do divino. As cerimônias de culto aos ancestrais míticos, como aquelas que integram as sociedades africanas tradicionais, não seriam possíveis no universo contemplativo. Talvez por isso, tornando-se individualizadas, as práticas religiosas ocidentais contribuam para um isolamento do homem não mais integrado a uma cultura popular que era coletiva.

Na sociedade *Senúfo*, pesquisada por Leite (2008), as instâncias divinas, míticas, ancestrais e históricas amalgamam-se e formam a noção de mundo. Os antepassados são pilares da organização coletiva do trabalho, pois a terra lhes é dada e “laços orgânicos de uma família com uma determinada área de terra não configuram o direito de propriedade, mas o direito ancestral de administração da terra e dos bens por ela produzidos, evitando a divisão e a apropriação do principal bem de raiz dos *Senúfo*” (LEITE, 2008, p. 332). A terra é coletiva e sua sacralização passa pela interferência dos ancestrais, o que valoriza o modo de produção grupal dos alimentos. Essas mesmas práticas tradicionais foram destruídas pela empresa colonizadora ocidental, colaborando, assim, na disseminação da miséria e da morte em muitas sociedades africanas flageladas pela ocupação estrangeira. Voltando ao conto “Sangue da avó manchando a alcatifa”, é importante salientar a crença na sacralidade da terra por parte da avó Carolina, pois a narrativa, ambientada no período pós-independência de Moçambique, ressalta a tomada de valores culturais externos pelos parentes da protagonista, que desconhecem ou esqueceram a importância que a personagem dá à terra. Podemos perceber que, no final do conto, ao quebrar o aparelho televisivo e ferir-se, deixa uma gota de sangue cair sobre o tapete e a família não consegue removê-la, conforme o trecho: “no entanto, ainda hoje uma mancha vermelha persiste na alcatifa. Tentaram lavar: desconseguiram. Tentaram tirar os tapetes: impossível. A mancha colara-se ao soalho com tal sofreguidão que só mesmo arrancando o chão” (COUTO, 2006, p. 28). A marca de sangue pode simbolizar a união que não tem como ser removida entre a velha e a terra, retomando, com isso, os valores ancestrais esquecidos pelos familiares.

Verifica-se, em algumas das civilizações tradicionais, a importância dada à figura da mulher velha, conforme expõe Ouattara (1981, p. 41 *apud* Leite, 2008, p. 342):

o chefe da família a consulta da mesma forma que a seus irmãos e sobrinhos. Na maioria das vezes é o seu parecer que prevalece. Por consequência, ela é muito

ouvida e respeitada. Exerce funções específicas no seio da família; ocupa-se da educação moral, social e religiosa dos membros da família; tem o dever de encontrar esposas ou esposos para os membros da família; ela transmite a história social e religiosa da família.

Essa característica matrilinear é também observada em algumas sociedades *bantus* prevaletentes em Moçambique. Ressaltamos a presença das duas personagens femininas no conjunto de contos selecionados de Mia Couto, no caso, avós que, inclusive, fazem parte do título das estórias. Assim, observa-se a desvalorização das velhas em “Sangue da avó manchando a alcatifa” e “A avó, a cidade e o semáforo”, cuja função social faz parte dos títulos das estórias. Podemos verificar a importância que o narrador atribui a essas avós-personagens, pois as narrativas enfatizam a desvalorização de Carolina e Ndzima em sentido contrário, ou seja, apresentam um quadro irônico que leva à reflexão sobre o papel social das mulheres velhas nas sociedades tradicionais, que, nos dois contos, passam por um processo de descaracterização ocasionado pelo contato com valores culturais estrangeiros.

Outro aspecto importante da ancestralidade a ser destacado em algumas sociedades tradicionais africanas diz respeito à transmissão do conhecimento esotérico aos jovens, de que se encarregam os velhos. O elo de transferência é feito

visando à complementação do homem, tal como proposta pela comunidade segundo os padrões ancestrais. Compreende ensinamentos teóricos e práticos ligados a exercícios físicos, danças, representações, história profana e sagrada, mitologia, religião, ética, jurisprudência, arte, comportamento, técnicas agrícolas, caça, pesca, criação de animais, segredos da natureza, interpretação de simbologia aparente e velada, história secreta dos ancestrais etc. (LEITE, 2008, p. 358).

Pensamos tratar-se de uma espécie de programa educacional complexo que envolve tanto as instâncias do conhecimento prático ligado ao universo do trabalho, quanto do religioso, do metafísico e do histórico. Tudo isso eleva a categoria dos velhos colocando-os no topo da escala social. É interessante ressaltar que, ao final do processo de iniciação dos jovens feito pelos anciãos, efetivando com isso a cadeia de transmissão, os que por ele passam seguem uma normativa ancestral que funcionava como “um sistema de dependência nas relações iniciandos-iniciadores, que envolve uma parte da divisão do trabalho – a obrigatoriedade de trabalhar nas plantações destes últimos durante certos períodos – e da circulação de bens, já que as multas em espécie revertem aos dignitários” (LEITE, 2008, p. 359). Dessa forma, diretamente pelo compromisso normativo ancestral que impõe o trabalho como uma espécie de pagamento, observa-se que os velhos que se veem privados de sua força física fundamental para a atividade agrícola, usam a experiência acumulada pelos anos para

compensar a falta dessa vitalidade. A prática harmoniza as relações sociais e, por sua vez, os velhos, em contraste com os das sociedades ocidentais industriais, não são abandonados ou mesmo passam por carências de necessidades básicas como alimentação. A manutenção dos idosos pelo trabalho dos iniciados “constitui motivo de orgulho, e o contrário, a não participação, significa uma execrável agressão às normas ancestrais de socialização estabelecidas e aos próprios ancestrais” (LEITE, 2008, p. 362). Não seria, portanto, uma obrigação como àquela que muitas famílias ocidentais têm para com os seus parentes em idade avançada, mas uma prática que estabelece a solidariedade social advinda dos ensinamentos ancestrais. Não há nas sociedades tradicionais africanas, *Senufo, Agni e Iorubá*, espaço para a exploração capitalista do homem que, conseqüentemente envelhece precocemente sendo atirado na miséria física e moral.

A ancestralidade no contexto de algumas sociedades está diretamente relacionada com a palavra tradição e, por isso, no contexto colonial enfrentou/enfrenta duas problemáticas: a primeira, no uso das tradições pela administração colonial e a outra, no combate às mesmas pelo Estado pós-independência. Passaremos em seguida a abordar o assunto em relação aos países de colonização anglófona e a Moçambique, respectivamente.

2.2.2 Problemáticas da tradição

Nas sociedades africanas ocupadas pela administração colonial anglófona, Appiah (1997, p. 95) expõe que

funcionários graduados britânicos [...] com o apoio dessa curiosa criatura que é o antropólogo governamental, coletaram, organizaram e puseram em vigor essas ‘tradições’ e obras como *Ashanti Law and Constitution* (A Lei e a constituição dos achantis), de Rettray, tiveram o efeito de monumentalizar as operações flexíveis dos sistemas pré-coloniais de controle social como o que passou a ser chamado de ‘direito consuetudinário’”.

Com o objetivo de melhor estabelecer a sua dominação, a forma de organização social pautada na ancestralidade, em especial na palavra dos velhos, tornou-se um meio que talvez amenizasse, falsamente, os efeitos perversos da colonização e aumentasse os lucros da empresa colonial. O conflito social resolvido pela força ou pela aplicação de leis estrangeiras poderia gerar inúmeros problemas na sociedade prejudicando os interesses econômicos da Coroa inglesa.

Nessa perspectiva, a tradição foi interpretada fora de seu contexto humano-histórico-social que envolve a categorização de ancestralidade como observamos através das reflexões de Leite (2008).

Em relação ao estado colonial português em Moçambique, assunto que nos interessa, em especial devido a Mia Couto, o desrespeito das tradições provocou choques e rupturas nos processos sociais de organização do trabalho pautados na ancestralidade, em especial, àqueles relacionados à coletivização e à sacralização da terra.

A expropriação das terras dos habitantes moçambicanos em prol dos colonos portugueses foi um dos fatores que desestruturaram as sociedades locais. Um dos pilares da economia rural, a criação de gado, foi profundamente afetada, pois

o sucesso dos criadores indígenas logo tornou-se, assim como as melhores terras, alvo da cobiça dos colonos brancos. O processo era simples: o *mulungo* (branco), muitas vezes em conluio com os administradores locais, identificava os maiores criadores indígenas e logo ia fazer uma palhota e uma pequena *machamba*, sem culturas agrícolas, bem junto ao local em que o gado costumava pastorear e como não era cercada, o gado acabava por invadi-la, em suas deambulações. O colono branco, mais que depressa, aprisionava algumas reses e marcava-as com o seu “ferro”. O legítimo proprietário, quando tinha coragem, ia à administração reclamar mas, invariavelmente, a razão acabava com o branco e o indígena recebia umas palmatoadas para não vir importunar o “*sor*” administrador (ZAMPARONI, 1996, p. 155).

Essas práticas criminosas dos colonos portugueses, de certa maneira incentivadas pelo Estado, interferiram de forma avassaladora na organização social, política e cultural que lhe era subjacente, pois

o indígena vendo-se roubado e sem qualquer proteção, não raro acabava por abandonar suas *machambas* em benefício do branco. Além disso, a prática branca dos cercamentos colidia frontalmente com o tradicional método de criar o gado solto. [...] Praticamente toda a vida cultural e social foi afetada pelos mesmos. O alastramento da economia monetária e das práticas agrícolas modernas, principalmente tração animal e charrua, estimularam sobremaneira a desagregação dos grupos sociais e das formas de solidariedade e coesão consuetudinariamente transmitidos (ZAMPARONI, 1996, p. 155).

Observa-se o choque entre as formas de organização social do trabalho pautada nas concepções de ancestralidade. Nesse sentido também, o ataque aos valores tradicionais das sociedades moçambicanas autóctones, como os *Thonga*, efetuado pela empresa colonial portuguesa, desestruturou a visão de mundo cosmogônica que harmoniza o homem e o mundo natural, pois,

as árvores frutíferas nativas que asseguravam alimento e frutos para a fermentação de bebidas – *ncanhe*, *nquenga* e cajueiro – eram cercadas de rituais; antes de cortá-las era necessário proceder a ritos especiais. Havia também uma série de tabus

associados aos diversos produtos e atividades agrícolas ou de pastoreio; alguns excluindo homens, outros excluindo mulheres ou mulheres menstruadas, grávidas, puérperas, viúvas e a proibição de se cultivar nos dias considerados sábaticos (JUNOD, 1974, *APUD* ZAMPARONI, 1996, p. 155)

A agressividade da empresa econômica colonial portuguesa não poupou os valores civilizacionais dessa sociedade moçambicana como também de outras, uma vez que,

ter que abandonar suas terras legitimamente obtidas nas quais encontravam-se as covas de seus antepassados e demais elementos integrantes de seu universo mágico-religioso e ter que se submeter a tarefas agrícolas próprias das mulheres que rompiam com seus valores, ter que cortar, em terras agora possuídas pelos brancos, árvores sagradas causaram um impacto cultural tão ou mais profundo que o econômico (ZAMPARONI, 1996, p. 155-156).

Temos que considerar que a vida econômica está integrada à social e à cultural, não havendo, portanto, como separá-las. Em nossa concepção, a maneira de olhar para a organização social de forma a separar práticas econômicas e culturais é uma característica que não faz parte do contexto africano, trata-se de uma perspectiva estrangeira. Portanto, o impacto econômico pressupõe também o cultural, não sendo possível afirmar a intensidade de um sobre outro.

Esse tipo de organização tradicional também foi duramente atacado pelo governo moçambicano pós-independente. Segundo o historiador moçambicano Carlos Subuhana (2006), com a implantação do governo revolucionário da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), pautado em ideais filosóficos e políticos do marxismo-leninismo ocidental, aboliu-se a administração colonial, suprimindo-se também a autoridade tradicional ou o que restou dela, no caso, fazendo-se a divisão política-administrativa do país. O governo “via no culto aos antepassados e nas práticas de qualquer tradição cultural local um caráter obscurantista, ou seja, um entrave para o desenvolvimento” (SUBUHANA, 2006, p. 10). Portanto, podemos interpretar as atitudes administrativas como sendo um duplo golpe às tradições ancestrais. Ou seja, o primeiro efetuado pela empresa colonizadora portuguesa e o segundo, sob outra perspectiva, feito pela FRELIMO através do transplante puro e simples de filosofias cunhadas nas lutas sociais ocidentais em específico, no continente europeu, para uma organização social cujo contexto cultural e econômico é singular.

Ainda para Subuhana (2006, p. 10), “aspectos vitais da tradição foram acoplados aos males sociais que deveriam ser combatidos, não fazendo assim parte da cultura”. Houve, nessa linha de raciocínio, o que podemos chamar de criminalização do viver tradicional ou,

até mesmo, uma tentativa de apagamento a qualquer custo da história do país que é, *a priori*, a da ocupação colonial. Mas o historiador moçambicano enfatiza a falta de sucesso do aparelho estatal na disseminação de sua ideologia, pois havia um grande contingente populacional rural não alfabetizado naquele país. Nesse aspecto, podemos pensar em algumas facetas do universo ficcional de Mia Couto que encena essa problemática duplamente conflitante, isto é, as culturas autóctones moçambicanas em choque com a empresa colonial e o estado pós-independência. Muitos dos espaços ficcionais representados nas narrativas do escritor são locais rurais e longínquos, como no conto “Nas águas do tempo”.

A tentativa de criminalização das tradições que têm na figura do velho o seu propagador foi, para alguns intelectuais moçambicanos, de acordo com Subuhana (2006), um dos fatores que desencadearam a guerra civil no país após a independência. A luta da FRELIMO contra a heterogeneidade cultural e até mesmo linguística do país fortaleceu a Renamo (Resistência Nacional Moçambicana). Devido ao fato, de acordo com o historiador moçambicano, começaram a surgir outras visões que fugiam da ortodoxia marxista. É interessante ressaltar nesse ponto que Mia Couto integrava o grupo de intelectuais moçambicanos que passou a pensar o país de forma independente das ideias da FRELIMO. O seu universo ficcional captou a problemática da guerra civil e seus desdobramentos, tanto que, em “Sangue da avó manchando a alcatifa” e “A avó, a cidade e o semáforo”, o êxodo das populações rurais para os grandes centros urbanos, no caso, a capital Maputo, se deve à escalada da violência das guerrilhas no meio rural. Tal fato agravava a miséria urbana. Nessa perspectiva, os “meninos esfarrapados” que a avó Carolina avista na rua e, mesmo, os mendigos no semáforo, em “A avó, a cidade e o semáforo”, representam um dos desdobramentos da guerra civil pós-independência.

Essa espécie de levante intelectual em Moçambique teve desdobramentos conforme observa Subuhana (2006, p. 16):

Verifica-se que a categoria tradição é na nova constituição, contrariamente à primeira, remetido ao plano da “cultura moçambicana”. Isto significa que a ideologia segundo a qual as diferenças étnicas em termos de cultura e poder que deveriam ser substituídas para que um espírito de unidade nacional fosse concretizado, encontra hoje o seu reverso dentro da legalidade e dos mecanismos da Constituição. O termo “usos e costumes”, em voga na época da colonização portuguesa e abolido pelo governo de Moçambique após a guerra pela libertação, reaparece hoje com o nome de tradição, a qual é preservada na sua diversidade como parte integrante da nação moçambicana.

Podemos pensar no uso das tradições sob um viés ideológico como aquele feito pela empresa colonial inglesa nos territórios africanos por ela ocupada. Apontamos apenas a

problemática, pois não temos o objetivo de desenvolver amplamente o assunto em nosso trabalho.

Mas o que havia nas tradições africanas moçambicanas ligadas à figura do velho/velha para representar uma forma de obscurantismo para o governo da FRELIMO em Moçambique? A gerontocracia ligada à tradição é problemática, pois

os anciãos de muitas sociedades africanas discutem questões relativas ao certo e ao errado, à vida e à morte, à pessoa e à imortalidade. Discutem até mesmo se um argumento é bom ou se uma consideração é uma consideração de peso. [...] Muitas vezes, porém, os problemas difíceis são postos de lado através do recurso ao “que os ancestrais disseram” (APPIAH, 1997, p. 135).

Na argumentação do filósofo ganês, observa-se que o conceito de tradição paralisa o pensamento e poderia gerar uma acomodação social, como também, fortalecer a gerontocracia. Para ele, “as tradições orais têm o hábito de transmitir apenas o consenso, a visão aceita: muitas vezes, aqueles que se posicionam numa rebeldia intelectual (e os antropólogos e missionários deparam com alguns deles) têm que recomeçar tudo a cada nova geração” (APPIAH, 1997, p. 136). Esse autor recorre ao aparato teórico filosófico ocidental desde os seus primórdios na filosofia grega clássica para comparar as sociedades africanas tradicionais. Trata-se de uma comparação difícil e, em alguns aspectos, com limitações, pois as sociedades africanas tradicionais pertencem a outro contexto histórico com especificidades e são pouco conhecidas também. Acreditamos haver, na argumentação do filósofo ganês, uma valorização da escrita em detrimento à oralidade. Nesse ponto, indagamos se também as muitas práticas escritas, como os métodos do âmbito da história, apenas registraram consensos de acordo com suas ideologias. Tal assunto é bastante questionado pelos historiadores ocidentais contemporâneos.

Algumas das tradições que são representadas no universo ficcional de Mia Couto encenam conflitos entre passado e presente. Nos contos “Sangue da avó manchando a alcatifa” e “A avó, a cidade e o semáforo”, tais noções sociais, culturais, míticas e religiosas misturam-se aos aparatos tecnológicos da modernidade como o aparelho televisivo e o semáforo. Appiah (1997, p. 92) afirma que

no plano da cultura popular, a moeda corrente não é uma remanescente de um fluxo contínuo de tradições; na verdade, como a maioria das culturas populares na era da produção de massa, ela dificilmente chega a ser nacional. A cultura popular da África abrange (os norte-americanos) Michael Jackson e Jim Reeves; e, quando colhe produções culturais cujas fontes são geograficamente africanas, o que ela colhe não costuma ser tradicional em nenhum sentido plausível. A música da alta sociedade tanto é reconhecivelmente africana ocidental quanto nitidamente não pré-

colonial; e os sons de Fela Kuti teriam estarecido os músicos da última geração de músicos palacianos de Ioruba.

Se no universo das narrativas de Mia Couto, por vezes, encena-se a existência das tradições, conforme se mostra nos contos “A casa marinha” e “Nas águas do tempo”, integrantes de nosso *corpus*, em outros, o que se vê é a dimensão urbana como espaço ficcional marcado pela hibridez cultural, bem aceita pelos personagens, exceto os velhos, tanto que os próprios lugares das estórias assinalam a polarização entre o meio rural/tradição e o urbano/ruptura. Em “Nas águas do tempo”, a relação entre o velho e neto ocorre em um local rural, o da aldeia, o que proporciona a aprendizagem, elevando a figura do avô. Já as avós Ndzima e Carolina encontram-se na cidade, acentuando a dimensão conflituosa da ruptura da forma de vida tradicional, dado que as velhas, apesar de tentarem resolver os conflitos em que se veem envolvidas, em um universo estranho a sua cultura, sucumbem a tal lugar. Isso nos leva a pensar que tais narrativas representam simbolicamente, pela figura dos velhos deslocados, a morte da tradição. O narrador miacoutiano chama a atenção para esse fato de forma até insistente nos enredos, como no caso de “A avó, a cidade e o semáforo”, ao transformar a avó Ndzima numa mendiga.

2.2.3 Velhice e morte

Outra questão importante a ser levantada é a ligação da velhice à ideia de morte, no contexto africano. Nesse aspecto, Stucchi (2006) observa que a morte é uma constante na elaboração da categoria etária ligada à ancestralidade, às vezes explicitamente, outras, implicitamente.

Sobre o assunto, Ferreira (2007) estabelecendo um paralelo entre as sociedades ocidentais e, de forma generalizada, ao se referir ao continente africano, afirma:

se os mortos ocupam um papel central na vida social, eles não deixam de ser colocados no seu lugar, isto é, o culto que lhes é dedicado é exterior e institucionalizado. Já nas sociedades ocidentais, os defuntos, exorcizados em vão, tornam-se actividades interiores ao Homem, fantasmas, formas obsessivas do inconsciente. Nas comunidades tradicionais africanas, o diálogo entre vivos e mortos é benéfico; nas sociedades ocidentais, um monólogo sem fim, estéril e debilitante (FERREIRA, 2007, p. 301).

Na argumentação, infere-se que a morte é vista como etapa natural da vida humana ou mesmo como fase final da velhice representada pela passagem para o mundo ancestral. Por

outro lado, o Ocidente que teme, afasta ou mesmo mascara a velhice, que não é observada como uma etapa natural cujo término será a morte, talvez, tal fato produza toda a angústia existencial a que se refere à autora. É importante observar que a individualidade celebrada pela sociedade industrial colabora para a solidão dos velhos exilados, muitas vezes, induzindo a um fim precoce, pois, para os jovens, as rugas da velhice são sinais evidentes da morte. Pela ideia da morte, observamos que a velhice é percebida de maneira diferenciada nesses mundos, mesmo porque a velhice, no contexto africano, é um poderoso organizador social que harmoniza a coletividade. A referência aos antepassados “assenta nos problemas da vida terrestre concreta como existência familiar contínua através das gerações num dado lugar” (FERREIRA, 2007, p. 302). A influência ancestral é cotidiana e, muitas vezes, materializada como no caso das sociedades observadas por Leite (2008), em que se conserva a casa dos ancestrais, ofertando-lhes comida. Já as práticas de culto dos antepassados no Ocidente são muitas vezes oficializadas por datas celebrativas como o dia de finados, em que se deve visitar moral e culturalmente os mortos. Se pensarmos também que, nas sociedades africanas pesquisadas pelo sociólogo brasileiro, os velhos são enterrados em suas propriedades enquanto que, na maior parte das sociedades do Ocidente, devido à massiva urbanização dos espaços, tal ato não seria possível. Os mortos são postos em locais isolados do contato humano, circunscritos a áreas afastadas das cidades, na maioria das vezes, onde ficam resguardados da circulação de pessoas.

Em algumas sociedades africanas, “a sepultura é o símbolo da separação entre os mortos e os vivos, mas a sua transformação num altar converte-a no ponto de encontro entre os dois mundos” (FERREIRA, 2007, p. 308). Dessa maneira, a ancestralidade está sempre presente de forma integrativa. Também podemos pensar que a integração ao universo familiar na simbologia da sepultura-altar a que se refere a autora seria um afastamento da ideia da velhice atrelada à morte, ou seja, a destruição total do ser. Tal fato, muitas vezes, provoca o afastamento dos velhos como ocorre em algumas formas de pensamento da sociedade ocidental em detrimento a outra maneira de conceber o mundo.

Para Ferreira (2007, p. 308), “é uma crença geral da África negra que a vida não cessa totalmente depois da morte. Ela é não só um estado provisório – a ideia de aniquilação total e definitiva repugna o africano.” Por esse motivo, muito provavelmente a etapa final da vida seja valorizada, pois, lembrando as observações de Leite (2008), a vida ética, harmoniosa proporcionaria uma velhice tranquila e representaria uma porta de passagem para o mundo ancestral.

Ainda sobre o assunto, a título de exemplo, Mouzinho (1999, *apud* Ferreira, 2007, p. 310) assinala:

o Povo *Teve* considera que os homens quando morrem adquirem novos poderes sobre-humanos que lhes permitem actuar em benefício das suas famílias e da comunidade humana em geral. Acreditam que os Antepassados desempenham um papel exclusivo de medianeiros entre o Ser Supremo e os seres vivos (homens) e devem ser venerados.

Podemos perceber a importância do intercâmbio com os antepassados de certa maneira, até afetiva, como nas ações cotidianas pessoalizadas. Em “Nas águas do tempo”, constatamos, na nossa leitura, a iminência dessa relação entre os dois mundos, encenada na narrativa, de maneira onírica. A ideia da morte do avô não representa uma ruptura dramática no universo do neto, pois, estando atrelada à velhice, sendo, portanto, uma etapa natural da vida, a aprendizagem sobre o assunto leva o menino a perceber a ida do avô para o mundo dos ancestrais de forma que, até mesmo a concepção da ideia de morte, torna-se um aprendizado para ele.

Muitas vezes, nesse contexto, “a crença na omnipresença dos antepassados, a manutenção das ligações clânicas graças à reencarnação” (FERREIRA, 2007, p. 315) são maneiras de sustentar a estabilidade social da vida coletiva, pois tais práticas, para a autora citada, podem ser formas de renovação da vida e aumento da massa ancestral protetora. Ou seja, valoriza-se a vida, não a separando da morte, que a integra. Podemos pensar na harmonia que existiria entre as etapas da vida, aqui ressaltamos a velhice, como aquelas observadas por Hampâté Bâ (1977) em relação à noção de pessoa entre os *fula* e *bambara*. E com isso, “Nas águas do tempo” resgata toda uma cosmogonia das sociedades tradicionais africanas em relação à morte e a valorização da velhice nessa etapa por aquilo que ela pode transmitir, ou seja, a experiência.

Corroborando o que já expusemos através das reflexões de Leite (2008) e Appiah (1997), trazemos o que observa Ferreira (2007) sobre as cerimônias funerárias africanas. Apesar de se tratar de trecho longo, é importante destacá-lo, pois a velhice está relacionada com tais práticas.

Os ritos funerários, momentos que são de exibição da dor, mas também de manifestação da vitalidade e da perenidade do grupo, são, dentre as cerimônias religiosas da África negra tradicional, e conjuntamente com os de iniciação, os mais espectaculares e os mais importantes em virtude do seu significado cultural ou filosófico.[...] As exéquias fúnebres negro africanas constituem uma verdadeira renovação da sociedade. Estamos em presença de um drama com múltiplos actores (toda a linhagem e a comunidade nele participam) e que pode durar entre um e vários dias. Por exemplo, entre os *Dogon* do Mali, trata-se de reafirmar o próprio fundamento da etnia, de lembrar o enraizamento da sociedade no fluir do tempo,

no tempo do começo que nunca é abolido. Tudo se passa como se, apesar da apatia aparente, se reforçassem solenemente os feitos primordiais que justificam a existência do grupo e os comportamentos prescritos, representados ritualmente, a fim de os manter e revigorar. A morte de um indivíduo, sobretudo se se tratar de uma pessoa velha e importante, torna-se um pretexto para a sociedade se autenticar e dar-se a si própria uma dose extra de vigor que lhe permite perdurar (FERREIRA, 2007, p. 314-315).

O campo de luta entre jovens e velhos é afastado, pois as categorias etárias tornam-se equivalentes. Ressaltamos também que tal forma de conceber o mundo, a velhice nas sociedades africanas tradicionais, além de renovação, afirma a identidade social e cultural enfrentando a desagregação cultural vinda com a colonização¹⁵.

No universo moçambicano, sobre os antepassados,

o seu carácter é o das pessoas velhas susceptíveis, sensíveis a toda a falta de respeito ou de atenção por parte dos seus descendentes. Desejam que se pense neles, que se lhes faça oferendas. Parece que não têm necessidade de coisa nenhuma, pois que vivem na abundância; no entanto, exigem pontual observância dos deveres que os seus descendentes têm para com eles. Querem *kuluma*, comer as primícias, e ter o seu quinhão de folhas de tabaco e de tabaco pilado. São ciumentos e vingam-se quando os esquecem. O único pecado que, a seus olhos, parece digno de punição, é o de se descuidarem deles (JUNOD, 1996 APUD FERREIRA, 2007, p. 349).

A cadeia de referência para com os velhos vivos através dos que estão mortos é mantida. O culto seria um sustentáculo para tal prática, pois

os espíritos dos antepassados situam-se, conceptualmente, na mesma relação com a família que os membros mais velhos na Terra, no que diz respeito aos seus filhos e sobrinhos. À geração mais nova exige-se a obrigação de prover a geração mais velha de alimentos, mostrando-lhes respeito e deferência sob todas as formas. Em compensação, a geração mais velha abençoa a mais nova, dá-lhe conselhos e partilha com ela a sua herança. A hierarquia entre os espíritos ancestrais reproduz a que existe entre os vivos (FERREIRA, 2007, p. 349).

Nessa linha de pensamento, a íntima relação entre o mundo dos vivos é uma espécie de dupla face e, na transposição da cosmovisão, podemos pensar que tal espaço representaria a vitalidade dos jovens e o universo dos antepassados, por sua vez, a experiência dos velhos. Assim, a interdependência se realiza.

Os ancestrais legalizam a organização social gerontocrática, mas não pela via econômica. A visão de mundo em que o velho é um pilar concretiza o respeito à categoria de idade, posto que

¹⁵ A propósito do assunto, num romance de Mia Couto chamado *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, vê-se a encenação da ritualística funerária e praticamente toda a trama ficcional gira em torno da temática.

em África, viver velho é visto como um dom dos deuses. Diz-se, aliás, que um velho deve a sua longevidade ao facto de ter vivido em conformidade com a lei dos antepassados. Os velhos africanos ocupam um lugar preponderante numa sociedade onde avançar na idade equivale a ganhar dignidade. (FERREIRA, 2007, p. 350).

Tal concepção encontra o seu oposto na organização da sociedade industrial ocidental que encenam facetas de humilhação física e moral dos velhos.

Abrimos aqui parênteses para expor que, possivelmente, as adversidades naturais em algumas áreas geográficas específicas do continente africano façam com que aqueles que passam por todas as etapas da vida, atingindo conseqüentemente a velhice, sustentem o *status* que a faixa etária possui nesse contexto. Tal posição também é marcada pela sabedoria e sua transmissão, assunto do nosso próximo item.

2.2.4 Sabedoria e transmissão

O saber nas sociedades tradicionais está diretamente ligado à figura do velho, pois,

não é excluído do ciclo de produção, sendo-lhe entregues tarefas como a tecelagem, a cerâmica, a supervisão da preparação dos alimentos, etc. São também os velhos que possuem os conhecimentos da medicina tradicional e as mulheres mais velhas têm a seu cargo as actividades ligadas à fecundidade e ao parto. (FERREIRA, 2007, p. 351).

Os velhos são participativos, atuantes, não estão aposentados, imobilizados da vida cotidiana. O conhecimento que está sempre acompanhando as ações integra-se, ou mesmo, amalgama-se à vitalidade dos jovens e a aprendizagem se faz. Transmite-se, com isso, toda uma mundividência empírica de práticas sociais necessárias à sobrevivência do grupo e, com isso, não há ruptura na transmissão da cultura.

Na atuação da velhice é importante ressaltarmos a função educativa que cabe aos velhos junto às crianças,

uma vez que são eles que transmitem às crianças a história do grupo, que recitam as genealogias, que contam fábulas e narrativas várias, que decifram enigmas e provérbios. Essa função educativa justifica-se porque eles têm tempo: tempo para educar mas também para aprender. Ao longo da sua existência, o velho capitaliza saber e experiência. (FERREIRA, 2007, p. 351).

É importante ressaltarmos que a organização social coletiva pode ser um fator preponderante para garantir esse papel social, pois os velhos não são isolados, posto que as

famílias tenham muitos membros. Estão em contato diário com os netos, sobrinhos e demais, tornando afetiva a prática de aprendizagem.

De acordo com tal método educacional, a palavra, conforme Hampâté Bâ (1982) é sacralizada. Sendo assim, há toda uma importância concedida a ela, não só pela socialização dos mais jovens, mas quando tomada nas

reuniões dos membros mais velhos das comunidades tradicionais africanas, nas quais são decididos diversos eventos que podem afetar a harmonia. Abrangendo um espectro que se estende desde pequenas desavenças entre vizinhos, conflitos familiares até as grandes decisões que conduzem aos acertos matrimoniais, as futuras cerimônias de iniciação dos jovens como também outros momentos importantes para a comunidade (SERRANO, 2002, p. 163).

A palavra está atrelada ao poder, mas como uma forma geradora de consensos que equilibra o meio social e também ensina.

Além das tarefas cotidianas transmitidas aos mais jovens pelos velhos por meio do poder da palavra, Ferreira (2007) à luz das ideias do sociólogo e antropólogo francês Louis-Vincent Thomas, expõe a ligação da palavra do velho ao saber mítico, pois

possuir o segredo do mito equivale a conhecer o sentido profundo das coisas e a lei dos Pais fundadores; é, por isso, ser mestre do sentido e do poder. E justamente o poder do velho não procede somente do facto de se encontrar próximo dos antepassados (daí a sua capacidade de comunicar com o invisível), nem mesmo da experiência que ele adquiriu ao longo da sua existência, mas também, e sobretudo, porque ele conhece o princípio daquilo que funda e regula a sociedade: o mito. Uma vez que a comunidade deve reproduzir-se para assegurar a sua perenidade, é preciso ensinar o mito às gerações mais novas, esforçando-se por não o alterar. Só o mito na sua integridade pode cumprir as funções permanentes de confirmação, de legitimação e de regulação, indispensáveis à sobrevivência da comunidade. É aos velhos guardiões da tradição que cabe esta tarefa de ensinamento, velando pela autenticidade do rito. Mas essa aprendizagem faz-se progressivamente, por etapas, o que faz com que os velhos conservem durante muito tempo uma parte do saber secreto, permitindo a consagração da sua autoridade e a manutenção da sua supremacia (FERREIRA, 2007, p. 352).

O velho está sempre reatualizando o passado para manter o presente e, com isso, a palavra dosada, fracionada, mantém a gerontocracia e o *status* da velhice. Nessa senda, o conto “Sangue da avó manchando a alcatifa”, de Mia Couto, encena conflitos marcados pela ruptura da tradição da palavra, em especial, nas alterações da tradição ocasionadas pela invasão colonial. Já em outra estória do mesmo escritor, “Nas águas do tempo”, há na cena narrativa uma exemplificação da continuidade da tradição pela palavra.

Como a palavra é essencial para a figura do velho nas tradicionais sociedades africanas, vamos tentar abordar como são operadas as representações da velhice no conjunto

de contos que selecionamos a partir da perspectiva daquilo que chamaremos de “griotização”¹⁶ do narrador.

¹⁶ O conceito será apropriado por nós e passaremos a utilizá-lo a partir de Leite (2003) que credita essa ideia empregada por ela, em relação às narrativas de Mia Couto, à Mohamadou Kane, ensaísta senegalês, que, em *Roman Africain et Tradition* (1982) afirma, segundo a autora, “que o romancista africano tende a recuperar simbolicamente a preeminência do narrador que, na tradição oral, recebe o legado e o retransmite, orientando o acto narrativo, com autoridade incontestada pelo seu público, e pelas personagens da sua narrativa” (LEITE, 2003, p. 60).

3. GRIOTIZAÇÃO DA NARRATIVA

Para pensarmos uma possível relação entre os narradores de Guimarães Rosa e Mia Couto com o *griot*, é importante conceituarmos o que vem a representar essa figura no contexto africano.

Amadou Hampâté Bâ (1982, p. 190) expõe que

não se deve confundir os tradicionalistas-*doma*, que sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência, com os trovadores, contadores de história e animadores públicos, que em geral pertencem à casta dos *Dieli (griots)* ou dos *Woloso* (cativos da casa). Para estes, a disciplina da verdade não existe; [...] a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público. “O *griot*” como se diz – “pode ter duas línguas”.

O *griot* é um artista da palavra que ajusta as narrativas, investe-as de novas roupagens muito à maneira dos escritores, mas, no âmbito da fala, em oposição ao da letra.

Nesse ponto, é importante ressaltar que diferentemente da figura do velho avô, que, no contexto familiar social, conta estórias tanto com o objetivo de ensinar por meio do repertório da tradição como de divertir os menores, o *griot* é um profissional da palavra, um artista. De posse dos gêneros musicais, da poesia lírica e dos contos populares que animam as recreações coletivas conforme observa Hampâté Bâ (1982), esses trovadores ou menestréis viajantes são classificados em três categorias: músicos que exercem as funções de cantar, tocar e compor; embaixadores e cortesãos, mediadores de conflitos; genealogistas, historiadores, poetas ou os três ao mesmo tempo. Essas categorias de artistas têm total liberdade de manejar a palavra de acordo com as circunstâncias, pois, conforme afirmou o intelectual malinês, o público sabe que eles têm “duas línguas na boca”. São, com isso, especialistas no fingimento, na palavra literária. O mesmo *griot* pode, segundo Hampâté Bâ (1982), também se tornar um tradicionalista, um *griot*-rei, assim sendo, sua palavra não seria ambígua.

É interessante ressaltarmos a recolha de aspectos culturais feitas pelo *griot* para fazemos, então, uma aproximação com o procedimento de recolher dados culturais para posterior reelaboração literária efetuado pelos dois escritores.

Mia Couto apresenta, em sua literatura, fragmentos do imaginário coletivo das culturas moçambicanas, como a presença de mitos, lendas, e mesmo as situações limites provocadas pela brutalidade do encontro colonial e seus desdobramentos. Nesse sentido, como já foi assinalado por Leite (2003), Afonso (2004), Fonseca; Cury (2008) e Secco (2008) faz-se presente, em sua literatura, uma espécie de *griot* contemporâneo

Guimarães Rosa, por sua vez, também apresenta todo um substrato de culturas mestiças brasileiras em suas temáticas e, conforme expõe Hampâté Bâ (1982, p. 207) em relação ao *griot*, a “sua arte de manejar a fala [...] também é uma forma de magia”. No caso do escritor mineiro, manejar a fala na escrita ou mesmo criar uma linguagem peculiar poderia se aproximar dessa figura do contexto africano.

Ainda sobre a aproximação dos escritores mencionados com a figura do *griot*, são interessantes as afirmações do intelectual malinês que passamos a citar: “as fichas imateriais do catálogo da tradição oral são máximas, provérbios, contos, lendas, mitos, etc., que constituem quer um esboço a ser desenvolvido, quer um ponto de partida para narrativas didáticas antigas ou improvisadas” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 216). A crítica literária já apontou esses gêneros da tradição oral retrabalhados tanto por Guimarães Rosa quanto por Mia Couto em suas literaturas.

Sobre o assunto, referindo-se aos escritores africanos em geral, Afonso (2004, p. 98) afirma que:

o seu interesse etnográfico não foi nunca um jogo erudito porque o conhecimento do patrimônio oral significava para eles um meio de ultrapassar a alienação imposta pelo estrangeiro, uma via de enraizamento na realidade africana, enfim, uma resposta dramática a uma situação de opressão.

Não se tem o olhar do estrangeiro, do etnógrafo, do cientista de campo com um aparato teórico *a priori*, investigando uma cultura outra com objetivos ligados a interesses políticos, econômicos ou apenas para testar teorias que julgam serem universais. Tem-se a estratégia de buscar o patrimônio cultural autóctone, desconhecido por alguns escritores, posto que são oriundos de uma camada populacional urbana. Com tal estratégia, buscam-se elementos para serem retrabalhados, nos mundos ficcionais, como forma de autoafirmação literária. Podemos observar, guardadas as devidas proporções, semelhanças com o projeto dos modernistas brasileiros e, nesse caso, ressaltamos o nome de Mário de Andrade que atuou muitas vezes como etnólogo no interior do Brasil.

Em relação à Guimarães Rosa, ressaltamos a novela “Uma estória de amor”, em que o escritor usou, como procedimento formal, a incorporação de cantigas, estórias populares, lendas, cordéis. Podemos pensar na possibilidade de que o autor esteja incorporando a seu texto o que é velho, tradicional. Na novela, os gêneros populares citados estão por toda a narrativa, como se observa através das estórias da personagem Joana Xaviel, uma contadora, que está presente na festa de Manuelzão: “– ‘... Diz que era um Rei, tinha uma filha por casar... ’” (ROSA, 1984, p. 183). Já outro personagem,

Chico Bràabóz dançava e tocava a rabeça, e a todos falava [...]
 “É deveras, minha gente,
 Quem souber pode dançar!
 - Olerê, canta!
 Ao meu Rio-de-São-Francisco,
 capitão deste lugar!...” (ROSA, 1984, p. 205).

Walty (2003, p. 34) afirma que “a literatura canonizada, por exemplo, retoma histórias orais tanto nas formas de enunciado como de enunciação”. O velho é resgatado tanto na estrutura como no conteúdo na novela, pois, ao trazer esse procedimento formal, o autor estaria trazendo a velhice e, com ela, a cultura popular. Nesse sentido, também é importante indagarmos que, em especial em “Uma estória de amor”, ao por em cena a representação dos velhos, em particular, do personagem Camilo, pois sua participação tanto no nível estrutural quanto do conteúdo é significativa na narrativa, Guimarães Rosa apresentaria,

toda uma axiologia ligada à cultura popular [...], como por exemplo a importância que é dada aos velhos que nas sociedades modernas ocidentais são, em geral, postos de lado, relegados ao esquecimento, repudiados às vezes até pelos próprios filhos que não hesitam em colocá-los em clínicas, afastando-os do convívio familiar, por considerá-los, em última análise, um estorvo (BERND, 2003, p. 60).

Voltando a figura do *griot*, Djibril Tamsir Niane, historiador e escritor guineense, afirma que tal figura africana “é mestre na arte das perífrases, fala empregando fórmulas arcaizantes ou transpõe fatos em lendas que divertem o público, mas de cujo sentido secreto o vulgo jamais se apercebe” (NIANE, 1982, p.7). Ou seja, é um mestre na arte oratória e especialista em esconder segredos. Guimarães Rosa, em sua literatura, onde muitas vezes oculta mais do que revela, como já assinalou a crítica literária, também faz uso desses recursos retóricos do *griot*, mencionados pelo guineense.

Em relação à Mia Couto, é importante observarmos o contexto histórico moçambicano, bem como o de algumas sociedades africanas, pois, como afirma Hampâté Bâ (1982, p. 217),

é preciso dizer que, de um tempo para cá, uma importante parcela da juventude culta vem sentindo cada vez mais a necessidade de se voltar às tradições ancestrais e de resgatar seus valores fundamentais, a fim de reencontrar suas próprias raízes e o segredo de sua identidade profunda.

A literatura de Mia Couto, com seus narradores *griots*, poderia fazer parte desse projeto, sendo que a polifonia das representações da figura dos velhos seria uma dupla griotização da narrativa, ou seja, pela voz do narrador pela qual os velhos tomam a palavra.

Também é importante ressaltar que, nos contextos coloniais africanos marcados pela educação dita “moderna” ocidental, criou-se, como ressaltam Hampâté Bâ (1982) e também Mourão (1996), um fenômeno de aculturação. Resistindo a esse fato,

a iniciação, fugindo dos grandes centros urbanos, buscou refúgio na floresta, onde, devido à atração das grandes cidades e ao surgimento de novas necessidades, os “anciãos” encontram cada vez menos “ouvidos dóceis” a quem possam transmitir seus ensinamentos, pois, segundo uma expressão consagrada, o ensino só pode se dar “de boca perfumada a ouvido dócil e limpo” (ou seja, inteiramente receptivo) (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 217).

Nesse aspecto, podemos pensar que, nos dois contos do nosso *corpus*, a saber, “A casa marinha” e “Nas águas do tempo”, ambos de Mia Couto, encena-se uma espécie de iniciação no espaço da ruralidade, ainda em certa medida preservado do contato colonial em que velhos interagem com os jovens-aprendizes. Por outro lado, em “Sangue da avó manchando a alcatifa, e “A avó, a cidade e o semáforo” e em “Noventa e três”, todos do escritor moçambicano, as narrativas transcorrem em espaços urbanos em que os velhos não se encaixam e vivem, por isso, muitos conflitos. O narrador *griot* miacoutiano está no interior, afastado do contato colonial, mas também conta estórias de um espaço urbano.

Apontamos também a possibilidade de aproximar o narrador tradicional teorizado por Benjamin (1936: 1994) com essa figura do contexto africano. O estudioso alemão identifica a existência de duas figuras do narrador a que chamaremos de proto-narradores: o marinheiro, ou mesmo o comerciante nômade e o camponês sedentário. Essas categorias produzidas pelos contextos socioeconômicos tradicionais se interpenetravam, mesclando-se ao longo da história, pois “se o mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina, cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (BENJAMIN, 1936:1994, p.199). Havia, portanto, uma espécie de troca entre eles. Assim, o ato de viajar é fundamental, pois proporciona o contato com outras culturas, trazendo sabedoria além de construir a alteridade. Tudo isso se mistura ao saber tradicional que está com o trabalhador sedentário.

Tratando desse aspecto, é possível observarmos uma aproximação entre o *griot* e o viajante que percorria longas distâncias, pois o *griot*-rei seria aquele proto-narrador viajante que regressava a sua terra com a bagagem cheia de conhecimentos, uma vez que

o homem que viaja descobre e vive outras iniciações, registra diferenças e semelhanças, alarga o campo de sua compreensão. Onde quer que vá, toma parte em reuniões, ouve relatos históricos, demora-se com um transmissor de tradição especializado em iniciação ou em genealogia, entrando, desse modo, em contato com a história e as tradições dos países por onde passa (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 210).

Observando o narrador nos textos do escritor russo Leskov, Benjamin (1936:1994, p. 200) afirma que

ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.

Nesse aspecto, também é possível nos voltarmos para a figura do *griot*, bem como para aqueles velhos das sociedades tradicionais africanas e suas atitudes em relação aos jovens no sentido de transmitir tanto o conhecimento prático quanto o esotérico. Dar conselhos, no caso do narrador na ficção do autor russo examinado pelo estudioso alemão, pode consistir em ensinar a cultura, o modo de pensar e mesmo de resolver situações conflitantes, não de forma direta e impositiva, mas através da narração de histórias exemplares. É interessante ressaltarmos que o velho Camilo, personagem de “Uma história de amor”, de certa maneira, atua dando conselhos cifrados para Manuelzão por intermédio da narrativa, o “Romanço”, interpolada à novela. Não há um discurso direto dele para o outro, mas o velho usa da arte de contar histórias para oferecer, ao capataz da Samarra, uma saída para os conflitos interiores que lhe afligem. Nesse aspecto, Camilo se aproxima dos velhos das sociedades tradicionais africanas que tomavam a palavra para mediar conflitos, como também do narrador benjaminiano que sabe dar conselhos.

É interessante pontuarmos também que, nos contos “Tarantão, meu patrão” de Guimarães Rosa, “A casa marinha” e “Nas águas do tempo”, de Mia Couto, é possível vislumbrarmos uma relação de mestre-aprendiz que reverbera pelas narrativas mencionadas por meio da arte de dar conselhos, de transmitir experiência, mesmo que um pouco às avessas, como nos dois primeiros contos que citamos.

Já em “Sangue da avó manchando a alcatifa”, do escritor moçambicano, observa-se a possibilidade de um diálogo com o que Benjamin (1936:1994, p. 200) relata: “mas se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis”. Ou seja, na cena narrativa, a personagem avó Carolina não consegue mais narrar suas histórias, “dar conselhos”.

É importante determo-nos um pouco sobre a formação literária e alguns detalhes da vida dois escritores para continuarmos em nossa abordagem aproximativa. Sobre Guimarães Rosa, é interessante, nesse sentido, observar que: “acostumado desde menino a ouvir as narrativas de Juca Bananeira, o negro que lhe contava histórias de boiadeiros e jagunços, Guimarães Rosa formou-se lenta e gradualmente nas artes da narração” (VASCONCELOS, 1997, p. 10). Vale informar sobre o narrador citado: de acordo com a autora, trata-se de José do Espírito Santo Cruz, com 91 anos, na época, uma espécie de pajem do escritor mineiro em sua infância.

A vivência de Guimarães Rosa em meio ao universo das narrativas populares pode ser verificada também através do trecho de sua correspondência com Paulo Dantas:

Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, bois e reis. Adorava escutá-las (DANTAS, 1975, p. 10).

De certa maneira, lá estava, na formação do menino, a presença do *griot* Juca Bananeira e das *griote*, nas figuras das velhas.

A propósito da viagem, do aprender em terras distantes aludidos pelo estudioso alemão e pelo intelectual malinês, Guimarães Rosa, “mais tarde, médico, percorreu o interior de Minas Gerais a atender doentes e ouvir histórias e o diplomata correu mundo” (VASCONCELOS, 1997, p. 11). Nessa linha de pensamento, podemos observar uma espécie de nomadismo do escritor mineiro e um aprendizado pelo contato com a matéria fabular brasileira, mestiça como também pelas terras distantes percorridas a serviço do Estado. Ainda segundo Vasconcelos (1997, p. 11),

o contato e convívio com os narradores orais com os quais topou ao longo de suas andanças deixaram rastros na sua formação de narrador erudito. Assim como sua vida está marcada pelo universo destes narradores, sua obra está coalhada destes velhos mestres da arte da narração.

Apontamos assim, a possibilidade de Guimarães Rosa griotizar a sua ficção, ou seja, criar uma espécie de narrador *griot* tanto em primeira quanto em terceira pessoas narrativas, recorrendo para isso, a dados culturais retrabalhados em suas narrativas misturados com uma intensa erudição. A epígrafe de “Uma estória de amor”, que transcrevemos logo abaixo, pode ser significativa.

“O tear
o tear
o tear
o tear

quando pega a tecer
vai até ao amanhecer

quando pega
a tecer,
vai até ao
amanhecer...”

(Batuque dos Gerais) (ROSA, 1984, p. 143)

O paratexto remete à arte de contar estórias, pois, imersa no universo rural, a novela aproxima-se daquilo que Benjamin (1936:1994, p. 205) expõe:

Já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece do dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado do dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.

Nessa perspectiva, a epígrafe de Guimarães Rosa seria uma espécie de chamada ao leitor sobre a arte de ouvir, na verdade, ler estórias, numa tentativa de resgatar o narrador-contador tradicional que está se esfacelando com a modernidade, segundo alguns críticos literários, mas trata-se de um contador estilizado como veremos mais a frente.

Em relação à Mia Couto, o próprio escritor em inúmeras entrevistas que concede, fala sobre a arte de contar/criar histórias, conforme podemos observar no trecho: “Quero estar escritor na medida em que estou disponível para essa espécie de embriaguez que é a inspiração e o prazer quase sensual de criar histórias” (COUTO, 2007, p.6).

Se aproximando do contador/escritor mineiro que Mia Couto faz questão de celebrar publicamente como um de seus mentores, o autor moçambicano assinala ainda sobre o ouvir/escrever estórias:

A apetência em escutar e contar histórias está dentro de nós. Eu seria uma pessoa pobre se não fosse capaz de produzir histórias, de fazer da minha própria vida uma narrativa que posso emendar, apagar e enfeitar. [...] Uma certa racionalidade nos fez envergonhar deste apetite, atirando a história para o domínio da infantilidade. Essa estigmatização da pequena história está presente na própria literatura: veja-se a

forma como se secundariza o conto em relação ao romance. O advento e a hegemonia da escrita são também responsáveis por essa marginalização da oralidade (COUTO, 2007, p. 6).

A partir das reflexões de Mia Couto, podemos pensar na sua preferência pelo conto, mesmo quando adota o gênero romance, pois, como observou Leite (2003), há contos embutidos na estrutura romanesca de suas obras pertencentes ao gênero.

Ainda na quase vocação de contador de histórias do escritor, é importante ressaltar duas peculiaridades do contexto social moçambicano para continuarmos. A primeira diz respeito ao à circulação das obras literárias no país e a outra trata da baixa recepção da literatura escrita.

No contexto da formação da literatura moçambicana, conforme assinalam Chabal (1994), Afonso (2004) e Macedo e Maquêa (2007), os jornais serviram para divulgar a literatura. A forma do conto, por ocupar menos espaço tipográfico, foi privilegiada por vários escritores. Segundo Chabal (1994, p. 66), “os escritores moçambicanos, mesmo aqueles que não eram jornalistas começaram normalmente publicando em jornais e revistas, adquirindo o hábito de escrever pequenas peças em prosa”.

Observa-se, nesse contexto, a carência de editoras, conforme salienta o crítico inglês citado, e o uso intenso de periódicos com suplementos literários para fazer circular a literatura produzida. A nova geração de escritores daquele país, segundo Afonso (2004), formou um primeiro movimento literário independente e, em 1984, lançou a importante revista *Charrua*. De acordo com a autora, após essa publicação, surgiram inúmeras outras que divulgaram a produção literária dos jovens escritores moçambicanos, incluindo Mia Couto.

A preferência pelo gênero conto por parte de Couto, como também por outros escritores moçambicanos contemporâneos, ocorre porque

adapta-se bem à realidade multifacetada de um país em construção e com uma tão diversa tradição cultural. É também o gênero mais adaptável às qualidades da literatura oral. Popular, porque é mais acessível, pode ser publicado de muitas maneiras diferentes e pode ser lido em voz alta ou ser encenado no teatro (CHABAL, 1994, p. 66-67).

Desse modo, os meios de circulação, a recepção da época e também a recorrência aos gêneros tradicionais, no caso, o conto oral, no sentido de recuperar o passado, são decisivos para a literatura moçambicana pré e pós-independência. Ressaltamos a captação das inúmeras vozes por parte de Mia Couto, ao escolher esse gênero que pode por em cena muitas representações da alteridade e transformar esses narradores em *griots*.

Em relação à teatralização de contos em Moçambique, em especial os referentes à literatura de Mia Couto, faz-se necessário no momento abordarmos a nossa segunda peculiaridade do contexto social moçambicano: a baixa recepção escrita.

Em Moçambique, o livro circula em áreas restritas, pois, conforme expõe Gilberto Matusse (1993, p. 101),

a língua portuguesa é falada apenas por 24, 4% da população, dos quais apenas 1, 4% a têm como língua materna, enquanto os restantes 23, 2% a têm como língua segunda adquirida no processo de escolarização e através do modelo escrito. A esmagadora maioria dos moçambicanos (75, 6%) apenas fala línguas bantas (ou outras cuja expressão é insignificante), que, estando excluídas do sistema de ensino, permanecem praticamente como línguas exclusivamente orais.

Vale enfatizar, portanto, de acordo com o pesquisador moçambicano, que a língua portuguesa é oficial e administrativa e as demais são usadas no cotidiano, nas relações familiares sendo, então, línguas da afetividade. Nesse aspecto, mesmo não dominando nenhum dialeto autóctone amplamente, Mia Couto encontrou maneiras de estar imerso nesse universo cultural oral, conforme assinala em entrevista: “comecei a envolver-me com grupos de teatro, a trabalhar na rádio, na televisão, para ver se aquilo que eu queria dizer podia ter outros canais que não fossem só o livro” (COUTO, 2002, p. 2). Podemos perceber que o escritor encontrou um caminho para ser um *griot* moderno, usando meios da comunicação de massa e estando em contato direto com o público tal qual o antigo *griot* com a sua audiência nas aldeias e cidades africanas pelas quais passava.

Ainda sobre seu contato com o teatro, o escritor também expõe:

a minha passagem pelo teatro foi uma das melhores escolas que eu tive, eu escrevia para um grupo de teatro, ao qual pertença há 14 anos. E escrever para eles, e depois perceber como é que as pessoas reagiam ao ver as peças de teatro aqui na cidade, nas zonas rurais, quais eram as diferenças, me ensinou muito sobre o que é se comunicar com os outros (COUTO, 2002, p. 6).

A relação direta com o público, além de ser um aprendizado, poderia ser um termômetro para medir as reações dos ouvintes ao contador *griot* que se faz presente pela encenação dos atores. Nas observações *in loco*, o *griot* moderno poderia estar estudando novas maneiras de exercer a sua arte por meio da escrita.

Nesse sentido, algumas histórias de Mia Couto “são iminentemente visuais ou teatralizáveis pela forma como são escritas, o que as torna fáceis de imaginar como ‘seriam’ na realidade ou no palco” (CHABAL, 1994, p. 68). Além das características visuais, o crítico também ressalta a forma dialógica presente em muitos contos, o que facilitaria a sua

transposição para o palco sem muitas alterações. O escritor pode, devido seu aprendizado no teatro, ter levado alguns procedimentos formais do gênero para a sua escrita.

Mia Couto também pode se assemelhar ao *griot* genealogista assim definido por Hampátê Bâ (1982, p. 210):

O grande genealogista é sempre um viajante. Enquanto um *griot* pode contentar-se em conhecer a genealogia da família a que está ligado, o verdadeiro genealogista – seja *griot* ou não –, a fim de aumentar os seus conhecimentos, deverá necessariamente viajar pelo país para se informar sobre as principais ramificações de um grupo étnico, e depois viajar para o exterior para traçar a história dos ramos que emigraram.

O narrador na obra do moçambicano é um genealogista *griot* cultural e moderno? Colocando as tradições dos povos de seu país e depois misturando esse imaginário coletivo das tradições com a cultura daqueles que são considerados estrangeiros em Moçambique, como os árabes, indianos, europeus, chineses em suas narrativas, o escritor não estaria contando de forma invertida a história por meio das histórias dos vários grupos étnicos de seu país? Passaremos a abordar a seguir os dois autores para, posteriormente, retornarmos a discussão na análise do *corpus*.

3.1. Mia Couto: mulato cultural, um ser de fronteira, um *griot* moderno

O que há na escrita de Mia Couto que chama a atenção tanto de leitores quanto da crítica? Maria Lúcia Lepecki (1988) assinala o caráter filosófico-reflexivo encaminhado pelas metáforas que integram a escrita do primeiro livro de contos do autor, a saber: *Vozes anoitecidas*. Encena-se também nessa obra inicial, conforme a autora, a imbricação de um narrador erudito com a tradição oral. Acrescentamos que tal estratégia vai permancer nas publicações posteriores. Todas as histórias de *Vozes anoitecidas* estão profundamente ligadas à narrativa comunitária e “deixam-se marcar pelo duplo sinal da exemplaridade e da verdade. Tornam-se História. Registo, memória e reflexão” (LEPECKI, 1988, p. 178). O ficcional está ligado de certa maneira especular à realidade da qual emerge Mia Couto, ou seja, o contexto árido da guerra de libertação e dos conflitos pós-independência em Moçambique¹⁷. Mas salientamos que há um avançar no sentido de retransformação e mudanças sugeridas pelas narrativas conforme salienta Manuel Ferreira (1988) sobre o mesmo livro. Seria uma proposta

¹⁷ Vamos utilizar o termo pós-independência ao invés de pós-colonial quando nos referirmos à literatura miacoutiana. Salientamos que essa opção deve-se ao fato de esse termo envolver um campo de discussões e polêmicas abertas que não temos o objetivo de abraçar nesse momento.

para um renascer do país por meio das estórias captadas junto às vozes que ficaram anoitecidas.

Nesse aspecto, é importante assinalar o caráter moderno do *griot* narrador em Mia Couto, pois há um distanciamento temporal e mesmo cultural entre sua literatura e aquela feita pelos *griots* tradicionais. As estórias do escritor afirmam-se pelas múltiplas vozes presentes, oriundas da diversidade humana de seu país, além dos ventos intertextuais recebidos de outros territórios literários. Podemos pensar que essa diversidade funcionaria como um ecossistema cultural, caracterizado como “uma produtiva coexistência contraditória de pedaços de culturas diferentes, em processos contínuos de tensões, interações e mesclagens” (ABDALA JÚNIOR, 2010, p. 146). Nessa linha de pensamento, as narrativas de Mia Couto encenam a hibridez de culturas num campo que envolve a tradição e a modernização.

O painel cultural nas estórias do escritor forjam, de acordo Laranjeira (1995), um *melting-pot* afro-luso-sino-arabo-goês. Tem-se a impressão, durante a leitura dos contos, que eles parecem querer enfatizar a mistura, pois se observa que, na antiga história do país, ocorreram muitas relações comerciais e culturais com o mundo árabe, a Índia e a Indonésia devido à aproximação geográfica (cf. Silva, 2006 e El Fasi, 2010). A respeito do assunto, José Craveirinha, poeta moçambicano, expõe em relação ao seu país: “a nossa culinária tem muitas ligações com a Índia. Muitos dos temperos, da forma de cozinhar... Aqui em Moçambique temos muito mais a ver com o Oriente do que com a outra costa” (CRAVEIRINHA *apud*, CHAVES, 2005, p. 233).

Leite (2003, p. 69) afirma que

o universo humano de Mia Couto pode organizar-se por uma espécie de tipificação, ou personagens tipo, orientada por uma lógica geográfica e social das personagens, independentemente das variantes de nome próprio, características físicas ou psíquicas, que são fundamentalmente agrupadas por categorias de idade: velhos, homens, mulheres, adultos, crianças e adolescentes.

As narrativas miacoutianas tentam encenar no universo ficcional a totalidade geo-social e etária. A estudiosa moçambicana aponta, na organização das personagens, a explícita dicotomia entre valores éticos e culturais representada num esquema em que o mundo rural, interiorano, ligado à terra e aos velhos, está em oposição ao mundo suburbano ou urbano, litorâneo, ligado ao mar e ocupado por adultos e crianças. Nessa divisão, a tradição se choca com a modernização. O esquema estrutural metodológico pensado por Leite (2003) também

engloba as personagens étnicas no *melting-pot* cultural, proposto por Laranjeira (1995). O espaço narrativo é integrador das diferenças numa utopia de fraternidade e harmonia.

Nesse aspecto, nos remetemos aos universos ficcionais de *Primeiras estórias* e de *Tutameia*, de João Guimarães Rosa, e sua galeria de personagens ciganos, chineses, italianos, negros, que convivem em tensão, diferentemente da harmonia da qual fala Leite (2003) em relação a Mia Couto. Nos distanciamos dessa visão e dela discordamos, pois, em muitas narrativas do escritor, existe a representação de inúmeras conflitos étnicos que não se resolvem de forma harmoniosa.

O narrador em Mia Couto faz questão de abrigar em todas as suas estórias tais tipos, talvez numa tentativa de desmistificar a imagem que se tem da África numa perspectiva “unanimista”, ou seja, a crença em que há uma espécie de corpo central da filosofia popular compartilhado pelos africanos negros em geral (cf. Appiah, 1997). Em relação ao assunto, Mâquea e Macedo (2007, p. 49) ressaltam “o forte sentido da pluralidade que parece anunciar uma concepção de humanidade que passa, necessariamente, pelo reconhecimento de toda a comunidade, contra a restrição individual do mundo capitalista”. Se comunitária era a forma tradicional de viver na África, sem a exacerbada individualização ocidental, concordamos com as autoras citadas, pois não há, nas estórias que perpassam as narrativas, um herói individual que concentre toda a diegese. Há toda uma diversidade de “personagens”¹⁸, significativamente proporcionada pelo gênero conto, que marca tal comunitarismo tradicional presente em algumas sociedades daquele continente. Vale salientar que, mesmo em seus romances, não há a concentração narrativa na figura de um herói, pois são inúmeros os personagens que se alternam como protagonistas.

A partir da busca pela tradição, três elipses se interpenetram na literatura miacoutiana que seriam: “o sonho, por vezes gerador de utopias e o diálogo com os espíritos africanos, a descida às raízes. A segunda que reflete o inconsciente colectivo e individual. A mais frágil e subtil. A terceira seria a transgressão da língua e sua recriação” (LEMOS, 1998, p. 25). Nas constatações do autor, podemos perceber a relação, mais uma vez presente, entre a tradição e a modernização. Ou seja, trata-se de uma busca operada através do onírico, pois aquele tempo não mais existe. O que resta são traços culturais coletivos de uma tradição revisitada e transformada pela modernização. Por isso, o escritor está, como ele próprio afirma em suas entrevistas, na fronteira, ou melhor, nas margens entre dois mundos: o tradicional e o moderno. Assim, a partir dos dois universos, constrói-se um terceiro, o ficcional, um

¹⁸ Expressão cunhada por Paulo Rónai (1969) no prefácio “Os vastos espaços”, de *Primeiras estórias*, para se referir aos personagens do livro de Guimarães Rosa.

“ecossistema cultural” particular que abriga a dicotomia citada. É importante ressaltar que nos contos selecionados do autor podemos verificar melhor tal aspecto, uma vez que uma tentativa de “descida às raízes” pode ser vislumbrada, no conto “Nas águas do tempo”, através da figura do avô, pois ele tenta ensinar a tradição ao neto. A atmosfera onírica envolve os dois personagens no rio em que se encontram. Na narrativa em questão, o velho está em oposição às avós Carolina e Ndzima, dado que as duas personagens estão perdidas no universo urbano. As velhas estão na fronteira entre dois mundos e suas angústias, ocasionadas pelo deslocamento entre esses espaços, são contadas pelo *griot* moderno, criando, assim, um terceiro espaço para narrar às peripécias das avós em Maputo.

Voltando à caracterização do *griot* moderno, observamos que essa figura pode sempre mentir em sua língua, conforme já aludimos através de Hampâté Bâ (1982). Mia Couto, de acordo com Fonseca e Cury (2008, p. 17), caracterizou-se como “um irresponsável criador de estórias que, ao servir-se do substrato dos mitos, das lendas, enfim, das tradições, não teria um ancestral africano morto a quem se reportar, uma vez seus antepassados sendo portugueses”. Ressaltamos, nesse aspecto, o caráter mediador entre o mundo dos vivos e o dos mortos exercido pela narrativa tradicional.

As mesmas pesquisadoras vêm também, em tal recurso narrativo, uma diferença que consideram fundamental. As estórias dos *griots* tradicionais tinham um final fechado e se orientavam por funções, muitas vezes, didático-moralizantes. Tratava-se de narrativas coletivas que serviam tanto para divertir quanto para ensinar e, dessa maneira, mantinham a harmonia social. Já o escritor moçambicano, “nunca fechando suas narrativas, assumindo radicalmente o lugar da fronteira e da força do sonhar de sua literatura” (FONSECA; CURY, 2008, p. 17), afasta-se da figura da tradição e deixa ver, em seus textos, o caráter transitório, aberto, onírico de sua escrita.

Não são apenas os aspectos de natureza etnográfica, referentes às lendas, mitos, contos populares e etc. que marcam a literatura de Mia Couto, mas há também, conforme ressaltam Fonseca e Cury (2008), um processo de aprendizagem pelo contato com as comunidades interioranas de Moçambique como formas de convivência, rituais de acolhida, sutilezas de comportamento grupal. Nesse sentido, Mohamadou Kane (1982 *apud*, Afonso, 2004) observa a importância da arte da conversação no continente africano como uma característica de seus habitantes. Ou mesmo, como salienta o próprio escritor, em conferência sobre seu encontro com um velho camponês do norte de seu país: “Lembro-me, ainda, que ele e eu ficámos em silêncio durante um tempo. Naqueles lugares, o silêncio não suscita qualquer embaraço, nem é sinal de solidão. O silêncio é tanto quanto a palavra, um momento vital de partilha e

entendimento” (COUTO, 2005, p. 122). Através da observação e interação com o humano, o narrador *griot* moderno vai construindo a imagem-identidade da moçambicanidade.

A modernidade do contador é observada por Fernanda Cavacas (1999, p. 8) ao assinalar que Mia Couto “retoma a herança linguístico-literária dos mais velhos, dos diversos falares da rua, urbanos, suburbanos, do campo e acrescenta-lhes as suas ‘imaginâncias pessoais’”. Podemos dizer que o autor é pesquisador dessa linguagem, um ouvidor atento que, a partir dela, cria ou mesmo a recria na forma da letra.

Ainda sobre tal estratégia narrativa, é importante frisar sobre a oralização do discurso de Mia Couto, a apresentação do

ritmo da frase, a colocação das palavras, as pausas, a respiração do texto, a utilização constante de máximas e sentenças, a presença de vozes múltiplas narradoras que se entrecruzam num diálogo sempre subjacente com o leitor para além das falas propriamente ditas das personagens (CAVACAS, 1999, p. 10).

Tais características *griotizam* a narrativa, destacando a marcante presença do contador por intermédio da voz (ritmo frasal, pausas) e da teatralização que mantém, de certa forma, o diálogo com o público leitor, tanto que, no conto “A avó, a cidade e o semáforo”, a presença do discurso direto é significativa, imprimindo uma forma que remete à teatralização, bem ao gosto de Mia Couto. Isso pode ser observado no trecho:

Mostrou-me uns papéis.
 – São os bilhetes.
 – Que bilhetes?
 – Eu vou consigo, meu neto (COUTO, 2009, p. 127).

O diálogo entre a avó Ndzima e o neto deixa reverberar a presença do *griot* moderno encenando as vozes que se alternam. Já em “Sangue da avó manchando a alcatifa”, os provérbios estruturam a narrativa, pois o início do conto é marcado por uma paródia de máximas conhecidas, conforme se lê no trecho que segue: “Siga-se o improvério: dá-se o braço e logo querem a mão. Afinal, quem tudo perde, tudo quer. Contarei o episódio, evitando juntar o inútil ao desagradável. Veremos, no final sem contas, que o último a melhorar é aquele que ri” (COUTO, 2006, p. 25). Segundo Martins (2006), a desconstrução das fórmulas consagradas mantém nexos semânticos com o restante da narrativa.

Ao longo da estória, que nos é contada pelo narrador *griot*, os ditos cristalizados são invertidos, transformam-se em “improvérbios”, pois o narrador intenta representar uma situação que está também invertida, já que a velha é tratada quase como um estorvo, de

acordo com o trecho: “– *Cala, vovó. Vai lá ver televisão.* Sentavam a avó frente ao aparelho e ela ficava prisioneira das luzes” (COUTO, 2006, p. 26). Tal tratamento está bem longe da posição de prestígio que ocupavam os velhos nas tradicionais sociedades africanas. O narrador recorre justamente à matriz proverbial, tão cara à cultura oral transmitida pelos anciãos, agora invertida, para dar início a sua estória.

Em “A casa marinha”, o conto é iniciado com um provérbio-epígrafe: “O que o homem tem do pássaro é inveja. Saudade é o que o peixe sente da nuvem” (COUTO, 2009, p. 145). Ao longo de “Sangue da avó manchando a alcatifa”, as máximas que se apresentam na narrativa são retomadas pelo narrador *griot* com função didático-moralizante. Tal efeito é causado pela desconstrução das mesmas, posto que se tratam de construções cristalizadas. Já em “A casa marinha”, o provérbio liga-se ao final da narrativa, sendo retomado de maneira circular pelo narrador *griot*, como se todo o conto fosse uma explicação do provérbio-epígrafe, presente no início da estória. A oralização das narrativas deixa entrever a presença de um *griot*, manejando o que está sendo contado para o seu público/leitor.

É importante frisarmos no momento que a oralidade¹⁹, como afirma Leite (2003), não é a única estratégia da escrita das literaturas africanas. Ela é, ao lado de outras práticas, um componente da produção, que ainda conta com a existência de outros intertextos. Portanto, segundo a pesquisadora, não se pode essencializar tal conceituação, mesmo porque acrescentamos que há o risco de esterilizar e mesmo paralisar o fazer literário, pois, caso seja vista dessa maneira,

esse tipo de postulação unânime tem o seu corolário na assumpção de uma espécie de relação a-histórica entre a oralidade e a literatura, e leva a encarar a literatura africana como a expressão de uma única tradição, homogênea, apartada de outras influências globais culturais (LEITE, 2003, p. 44).

Segundo Leite (2003), o conceito de intertextualidade isolado não dá conta de abarcar as relações entre oralidade e literatura. A autora aponta, então, o termo intersemioticidade, presente na formulação do conceito citado anteriormente, pois

isto é particularmente relevante no contexto geral de uma fonte-base indígena, que pode ser constituída não só por textos representativos orais e escritos, mas também

¹⁹ Assinalamos que Ana Mafalda Leite (2003, p. 27) expõe que “as narrativas indianas também fazem uso da arte performativa oral e da épica religiosa.” Nesse aspecto, salientamos as relações históricas de Moçambique com a Índia, antes da chegada do colonizador europeu, conforme Silva (2006). O encontro antigo entre duas tradições orais, a *bantu* e a indiana, pode de alguma maneira ter sido fecundante para ambas. Também assinalamos que as populações africanas islamizadas possuíam uma literatura escrita conforme observam Mazrui e Andrade (2010). Honorat Aguessy (1977), no texto “Visões e percepções tradicionais”, expõe amplamente sobre a escrita em algumas sociedades tradicionais africanas.

por motivos, símbolos, gestos rituais e mesmo assumpções inarticuladas que acompanham as execuções orais (LEITE, 2003, p. 45-46).

Tais observações são pertinentes para observarmos a representação dos velhos no *corpus* selecionado de Mia Couto, pois as relações entre elementos culturais e a literatura são significativos na escrita do autor.

Além dos elementos, a observação da representação da figura do velho, nas estórias que escolhemos, passa pela tematização da terra, um elemento constante tanto nos contos quanto nos romances do autor conforme Fonseca e Cury (2008). Sobre isso, as pesquisadoras ressaltam como os elementos mais recorrentes a água, a terra e o fogo. Tais símbolos “apontam para uma poética de pertencimento e que metaforizam, ainda que na precariedade que atravessa tal conceito no mundo contemporâneo, o espaço de nação” (FONSECA; CURY, 2008, p. 92). Tanto que a terra é tematizada em “Sangue da avó manchando a alcatifa” como um elemento sagrado, através da analogia com o sangue da protagonista e em “Nas águas do tempo”, a água metaforiza o tempo.

A literatura misturada, feita na fronteira entre tradição e modernização por esse *griot* moderno comunica-se com outro autor do qual nos ocuparemos na próxima parte.

3.2. Guimarães Rosa: um erudito contador de estórias, um sutil reaproveitador da cultura popular

Ao longo da história da humanidade, o contador reunia em torno de si vários ouvintes, especialmente em um contexto iletrado, em que tal figura era importante como um elemento que propaga a história/cultura de seu povo de geração em geração. Nem sempre ele apareceu com tal nomeação. Podemos pensar numa ligação dessa categoria com os jograis da Idade Média europeia de acordo com o que expõe Paul Zumthor (1993, p. 67):

Pela boca, pela garganta de todos esses homens [...] pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisto de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio.

No contexto medieval em que a escrita estava limitada a poucos, essa categoria social ocupava-se de fazer a “literatura” de forma comunitária, sendo uma espécie de livro humano que circulava. Há uma aproximação com o *homo ludens*, pois a poesia está “na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso” (HUIZINGA, 1971, p. 133). O contador não

existe sem a presença de um conjunto de ouvintes e um dos procedimentos para capturar a escuta, se dá pelo lúdico para atingir o subjetivo.

Esse filósofo expõe que:

Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição (HUIZINGA, 1971, p. 134).

Destacamos a função da arte performativa e seu caráter abrangente e socializador. Sobre a designação do filósofo holandês, Nelly Novaes Coelho (1991, p. 257) afirma que “a narrativa rosiana procede do *homo ludens*, daquele que está presente nos rapsodos, aedos, jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos cantadores populares, que ainda hoje perpetuam a herança folclórica de cada nação”. Em “Uma estória de amor”, não é por acaso a presença de contadores como o velho Camilo e a estrutura de “encaixe”, pois a interpolação de estórias na narrativa tornou-se um procedimento recorrente na ficção do escritor mineiro.

A respeito da novela mencionada, Rosa, em carta ao seu tradutor Edoardo Bizzarri (1972, p. 68), afirma: “trata-se das ‘estórias’, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contento uma ‘revelação’. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias.” O próprio título da novela é sugestivo na afirmação do escritor. Tal aspecto marca também, de certa maneira, o resgate do narrador tradicional benjaminiano, uma vez que a sacerdotização do contador de estórias, na novela rosiana, valoriza a experiência, a arte de dar conselhos.

Guimarães Rosa também participou de várias experiências que envolviam a figura do contador de estórias no interior de Minas Gerais. Sobre isso, João Correia Filho (2001) aborda a viagem que o escritor fez pelo sertão mineiro em maio de 1952, acompanhando uma comitiva de vaqueiros, fazendo anotações dos acontecimentos, da fauna, da flora e de estórias narradas pelos seus acompanhantes. Nesse sentido, podemos nos remeter ao conjunto das estórias de *Tutameia* que

nos faz pensar em uma caminhada de vaqueiros que [...] preenchem o tempo da viagem contando estórias. Ainda que cada conto tenha sido escrito em época diferente, a composição, tal como se apresenta ao leitor, lembra a atitude dos contadores reunidos à volta do fogo, contando estórias, tendo por trás a figura do autor, elemento de ligação entre os textos (SIMÕES, 1988, p. 177).

A recriação de estórias que proporciona uma nova perspectiva narrativa, por meio da mudança dos enredos conhecidos é uma das estratégias do contador-narrador em *Tutameia*. Dá-se, pois, mais importância à maneira de contar e não exatamente ao que se conta.

No que tange a esse livro de enredos curtos, Galvão (2006, p. 171) observa que

a instalação da atmosfera e a construção enigmática tendem a ser mais fortes que a trama, que se baseia em iluminações e adivinhações. Por isso, por serem pouco mais que parábolas, é bom assinalar que é nesse livro que a multiplicação de enredos aparece com maior pujança, justamente onde eles quase desaparecem.

Temos a presença de um paradoxo na construção das estórias, que são mínimas, pois são 44 enredos envolvendo situações cômicas, dramáticas, filosóficas, líricas, que, apesar da relação intratextual que mantém entre si, conforme Novis (1989), são casos particulares que poderiam figurar como peças únicas. Sobre isso, Simões (1988, p. 15) afirma:

as narrativas curtas das “Terceiras Estórias” caracterizam-se pela síntese e condensação e, contudo, o “estilo telegráfico” dos contos (que não é uma constante de seus textos) pode ser entendido como o resultado de pesquisa e revelar a necessidade de condensação devido ao espaço da revista: (Pulso) onde foram publicados pela primeira vez.

Os contos transformaram-se devido a sua “síntese telegráfica”, numa travessia árdua para o leitor em busca do enredo, que, além de mínimo, é esfacelado. Os poucos personagens se condensam em episódios que, embora pareçam simples, “nonada, baga, ninha, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, nica”, conforme palavras do autor expostas por Rónai (1968:2001, p.15), escondem ou velam possibilidades outras. Tais estórias funcionam como pequenas peças para a reflexão, como podemos verificar na leitura do conto “Presepe”, integrante de nosso *corpus*. Em particular, nesse conto, espécie de auto de Natal simbólico, a griotização da narrativa está na valorização do enredo, pois podemos pensar numa aproximação da arte de manejar a palavra atribuída ao *griot*. Mas, agora, se trata da escrita, pois, ao condensar o enredo, os narradores-contadores rosianos obrigam o leitor-auditório a dedicar uma atenção maior ao que está sendo contado-narrado.

O tamanho dos contos chama a atenção em relação aos anteriores publicados, mais longos. Apesar disso, as estórias têm muito em comum com as temáticas anteriores. São 44 contos, ou, fazendo um paralelo com o livro de contos de Mia Couto, *O fio das miçangas*, teríamos 44 missangas organizadas meticulosamente pela mão do artesão, num fio narrativo que se comunica entre si. Vale salientar que a organização do colar narrativo em *Tutameia* segue uma ordem alfabética quebrada como afirmou Sperber (1976): na letra J, com a

inserção de contos que têm a inicial do nome do autor. Podemos pensar numa espécie de caminho, ao mesmo tempo, marcado com símbolos destacados pelos três contos que remetem ao nome do escritor e aparentemente arrumados pela presença de letrados com advertências/conselhos para transeuntes/leitores, conforme observamos nesses paratextos do sumário e índice de releitura:

“Daí, pois, como já se disse,
exigir a primeira leitura
paciência, fundada em certeza
de que, na segunda, muita coisa,
ou tudo, se entenderá sob luz
inteiramente outra.”
Schopenhauer

“Já a construção, orgânica e não
emendada, do conjunto, terá feito
necessário por vezes ler-se duas
vezes a mesma passagem.”
Schopenhauer (ROSA, 2001, p. 5 e 266).

Esse cuidado de Guimarães Rosa com o sumário em *Tutameia*, também é encontrado em *Corpo de Baile* e *Primeiras estórias*. Na organização do último livro, composto por vinte e uma estórias, Bolle (1973) observa a inserção de um conto chamado “Espelho”, justamente o décimo primeiro do sumário, que funciona como uma espécie de espelhamento entre as últimas e as primeiras narrativas. Em relação a *Corpo de Baile*, em carta a seu tradutor italiano, Rosa escreveu:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como o lugar, ou cenário, jamais se diz um *campo geral* ou o *campo geral*, este *campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o plano geral (do livro). No “Índice” do fim do livro, ajuntei sob o título de “Parábase”, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte (BIZZARRI, 1972, p. 68).

Posteriormente, o livro é dividido em sua terceira edição, seguindo a orientação artística referida pelo autor e procurando sempre o diálogo entre as novelas.

É significativo, no momento, expormos o pensamento de Guimarães Rosa em relação a seu processo de criação, conforme podemos verificar no trecho de carta a Paulo Dantas (1975, p.19): “certas coisas cômicas demais, diretas, muito folclóricas não me atingem [...] o folclore existe para ser recriado. Receio demais os lugares comuns, as descrições muito

exatas, os crepúsculos certinhos, tipo cartões postais.” Nesse sentido, a matéria fabular é remodelada e, apesar do barro folclórico regional de seu modelo inicial, ganha outros elementos composicionais, mudando com isso de forma.

Entre as raras entrevistas concedidas por Guimarães Rosa, ele disse:

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel (LORENZ, 1973:1991, p. 69).

Na fala podemos perceber que o espaço geográfico é transformado em poético e as vozes de fadas/velhos transmitem dons que povoam o imaginário infantil e, no caso do escritor, leva a criação de mundos pela letra. Mas há, na exposição de Guimarães Rosa, uma aguda consciência do lado avesso desse mundo fabular, em que miséria e desencanto também se fazem presente. Isso pode ser verificado em muitas de suas estórias, em que o narrador conduz os personagens para fora dessa lenda cruel, numa ascese.

Vale dizer também sobre a arte da contação-conversaão que permeia o universo em que falar/escutar é elevado à categoria de dons que esse contar estórias é, de certa maneira, teorizado pelo próprio autor em um dos prefácios de *Tutameia*, chamado “Aletria e Hermenêutica”. De história → estória → anedota → anedota de abstração, Guimarães Rosa aborda os mistérios do comum, o ilógico, aquilo que está escondido, o além das aparências, o não-senso, as estórias ordinárias transformadas pela sua literatura em extraordinárias. Ou seja, a arte de retramar as tramas comuns.

Sobre o novo trançado dos enredos de Guimarães Rosa, Pinto (2004, p. 183) afirma que

o narrador erudito – que representa o duplo do escritor – transpõe para o seu enunciado o discurso oralizado do narrador comunitário e o subverte artificialmente. O falar coletivo desse narrador que conta estórias, uma vez revigorado, mediante agenciamentos inesperados, adquire expressão nova e singular.

Partindo do narrador tradicional há a injeção na linguagem de novos arranjos através de neologismos, a revitalização dos arcaísmos, tirando-lhe a poeira e apresentando-os sob nova luz e, sobretudo, a subversão dos chamados lugares-comuns, pois, conforme podemos verificar no trecho da entrevista concedida pelo escritor ao crítico literário português Arnaldo Saraiva (1966:2000, s.p.), a mesmice era desprezada ao extremo: “Quando escrevo, não penso na literatura: penso em capturar coisas vivas. Foi a necessidade de capturar coisas vivas, junta à minha repulsa física pelo lugar-comum (e o lugar-comum nunca se confunde com a

simplicidade)”. Muitos dos lugares-comuns são representados pelos provérbios. A maleabilidade do gênero, que carrega em si uma representação e pode ser adaptável ao mundo ficcional, foi amplamente utilizada como procedimento por Guimarães Rosa que os descontrói muitas vezes, numa desarticulação do lugar comum, pois esse gênero é uma narrativa fechada, como observa Simões (1988).

A presença do narrador erudito é ainda assinalada por Pinto (2004, p. 183) como “tendência para as abstrações, para o filosófico. Os textos de *Tutameia* são, em geral, pontuados de comentários filosóficos que induzem o leitor à reflexão, desalojando-o de uma posição passiva”. Nesse sentido, a intervenção do narrador erudito fica evidenciada, pois há uma espécie de jogo que remexe com as bases da cultura popular e não acomoda o leitor com os finais fechados, fazendo-o refletir.

O erudito está presente também não apenas no livro citado, mas também em outros. Conforme observa Arrigucci Jr. (1994), Guimarães Rosa foge do narrador tradicional, pois há em suas estórias a formulação de questões existenciais desconcertantes, até mesmo para o seu interlocutor em *Grande: Sertão Veredas*, nomeado pelo narrador como um doutor com conhecimento. Portanto, essa tendência se espalha pela obra inteira do escritor.

Segundo Simões (1988), o narrador em algumas estórias de Guimarães Rosa, discute o caráter aberto destas, sugerindo ao ouvinte que participe através da reflexão ou da espera de uma continuação do narrado. Tal estratégia faz com que o narrador, mais uma vez, contrarie o contador tradicional. Podemos pensar, então, na presença do narrador erudito que faz o ouvinte-leitor, “se sensibilizar mais com o narrado do que com o fato vivido” (SIMÕES, 1988, p. 40). A forma seria, assim, mais acentuada do que o conteúdo.

Se nas narrativas do escritor mineiro há uma desautomatização da linguagem, como aponta Coutinho (1991), podemos pensar nesse mesmo procedimento em relação aos lugares sociais. No caso em questão, do deslocamento em relação às figuras dos velhos nos textos de nosso *corpus*, em que um rejuvenesce, um outro miserável torna-se um sábio, um velho rico é representado como algo empoeirado e de pouca importância, outro, no término da vida, transforma-se em criança sagrada e, por fim, um último se depara com conflitos de uma vida toda para viver e que está chegando ao fim.

No caso dos textos de nosso *corpus*, esse narrador que tudo vê de perto, conforme Alfredo Bosi (1988), espalha-se por redes de imagens e sons diversos e, com isso, teria evitado a perspectiva clássica centralizadora, procurando ouvir as vozes singulares daqueles que vivem no sertão. O pensamento do mundo rústico-arcaico-popular pode ser representado por figuras como Manuelzão, velho Camilo, Tarantão, seu estranho séquito e Tio Bola.

O narrador que reconstitui falas, perscruta o silêncio traduzido nos gestos dos personagens, como a pequena aventurinha de Tio Bola, recriando o presépio, integra os seus protagonistas no corpo ficcional com vasos comunicantes, no caso de *Tutameia* e *Primeiras estórias*, pois “os inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela” (RÓNAI, 1969, p. 33) encontram sua hora e vez nesses livros de Guimarães Rosa, mesmo que tal hora e vez sejam, às avessas, proporcionada pela estratégia narrativa do anticlímax, conforme Rónai (1969), em que o narrador emprega mecanismos que chama a atenção do leitor para um desfecho que não se realiza, numa espécie de final que des-conta o narrado. Toda essa rede de ações a conta-gotas, chegando ao extremo em *Tutameia*, cujos pingos são interrompidos a todo o momento pela constante pontuação que obriga o leitor a voltar a contar a gotas através da releitura. O narrador, no caso de *Primeiras estórias*, “prefere esconder a explicação no título ou entre dois parênteses, sugeri-la em termos velados, fornecê-la por partes, antecipá-la do modo mais insólito” (RÓNAI, 1969, p. 39). Isso leva o leitor muitas vezes a voltar aos primeiros fios do trançado para apreender o sentido.

Feitas essas observações sobre Guimarães Rosa, no próximo capítulo, nos dedicaremos à leitura do *corpus* literário.

4. AS REPRESENTAÇÕES DA VELHICE

4.1. Numa canoa, num cavalo, numa casa barco, a aprendizagem.

4.1.1. Numa canoa

“Nas águas do tempo”²⁰ é o conto de abertura de *Estórias abensonhadas*, cujo narrador homodiegético conta as relações que mantinha com seu avô quando costumava levá-lo ao rio, mesmo sob as ressalvas de sua mãe, para que ele pudesse ver manifestações de espíritos dos antepassados por meio da aparição de panos brancos. Apenas o avô via, pois o neto não conseguia ter as mesmas visões. Em uma das visitas, o velho vai em direção aos panos e desaparece. Só então, a partir de tal episódio, o menino passa a ver essas manifestações e, após um tempo, leva o seu próprio filho ao mesmo lugar para ensinar-lhe o que o avô lhe transmitira.

Logo no início da narrativa, o tempo e o rio são representados de maneira calma, coincidindo com os gestos sem pressa do avô na condução de sua canoa, quase que indicando que o próprio barco ia só.

O personagem de poucas palavras, demonstrando um saber que se reserva da fala para aparecer em atitudes, é assim apresentado na abertura do conto: “Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.” (COUTO, 1996, p. 9). Nesse trecho, vislumbra-se a experiência, pois o velho já consegue viver em outros territórios, aos quais o neto ainda não tem acesso.

Podemos pensar que tais regiões sejam o mundo dos sonhos, pois a entrada no rio sugere tal fato por meio da utilização de sintagma que remete ao onírico como podemos ver no trecho: “a canoa solavanqueava, ensonada” (COUTO, 1996, p. 10).

O universo construído pela relação entre o onírico e a presença dos personagens, encenado no grande lago, no qual desemboca o rio em que avô e neto estão, sugere leveza, no entanto, velho e o menino são os únicos que estão pesados, conforme se observa na passagem: “Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufarfalhudas, nós éramos os únicos que

²⁰ Apesar da relação intertextual com o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, do livro *Primeiras Estórias*, optamos por excluir essa estória do escritor mineiro de nosso *corpus*, uma vez que existem muitos trabalhos comparativos, efetuados pela crítica literária, com relação a esses dois contos.

preponderávamos” (COUTO, 1996, p. 10). Neste trecho, é interessante o sintagma “inquieta calmaria”, pois deixa entrever que algo vai acontecer na narrativa.

O universo do sonho é mais uma vez indicado pelo trecho: “Tudo em volta mergulhava em cacimbações, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensonada” (COUTO, 1996, p. 10). O tempo está paralisado no local no fluir calmo e perpétuo das águas.

O neto apenas segue o avô nesse universo e a presença do olhar é significativa na relação entre os dois. Na maior parte do tempo lembrado pelo narrador, eles permanecem em silêncio. Para o menino, observando o seu contar, distanciado no tempo, trata-se, ao longo da narrativa, apenas de uma aventura infantil num lugar que para ele é perigoso e por isso atraente.

O neto ainda não consegue entender o avô. Não só ele, mas também sua mãe, deixando transparecer que, até o momento, a sua educação era conferida por ela, que acreditava que os espíritos são ameaças ou fazem parte de crendices locais. No entanto, para o avô, as crenças como o *namwetxo moha*²¹, “fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço” (COUTO, 1996, p. 11), tinham pouca importância, pois se tratava de imaginação, estórias para crianças. Fazemos essa leitura a partir do seguinte trecho: “Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda na juventude, se tinha entrevisto com o tal semifulano” (COUTO, 1996, p. 11). Para o velho, os espíritos ocupavam outra ordem, para além do imaginário infantil.

A quebra do silêncio na narrativa ocorre quando o menino desobedece a uma ordem do avô para não sair da canoa, como podemos observar no excerto:

Eu tinha um pé meio-fora do barco, procurando o fundo lodoso da margem. Decidi me equilibrar, busquei chão para assentar o pé. Sucedeu-me então que não encontrei nenhum fundo, minha perna descia engolida pelo abismo. O velho acorreu-me e me puxou. Mas a força que me sugava era maior que o nosso esforço. Com a agitação, o barco virou e fomos dar com as costas posteriores na água. Ficámos assim, lutando dentro do lago, agarrados às abas da canoa. De repente, meu avô retirou o seu pano do barco e começou a agitá-lo sobre a cabeça.

– *Cumprimenta também, você!*

Olhei a margem e não vi ninguém. Mas obedeci ao avô, acenando sem convicções. Então, deu-se o espantável: subitamente, deixamos de ser puxados para o fundo. O remoinho que nos abismava se desfez em imediata calmaria (COUTO, 1996, p. 11-12).

²¹ Cavacas (1999) afirma tratar-se de uma figura da cultura da Zambézia, província de Moçambique, uma espécie de bicho papão da tradição infantil.

Para o narrador, até o momento, o lago era o território de uma aventura e a aprendizagem não estava ocorrendo. O risco de morte proporcionada pela desobediência do menino representa o começo de tal processo. Salientamos, nesse caso, que apenas o avô podia ver os panos, pois a “invocação dos espíritos ancestrais – e qualquer contato com eles – é apanágio exclusivo dos velhos” (RIFIOTIS, 2006, p. 97). Também a quase morte do menino pode indicar a sua condição mortal em relação à condição ancestral do velho.

Após o episódio, a confiança do avô para o neto é significativa conforme a passagem:

nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza (COUTO, 1996, , p. 12).

Para escutar o velho, o narrador comenta: “Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca” (COUTO, 1996, p. 12). É interessante observar que há uma inversão de ordem sinestésica entre o ouvir e o ver, pois, mesmo escutando o avô, o menino ainda permanece ligado ao campo do ver. O que lhe é contado parece ser um enigma, algo que está no momento longe de sua compreensão.

O ápice da aprendizagem ainda ocorre na narrativa pela presença do olhar. Observemos o trecho do conto:

E saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. A canoa ficou balançando, em desequilíbrio com meu peso ímpar. Presenciei o velho a alonjar-se com a discrição de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da miragem. Fiquei ali, com muito espanto, tremendo de um frio arrepiado. Me recordo de ver uma garça de enorme brancura atravessar o céu. Parecia uma seta trespassando os flancos da tarde, fazendo sangrar todo o firmamento. Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões (COUTO, 1996, p. 13).

Nessa cena desenrolada com rapidez, tudo é sugerido pela intensa presença do olhar por meio de palavras que reforçam o campo semântico, como: “alonjar-se,” “miragem”, “ver”, “visão”, “aparição”, “aceno”, “olhos”. Apenas após a experiência, o escutar substitui o olhar e o neto compreende o avô, fechando, assim, o processo de aprendizagem entre os dois, que terá continuidade com o bisneto, conforme se verifica:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando vislumbrar os brancos panos da outra margem (COUTO, 1996, p. 13).

Falando da transmissão da tradição, observada a partir da afetividade entre os dois personagens, o conto pode ser lido como exemplar, porque tem um caráter didático relativo à convivência e respeito dos mais jovens para com os velhos.

Nesse momento, é importante ressaltar o que observa o pesquisador estadunidense Niyi Afolabi (2001, *apud* FERREIRA, 2007, p. 447):

[*Estórias Abensonhadas e A Varanda do Frangipani*] representam distintamente o período do pós-guerra, um tempo quando a melancolia e o pessimismo das narrativas anteriores foram substituídos por esperança para o futuro de Moçambique. Nestas narrativas, melancolia e pessimismo não se traduzem necessariamente como degeneração. Através da subversão da angústia e da miséria, os personagens, mesmo quando eles morrem ou perdem seus entes queridos ou posses, geralmente transmitem uma mensagem de regeneração sob a forma de coragem, bravura e heroísmo²². (Tradução nossa)

No prefácio a *Estórias abensonhadas*, o sonho é uma ponte entre a terra magoada pela guerra e a água que representa a esperança. Tanto é que o paratexto do livro se faz em três parágrafos, aludindo esses elementos em ligação, ou seja, terra-sonho-água, sugerindo uma espécie de utopia onírica que indica o nascimento de uma humanidade marcada por bênçãos de terra e água. Não por acaso, o conto em questão é o primeiro dos 26 que compõem o livro, funcionando, assim, como uma chave para a leitura dos que seguem.

Sobre a obra em questão, Afonso (2004, p. 212) observa: “o título, *Estórias abensonhadas*, constituído por dois elementos, um metadieéticos, ‘estórias’, e um outro diegético, ‘abensonhadas’, cumpre estruturalmente e semanticamente o programa de escrita do autor.” Ou seja, o *griot* moderno busca nas formas tradicionais de viver, um meio de reencontrar os valores humanos perdidos não só com a colonização, mas com a guerra e atualmente, com a modernização acelerada pela globalização.

O mergulho nas tradições moçambicanas começa pelo próprio espaço da narrativa, pois “supõe-se que certas lagoas e rios são habitados por espíritos. [...] Aqueles espíritos são

²² [*Estórias Abensonhadas e A Varanda do Frangipani*] distinctly represent the post-war period, a time when the melancholy and pessimism of the previous narratives have been replaced by hope for the future of Mozambique. In these narratives, melancholy and pessimism do not necessarily translate as degeneration. Through the subversion of anguish and misery, the characters, even when they die or lose their loved ones or possessions, usually convey a message of regeneration in the form of courage, bravery or heroism.

svikwembu, os espíritos dos antepassados dos possuidores do país, a quem só os seus descendentes estão autorizados a oferecer uma propiciação” (JUNOD 1996, *apud* FERREIRA, 2007, p. 219).

O avô, conhecedor das tradições, procura esse espaço para o contato com os seus antepassados, pois, ao contrário da mãe do menino e de outros, mantém os olhos abertos para perscrutar àqueles que estão em convivência com eles. Sobre a maneira de conceber a relação com os antepassados é interessante expor as afirmações de Raul Ruiz de Asúa Altuna (1993, *apud* Ferreira, 2007, p. 275) em relação à cultura *bantu*:

O indivíduo é duplamente solidário: com os antepassados está ligado vitalmente: é a solidariedade vertical, de origem sagrada, constante; com os membros vivos do seu grupo está unido pelo mesmo sangue: é a solidariedade horizontal. [...] O indivíduo sabe que fica aniquilado logo que rompa o seu laço vital com os antepassados ou com os outros membros da comunidade e não comunique por geração este tesouro participado.

Nessa senda, observa-se a partir da narrativa que o velho não abandona suas crenças, sua cultura. Para ele, é fundamental que o neto veja as manifestações dos antepassados como podemos ver no trecho do conto:

- *Você não vê lá, na margem? Por trás do cacimbo?*
 Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos.
 - *Não é lá. É láááá. Não vê o pano branco, a dançar-se?*
 Para mim havia era a completa neblina e os receáveis aléns, onde o horizonte se perde (COUTO, 1996, p. 10).

O silêncio entre os dois é quebrado vigorosamente pelo personagem, pois a transmissão não estava se efetivando. A narrativa sugere neste ponto que os antepassados parecem não estar satisfeitos com a falta de referência a eles, de reconhecimento. Podemos pensar que a exemplaridade do conto é instalada, levando-nos a refletir sobre as alterações de aprendizagem ocasionadas pelo contato colonial. Sobre o assunto, Mourão (1996, p. 21) expõe:

com a introdução do elemento colonizador, o papel dos mais velhos – os principais responsáveis pela relação com os antepassados e depositários da cultura em sentido pleno – alterou-se; o curandeiro e o adivinho transmutaram-se na figura do feiticeiro, fiel ao figuro formal, mas totalmente distanciado no dinamismo que caracteriza a cultura africana como todo. A extrapolação destas situações-limite, aceitas como representativas da cultura africana por numerosas correntes da antropologia, contribui para a criação de um imenso viés, falseando o conceito de cultura africana que ainda hoje é lugar-comum.

O narrador *griot* das estórias de Mia Couto, apesar dessas alterações sofridas pelo contato colonial, tenta encenar um dinamismo cultural, que, além de levar a reflexão do leitor, aponta para o não rompimento do ensinamento, da cultura, da vida. A descontinuidade, desse modo, não existe na narrativa. A respeito do conto em questão, Ferreira (2007, p. 220) afirma: “Toda a ambiguidade na interpretação dos acontecimentos desaparece, pois agora o narrador afirma ter visto o que afinal o avô sempre vira e ele não compreendera. O processo de aprendizagem está concluído e a visão tradicional vence.” Ou seja, a visão do neto pode estar ligada ao mundo racionalista por influência de sua mãe e o avô, sabedor de tal fato, toma a atitude de caminhar sobre as águas e se juntar aos antepassados para que o menino veja, compreenda e internalize a tradição.

O retorno às tradições na narrativa é observado também pela circularidade do tempo. Os antepassados estão presentes; depois, fazem-se presentes o velho, o neto e o bisneto, sempre reforçando a cadeia de transmissão, proporcionada por uma visão de mundo cujo tempo se pauta na repetição. A respeito do assunto, Mourão (1996), observando coleções de arte africana espalhadas pelo mundo, notou a existência de um denominador comum citado por ele como

a circularidade das linhas ou formas semelhantes do tipo zigue-zague, ou ainda, helicoidais, numa repetição onde cada momento é parte de um todo circular. Nesse sentido, o instante diz respeito ao evento, e a circularidade, ao saber. Vida e morte, nessa dinâmica, são tidos como uma circularidade contínua, uma vivência acrescida à experiência, sempre viva do antepassado, um ensinamento permanente e renovado (MOURÃO, 1996, p. 10).

No caso do avô, os antepassados o encaminham para o mundo dos ancestrais pela sinalização dos panos brancos, mas, antes, o velho guia o neto, que, no momento narrativo, conduz o filho e, por fim, o neto-narrador encaminha o leitor para esse universo. Dessa maneira, a circularidade é total. Tudo é permanentemente renovado, pois

o negro africano sabe que deve morrer, isto é, que o espírito que o acompanha deve um dia abandonar o seu corpo para encetar uma nova viagem. A morte, com efeito, não é mais do que uma passagem e não uma abolição das forças. Ela aparece como um princípio geral de renovação no seio da pirâmide dos seres e, conseqüentemente, da grande vitória da vida (FERREIRA, 2007, p. 306).

Na travessia do avô, há uma intensa rede simbólica guiando à narrativa. Sobre o uso intensivo de metáforas na literatura miacoutiana, referindo-se ao seu livro de estreia, Manuel Ferreira (1988) e Lepecki (1988) assinalaram a ampla utilização dessa figura de linguagem. Acrescentamos que tal recurso se estende também a *Estórias abensonhadas*.

De início, tem-se a presença do pequeno *concho* que abrigava os personagens. Sobre a barca, Chevalier e Gheerbrant (2008) assinalam que ela é símbolo de travessia realizada tanto pelos vivos quanto pelos mortos, estando presente em todas as civilizações. No caso da narrativa, a canoa funciona como local de aprendizagem, marcando a dualidade entre a vida e morte, juventude e velhice, não em tensão, mas como complementariedade, numa harmonia entre terra e água, mundo dos vivos e dos ancestrais. A canoa representaria, assim, o universo dos vivos que consegue penetrar os “interditos territórios” dos antepassados. O avô, por sua vez, pode ser lido como a própria embarcação, pois consegue estar entre os dois mundos, conduzindo o neto.

Vale salientar que o velho vivia arrebatado pela vida, parecendo não ser afetado pela problemática da morte, pois essa etapa da existência é vista como renovação e continuidade nas tradicionais sociedades africanas.

Além do pequeno barco, o espaço do rio e também do grande lago, além de evocarem o universo onírico, o lugar dos antepassados e a gênese da vida segundo as palavras do avô nos transmitida pelo neto, dialogam com toda a rede intertextual que abrange essa simbologia nas culturas humanas. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), o simbolismo do rio envolve fertilidade, morte, renovação, a existência humana, o curso da vida com todas as suas intempéries. Já o lago, conforme esses autores, é morada de deuses e divindades. No título do conto, o rio prefigura o próprio tempo cíclico e há, por parte do avô, toda uma veneração desse espaço, como podemos ver no trecho do conto que segue:

Antes de partir, o velho se debruçava sobre um dos lados e recolhia uma aguinha com sua mão em concha. E eu lhe imitava.
 – *Sempre em favor da água, nunca esqueça!*
 Era sua advertência. Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem (COUTO, 1996, p.10).

A entrada no rio obedece a um ritual de delicadeza por parte do velho que reconhece e reverencia a tradição. É interessante que a gestualidade do avô na narrativa remete ao culto dos rios por parte da cultura grega, conforme podemos observar através de Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 781), referindo as palavras de Hesíodo:

Não deveis atravessar jamais as águas dos rios de eterno curso, antes de ter pronunciado uma prece, com os olhos fixos em suas correntes magníficas, e antes de ter mergulhado vossas mãos nas águas agradáveis e límpidas. Aquele que atravessar um rio sem purificar as mãos do mal que as macula, atrairá sobre si a cólera dos deuses, que lhe enviarão, depois, castigos terríveis.

Assinalamos as especificidades da cultura tradicional *bantu*, mas, no caso, em particular, apontamos a presença do diálogo com a cultura grega e o universo ficcional, pois notamos, a partir da fala do narrador, que o avô estava em completa harmonia com esse espaço, numa espécie de fluir quieto de tal modo que, no momento em que o neto transgride um ensinamento do velho, conforme trecho do conto, ambos passam por uma espécie de punição que só termina com reverências.

Outro aspecto de intensa simbologia na narrativa refere-se ao tempo crepuscular, pois é sempre nessa hora do dia que avô e neto adentram o rio. Vejamos trechos do conto que ilustram tal aspecto: “chegada a incerta hora, o dia já crepusculando, ele me segurava a mão e me puxava para a margem” [...]; “Chegados à beira do poente ele ficou a espreitar” (COUTO, 1996, p. 9, 12). Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 300) observam que “o crepúsculo é uma imagem espaço-temporal: o instante suspenso. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de um é anunciadora do outro”. Assim, tem-se uma renovação como a que é sugerida pela narrativa através da transmissão da tradição, pois o avô sai do mundo dos vivos para habitar o dos ancestrais, mas, antes, deixa o legado ao neto para que continue.

Apontamos ainda no que tange ao universo simbólico em diálogo com outros textos culturais, a presença da mitologia judaico-cristã em dois momentos: um, quando o velho decide ir ao encontro dos panos brancos, caminhando sobre as águas, e o outro se refere à canoa como espaço de ensinamento. Consta nos evangelhos bíblicos um trecho que nos remete a esses episódios do conto em questão:

Jesus veio a eles, caminhando sobre o mar. Quando os discípulos o perceberam caminhando sobre as águas, ficaram com medo: É um fantasma! disseram eles, soltando gritos de terror. Mas Jesus logo lhes disse: Tranqüilizai-vos, sou eu. Não tendes medo! Pedro tomou a palavra e falou: Senhor, se és tu, manda-me ir sobre as águas até junto de ti! Ele disse-lhe: Vem! Pedro saiu da barca e caminhava sobre as águas ao encontro de Jesus. Mas, redobrando a violência do vento, teve medo e, começando a afundar, gritou: Senhor, salva-me! No mesmo instante, Jesus estendeu-lhe a mão, segurou-o e lhe disse: Homem de pouca fé, por que duvidaste? Apenas tinham subido para a barca, o vento cessou (MATEUS 25,32).

Como o personagem de “Nas águas do tempo”, Jesus também ensina Pedro que não compreende adequadamente o que lhe era transmitido, pois duvida e expõe-se ao perigo na água. Além disso, o discípulo é salvo pela figura do mestre, que, como o avô, ajuda o neto numa situação em que o menino, não acreditando no que lhe era ensinado, decide se aventurar

na água. A barca, na passagem bíblica, como na narrativa em questão, são os espaços do ensinamento que estão protegidos, permitindo aos que ensinam guiarem os seus aprendizes.

É interessante também observarmos as cores branca e vermelha na presença dos panos, do crepúsculo e da garça. Em relação a essa ave, apontamos uma aproximação com a garça real purpúrea conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 422):

Esse pássaro magnífico e fabuloso, levanta-se com a aurora sobre as águas do Nilo, como um sol; a lenda fez com que ele ardesse e se apagasse com o Sol, nas trevas da noite, e depois renascesse das cinzas. A fênix evoca o fogo criador e destruidor, no qual o mundo tem a sua origem e ao qual deverá o seu fim.

Tem-se o aspecto da regeneração, da continuidade que proporciona a imortalidade, ocorrendo no vermelho crepuscular. Mas, na narrativa, a cor do pássaro mitológico é substituída pelo branco que, conforme pode ser observado em trecho citado acima, se aproxima do vermelho com a referência ao poente e ao sangue. Quanto à garça alva, presente nessa parte muito significativa da narrativa, pois tal trecho representaria o ápice do aprendizado, podemos nos remeter à figura da pomba. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), a ave representa muitas vezes aquilo que o homem tem em si mesmo de imorredouro, ou seja, o princípio vital, a alma.

Vale salientar, por fim, que a ruptura da transmissão não é quebrada na narrativa. Há a valorização intensa da relação entre os mais velhos com os jovens, sendo que a grande revelação que faz o avô ao neto, após o episódio da quase morte dos dois no rio, ocorre à noite: mesma porção do dia em que os *griots* e os velhos das sociedades tradicionais africanas, à beira das fogueiras, ensinavam e preservavam a cultura através do ato de contar.

Num outro universo narrativo, o de Guimarães Rosa, em “Tarantão, meu patrão” temos também a estória contada por um narrador-aprendiz que relembra o seu encontro com o velho fazendeiro, Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, uma espécie de mestre às avessas do qual passaremos a nos ocupar.

4.1.2. Num cavalo

Vagalume, o narrador-aprendiz do conto “Tarantão, meu patrão”, demonstra, logo no início da narrativa, certa irritação pela situação em que se encontra. No entanto, existe, na estória, adjetivos, como “solerte”, “esmarte” e “artimanhoso” utilizados para caracterizar o patrão; tem-se, então, uma atitude de simpatia ao ressaltar qualidades do velho.

A partir da narrativa, presume-se que Vagalume deveria estar em um momento particular e íntimo, o que aumenta o tom cômico do início do conto, como podemos verificar por esses trechos: “que me não dão nem tempo para repuxar o cinto nas calças [...] Ao que, trançei tudo, assungo as tripas do ventre, viro que me viro” (ROSA, 1988, p. 143). No entanto, a simpatia é substituída pela raiva para com a figura do velho de acordo com o excerto que apresenta tom depreciativo: “E o homem – no curral, trangalhadaçando zureta, de afobafo – se propondo de arrear cavalo!” (ROSA, 1988, p. 143). O patrão agora é pintado como uma pessoa atrapalhada, contrariando a sua esperteza inicial.

Nos primeiros parágrafos narrados *in media res* temos a impressão de que o tom cômico terá continuidade devido à situação de Vagalume, que precisa sair apressadamente para seguir o fazendeiro, não sendo avisado da jornada que cumpririam. Nota-se que o velho tem algo em mente, e talvez, no momento, quisesse estar sozinho em sua empreitada, conforme o trecho:

Me encostei nele, eu às ordens. Me olhou mal, conforme pior que sempre.
– “*Tou meio precisado de nada...*” – me repeliu, e formou para si uma cara, das de desmamar crianças. Concordei. Desabanou com a cabeça. Concordei com o não. Aí ele sorriu consigo meio mesmo. Mas mais me olhou, me desprezando, refrando: – “*Que, o que é, menino, é que é sério demais, para você, hoje!*” (ROSA, 1988, p. 143). (grifos nossos).

Sempre pronto para concordar, pois essa era a sua função na fazenda, o narrador não compreende até o momento a situação para a qual se vê arrastado. Quem sabe, o velho entenda que Vagalume seja muito jovem para acompanhá-lo e não tenha maturidade para entender a grandeza de sua proposição. Inferimos também que o patrão deva ter percebido o incômodo do narrador e, mesmo o tom jocoso de seu comportamento ao assentir com tudo e “sério demais” a que se refere o velho, viria de encontro à comicidade que o Vagalume esperava que prosseguisse, pois não compreendia até então o patrão.

Posteriormente, quando saem afinal para o campo, o narrador se sente diminuído em comparação ao velho. A relação do serviçal com o senhor pode ser vista nesta parte:

Alto, o velho, inteiro na sela, inabalável, proposto de fazer e acontecer. O que era de ser um descendente de sumas grandezas e riquezas – um *Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes!* – encostado, em maluca velhice, para ali, pelos muitos parentes, que não queriam seus incômodos e desmandos na cidade. E eu, por precisado e pobre, tendo de aguentar o restante, já se vê, nesta desentendida caceteação que me coisa e assusta, passo vergonhas (ROSA, 1988, p. 144).

Ele, obrigado a ser uma espécie de acompanhante-babá do fazendeiro, não por opção, mas por necessidade econômica, vê-se perdido e até coisificado na relação.

O velho continua quebrando as expectativas do narrador, pois, apesar de ter escolhido um animal bravo, cavalgava facilmente, mesmo sob o desejo, por parte de Vagalume, que houvesse uma queda, terminando, assim, nos limites da fazenda, a doida aventura. Fazemos essa leitura com base no seguinte trecho: “O cavalo baio-queimado se avantajava andadeiro de só espaços. Cavalo rinchão, capaz de algum derribamento. Será que o velho seria de se lhe impor? Suave, a gente se indo, pelo cerrado, a bom ligeiro, de lados e lados” (ROSA, 1988, p. 144).

O tom cômico da situação que acentuamos nos parágrafos iniciais do conto se mantém pela descrição do velho apresentada, bem como pelas tarefas do narrador, conforme os fragmentos:

O encargo que tenho, e mister, é só o de me poitar perto, e não consentir maiores desordens. Pajeando um traste ancião – o caduco que não caia! De qualquer repente, se ele, tão doente, por si se falecesse, que trabalhos medonhos que então não ia haver de me dar? [...] E ia ter a coragem de viagem, assim, a logradouros – tão sambanga se trajando? Sem paletó, só o todo abotoado colete, sujas calças de brim sem cor, calçando um pé de botina amarela, no outro pé a preta bota; e mais um colete, enfiado no braço, falando que aquele era a sua toalha de se enxugar. Um de espantos! E, ao menos, desarmado, senão que só com uma faca de mesa, gastada a fino e enferrujada – pensava que era capaz, contra o sobrinho, o doutor médico: ia pôr-lhe nos peitos o punhal! – feio, fulo (ROSA, 1988, p. 145).

Nas partes da narrativa, além da já largamente apontada pela crítica literária, semelhança com o *Dom Quixote*, observa-se mais uma vez, o desconforto de Vagalume, ao imaginar o trabalho que teria se Tarantão, já com sinais de doença, caísse da cavalgadura e morresse no meio do cerrado. A sua raiva é acentuada pelo uso do adjetivo “traste”, pois se sente obrigado a estar em uma aventura imaginária, e sendo ainda alheia a sua vontade.

O narrador demonstra vergonha com a vestimenta do velho e ridiculariza-o em sua descrição, mostrando a caduquice de sua empresa. Mas ao mesmo tempo em que Vagalume caracteriza o fazendeiro em tom jocoso, apresenta certa altivez e uma mística na descrição física do personagem, como podemos verificar através dos excertos:

O velho me pespunha o azul daqueles seus grandes olhos, ainda de muito mando delirados. Já estava com a barba no ar – aquela barba de se recruzar e baralhar, de nenhum branco fio certo. [...] O chapéu dele, abado pomposo, por debaixo porém surgindo os compridos alvos cabelos, que ainda tinha, não poucos (ROSA, 1988, p. 144).

A contradição das caracterizações só é possível, pois o narrador nos conta uma situação fechada, buscando para isso na memória, as lembranças de Tarantão e desse dia estranho e significativo.

Ressaltamos, também do trecho citado acima, que o olhar do velho, a princípio não dirigido ao narrador, agora se fixa demoradamente nele. Há uma espécie de magnetização transmitida pelo personagem através do olhar. Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 107) referem-se à cor azul dessa maneira:

Domínio, ou antes clima da irrealidade – ou da super-realidade – imóvel, o azul resolve em si mesmo as contradições, as alternâncias – tal como a do dia e da noite – que dão ritmo à vida humana. Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana.

Percebe-se, então, que o velho já está, de certa forma, vivendo fora do mundo racionalizado pelo narrador, o único que ele, até o momento, parece conhecer. Tarantão estaria sozinho, pois é apenas seguido fisicamente por Vagalume. Tem-se, então, que a aprendizagem ainda não estava se efetivando.

Numa certa altura da estória, o objetivo da viagem é apresentado pelo velho conforme mostra esse fragmento: “Se virou para mim, aí deu o grito, revelando a causa e verdade: “– ‘*Eu 'tou solto, então sou o demônio!*’ A cara se balançava, vermelha, ele era claro demais, e os olhos, de que falei. Estava crente, pensava que tinha feito o trato com o diabo!”(ROSA, 1988, p. 144). Com isso, o drama do narrador aumenta, comprovando a perda de juízo de seu patrão. Mas, ao mesmo tempo, Vagalume descreve-o, enaltecendo e se contradiz ao apontar ações que evidenciam a loucura. Isso impregna o conto de comicidade, a qual podemos ler como pejorativa em relação à figuração do velho. Vejamos esses aspectos no seguinte trecho: “Esta, então! Achava que tinha feito o trato com o diabo, se dando agora de o mor valentão, com todas as sertanejices e braburas. Ah, mas, ainda era um homem – da raça que tivera – e o meu patrão! Nisto, apontava dedo, para lá ou cá, e dava tiros mudos” (ROSA, 1988, p. 145). Tal confusão pode ser lida como uma estratégia narrativa que aumenta a atenção do leitor e prepara um clímax. Sobre isso, Covizzi (1978, p. 64) afirma que

é essa atitude, a do espanto do narrador, que vai colaborar em grande parte para o enredamento ou envolvimento do leitor, que se identifica com ele. Tenta, enquanto narrador, imprimir uma certa ordem ao relato para torna-lo compreensível ao leitor, semi-envolve-se na narrativa, tentando compreendê-la.

No desenrolar inicial da estória, o leitor pode sentir-se solidário com Vagalume e, por isso, deseja que ele consiga se livrar de uma situação em que parece estar sendo subjugado por um velho prepotente devido à violência e às razões econômicas. Mas, ao mesmo tempo, por essa contradição de caracterizações do patrão, observa-se que

há sempre uma determinação, uma vontade, uma certeza, uma calma da parte do personagem, que parece conhecer, dominar a situação, saber o que está fazendo, em oposição à perspectiva de dúvida, de espanto, de perplexidade, que é do narrador e do leitor ignorantes, não viventes da situação (COVIZZI, 1978, p. 69).

O velho conduz até o momento a cena narrativa, apesar de ela nos ser apresentada por Vagalume. O narrador, além de ter domínio pleno do que se passou, joga também com o leitor e percebe que pode estar revivendo pela memória. Vagalume tem a chave do enigma narrativo, por isso acreditamos que o seu contar seja dosado. Ele precisou de um distanciamento no tempo para entender o velho e o ato de narrar, de recordar, reforça o entendimento e marca uma nostalgia do personagem por essa estranha cavalgada.

Sobre o assunto, em relação ao livro *Primeiras estórias*, Covizzi (1978) assinala que a chave para as decifrações dos contos estão na própria linguagem que os constitui, marcando o caráter explicativo e crítico. O modo explicativo, segundo a autora, dá-se pela “presença marcante de alternativas e o excesso de pontuação – principalmente de vírgulas –, o que pode ser notado no fluxo da leitura, exagerando nas pausas numa exigência de maior atenção do que se lê” (COVIZZI, 1978, p. 82). Apontamos que é possível que essas alternâncias indiciem dúvidas do narrador em relação à situação que viveu e agora rememora, mas que não estavam, então, totalmente resolvidas para ele. O contar fragmentado serve para o próprio Vagalume, nessa espécie de diálogo que mantém consigo para resolver uma situação que lhe é interior.

Na estória, meio às avessas, começa-se a formar um estranho séquito que passará a acompanhar o velho. O primeiro seguidor é apelidado de Sem-Medo, segundo essa parte do conto:

Por entre arvoredos grandes, ora demos, porém, com um incerto homem, desconfioso e quase fugidiço, em incerta montada. Podia-se-o ver ou não ver, com um tal sujeito não se tinha nada. Mas o velho adivinhou nele algum desar, se empertigando na sela, logo às barbas pragas: - "*Mal lhe irá!*" – gritou altamente. Aproximou seu cavalo, volumou suas presenças. Parecia que lhe ia vir às mãos. Não é que o outro, no tir-te, se encolheu, borrafofo, todo num empate?[...] O velho achando que esse era um criminoso! – e, depois, no Breberê, se sabendo: que ele o era, de fato, em meios termos. Isto que é, que somente um Sem-Medo, ajudante de criminoso, mero. Nem pelejou para se fugir, dali donde moroso se achava; estava como o gato com chocalho (ROSA, 1988, p. 145).

Observa-se o caráter de incerteza na narração, pois não se sabe bem quem é o homem, o local em que estava e o que cavalgava, pressupondo, com isso, que se tratava de alguém que era um nada na vida. O velho com olhos que, como os do avô de “Nas águas do tempo”, conseguem ver no interior, acolhe-o na sua cavalgada, pois o Sem-Medo revela-se um covarde, um quase, aquele que não é. É alguém que precisa ser ajudado, pois Tarantão o vê dessa forma, como uma pessoa que carrega um fardo. Então, ele lhe oferece um caminho sem se importar com a sua condição de criminoso, mas apenas com a de marginalizado, como vemos no excerto: “Aí, o velho deu ordem: – *‘Venha comigo, vosmicê! Lhe proponho justo e bom foro, se com o sinal de meu servidor...’* E... É de se crer? Deveras. Juntou o homem seu cavalinho, bem por bem vindo em conosco. Meio coagido, já se vê; mas, mais meio esperançado” (ROSA, 1988, p. 146). De acordo com Araújo (1998), Tarantão propõe uma saída do mundo e mesmo do tempo. Podemos entender que tais objetivos sejam utópicos, estando representados pela própria cavalgada, com ideais cavalheirescos reverberados na narrativa por essa atitude aqui transcrita:

Nisto, o visto: a que ia com feixinho de lenha, e com a escarrapachada criança, de lado, a mulher, pobrepérrima. O velho, para vir a ela, apressou macio o cavalo. Receei, pasmado para tudo. O velho se safou abaixo o chapéu, fazia dessas piruetas, e outras gesticulações. Me achei: – *“Meu, meu, mau! Esta é aquela flor, de com que não se bater nem em mulher!”* Se bem que as coisas todas foram outras. O velho, pasmosamente, do doidar se arrefecia. Não é que, àquela mulher, ofereceu tamanhas cortesias? Tanto mais quanto ele só insistindo, acabou ela afinal aceitando: que o meu Patrão se apeou, e a fez montar em seu cavalo. Cujá rédea ele veio, galante, a pé, puxando. Assim, o nosso ajudante-de-criminoso teve de pegar com o feixe de lenha, e eu mesmo encarregado, com a criança a tiracolo. Se bem que nós dois montados, já se vê? – nessas peripécias de pato (ROSA, 1988, p.146).

O velho contraria o seu mote de acabar com o mundo e com todos que nele estão. Interpretamos que o mundo que ele queira por fim ou transformar seria o da desigualdade, da injustiça social. A sua cavalgada está, portanto, sobre a bandeira da igualdade. Mas o narrador não entende isso e vê-se no meio de uma palhaçada.

O nome do personagem, “Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes”, pode nos remeter ao universo dos ideais da cavalaria, pois a abordagem da denominação do velho é importante para a sua compreensão. Machado (1991, p. 19) argumenta que: “O nome é um signo, polissêmico e hiperssêmico, que oferece várias camadas de semas e cuja leitura varia à medida que a narrativa se desenvolve e desenrola.” Desta forma, o leitor tem diversas possibilidades de interpretar e dar sentido ao texto através da leitura do nome da personagem. Ou seja, as características já estão implícitas em sua designação e podem ser verificadas no decorrer da leitura. O nome pode ser uma chave para se adentrar no enigma que é a

personagem na tessitura narrativa, funcionando como uma síntese da estória, enquanto construto que oferece pistas importantes para a leitura.

Antes do nome social, o velho é designado como Iô, uma corruptela para Senhor, muito usada na linguagem arcaica falada no Brasil. Num dado momento da narrativa, ele é chamado de “Dom Demo” por Vagalume. Portanto, o fazendeiro traz consigo uma posição social. E, nessa perspectiva, Tarantão deixa de ser patriarca e é substituído pelo sobrinho. Conforme Barros (2006, p. 140), “Gilberto Freyre procura retratar o período do Império de d. Pedro II como época em que ocorreu o declínio do patriarcalismo, acompanhado da perda de prestígio dos velhos e do surgimento, na vida social e política, de homens moços”. O narrador, a princípio, pode ter pensado que o objetivo de Tarantão era reconquistar a sua posição na chefia da família.

Já “João-de-Barros-Diniz-Robertes” pode nos remeter a D. Dinis de Portugal e Algarve, o rei trovador, portanto, um nobre medieval. Em relação a “João”, segundo Araújo (1998, p. 201), “o velho [ao final da narrativa] volta ao seu nome *João* que, segundo Mestre Eckhardt, quer dizer *Graça de Deus*”.

A sua aparência física, já descrita em trecho citado, lembra à figura mitológica de Carlos Magno, construída pelas canções de gesta e apresentado como um “magnífico velho de florida barba, cercado de veneração quase religiosa [...] vive até os 200 anos” (BEAUVOIR, 1976, p. 145). O ciclo carolíngio gira em torno dessa figura e os doze da França (cf. Favier, 2004). Portanto, podemos pensar nos seguidores do velho de uma maneira nobre às avessas, como os doze cavaleiros, no caso do conto, catorze. Mesmo os cabelos desgrenhados do personagem funcionam de duas maneiras, uma que impõe respeitabilidade pela brancura e outra que o desmoraliza, pela desordem em que estão. Tal leitura aproxima o velho Tarantão da representação heroica de Carlos Magno, no século XI, que, segundo Beauvoir (1976), no contexto medieval europeu, representou uma exceção na maneira de olhar para a velhice, pois essa figura, apesar da idade, era valorizada em oposição à exaltação da juventude no medievo, reforçando a intertextualidade em relação à heroicização do personagem rosiano.

Segundo Beauvoir (1976, p. 146),

a bravura e a generosidade são as qualidades mais exaltadas nas canções de gesta. O herói mais admirado é o que se desvela sem contar: dá até seu próprio sangue por seu senhor. Defende os órfãos e as viúvas, acode em socorro dos fracos, lança reptos aos rivais. Também atira sua fortuna pelas janelas; narra um cronista uma curiosa competição de prodigalidade: um cavaleiro manda semear moedas de prata num campo arado; outro por pura “jactância” manda queimar vivos trinta cavalos de sua propriedade.

Podemos pensar que o velho subverte a idade dos cavaleiros medievais e apresenta-se em pleno gozo de juventude em idade avançada, lançando-se a uma empreitada. O personagem Rei Artur não era jovem nem mesmo Carlos Magno. É significativo observarmos esse trecho do conto que exalta e ressalta a grandeza de Tarantão, sempre com seu séquito meio nobre, através de onomatopeias:

Que, de galope, no arraial então entrou-se, nós dele assim, atrasmente, acertados. No Breberê. Foi danado. Lá o povo, se apinhando, no largo enorme da igreja, procissão que se aguardava. O velho! - ele veio, rente, perante, ponto em tudo, *pá! p'r'achato*, seu cavalão a se espinotear, *z't-zás...*; e nós. Aí, o povaréu fez *vêvêvê*: pé, p'ra lá, se esparziam. O velho desapeou, pernas compridas, engraçadas; e nós. Meio o que pensei pus a rédea no braço: que íamos ter de pegar nos bentos tirantes do andor. Mas, o velho, mais, me pondo em espantos. Vem chegando, discordando, bradou vindas ao pessoal: - "*Vosmicês!...*" - e sacou o que teria em algibeiras. E tinha. Vazou pelo fundo. Era dinheiro, muitíssimas moedas, o que no chão ele jogava. *Suspa e ai-te!* - à choldrabortra, desataram que se embolaram, e a se curvar, o povo, em gatinhas, para poderem catar prodigiosamente aquela porqueira imortal (ROSA, 1988, p. 147-148).

Há no trecho, o velho a dispensar seus bens aos pobres, não no sentido de ostentação como aquele referido por Beauvoir (1976), mas como uma forma de repartir sua fortuna, a “porqueira imortal”, a qual se refere o narrador. Apesar da comicidade da cena retratada por Vagalume em relação aos que apanhavam o dinheiro, observa-se uma espécie de solidariedade do fazendeiro em relação ao povo. Talvez o personagem fora cruel e tirânico ao longo da vida e queira se redimir no final. No trecho, podemos observar a respeitabilidade do padre em relação a ele e a pobreza ao seu redor. Há ainda, indícios de um tipo de organização socioeconômica centrada na figura de poderosos proprietários assim como Tarantão o era, bem como indícios do medo, inicial, de seu séquito para segui-lo. Assim, num momento de lucidez, se agarra à vida e prega a igualdade.

O personagem parece a própria imagem de um mundo idealizado, cortês, que se extinguiu há muito tempo ou só existiu na literatura. Tarantão parece querer resgatar esse tempo de outrora, de um mundo com heróis rumo a uma empresa redentora e, por isso, causa estranheza à Vagalume e nos remete ao mundo criado por *Dom Quixote*.

O poder de subversão do velho passa pela invocação frequente do diabo, o que, para Cunha (2009, p. 161), “representa aquilo que Tarantão acredita ser a subversão máxima dos modelos sociais cristalizados por aquela sociedade tradicional”. No entanto, mesmo esse diabo não é o que parece, pois o personagem grita o mote pela narrativa conforme o trecho: “- *Arranja cavalo e vem, sob minhas ordens, para grande vingança, e com o demônio!*” (ROSA, 1988, p. 146). Como assinala Cunha (2009), o fazendeiro é cordial, respeitoso e compreensivo. O velho é humanizado, uma espécie de Robin Hood que distribui o seu próprio

dinheiro aos pobres. Um cavaleiro pronto a ceder sua montaria a uma mulher pobre que carregava duas cargas: a lenha e o filho. É também aquele que come no final do conto com os pobres. Está, como ressalta Cunha (2009), ao lado dos desprotegidos e necessitados, portanto, sob as bênçãos de um diabo estranho.

Num dado momento da narrativa, no arraial do Breberê, ele ajoelha-se por diversas vezes junto ao padre como vemos no trecho: “O velho caminhou para o padre. Caminhou, chegou, dobrou joelho, para ser bem abençoado; mas, mesmo antes, enquanto que em caminhando, fez ainda várias outras ajoelhadas” (ROSA, 1988, p. 148). Tal ação remete a um

rito de passagem, uma etapa de iniciação que permite a Tarantão – após ter se desfeito dos pertences terrenos e, ainda, ter vestido nova pele e nova perspectiva de vida – ser efetivamente alçado à condição de um cavaleiro, instrumento de outras bênçãos e outras armas sensíveis; senhor de destinos humanos que se humanizavam na identificação com a alteridade, com a diferença, com o oposto (CUNHA, 2009, p. 162).

Há certa ambiguidade na cena, pois o personagem, após as bênçãos do padre, não deixa de gritar pelo demônio na sua cavalgada rumo à casa do sobrinho. Mas tal afirmação de Cunha (2009) também nos remete à figura de Cristo, quando solicita a este ou aquele, que deixe tudo para segui-lo, prometendo uma espécie de ascese. O velho consegue congrega em sua jornada, ladrões, ciganos, desocupados, ex-soldados, enfim, os que estão à margem. Se eram doze seguindo Jesus, são catorze com Tarantão.

A esfera religiosa se liga à cavaleiresca e o personagem

age como se tivesse, naquele momento, sido investido de uma condição, rito de passagem nefasto que, pela ligação e pretensa encarnação demoníaca, substitui e reatualiza as bênçãos divinas depositadas nos cavaleiros medievais, no momento em que eram armados, deixando o personagem preenchido de energia vital e confiança ilimitada (CUNHA, 2009, p. 156).

Há, portanto, uma subversão nesse ritual, não apenas relativa às bênçãos, mas Tarantão está mais para um mendigo, pois a sua roupa talvez indique uma vontade de juntar-se aos sem nome. Mas trata-se de um mendigo diferente, embriagado pela vida, cujo fogo vital queima através dos simbólicos olhos. Por esses olhos, o personagem se faz outro, se transforma. Se ele se sente jovem, o mundo é também recriado, renascido. O velho acorda de uma condição que lhe impuseram. Vagalume, a princípio, não compreende que o fazendeiro está em um momento da vida em que os velhos “captam a escorregadia plenitude do existir e

rompem com a rotina alienadora do próprio ser” (SECCO, 1994, p. 73). Quando o narrador entende as atitudes de Tarantão, passa a ser-lhe solidário.

Mas, como esse estranho personagem conseguiu juntar em torno de si tantos seguidores? Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 202) expõem que:

o símbolo do cavaleiro inscreve-se em um complexo de combate, e em uma intenção de espiritualizar o combate. Essa espiritualização realiza-se seja pela escolha de uma causa superior, seja pela escolha de meios nobres, seja através da admissão numa sociedade de elite, ou seja pela busca de um chefe extraordinário, ao qual se deseja prestar juramento de obediência. O sonho do cavaleiro revela o desejo de participar de um grande empreendimento, que se distingue por um caráter moralmente muito elevado e de certo modo sagrado.

Podemos pensar que os discípulos de Tarantão quisessem passar a existir através de uma causa, pois o nome civil do velho, conforme Santos (1971), contrasta com os seguidores que tem apelidos²³. São desvalidos que talvez precisassem de um motivo para preencher suas existências. Segundo Araújo (1998, p. 199), “nenhum tem, no fundo, nome cristão: são todos apelidos que indicam atitudes irracionais [...] ou coisas sem importância [...], culminando com a falta de sentido, como Curucutu, e com a falta absoluta de nome, o sem nome”. São contagiados pela figura do velho através de suas palavras e ações. Tarantão exerce um estranho poder que poderíamos pensar tratar-se a princípio apenas de respeito por sua posição social, o grande proprietário de sobrenome respeitado, mas que logo após vira fascínio, provavelmente pelo vigor em plena velhice, num paradoxo, pois ele expõe pelos poros uma bravura, espécie de encapetamento, conseguindo, com isso, contagiar os jovens que o seguem. O séquito do personagem, sua nova família afetiva, talvez alimente o velho com sua juventude.

Sob o que foi dito acima, Tarantão é ao mesmo tempo velhice e juventude, num paradoxo que nos remete à “intemporalidade cósmica sob o signo do tempo *Aion* que não conhecia a dialética dos contrários. Coexistiam os opostos, em uma germinação rica de possibilidades de vida. As trevas eram prenes de luminosidade, da mesma forma que a velhice o era de juventude” (SECCO, 1994, p.12). Os opostos seriam assim integrados, desde

²³ Os seguidores do velho são na sua grande maioria apresentados na narrativa por antonomásia. Santos (1971) relacionou alguns deles, apontando a sua ligação com qualidades dos personagens. Essa pesquisadora arrola: “Bobo” (p. 91), ao qual nos reservamos de comentar; “Cheira-Céu” que, segundo ela, “em Salvador da Bahia costuma-se apelidar deste modo as pessoas que andam de cabeça no ar” (p. 92); “Gorro-Pintado”, de acordo com Santos “é possível que haja uma relação com a expressão substitutiva da palavra diabo, o da carapuça vermelha” (p. 95); “Sem-medo”, o batismo é antifrástico. (p. 102); “Gouveia Barriga Cheia”, para a autora, pode tratar-se de “um processo muito comum, mesmo fora da ficção, de juntar ao nome uma expressão de rima, embora frequentemente sem nenhuma relação com o nome ou a pessoa que o porta” (p. 106).

o ritual com as bênçãos do padre à evocação do demônio, até o séquito de mendigos nobres que seguem o personagem.

Se esperavam de Tarantão um comportamento padrão, ele subverte a figura do patriarca, bom velho e, num desjuízo ajuizado, sai do senso-comum, ficando longe da imagem moralista que se preconizam para os velhos. É, portanto, um anti-velhinho. Inventava e orienta uma orgia de vida, comungando com os pobres ao final. Podemos inferir, assim, que ele sempre teve uma existência de privilégios e, agora, no final, reavalia e se junta aos que nunca tiveram nada. Quem sabe devido à idade, o velho se sintia livre para representar um papel que sempre quis e, por isso, permite, como último ato, lançar-se no mundo sem rédeas, pois o conto “insiste em desenhar a supremacia dos valores humanos e das relações afetivas entrecidas ao longo de um viver cotidiano e, quase sempre, opressivo” (CUNHA, 2009, p. 155).

Depois de seu ensinamento, o personagem cede de certa maneira à família e recolhe-se à espera da morte, sem ser compreendido por ela. Antes, deixa para Vagalume e para o leitor um legado de mundo ideal, utópico, sem diferenças, em que os sem nome se juntam, formando uma comunidade. Resgata-se, com isso, uma forma de viver coletiva e ideal. Tal suposição é metaforizada pelo banquete. O velho inverte os papéis sociais e todos passam a ter a mesma importância à mesa.

Na inversão, o personagem é uma espécie de pilar que sustenta esse ideal, por isso tem um nome social e nobre, que depois passa a ser um apelido que intitula o conto.

Todos seguem o velho, conforme o trecho da narrativa, por um caminho de nome significativo: “Aí, em beira da estrada-real, parava o acampo dos ciganos” (ROSA, 1988, p. 148). (grifos nosso). De acordo com Araújo (1998, p. 199),

‘estrada-real’ é a expressão utilizada na Idade Média, para indicar o caminho da busca de Deus no monacato. A viagem do Velho parece ser, na verdade, *um itinerarium mentis ad Deum*: saídos de si, num *excessus mentis*, o Velho e seu grupo, caminham com uma finalidade: *excessus vitae*, o fim do mundo, a morte, para o encontro com Deus.

O caminho de Tarantão é uma estrada interior que ele percorre não só, mas com os sem nome. Nessa estranha peregrinação abençoada pelo diabo, um êxtase, a pacificação ao invés da demonização, culmina na mesa da Santa Ceia, da Távola Redonda (cf. Cunha, 2009), e só então o personagem vai se unir a Deus, festejando sua saída do mundo. No banquete, ponto alto da comunhão dos ricos com os pobres, ele está alegre, como é possível observar no excerto:

Porque o Velho fez questão: só comia com todos os dele em volta, numa mesa, que esses seus cavaleiros éramos, de doida escolta, já se vê, de garfo e faca. Mampamos. E se bebeu, já se vê. Também o Velho de tudo provou, tomou, manjou, manducou – de seus próprios queixos. Sorria definido para a gente, aprontando longes. Com alegrias. Não houve demo. Não houve mortes (ROSA, 1988, p. 151). (grifos nosso)

Em carta ao seu tradutor alemão, Guimarães Rosa refere à expressão que grifamos como: “preparando (futuras) distâncias (para saudade ou lembrança futura / para a futura triste sensação de ausência.)” (ROSA, 2003, p. 354). Seria a última festa do velho, uma despedida do mundo. O personagem prepara os seus seguidores para isso.

O seu principal aprendiz é aquele que nos conta, o único que tem voz em relação aos demais que não falam. Por meio do silêncio, reforça-se o caráter da falta de voz dos deserdados do mundo, escapando apenas Vagalume, aquele que brilha na escuridão. A partir do nono parágrafo do conto, acende-se o lume de seu apelido e ele começa a duvidar de seus pensamentos iniciais em relação ao tresloucado patrão. Nesse trecho, a mudança pode ser amplamente notada: “O Patrão, pescoço comprido, o grande gogó, respeitável. O rei! guerreiro. Posso fartar de suar; mas aquilo tinha para grandezas” (ROSA, 1988, p. 149). Mesmo ainda ciente do incômodo, o velho não é mais o “traste ancião”, mas um “rei guerreiro”.

Na viagem-travessia-cavalgada, a aliteração presente na linguagem harmoniza o séquito em relação ao velho, pois todos estão no mesmo ritmo dele, conforme podemos ler no trecho que segue: “Todos vindos, entes, contentes, por algum calor de amor a esse velho” (ROSA, 1988, p. 149). Passam do individual anônimo para o coletivo, pois o narrador enfatiza tal aspecto, como notamos nessa passagem do conto: “A gente: treze... e quatorze.[...] A gente retumbava, avantes, a gente queria façanhas, na espraiança nós assoprados. A gente queria seguir o velho, por cima de quaisquer ideias” (ROSA, 1988, p. 149). (grifos nosso)

É na velocidade da cavalgada que o narrador passa para o lado do personagem. Simbolicamente podemos entender como tomada de partido. Nesse tropel, Vagalume transforma por inteiro a sua visão de Tarantão, por meio do batismo do nome que lhe outorga. Tudo começa em minúscula para se erigir na consoante *t* em maiúscula. Isso pode ser observado no parágrafo que transcrevemos em que cessam também os pontos de interrogação do narrador, começando os sinais de exclamação e admiração.

Súspe-te! que eu não era um porqueira; e quem não entende dessas seriedades! Aí o trupitar – cavalos bons! – que quem visse se perturbasse: não era para entender nem fazer parar. Fechamos nos ferros. [...] Num galopar, ventos, flores. Me passei para o lado do velho, junto – ... *tapatrão, tapatrão... tarantão... tarantão...* – e ele me disse: nada. Seus olhos, o outro grosso azul, certos, esses muito se mexiam. Me viu mil.

– “*Vagalume!*” – só, só, cá me entendo, só de se relancear o olhar. – “*João é João, meu Patrão...*” Aí: e – *patrapão, tampantrão, tarantão...* – cá me entendo. Tarantão, então... – em nome em honra, que se assumiu, já se vê. Bravos! (ROSA, 1988, p. 149).

O velho não precisa dizer, pois o olhar basta. Nesse sentido, já é como o avô de “Nas águas do tempo”, pois ensina pelas atitudes. O narrador se sente gente e entende que é visto em sua totalidade pelo personagem. Vagalume e Tarantão entram harmonia na velocidade empreendida pelo rei com seus catorze cavaleiros. Ao dar um apelido ao patrão, o narrador o iguala a todos.

É interessante observar que, no momento da transformação, os dois estão em meio ao vento proporcionado pela velocidade dos cavalos. Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 936) afirmam que

os ventos também são instrumentos da força divina; dão vida, castigam, ensinam; são sinais e, como os anjos, portadores de mensagens. São manifestação de um divino, que deseja comunicar as suas emoções, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera.

Os ventos marcam simbolicamente a cavalgada, prenuncio e anunciação de uma boa nova de união e igualdade. Podem também simbolizar a destruição da imagem que o narrador tinha do velho, pois, após a mudança operada em Vagalume, ele passa a se referir ao patrão, colocando a palavra velho com a inicial maiúscula.

Cunha (2009) chama a atenção para a designação de Tarantão como “torre alta” feita pelo narrador, conforme a passagem: “Eu via o velho, meu Patrão: de louvada memória maluca, torre alta” (ROSA, 1988, p. 149). Sobre a simbologia da torre, Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 889) afirmam que “na tradição cristã, inspirada nas construções militares e feudais, erçadas de torres, atalhias e torreões, a torre tornou-se símbolo de vigilância e ascensão”. Portanto, a torre é um mito ascensional, corroborando com o objetivo de Tarantão, pois “os seguidores do velho depositam [nele] uma esperança de salvação, de mudança de estado, de expurgo e purificação dos males já praticados” (CUNHA, 2009, p. 164).

A mudança do narrador em relação ao patrão é gradativa. Barbosa (2003, p. 18) afirma que “Vagalume trabalha no nível do ‘parecer’, não conhece o ‘ser’ de Tarantão”. A narrativa, que no início é marcada pelo estereótipo, avança numa evolução. Imagens alienadoras e carnavalizadas são substituídas por outras ao longo do conto. Portanto, o velho rico e atarantado, estigmatizado pela sua roupa, que não tinha a sobriedade esperada de um abastado e idoso proprietário, passa a ser um “rei-guerreiro”. É interessante observar que “o uso da fantasia fora do seu momento oportuno denuncia aquele que a veste como estranho fora da

normalidade, dos padrões. O não estar dentro das normas e dos padrões faz do indivíduo um elemento estranho ou um desviante” (BARROS, 2006, p. 142). A imagem grotesca, caricata, que nos é revelada em tom jocoso, no caminhar da narrativa, vai dando lugar ao sublime, do “cômico ao excelso”, conforme Guimarães Rosa em um dos prefácios de *Tutameia*, “Aletria e Hermenêutica”.

Mas observamos que mesmo em atitudes rocambolescas, que a princípio causam vergonha ao narrador, passam a não existir, pois o velho as transforma em altivas e nobres. Isso pode ser visto em trecho já citado, referente à cortesia com que tratou uma mulher pobre. O narrador refletindo sobre isso, integra-se ao mundo-cavalgada de Tarantão de maneira até onomatopaica. Quando a linguagem se cola à marcha como vemos nessa passagem da narrativa, a memória de Vagalume é eloquente: “Assim a gente, o velho à frente – *tiplóco... t'plóco... t'plóco...* – já era cavalaria” (ROSA, 1988, p. 149).

Ele aprende e resgata a condição do velho, pois, segundo Barros (2006, p. 145), “seja qual for a forma de insanidade, ela tem o poder de retirar do indivíduo sua possibilidade de identificar-se como ser social, pensante, independente”. Tarantão sai dessa condição, pelo menos para o aprendiz. Com isso, a narrativa vai da comicidade, da risibilidade à glória. O personagem passa de ridículo a heroico e, por fim, sublime. É, portanto, uma cavalgada de aprendizagem para Vagalume marcada pela transformação.

Em relação a *Primeiras estórias*, “a ação estranha, anormal ou aloucada do protagonista é a função narrativa inicial. A expectativa da resposta do meio social, dos normais, constitui o ‘suspense’” (BOLLE, 1973, p. 105). Esse autor ainda afirma que os ditos normais reagem com simpatia, aprovação e participação. Observamos que no caso de “Tarantão, meu patrão”, não é no início uma simpatia ampla, mas, antes, uma imposição, e, no caso de Vagalume, uma obrigação. Segundo Rosa (2003), em carta a seu tradutor alemão Meyer-Classon, a frase dita pelo narrador, “minha mexida, no comum, era pouca e vasta” (ROSA, 1988, p. 145) assinala esse aspecto, pois, apesar da obrigação rotineira de Vagalume ser quantitativamente reduzida, era qualitativamente terrível e imensa.

Os outros aderem ao séquito a princípio, talvez pelo medo, seguem sem questionar, mas não significa que aprovam. O narrador, não nos esqueçamos, tinha vergonha do velho. Ao longo da estória, houve a transformação, mas não sabemos nada dos outros personagens, apenas de Vagalume, que está com o velho do começo ao fim e não pelos caminhos, pelas metades.

Observamos na nossa leitura que os dois personagens, apesar das dicotomias apontadas por Cunha (2009, p. 157), “poder e submissão, coragem e medo, subversão e

ordem”, parecem ser complementares. O velho encarna, ao mesmo tempo, outras dicotomias, como essas assinaladas pela autora como: razão e paixão, vício e virtude, morte e vida, lucidez e loucura. Ao aprender com Tarantão, Vagalume integra também esses pares antagônicos referidos.

Cunha (2009) aponta duas realidades que caminham paralelas no conto, sendo uma dialética e existencial, a do velho, e a outra, racionalizada pelo comportamento habitual, a de Vagalume. Mas ao final, as duas se encontram, a visão do velho se sobrepõe e tanto o narrador quanto o leitor questionam o que é loucura afinal.

Se a velhice é anulada em Tarantão pelas ações que nos descreve Vagalume, ao final ela é retomada de forma aurática. É interessante a antítese que se cria em relação à força física do velho e seu estado de debilidade. Ele se sente humilhado pelo tratamento médico que lhe dera o sobrinho, conforme se lê no trecho: “– ‘*Ei, vamos, direto, pegar o Magrinho, com ele hoje eu acabo!*’ – bramou, que queria se vingar. O Magrinho sendo o doutor, o sobrinho-neto dele, que lhe dera injeções e a lavagem intestinal. – ‘*Mato! Mato, tudo!*’ – esporeou, e mais bravo” (ROSA, 1988, p. 143). Nota-se o desprezo pelo sobrinho ao apelidá-lo, pois, para Santos (1971), a colocação do sufixo diminutivo parece querer exprimir isso. Talvez, Tarantão cansado do exílio e do desprezo da família, resolva agir, antes de morrer no anonimato.

Caminhando para o fim da narrativa e da vida do personagem, é importante a cena da festa de batizado da filha do sobrinho, o anticlímax, pois o ritual de batismo, para Cunha (2009, p. 165), “na condição de rito de passagem, ultrapassa o ritual físico que atinge a criança e, espiritualmente, espalha-se em todos os presentes, inclusive em Tarantão, aspergindo simbolicamente a purificação e regeneração”.

Todos na festa estavam alinhados e eles, maltrapilhos, num contraste marcante. O velho estava aos farrapos, como vemos no trecho:

Pois, no dia, na hora justa, ali uma festa se dava. A casa, cheia de gente, chiquetichique, para um batizado: o de filha do Magrinho, doutor! Sem temer leis, nem flauteio, por ali entramos, de rajada. Nem ninguém para impedimento – criados, pessoas, mordomado. Com honra. Se festava! Com surpresas! A família, à reunida, se assombrava gravemente, de ver o Velho rompendo – em formas de mal-ressuscitado; e nós, atrás, nesse estado (ROSA, 1988, p. 150).

Podemos pensar que o séquito de certa forma protegia o personagem, pois: “Aquela gente, da assemblança, no estatelo, no estremunho. Demais o que haviam: de agora, certos sustos em remorsos. E nós, empregando os olhos, por eles” (ROSA, 1988, p. 150). Há um

clima de tensão inicial que se desfaz. Tarantão, a princípio, parece querer retomar o seu lugar de prestígio junto à família, agora exercido pelo sobrinho, mas na festa reconhece que já não pode. Essa comemoração pode representar também, além do que afirmou Cunha (2009), o fechamento do ciclo da vida do velho e a abertura para a sobrinha-neta. A ele, só cabe ensinar pela palavra, como veremos no trecho abaixo, mas como a família não o compreende, ensina outros, em especial, o aprendiz Vagalume. Ao final, resta-lhe sair de cena, da vida e ficar na memória do narrador.

O Velho nosso, sozinho, alto, nos silêncios, bramou – *dlão!* – ergueu os grandes braços: - “*Eu pido a palavra...*” E vai. Que o de bem se crer? Deveras, que era um pasmar. Todos, em roda de em grande roda, aparvoados mais, consentiram, já se vê. Ah, e o Velho, meu Patrão para sempre, primeiro tossiu: *bruba!* – e se saiu, foi por aí embora afora, sincero de nada se entender, mas a voz portentosamente, sem paradas nem definhezas, no ror e rolar das pedras. Era de se suspender a cabeça. Me dava os fortes vigores, de chorar. Tive mais lágrimas. Todos, também; eu acho. Mais sentidos, mais calados. O Velho, fogado, falava e falava. Diz-se que, o que falou, eram baboseiras, nada, ideias já dissolvidas. O Velho só se crescia. Supremo sendo, as barbas secas, os históricos dessa voz: e a cara daquele homem, que eu conhecia, que desconhecia (ROSA, 1988, p. 150-151).

Da mesma maneira significativa com que o avô de “Nas águas do tempo” fala ao neto sobre os espíritos após a cena de perigo no rio, o velho se abre para o mundo pronto a ensinar. Segundo Cunha (2009, p. 165),

a voz ancestral, desvelada pelo batismo, pela nova existência, permite ascender a um novo patamar da condição sacralizada, encontrando então a linguagem original e primitiva que, permitida somente aos mais iluminados, concretiza-se em um ‘nonsens’, em ‘baboseiras’ incompreensíveis para o restante da comunidade.

A cavalgada, o estalo de sair da fazenda, é antes uma iluminação. As palavras de Tarantão que fecham a viagem “não se organizam a partir do significante, há uma outra potência na sua linguagem, a busca por algo que está no meio e não no caráter referencial da língua” (OLIVEIRA, 2005, p. 203). Por isso, a sua sacralização e não compreensão pelos familiares, apenas parcialmente por Vagalume, no momento, mas depois totalmente, quando narra. O personagem permite-se morrer como vemos no trecho: “Depois, ele parou em suspensão, sozinho em si, apartado mesmo de nós, parece'que. Assaz assim encolhido, em pequenino e tão em claro: quieto como um copo vazio” (ROSA, 1988, p. 151). Segundo Oliveira (2005, p. 204), sua “voz absolutamente livre da coerção do significante, a morte do velho se diz como a imagem de um *copo vazio*, finalmente quieto”.

Tarantão atravessa a cidade, ele, espécie de ilha no tempo, ou vindo de outros tempos, mas que não se seguem, não se parafraseiam, ao gosto de provérbios de Guimaraes Rosa em

“Desenredo”, de *Tutameia*, que antes se chocam no duplo sentido da palavra. O único que detém e maneja a aprendizagem é Vagalume. Inoculado pela “irracionalidade” do patrão, consegue brilhar no escuro e, no final, acaba venerando o ancestral, reconhecendo-o. A viagem é a estória do aprendizado guiada pelo velho ao tropel dos cavalos. É uma cavalgada epifânica, como observa Sperber (1982), em relação ao livro *Primeiras estórias* e a saída que as narrativas propõem para os problemas.

Esse mundo ficcional em meio a poeiras, trotes, galopes, ventos, um quase caos, é manejado e proporcionado por Tarantão, pois apesar de Vagalume nos contar a estória, quem tem as rédeas do que vai acontecer é o velho. Covizzi (1978, p. 114) expõe que

a ficção rosiana não se funda numa aceitação apriorística de um mundo caótico, assim como não o nega. [...] Guimarães Rosa não postula o caos como uma realidade estabelecida por convenções. Ele reconhece-o temporário e superável enquanto característica do indivíduo. Se o indivíduo é um ser em processo, o caos não é eterno. Paralelamente ao caos rosiano figuram indícios – enigmas – para resolução, compreensão, que podem ou não ser explicitamente dados no final. Mas fica a sugestão. O caos para ele vem sempre do insuperável. O desconhecimento da situação, que não se mostra, entretanto insuperável. O desconhecimento pode ser de vários tipos, atua em vários níveis, mas é sempre transponível através da solução de enigmas, de etapas que se vencem em direção ao que não se conhece, mas que, nas etapas necessárias e transitórias – ascense – aparece sempre como a aquisição de um bem. Se há uma ascensão, se há um movimento orientado, é claro que há um ponto a atingir.

O caos é vencido pela aprendizagem em que o leitor também participa, entrando na incursão da fazenda à cidade, seguindo de perto a cavalgada dos joãos: Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes e seu escudeiro João Dosmeuspés Felizardo.

Esse conto de aprendizagem que se fecha nas palavras de Tarantão leva-nos a pensar naquilo que Afonso (2004, p. 214) observa: “em Guimarães Rosa e Mia Couto, a escrita torna-se surpreendente, imprevista, recuperando a sabedoria e o conhecimento da *parole ancienne*, que ensinava a criação do mundo e os primeiros atos da humanidade”. Através deste personagem, irracional para muitos, sábio para aqueles que aprendem, o escritor mineiro recupera a figura do velho e a sua capacidade de ensinar. Aproximando-se de Tarantão pelo processo de aprendizagem, o Tiane Kumadzi, personagem de Mia Couto, tem um estranho sonho do qual passaremos a falar.

4.1.3. Numa casa barco

Tiane Kumadzi é o velho “casa-marinha” da décima nona estória de *Contos do nascer da Terra*. O livro apresenta 35 enredos, conforme palavras de Mia Couto, não iluminadas pela

luz do sol, mas pela suavidade do luar, feminino e delicado como a terra. O autor escreve no paratexto que antecede os contos que: “Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra” (COUTO, 2009, p. 7). Sobre o nome do livro, Afonso (2004, p. 217) expõe: “o enunciado *contos do nascer da terra* remete para o tempo sagrado das origens e constitui uma promessa de narrativas aflorando as forças cósmicas, os acontecimentos essenciais da vida da comunidade, o conjunto dos seres humanos, vegetais e animais, a noite e o dia”. São estórias em que o autor dá voz a personagens com estranhos sonhos, buscando saídas, muitas vezes para realidades duras nas quais eles não cabem. Afonso (2004, p. 277) afirma que “o enunciado epigráfico, espécie de poema didático, pressupõe a necessidade de regeneração social, de criação de uma outra ordem cósmica susceptível de trazer felicidade”. Sendo o sétimo livro publicado pelo autor, num contexto histórico em que as feridas deixadas pela guerra civil pós-independência de Moçambique causavam ainda impacto, nasce a proposta de apresentar um renascimento a partir da terra²⁴, item sagrado intensamente maculado pela guerra.

O velho Tiane Kumadzi, o mestre do narrador do conto, que assim como em “Nas águas do tempo” e “Tarantão, meu patrão” nos é apresentado através da memória. A estória começa com um provérbio epigráfico atribuído pelo narrador ao personagem: “*O que o homem tem do pássaro é inveja. Saudade é o que o peixe sente da nuvem.* Eram falas de Tiane Kumadzi, o velho que vivia fora do juízo, apartado da gente, longe da aldeia” (COUTO, 2009, p. 145). Apresentado como paratexto, mas inserido no início da narrativa, o provérbio com duas estruturas complementares pode indicar um tempo primordial, mítico, dos antepassados, em que céu e terra, o natural e o humano, estavam unidos. Desse modo, o leitor de imediato vê-se obrigado a uma parada reflexiva para compreender a fala do personagem e toda a nostalgia que reverbera no enunciado. Matusse (1993, p. 116) observa que “a narrativa de Mia Couto explora largamente o modelo e a técnica do provérbio nas passagens de carácter reflexivo, sendo este um dos seus elementos marcantes”. Como sendo atribuído a Tiane Kumadzi, abre-se a expectativa para o leitor de que o enredo pode estar encerrado na epígrafe proverbial.

A maneira como o narrador inicia o conto leva-nos a refletir sobre a estratégia de griotização da narrativa. Afonso (2004, p. 427) assinala que

²⁴ A personificação desse elemento já foi trazida antes por Mia Couto em seu romance *Terra Sonâmbula*, funcionando como uma figura materna acolhedora do velho Tuahir e do jovem Muidinga, em meio ao sonambulismo dos tempos de conflito.

Mia Couto apropria-se deliberadamente do esquema de comunicação do contador e cria o efeito de uma narrativa oral. Assim, recorre às formulas iniciais orais que mergulham a narrativa num passado distante, evocando factos que só podiam acontecer na origem dos tempos.

O narrador-personagem está a todo tempo ao longo da estória fazendo perguntas como se estivesse interagindo com o público-leitor. Nessa perspectiva, a epígrafe é uma estratégia que “reproduz o esquema comunicacional do *griot*, interessado em estimular o trabalho de reflexão do auditório/leitor e, ao mesmo tempo, empenhado numa exposição de ordem didática” (AFONSO, 2004, p. 276).

Observa-se que a fala de Kumadzi pode funcionar como “uma ponte entre a sabedoria dos mais velhos e o mundo moderno. Pode reiterar a história narrada, ser um mote de abertura para posterior desenvolvimento” (LEITE, 2003, p. 53). É uma maneira de ensinar tanto o menino quanto o leitor. No caso de “A casa marinha”, todo o enredo está relacionado ao provérbio dito pelo velho, conforme observaremos ao longo da leitura.

Segundo Matusse (1993, p. 114-115),

a comparação [...] o paralelismo[...] a interrogação retórica, bem como outras formas de equilíbrio fônico entre as proposições ou termos componentes são elementos largamente explorados na composição dos provérbios, o que os torna, quanto à forma, diferentes do discurso ordinário[...] Por outro lado, uma vez que o provérbio exprime uma verdade absoluta, é um ótimo suporte para a narrativa, sobretudo como discurso abstrato, mas também para a lírica, cumprindo a função e generalizar certas ideais e conceitos ou de dar explicação para certas situações e atitudes. A este propósito, será importante notar que os provérbios fazem frequentemente alusão a fenómenos naturais e à vida animal, o que pensamos, se prende com o facto de nesses domínios imperar uma espécie de ‘perfeição’, uma lógica imanente e funcional, diferente dos comportamentos humanos, mais instáveis e arbitrários.

Pássaro e nuvem na narrativa, elementos do mundo natural e animal, estão ligados ao universo a ser atingido, talvez o da liberdade. Ao homem, elemento que se separou do mundo natural, não é dada a possibilidade da saudade, mas a inveja, comportamento movediço e desintegrador, pois quem sabe tenha se esquecido da ligação com esse outro universo. A atitude do velho no final do conto, conforme veremos mais a frente, pode representar a concretização do provérbio, pois Kumadzi vira um estranho peixe.

Antes de embarcar literalmente em seu sonho, o personagem tenta ensinar o menino que o seguia “enquanto ele desperdiçava pegadas na areia da praia. Meus pais muito me proibiam aquelas divagabundagens” (COUTO, 2009, p. 145). O velho era considerado louco pelos habitantes da aldeia, vivendo separadamente, excluído, tendo apenas o narrador como companhia fortuita diante da não aprovação dos pais. É o que ilustra esse excerto:

– *Esse tipo não regulamenta bem. Você está proibido.*

Que ele era o indevido indivíduo. E somavam-me: esse tipo anda a apanhar as lenhas de uma grande desgraça. Pois o futuro o que é? Se nem temos palavra na nossa materna língua para nomear o porvir. O futuro, meu filho, é um país que não se pode visitar (COUTO, 2009, p. 145).

Tiane Kumadzi tinha um objetivo que era estranho ao universo cultural daquela comunidade, pois quebra com algumas regras com atitudes que causam desarmonia. Secco (2000, p. 273) observa que em “algumas línguas faladas pelas etnias moçambicanas [...] o porvir se afigurava como um território sagrado, proibido de ser visitado”. Portanto, o personagem ao sonhar e dar forma ao seu sonho-delírio, através da construção do estranho barco, entra em conflito com os demais, desejando visitar o futuro através de uma embarcação sem utilidade prática para aqueles que eram pescadores, conforme é apresentado neste trecho: “Os pescadores se espantaram – um barco? Aquilo mais parecia era uma casa. E se chegaram, espetando no sossego do velho o gume da curiosidade: – ‘*Quem lhe ensinou a fazer uma coisa que não existe?*’”(COUTO, 2009, p. 147).

Kumadzi, ao ser excluído e não compreendido, talvez simbolize o isolamento da tradição. O velho, no caso, não representa o papel de guardião da sabedoria e mestre para os habitantes da aldeia. A velhice estaria ligada à irracionalidade. Podemos pensar que “as alterações trazidas pelo progresso acabam por silenciar a voz da sabedoria e o velho é expurgado do convívio com os mais novos que, antes, recebiam dele os ensinamentos indispensáveis à vida na comunidade” (FONSECA, 2003, p. 74).

O personagem parece ter saudade de um tempo mítico e está perdido em meio a uma sociedade que se esqueceu dos valores antigos. O seu barco pode ser uma tentativa de voltar a esse mundo. É importante ressaltar que a marginalização das tradições aplicada pela FRELIMO, como ressaltou Subuhana (2006), incluía os ritos de iniciação. Essa má vontade com o velho pode simbolizar esse aspecto, pois a proibição dos pais do menino e a visão utilitarista da aldeia em relação ao barco indicam tal fato.

Mesmo com o impedimento, Kumadzi, assim como o personagem Tarantão em relação ao seu séquito, exerce um fascínio sobre o menino como podemos ler no trecho:

Mas eu não resistia a seguir os passos molhados de Kumadzi quando ele, manhãs cedinho, procurava sinais do além-mundo. Acontecia na sublimosidade quando o sol nos deitava em sombras sobre as ondas. O desremediado velho se dezembrava assim, para cá e para diante, todo concurvado enquanto pronunciava indecifráveis rezas. Me divertia aquele renhenhar dele, cabeça abaixo dos ombros, remexendo algas, conchas e troncos trazidos pelo mar de longínquas tempestades. Eu o seguia calado, morto por saber os enfins daquela busca. Me apetecia aquela companhia

como se Tiane fosse mais menino que eu, parceiro de minha meninagem (COUTO, 2009, p. 145-146).

O narrador seguia o velho-peixe de “passos molhados” como se penetrasse num universo de aventuras semelhante ao neto em “Nas águas do tempo”. O tempo não é crepuscular como no outro conto, mas, mesmo assim, está também na penumbra, numa espécie de fuga do sol, como aquela sugerida pelo autor no paratexto de abertura de *Contos do nascer da terra*. Kumadzi, espécie de vidente, a rezar e a ler “algas, conchas e troncos” numa alusão aos processos de adivinhação de algumas sociedades tradicionais africanas (cf. Leite, 2008), ensina por meio do lúdico, pois o narrador pertencia a esse universo. Ficando junto ao menino, o velho, mesmo sendo irracional para todos da aldeia, ensina. Para eles, transmitir a experiência passa a ser um ato de loucura. Podemos pensar que tal sociedade esqueceu seus valores, não dando crédito ao velho, não o escutando.

Kumadzi vai treinando o narrador quem sabe como o avô de “Nas águas do tempo” que “intuindo que os anos de colonialismo e a Independência fizeram esmaecer, na memória dos povos de Moçambique, essas práticas, leva o neto aos *interditos territórios* para que ele aprenda a ver os panos da outra margem” (SECCO, 2006, p.82). Mas o personagem não é de poucas palavras como o velho do conto mencionado, ele fala o tempo todo com o menino, conforme verificamos nessa parte:

E dizia: uma criança é um homem que se dá licença de voar. Às vezes me mandava correr, passar o sem-fim da praia. Que eu devia voltar sem nenhum fôlego.
 – *Ganhe vantagem do cansaço, filho. Há uma sabedoria do cansaço.*
 O cansaço é um modo do corpo ensinar a cabeça. Assim dizia Tiane. Que havia sentidos que só o cansaço despertava. Sono e fadiga: mãos que nos abrem janelas para o mundo. Fosse por esse cansaço que ele encontrava na praia aquilo que ninguém mais ousava (COUTO, 2009, p. 146).

Ensinando a criança, pois o considera ainda livre, um território a ser fecundado, o velho chama a atenção para o momento de se encontrar aquilo que está invisível e perdido no universo do sonho, acessado pelo sono provocado pela fadiga. Tal ensinamento é muito semelhante as palavras do avô de “Nas águas do tempo” em relação aos olhos que espiam para dentro, esquecidos por muitos. Kumadzi resolve dar forma a seu sonho e compartilha-ensina o menino. Os dois procuravam por estranhos fragmentos de madeira segundo o excerto do conto: “E atirou-me um pedaço de madeira. Era um pau a modos que nunca vira: acertados os cantos com as arestas, corrigidos os redondos da madeira e as asperezas da casca” (COUTO, 2009, p. 146). Tal objeto fascina o narrador que, seguindo as lições do velho,

fadiga-se à procura dos pedacinhos de madeira para, no final, reunir-se ao mestre, segundo lemos no trecho:

Ao fim do dia, meus pés escamavam de tanto aguarem. Meus braços se contentavam ao peso de tantas madeirinhas. O velho Kumadzi juntava-as no seu quintal, no mesmo lugar onde, nas casas dos outros, se empilhava a lenha. Pela noite, o velho se dedicava a dar sentido àquele desordenado monte. Estudava cada um dos paus. Ajustando os encaixes, entrância na reentrância, foi construindo um barco cheio de dimensões (COUTO, 2009, p. 147).

Totalmente imerso no universo de Kumadzi, o menino cujos pés lembram os peixes, podia estar se sentindo numa aventura infantil e procurava, pela praia, os restos de algum barco naufragado que o velho decidiu reconstruir. Infere-se que Kumadzi conhecia o desenho da embarcação, pois tinha contato com o “além-mundo”. Sobre a relação entre velhos e crianças nas sociedades tradicionais africanas, é importante salientar que

o ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. Este modo de proceder pode parecer caótico, mas, em verdade, é prático e muito vivo. A lição dada na ocasião de certo acontecimento ou experiência fica profundamente gravada na memória da criança. Ao fazer uma caminhada pela mata, encontrar um formigueiro dará ao velho mestre a oportunidade de ministrar conhecimentos diversos, de acordo com a natureza dos ouvintes. Ou falará sobre o próprio animal, sobre as leis que governam sua vida e a "classe de seres" a que pertence, ou dará uma lição de moral às crianças, mostrando-lhes como a vida em comunidade depende da solidariedade e do esquecimento de si mesmo, ou ainda poderá falar sobre conhecimentos mais elevados, se sentir que seus ouvintes poderão compreendê-lo. Assim, qualquer incidente da vida, qualquer acontecimento trivial pode sempre dar ocasião a múltiplos desenvolvimentos, pode induzir à narração de um mito, de uma história ou de uma lenda. Qualquer fenômeno observado permite remontar às forças de onde se originou e evocar os mistérios da unidade da Vida, que é inteiramente animada pela Fé, a Força sagrada primordial, ela mesma um aspecto do Deus Criador (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 194).

A relação de ensino/aprendizagem é constante, não se separando do cotidiano. O mundo virá uma espécie de sala de aula mediada pela afetividade do velho. O avanço da transmissão depende da receptividade dos ouvintes para entender a interdependência entre o mundo natural e humano existente na cosmovisão das sociedades tradicionais. Tiane Kumadzi ensina o menino através da construção/reconstrução da estranha casa marinha.

É importante ressaltar que o velho ouve a madeira, está em conexão com o mundo natural. Na tradição da savana em especial as *bambara* e *peul*,

o conjunto das manifestações da vida na terra divide-se em três categorias ou "classes de seres", cada uma delas subdividida em três grupos:
- Na parte inferior da escala, os seres inanimados, os chamados seres "mudos", cuja

linguagem é considerada oculta, uma vez que é in-compreensível ou inaudível para o comum dos mortais. Essa classe de seres inclui tudo o que se encontra na superfície da terra (areia, água, etc.) ou que habita o seu interior (minerais, metais, etc.) [...] No grau médio, os "animados imóveis", seres vivos que não se deslocam. Essa é a classe dos vegetais, que podem se estender ou se desdobrar, no espaço, mas cujo pé não pode mover-se. Dentre os animados imóveis, encontramos as plantas rasteiras, as trepadeiras e as verticais, estas últimas constituindo a classe superior. - Finalmente, os "animados móveis", que compreendem todos os animais, inclusive o homem [...] Tudo o que existe pode, portanto, ser incluído em uma dessas categorias. De todas as "Histórias", a maior e mais significativa é a do próprio Homem, simbiose de todas as "Histórias", uma vez que, segundo o mito, foi feito com uma parcela de tudo o que existiu antes dele. Todos os reinos da vida (mineral, vegetal e animal) encontram-se nele, conjugados a forças múltiplas e a faculdades superiores (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 195). (grifos nosso)

Pelo que exprime o provérbio epigráfico pronunciado pelo personagem, ele tem conhecimento desse tempo mítico e da relação simbiótica que o homem mantém com o mundo natural. Parece que, ao procurar o “além-mundo”, Kumadzi queria retornar para lá, pois se sente estranho num lugar em que não é compreendido.

Dessa forma, o velho pode estar ligado a uma categoria sagrada de carpinteiros, pois em relação às tradições *bambara* e *fulfulde*,

as estatuetas sagradas são executadas sob o comando de um iniciado-doma²⁵, que as "carrega" de energia sagrada prevendo algum uso particular. Além do ritual de "carregamento", a escolha e o corte da madeira também devem ser realizados sob condições especiais, cujo segredo só o lenhador conhece. O próprio artesão corta a madeira de que precisa. Portanto, é também um lenhador e sua iniciação está ligada ao conhecimento dos segredos das plantas e da mata [...] [há também] aquele que fabrica pirogas, devendo ser iniciado também nos segredos da água (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 201).

Na relação sacralizada na construção que envolve madeira, podemos pensar que o velho domina as artes antigas que não fazem mais sentido para a aldeia. Necessitando transmitir a experiência, Kumadzi inicia o menino nos métodos da construção do barco, observando a importância dos processos iniciatórios em algumas sociedades tradicionais africanas, conforme expõe Leite (2008). No entanto, a aldeia que perdeu suas origens não entende isso. A iniciação é quebrada, não se completa, pois decidem queimar o sonho do velho, ligando-o a maus presságios. É isso o que lemos nessa parte do conto:

²⁵ Segundo Hampâté Bâ (1982) além de serem chamados de tradicionalistas por possuírem o conhecimento da herança oral, podem ser mestres iniciados ou iniciadores de um ramo específico por dominarem a totalidade da tradição com suas peculiaridades.

Ele não sabia mas o adivinho já presentia. Aquilo era casa que anda na água, obra de homens-peixe, gente de aspecto nunca visto. E o adivinho juntava terríveis premonições: vinham aí tempos de cinza e fogo.

– *É melhor que esses nunca venham, é melhor que nunca cheguem.*

E somou sentença: era urgente matar a viagem dos forasteiros. E logo ali se executou mandança: nessa noite se deitaria fogo na forasteira construção (COUTO, 2009, p. 147-148).

O personagem é um estranho, um forasteiro, pois os tempos primordiais já não mais existem. Infere-se aqui uma crítica da narrativa ao esquecimento das tradições que é também o da cultura. Kumadzi é punido por construir um barco que não é prático para a pesca e, sobretudo, por sonhar e procurar outro mundo.

Pressentindo a intromissão, o velho toma uma decisão conforme se observa no excerto:

Passaram-se densos silêncios até que Tiane Kumadzi me pediu que o ajudasse a empurrar o barco até à água. Nem beliscámos centímetro. O navio estava mais encalhado que árvore. Kumadzi desofegou:

– *Tu, miúdo, meta-se no barco!*

Apontei para mim, em espanto. Eu? O velho confirmou: eu devia era navegar, sair por esses mares para ir ter com os esses que chegavam. E completou:

– *Assim não haverá quem tenha vaidade de encontrar quem...* (COUTO, 2009, p. 148).

Percebe-se que o personagem ironiza a crença dos habitantes da aldeia ao mencionar “os esses que chegavam”, pois os ditos homens-peixes são integrantes de seu mundo, sendo que ele os procura, não sendo procurado.

Ao sugerir que o menino vá para o mar, abre-se uma perspectiva para uma espécie de prenúncio do velho sobre a chegada dos colonizadores. Podemos pensar na possibilidade de que Kumadzi desejasse fugir, construindo uma casa para se abrigar no mar. Um Noé às avessas, aparentemente irracional, profetizando a chegada da morte pelo mar que pode funcionar como uma saída também, ou seja, o reconhecimento das tradições como uma maneira de resistir à chegada da colonização. Na crença dos povos *bantus*, segundo Padilha (1995), Kalunga é ao mesmo tempo mar e morte, pois representa a chegada do colonizador e a partida dos habitantes escravizados das costas africanas para outros lugares. Nesse sentido, o velho vê uma saída pelo mar apesar da ambiguidade de sua simbologia.

É importante assinalar que há uma forte relação entre misticismo, morte e mar, mesmo em outras culturas, posto que

para os celtas ibéricos, ancestrais dos habitantes do Finisterre da Galiza, o oceano era também uma obsessão; sonhavam atingir a linha do horizonte, onde se localizam brumosas e lendárias ilhas, símbolos da fértil imaginação legada aos descendentes

galegos, em cujas tradições estão presentes, por exemplo, esse fascínio pelo mar e o desejo do impossível, do sobrenatural (SECCO, 1994, p. 153).

Podemos pensar que o velho sente falta de uma civilização aquática e espera pelos antepassados assim como o avô de “Nas águas do tempo”, que moravam no mar, e não pelos ocidentais. A aldeia, que já perdeu a conexão com tal mundo, estranha a construção de Kumadzi. O mar torna-se, nessa perspectiva, um lugar do “além-mundo” que fascina, atrai. Chevalier e Gheerbrant (2008) afirmam que o mar é símbolo da dinâmica da vida, sendo que tudo sai dele e depois retorna.

O menino ainda como o neto do avô de “Nas águas do tempo”, não compreende o ensinamento do velho, recusando-se a participar. É o que se observa no trecho: “Me escusei. Dei volta ao momento e desandei pelo escuro. Reconheci razão dos conselhos da aldeia: o velho sofria o castigo de visitar de mais o futuro” (COUTO, 2009, p. 148). O narrador recorre à visão racionalista do mundo dos habitantes do lugar, preferindo não embarcar no sonho de Kumadzi, que é queimado: “Nem tive tempo de acertar vistas com ideias. Já o barco ardia, engolido por mil tochas, chamas chamando chamas. Num instante, tresvoaram espessas fuligens. Eu via os fumos subirem e comporem estranhas figuras, monstros de engolir mundos” (COUTO, 2009, p. 148-149).

Estranhamente o projeto do velho personagem é salvo como se observa:

Na manhã seguinte, o braço do velho Tiane me acordou. Primeira coisa que vi foi o barco. Esse mesmo que ardera horas prévias. Mas ali estava ele, intacto, com todo o formato. Algumas chamuscadelas, mais nada. O velho antecedeu minha pergunta:

– *Não chegou de arder, a madeira estava molhada.*

Nas mãos tinha um naco de madeira meio ardida. Esfarelou a cinza, misturou a areia. E acrescentou:

– *Esse barco estava cheio de mar!*

Percorreu as escassas cinzas como que a confirmar a presença de qualquer coisa já vista (COUTO, 2009, p. 149).

Como o barco não era uma construção prática, mas sim sagrada, feita pelas mãos do personagem, espécie de carpinteiro iniciado nos mistérios das tradições que usava pedaços de madeira do “além-mundo”, ele não foi queimado. O ato de ler as cinzas misturadas à areia remete a leitura dos elementos do mar, efetuada antes pelo velho, em trecho já citado. Como Kumadzi postula uma visão harmônica entre o mundo natural e o humano, procura a confirmação daquilo que irá fazer: unir-se ao mar. Porém, antes de ir, pratica um ritual de oferecimento, não compreendido pelo menino, conforme o seguinte excerto do conto:

Finalmente, se debruçou a apanhar uma taça feita de madeira. Levantou-a nos braços. Me aproximei. Aquilo não era simples objecto de usar. Desenhos de enfeitar se inscreviam em belezas. Tiane acenou a taça e proclamou:

– *Viu? O mar quer juntar as pessoas.*

Estendeu a taça e pediu-me que bebesse. Beber o quê? perguntei. Espreitei o redondo da taça e havia gotas. De cacimbo adiantou Tiane para aplacar meu receio. Levei a taça aos lábios mas não consegui beber (COUTO, 2009, p. 149-150).

O velho, diferentemente do avô de “Nas águas do tempo”, está sozinho, não consegue transmitir a experiência, pois o menino está ligado ao mundo racional e seus olhos não conseguem acompanhar o “além-mundo” que ele procura. Podemos perceber que Kumadzi desiste e, assim como o velho do conto mencionado a pouco, resolve deixar o mundo, instalando-se no mar, para quem sabe, com o exemplo, ensinar o narrador como vemos no excerto a seguir:

De novo, fomos à rebentação ao encalço dos sinais dos homens-peixe. O velho se deixou ficar dentro de água. Era já noite e ele se recusou a sair. Disse que nunca mais voltaria para terra. Ficava ali a encharcar-se de mar. Queria semelhar-se com o barco, a madeira ensopada? Quando houvesse viagem já ele se converteria em madeira salgada. Já ele se convertera em casa marinha à espera dos que haveriam de vir (COUTO, 2009, p. 150).

Indo para o mar e lá ficando metamorfoseado em casa-barco, podemos pensar que “eternidade e infinito se instalam pela porta do poético, rompendo os liames cronológicos e lineares do tempo” (SECCO, 1994, p. 60). O velho volta ao mundo primordial. Para o narrador, fica a estória, a poesia, as lendas representadas pelo próprio corpo do mestre. Kumadzi, que procurava por um mundo perdido, resolve esperar, resistindo dentro da água, pois se o fogo não conseguiu queimar o seu sonho, decide tornar-se o próprio imaginário.

Macedo e Mâquea (2007, p. 119) afirmam que “em Mia Couto esse *non sense* é comum. Pessoas se transformam em outras coisas, homens se transformam em barcos, barcos se transformam em casa, o mundo vira outra coisa”. Tal fato, segundo as autoras, pode ser uma forma de “enfrentar o sentimento de estar fora do lugar resultante da condição da vida moderna” (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 131). As madeiras de Kumadzi parecem partes perdidas do universo dos ancestrais e a sua metamorfose, uma utopia por outro mundo.

De acordo com Mia Couto (2007, p. 2): “No saber rural, de Moçambique, não é ficção aceitar-se que um homem se converte em bicho. O fluir de identidades entre pessoas, bichos e árvores faz parte do imaginário rural”. No caso, o velho vira não um animal, mas retorna a água dos tempos primordiais, em que peixe e nuvem estavam unidos. Retoma-se, com isso, a

metamorfose dos contos orais muito presente na literatura de Mia Couto, em especial, no livro em que está inserida a estória em questão.

Kumadzi, o velho não compreendido, representa, assim, a tradição que está sendo esquecida. Ao encher as páginas de seus contos com velhos e crianças, muitas vezes unidos, como em “A casa marinha” e “Nas águas do tempo”,

Mia Couto prende-se a estas personagens porque elas têm uma visão singular do real, atribuindo-lhe dimensões inesperadas. O ancião, depositário da memória da tribo e da sabedoria africana, lembrando os mitos fundadores, medita sobre questões que dizem respeito à dignidade humana (AFONSO, 2004, p. 375).

Esse estilo do escritor moçambicano se torna muito semelhante à preferência de Guimarães Rosa por tal tipo de personagens em seus livros em especial, as crianças pelo mesmo tipo de visão que postulam do mundo (cf. Secco, 2000).

Toda a estratégia de griotização da narrativa utilizada por Mia Couto reverbera pelas páginas desse conto. Mas observa-se segundo Afonso (2004, p. 428) que:

o fecho da narrativa, que constitui um dos momentos significativos na atividade do contador, apresenta muitas vezes em Mia Couto uma espécie de lição, de conclusão moral, didáctica e universal. No entanto, o contista utiliza várias fórmulas finais que criam uma atmosfera de encantação, que se prologam para lá das últimas palavras escritas. [...] Permanece o silêncio mágico do não-dito e a certeza de que o mundo, se já não é exactamente o mesmo, também não é outro mundo.

Portanto, o narrador miacoutiano se aproxima do *griot* quando, no caso de “A casa marinha” e “Nas águas do tempo”, didaticamente, deseja que as narrativas, com seus finais, ensinem algo: a transmissão da tradição, na relação entre o avô e o menino, e os efeitos da ruptura da mesma encenada por Kumadzi e seu aprendiz-narrador. Em “Nas águas do tempo”, o intento é concretizado, pois, ao levar o filho ao rio, o neto continua a tradição, mas, em “A casa marinha”, isso não ocorre. Fica para o leitor, o *non sense* de um velho que viaja em seu sonho, plantando-se num mar que não permite raízes, que não consegue renascer-ensinar o narrador como o avô do outro conto e Tarantão. A griotização da narrativa, dessa maneira, foge dos parâmetros didático-moralizantes, uma vez que não há um fechamento que conduza para tal aspecto.

Kumadzi prefere o mar a terra, bem diferente das personagens de “Sangue da avó manchando a alcatifa” e “A avó, a cidade e o semáforo” também de Mia Couto, das quais passaremos a nos ocupar no item que segue, pois como o velho casa-marinha, as avós estão perdidas no mundo, que não reconhece mais a tradição, ou seja, os velhos.

4.2. Carolina e Ndzima: a aldeia e a cidade

4.2.1. Os estilhaços da tevê

Um conto em um livro de crônicas, “Sangue da avó manchando a alcatifa” apresenta a estória da avó Carolina, trazida de uma aldeia para a capital de Moçambique, Maputo. O contexto histórico é o período pós-independência, mas havia também um conflito interno no país. A avó questiona o estilo luxuoso da família em detrimento à pobreza das crianças mendigas, avistadas por ela numa praça. Não se adaptando aos novos hábitos ocidentais de seus parentes, num momento de revolta contra aquele ambiente, a personagem quebra o aparelho televisivo, muito prestigiado pela família. Dos estilhaços recolhidos em sua mão, cai uma gota de sangue no tapete, que não mais sairá, apesar das tentativas de removê-la. Decide, assim, retornar à sua aldeia para alívio da família.

Em muitas de suas crônicas, segundo Hamilton (2010), Mia Couto trata de aspectos sociais e políticos da vida moçambicana, mas com forte marca literária, tanto é que, em *Cronicando*, insere-se não apenas esse conto, mas outros. Ainda de acordo com Hamilton (2010), o autor usa a ironia como uma maneira de intervir. Tal estratégia é, segundo palavras do próprio escritor, uma forma de “tentar, em vez da vassoura, o riso. Em lugar da sapiência do artigo opinativo (os jornais abarrotados de opinião), ensaiar o humor ligeiro e breve” (COUTO, 2003, p. 5 *apud*, HAMILTON, 2010, p. 85). Não nos esqueçamos das frequentes intervenções políticas feitas pelo escritor, não só em Moçambique, como em encontros pelo mundo, sempre tematizando aspectos sociais e políticos de seu país em relação a outros.

No contexto das literaturas africanas de língua portuguesa, o projeto edificante das narrativas nativistas das produções literárias anticoloniais africanas desaparece para dar lugar a uma série de estórias, sobre as quais, a propósito das literaturas moçambicanas, Venâncio (1992, p. 9) apresenta:

Os regimes instituídos na senda do nacionalismo, os processos de modernização então despoletados, não correspondem às expectativas criadas no período de pré-independência. E é no seio das elites que haviam pugnado pela independência dos seus países que nasce a frustração. Uns tantos, desiludidos com o uso que os seus ex-correligionários fazem do poder, afastam-se deles e criticam-nos. A literatura passa a ser a via privilegiada para a expressão desse descontentamento.

É a desilusão com as promessas não cumpridas, ocasionadas pelo afastamento dos ideais revolucionários, feito pelo governo instalado após a independência moçambicana, que passa a ocupar a temática das literaturas produzidas no país. A escrita reflete todo o mal-estar gerado pela decepção com o novo regime e os autores, como Mia Couto, abrem as portas de

seus textos para que entrem todos aqueles que foram esquecidos após a liberação de Moçambique.

A propósito do assunto, Ferreira (2007, p. 62), expõe que:

O estado da nação é apresentado através do prisma deformante da corrupção que se tornou, em muitos autores, uma obsessão temática, na denúncia do abuso do poder, do nepotismo, do arrivismo, do laxismo, do negociismo e de todas as formas de degradação política, moral e social. Estes tornam-se os temas recorrentes dos autores africanos, marcando uma modernidade que não é vista com bons olhos, por oposição a uma tradição.

A literatura leva à reflexão sobre os problemas deixados nos países colonizados e, no caso de Moçambique, palco de disputas ocidentais em época de guerra, agora refém da interferência do Banco Mundial e de sua política econômica criminosa em relação às nações consideradas periféricas pela ótica capitalista. Não existem apenas esses aspectos, mas também o assistencialismo internacional que esbarra na corrupção de elites detentoras do poder em alguns países africanos.

A nova literatura, voltada para um humanismo contestador que se quer universal e ético, conforme afirma Appiah (2007), dá voz as vítimas do período colonial, buscando apresentar problemáticas ocasionadas por essa época.

O conto em questão causou polêmica em sua recepção, isso é o que relata o próprio Mia Couto a Chabal (1994, p. 288):

A leitura que se fez desta crônica era de que eu era uma pessoa pouco africanizada porque os africanos gostam de ver os filhos viverem bem e eu estou a afastar-me da tradição. Ora, é uma leitura um pouco estranha porque outros indivíduos que estavam nesse debate, negros, disseram: “Mas quê, então não perceberam que havia uma crítica política?” Então não está escrito que quando ela primeiro viu que o filho vivia bem ficou contente, e só não ficou contente de ver depois toda a outra miséria.

Couto (2007, n.p) expõe que “a escravatura e o colonialismo foram praticados não apenas por mão de fora: houve convivência ativa de elites da África. Essa mesma convivência está prosseguindo hoje na dilapidação dos recursos em benefício das grandes companhias multinacionais”. A avó pode representar a voz que se levanta, a fala do ancestral, defendendo valores de um mundo pautado na solidariedade. Nesse caso, vínculos que uniram pessoas das mais diferentes culturas em tempos de lutas pela independência do país agora são desfeitos. Tal fato pode ser observado na representação do luxo e da miséria na narrativa, convivendo lado a lado, em meio aos desdobramentos da guerra civil.

A paródia de provérbios conhecidos que marcam o início do conto se relaciona com a narrativa. Ao longo da leitura, vamos focar cada um dos “improvérbios” miacoutianos espalhados pelo narrador *griot*.

Ao chegar à casa da família, Carolina vê-se em meio ao mundo bem diferente do de sua aldeia arrasada pela guerra, onde “mantinha magras sobrevivências” (COUTO, 2006, p. 25), pois, na casa de seus parentes, “alcatifas, mármore, carros, uísques: tudo abundava” (COUTO, 2006, p. 25). Em meio a esse universo, a velha começa os seus questionamentos interiores, sempre pautados pela visão, pois a experiência de sua idade pode tê-la despertado para algo escondido em meio a tanta riqueza. A avó vive uma espécie de conflito marcado pelos pontos de interrogação constantes e sintagmas sugestivos do assunto. A recorrência ao operador argumentativo “mas”, sempre contrapondo as duas realidades, desconfiando, marcam a atitude da velha que aparentemente está calma, mas internamente é um turbilhão, conforme o excerto:

Nos princípios, ela muito se orgulhou daquelas riquezas. A Independência, afinal, não tinha sido para o povo viver bem? Mas depois, a velha se foi duvidando. Afinal, de onde vinham tantas vaidades? E porque razão os tesouros desta vida não se distribuem pelos todos? Carolina, calada em si, não desistia de se perguntar. Parecia demorar-se em estado de domingo. Mas, por dentro, os mistérios lhe davam serviço. Na aldeia, a velha muito elogiara a militância dos filhos citadinos, comentando os seus sacrifícios pela causa do povo. Em sua boca, a família era bandeira hasteada bem no alto, onde nem poeira pode trazer mancha. Mas agora ela se inquietava olhando aquela casa empanturrada de luxos (COUTO, 2006, p. 25). (grifos nosso)

Cansada da situação incômoda, a avó toma a decisão de regressar para a sua aldeia, mas “então, os filhos lhe ofereceram roupas bonitas, sapatos de muito tacão e até um par de óculos para corrigir as atenções da idosa senhora. Carolina cedeu à tentação. Bonitou-se” (COUTO, 2006, p. 26). Cobrem a personagem de luxo, pois estão imersos numa ideologia do consumo, bastando possuir para se sentirem felizes. A família tem as mercadorias como ídolos e Carolina tenta entrar nesse mundo novo de seus parentes. Segundo Serge Latouche (1996, p. 74-75 *apud* Subuhana, 2006, p. 13),

em certos casos as identidades culturais dos países do “Terceiro Mundo” são substituídas pelo PNB *per capita* e o acesso massivo ao consumo.[...] A concepção de desenvolvimento que se expandiu e se impôs no Terceiro Mundo foi a substituição necessária da cultura tradicional pela industrialização. Considerava-se que esta teria os mesmos efeitos “civilizatórios” que teve nos países desenvolvidos no passado, isto é, criar um uso da mercadoria que preenchesse a vida e empurrasse os cidadãos com um bem-estar euforizante. Entretanto, foi logo ficando evidente que a industrialização mimética provocava muitos efeitos destruidores sobre as culturas tradicionais sem trazer, *ipso facto*, uma resposta completa para os problemas da existência social.

A família imersa no universo do consumismo desenfreado, representado pelos “sacos cheios, abarrotados” com que a filha vinha da loja, perdeu todo o contato com a cultura tradicional, fazendo parte assim da lógica do mercado, em que possuir bens materiais, como já dissemos, atrela-se à felicidade. A avó de outros tempos é tentada pelos seus familiares a integrar-se na nova ordem “civilizacional”. Mas a imagem dos “meninos esfarrapados, a miséria mendigando” (COUTO, 2006, p. 27) que vê na sua ida para a rua, com suas novas vestimentas modernas, a faz chorar, e ela retorna à realidade conforme se observa no trecho: “A avó sentou-se na esquina, tirou os óculos, esfregou os olhos. Chorava? Ou sentia apenas lágrimas faciais, por causa das indevidas lentes?” (COUTO, 2006, p. 27). O narrador singulariza a personagem com o emprego por todo o conto do artigo definido “a” quando se remete à palavra avó, personalizando-a. Talvez faça esse procedimento, intentando contar que ela é única, não é como os outros, seduzidos pelos hábitos de consumo, resistindo aos valores estrangeiros e ressaltando-se, com isso, na narrativa, a importância das avós, ou melhor, dos velhos.

Secco (2003) observa as dicotomias do contexto na narrativa: capital/interior, revolução/colonialismo, modernidade/tradição e a avó não se encaixa, é figura estranha, dissonante, apesar de tentar. Numa retomada de seus valores, “regressada a casa, ela despiu as roupas, atirou no chão os enfeites. Da mala de cartão retirou as consagradas capulanas, cobriu o cabelo com o lenço estampado. E juntou-se à sala, inexistindo, entre o parêntesis dos parentes” (COUTO, 2006, p. 27). Ao desfazer-se com desprezo das roupas ocidentais e colocar a vestimenta típica de sua cultura, ela se despe simbolicamente dos valores estrangeiros com os quais andou flertando e retoma os seus. Mais uma vez, não é compreendida e, diante da situação em que se encontra, não decide explicar-se para os familiares, apenas toma o seu não lugar em frente à tevê.

A narrativa retoma assim dois dos “improvérbios” iniciais, pois, de acordo com Martins (2006, p. 241), “‘dá-se o braço e logo querem a mão’ [...] sugere a denúncia do frenesim consumista dos familiares que sucumbiram à tentação do luxo e do progresso num tempo de guerra”. Já em relação à “afinal, quem tudo perde, tudo quer”, a desconstrução “inverte o sentido de ambição desmedida sugerido no rifão português. Reflete a crítica aos novos ricos de Maputo por terem perdido o contacto com a cultura ancestral, personificada pela idosa” (MARTINS, 2006, p. 241). De forma irônica, o narrador vai desfiando os seus “improvérbios”, ao longo do conto, griotizando o texto pela desconstrução questionadora das máximas populares, pois, ao fazer uso dos ditos cristalizados oriundos da oralidade, o

narrador *griot* dá a eles outra função didático-moralizante, chamando a atenção assim, para a desvalorização da figura do velho.

A quebra do aparelho de televisão por Carolina proporciona ao narrador a retomada do terceiro “improvérbio”, “contarei o episódio evitando juntar o inútil ao desagradável” (COUTO, 2006, p. 25), pois “ênfatiza a pertinência do contador que encadeia ideias de relevo. O adjetivo ‘desagradável’ prefigura o choque entre a cultura ocidentalizada, adotada pelos exilados do campo, e a cultura telúrica da avó” (MARTINS, 2006, p. 241). Acrescentamos que “inútil” também era o aparelho televisivo, pois substituía o imaginário cultural moçambicano por outro estrangeiro, por isso a avó mata a impostora, “satanhoca” televisão. Já “desagradável” poderia ser a situação em que se viu Carolina, em meio a uma guerra assistida passivamente pelos parentes.

Mia Couto é um arguto observador da realidade de seu país, sempre transfigurada em seus inúmeros livros de contos, pois conforme Benito (2007, p. 92),

em uma entrevista, concedida há alguns anos ao *Jornal de Letras* (agosto de 1991), Mia Couto referiu-se a uma pesquisa feita em bairros suburbanos de Maputo e argumentou que muitos dos entrevistados estavam convencidos de que os locutores de televisão podem ver os telespectadores pela tela. Isto mostra que um aparelho de televisão não é apenas uma intrusão técnica, mas é concebido como uma visita pessoal.²⁶ (Tradução nossa)

No conto “Enterro televisivo”, de *O fio das missangas*, existe uma mistura do universo fictício das novelas mexicanas e das novelas brasileiras, consumidas por um casal de velhos, para quem os personagens são reais. A avó Carolina, assim como os habitantes dos subúrbios maputenses, é originária de contexto rural e talvez, por isso, ocorra a confusão.

Segundo Mourão (1996, p. 12),

os ‘mais velhos’ detentores de uma soma de poderes decorrentes do seu conhecimento acumulado [...]; nessa situação nova, vão perdendo seu papel social. Nesse contexto, é preciso observar que, na passagem da policultura para a monocultura, o domínio da tecnologia é do homem branco. A perspectiva dos mais idosos, assim, passa a ser a recorrência à tradição formal como tentativa de manter seu papel face aos mais novos, tentando manter a ordem tradicional numa situação já alterada.

²⁶ En una entrevista, ya de hace algunos años, a Mia Couto em el *Jornal de Letras*, Agosto de 1991, el escritor daba cuenta de los datos obtenidos en una encuesta realizada en barrios suburbanos de Maputo y decía que muchos de los entrevistados estaban convencidos de que los locutores de televisión podían ver a los telespectadores através de la pantalla. Esto demuestra que um aparato de televisión no es solamente una intrusión técnica, sino que se entiende como una visita personal.

A tentativa da avó em recuperar a ordem tradicional é fracassada, pois a quebra da tevê não consegue sensibilizar a família, pois todos reagem com espanto, creditando a atitude à insanidade da velha. O seu cajado, um símbolo de poder tradicional num universo alterado, não é mais reconhecido, tanto é que “o genro reabilitou-se aos custos. Soprando raivas, ergueu-se em gesto de ameaça” (COUTO, 2006, p. 27). O levantar a mão para os mais velhos não seria concebido nas sociedades tradicionais.

Observando a literatura angolana, Padilha (1995, p. 191) expõe:

a vida nas cidades angolanas – principalmente aquelas em que, como Luanda, mais se fizeram presentes os modos de vida autojustificativos do homem branco – foi reduzindo a função social do velho, que se viu desprovido do papel por ele representado nas comunidades de origem, onde sempre ocupara um lugar de honra.

No caso do conto, a cidade e a família contrapõem a ruralidade e a avó com seus valores tradicionais. Se ali continuassem, talvez fosse totalmente anulada, mesmo morrendo, em frente às luzes televisivas. Carolina, após o seu ato, “monumentara-se, acrescida de muitos tamanhos. Então, atravessou a sala, vassourou os estragos, meteu os vidrinhos num saco de plástico. – *Estão aqui todos* – disse. E entregou o saco ao genro” (COUTO, 2006, p. 27). A avó organiza a confusão, tomando uma atitude que demonstra normalidade com o fato, entregando os bandidos devidamente mortos e embalados para o genro. Os cacos da tevê metaforizam o presente estilhaçado, fragmentado que a personagem tenta interromper, pois ela representa a ancestralidade. Misturado aos estilhaços, “do plástico pingavam gotas de sangue. O genro espreitou as próprias mãos. Não, ele não se tinha cortado. Era sangue da avó, gotas antiquíssimas. Tombaram no tapete, em vermelha acusação” (COUTO, 2006, p. 28). Carolina matando a tevê faz uma espécie de sacrifício, marcando-o com seu próprio sangue para que a família, desligada dos valores ancestrais, pudesse retomá-los. Decide, então, ir embora, retornando ao espaço da aldeia para quiçá morrer só, representando, assim, simbolicamente, a morte da tradição. Antes, porém, deixa uma espécie de recado para a família na mancha de sangue no chão, impossível de ser removida, apesar das tentativas, renascendo sempre já que eles não entenderam a quebra da tevê.

Segundo Fonseca (2003, p. 79),

a recomposição rápida da sala e a substituição do aparelho de TV destruído pela avó[...] demonstram a morte das tradições, do lugar sagrado do velho e do peso de sua palavra. É certo que, simbolicamente, a tradição se perpetua como mancha indelével que se fixa nos tapetes e no chão. [...] Isso não impede, entretanto, que sobre a mancha se assista à televisão.

Nessa perspectiva, a tradição é pisada e ironicamente a família recorre à figura de um feiticeiro, elemento da cultura tradicional, que “disse que aquele sangue não terminava, crescia com os tempos, transitando de gota para o rio, de rio para oceano. Aquela mancha não podia, afinal, resultar de pessoa única. Era sangue da terra, soberano e irrevogável como a própria vida” (COUTO, 2006, p. 28). Carolina metaforiza a terra feminina e, no caso do conto, esquecida, como um elemento importante na cosmogonia tradicionalista.

A avó não entende a prosperidade da família e a miséria do povo, afinal, a guerra dessa maneira fora inútil. Há um desequilíbrio sentido por ela que se faz presente simbolicamente no conto. Em toda a literatura de Mia Couto parece que a natureza se revolta contra as injustiças. Tal aspecto nos remete a Hampâté Bâ (1977, p. 3), pois “da boa ou má conduta dos reis ou chefes religiosos tradicionais, dependerá a prosperidade do solo, o regime das chuvas, o equilíbrio das forças da natureza etc.” No caso, os dirigentes políticos não estavam sabendo conduzir, pois riqueza e pobreza extremas ocupavam o mesmo espaço na narrativa.

Por fim, o último dos ditos desconstruídos irrompe no conto, pois “aquele que ri”, é de facto, o narrador da crônica, que não aceita um desfecho monológico e introduz o inquietante” (MARTINS, 2006, p. 241), em detrimento ao riso dos parentes com a suposta loucura da avó. Perplexos ficam, mas o narrador que retira a personagem de cena,

faz brotar uma nódoa de sangue que penetra silenciosamente o tapete e o texto, assumindo significados múltiplos na narrativa. Por intermédio, o sobrenatural surge como acusação às violências, mortes e tiranias cometidas, através dos séculos, contra o povo moçambicano. Expressão do inconsciente coletivo, dos desejos interditos, reflete o ódio contido ao longo dos tempos e também relacionado à crença africana no poder dos espíritos dos ancestrais que, por meio dos mais velhos, podem voltar ao mundo dos vivos para punir, aconselhar ou advertir. É, portanto, um signo metaforicamente conotado que remete à visão afro-negra de mundo (SECCO, 2003, p. 97).

A saída inusitada tenta resgatar a condição da avó e dos ancestrais num mundo marcado pela hibridez de culturas. Embora o êxito não tenha sido alcançado, deixa-se inscrito e escrito com sangue um ensinamento que, se não demoveu a família de seu lugar, levou a uma reflexão do leitor. Dessa maneira, o narrador *griot*, ao terminar o conto marcado pelos “improvérbios”, retoma a função didático-moralizante das estórias do *griot* tradicional, agora fazendo uso da escrita.

Dessa hibridez de culturas, emerge outra avó, Nidzima, da qual vamos passamos a falar.

4.2.2. O semáforo

O neto de Ndzima nos conta a sua viagem à cidade como um prêmio por ter sido o melhor professor rural. A sua avó, que desconfiava da viagem, decide acompanhá-lo, mesmo não sendo companhia desejada. A narrativa, intensamente dialógica e cômica em algumas cenas, nos remete à teatralização sugerida por Chabal (1994) em relação a alguns contos de Mia Couto, conforme apresentamos anteriormente. Podemos pensar no narrador *griot* que

valoriza as falas, servindo-se de processos que as põem em evidência no registo escrito: os diálogos são sempre indicados em itálico. Nesta representação gráfica, subentende-se a mudança de timbre vocálico do contador tradicional quando imitava a voz das personagens. Trata-se de um artifício que revela da arte teatral cultivada pelo bom contador (AFONSO, 2004, p. 430).

Tais diálogos se acentuam principalmente para assinalar os conflitos entre a cidade, estranha à cultura da avó, e a aldeia.

O neto já ligado a alguns hábitos ocidentais, pois o seu reconhecimento da estrutura funcional da cidade nos remete a isso, tem pouco interesse nos costumes lembrados por Ndzima. Talvez, em sua ida para o espaço urbano, a avó tema que ele seja totalmente desenraizado de sua cultura, por isso, vai para protegê-lo, demonstrando, assim, sentimento materno e zelo pelas tradições.

Tudo para ela é estranho na viagem, desde o hotel, que, de acordo com seu ponto de vista, é uma casa impessoal, não protegida pelos espíritos, até a alimentação, pois em sua visão,

cozinhar é o mais privado e arriscado acto. No alimento se coloca ternura ou ódio. Na panela se verte tempero ou veneno. Quem assegurava a pureza da peneira e do pilão? Como podia eu deixar essa tarefa, tão íntima, ficar em mão anónima? Nem pensar, nunca tal se viu, sujeitar-se a um cozinheiro de que nem o rosto se conhece (COUTO, 2009, p. 126).

Ndzima, enraizada em sua cultura, está sempre questionando o neto num sentido mais de lembrar-lhe dos aspectos tradicionais da existência do que por curiosidade. Em algumas sociedades tradicionais do continente africano, em dias especiais, ligados aos cultos dos ancestrais, “a pessoa prefere que suas refeições sejam preparadas por suas irmãs, a fim de evitar que eventuais energias negativas possam atingir a alimentação, acarretando prejuízos” (LEITE, 2008, p. 56). Observa-se que a personagem tem preocupação com a intimidade de atos tão particulares como o preparo da comida, uma ação sacralizada, a proveniência da água consumida e a cama em que se vai dormir, conforme os trechos do conto: “Poço, fogueira,

esteira: o assunto pedia muita explicação. [...] – *Vai deitar em cama que uma qualquer lençolou?*” (COUTO, 2009, p. 126).

A avó obedece a uma ritualística oriunda de suas práticas culturais, pois, na sua mundividência pautada na interdependência, todas as ações, por menores que sejam, afetam o indivíduo (cf. Hampâté Bâ, 1977). Por isso, está ligada a símbolos que parecem remeter a ritos agrários antigos das sociedades tradicionais relacionados à alimentação. Em suas atitudes, pode se entender que ela tem a função de guardar e ensinar as tradições, mesmo que esses aspectos causem constrangimento ao neto, como lemos na passagem da narrativa:

Foi assim que me vi, acabrunhado, no velho auto-carro. Engolfamos poeiras enquanto os alto-falantes espalhavam um roufenho ximandjemandje. A avó Ndzima, gordíssima, esparramada no assento, ia dormindo. No colo enorme, a avó transportava a cangarra com galinhas vivas. Antes de partir, ainda a tentara demover: ao menos fossem pouquitas as aves de criação.
– *Poucas como? Se você mesmo disse que lá não semeiam capoeiras.* (COUTO, 2009, p. 127)

Ainda sobre o tema, são significativas no momento as afirmações de Munanga (1984, p. 166):

Recordemos que o ser humano, nas sociedades bantos, assim como em outras sociedades tradicionais, está integrado num sistema de dinamismo, de forças que o afetam na realidade mais profunda, em sua própria existência. [...] E como o apoio de objetos materiais que o homem entra em comunhão vital com os outros: é o objeto transmitido que conduz sua existência, sua vida, sua realidade pessoal. O chão onde ele se assenta, o utensílio que ele emprega, o pó que ele pisa, a roupa que ele usa e, com mais forte razão, tudo o que lhe pertence corporalmente – unhas, cabelos, crostas de ferida, etc., – tudo está impregnado da sua realidade. Através desses objetos materiais pode se exercer um poder real sobre a própria vida da pessoa que estava em contato mais ou menos íntimo com eles. Essa transferência pode operar para o bem do receptor – ele será fortalecido, curado, sustentado – ou para o mal, e a força transmitida o destruirá, trabalhando para destruição no coração da sua própria existência.

Portanto, a avó mais do que transmitir a sua cultura, intenta proteger a harmonia vital do neto, cuidando de objetos e ações ligadas à intimidade, uma vez que ele estaria em terra estrangeira, “lugar incógnito onde se deslavavam os nomes! Para a protagonista, “um país estrangeiro começa onde já não reconhecemos parente” (COUTO, 2009, p. 126). Simbolicamente, a adesão do narrador a tais elementos pode representar um desligamento de sua cultura. Ndzima, que parece viver em um tempo comunitário, vê a cidade como um local desagregador e tenta restabelecer algum contato com a aldeia, conforme ilustra o excerto:

Depois de instalados, Ndzima desceu à cozinha. Não me quis como companhia. Demorou tempo de mais. Não poderia estar apenas a entregar os galináceos. Por fim, lá saiu. Vinha de sorriso:

– Pronto, já confirmei sobre o cozinheiro...

– Confirmou o quê, avó?

– Ele é da nossa terra, não há problema. Só falta conhecer quem faz a sua cama (COUTO, 2009, p. 127).

A ligação é estabelecida pela individualidade do cozinheiro que é reconhecido como um integrante de sua cultura, podendo ter compreendido as suas atitudes de purificar tudo, comida, água, cama, pois “a relação do homem tradicional com o mundo era, portanto, uma relação viva de participação e não uma relação de pura utilização” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 199), como a que a avó desconfiava antes da partida para a cidade.

Trigo (1986, p. 54) expõe:

sociedades, cujos sistemas de valores consuetudinários foram afectados, ou mesmo destruídos, pelo cartesianismo da filosofia colonizadora que, aliada ao cristianismo de raiz urbanizante, muito fez para despaganizar a cultura negra cujo animismo jamais conseguiu entender. Essa despaganização era acompanhada pelo sacrifício da ruralidade, enquanto imanência do binómio homem-natureza governado pela força vital, pelo *muntu*, garante da ancestralidade geradora do iniciatismo característico da civilização africana.

Observa-se uma tensão entre o universo rural e urbano. Na cidade, tanto os parentes da avó quanto o neto de Ndzima, estão mais sujeitos à aculturação e podem, observando as ações dos familiares nos dois contos, se desligarem dos costumes, não os reconhecendo e mesmo, no caso de “Sangue da avó manchando a alcatifa”, desprezar a ancestralidade representada por Carolina.

Ao preferir morar na rua, junto aos marginalizados, a atitude da avó abre-se para uma reflexão sobre a condição dos mais velhos na sociedade moçambicana. Mía Couto em entrevista a Macedo e Chaves (2006, p. 221) comenta sobre as visões generalizadas a respeito das sociedades africanas: “um dos estereótipos é isso de uma sociedade fraterna e do lugar dos velhos, sempre respeitados. Não é verdade! Nós sabemos como, por exemplo, as mulheres mais velhas sofrem e são frequentemente acusadas de feitiçaria”. No caso do conto em questão, são evidentes os sinais de vergonha do neto em relação à avó. Ndzima adota um modelo cultural ocidental, tornando-se mendiga, espelhando, assim, a condição marginalizada da tradição imersa na urbanidade.

Segundo Martins (2006), o contexto da guerra mandou para as cidades muitas pessoas que entraram em choque com a cultura urbana, pois não conheciam suas regras e códigos. No caso da personagem, ela se adapta de forma estranha e cria um código muito particular,

transformando o semáforo em fogueira, conforme o trecho do bilhete enviado ao neto: “Senti luzes me acendendo o rosto ao ler as últimas linhas da carta: ‘... agora, neto, durmo aqui perto do semáforo. Faz-me bem aquelas luzinhas, amarelas, vermelhas. Quando fecho os olhos até parece que escuto a fogueira, crepitando em nosso velho quintal...’ ” (COUTO, 2009, p. 129). A avó reorganiza-se no espaço urbano e, pela memória, revive o símbolo do aconchego familiar e da transmissão da tradição: a fogueira. Apropria-se com isso de seu novo lugar social, contraponto o prestígio dos velhos nas sociedades tradicionais.

Talvez, a princípio perdida no mundo do asfalto, ela busque no semáforo um abrigo, uma tábua de salvação, pois é algo que, por comparação, se aproxima de sua cultura. O semáforo passa a simbolizar o tempo da modernização, da velocidade que não é o da avó, como também a sua indignação no mundo da miséria urbana. Trigo (1986, p. 55) observa que “a cidade é simultaneamente um polo catalisador e difusor dos valores culturais e civilizacionais de que os colonizadores são portadores”. Esse emblema liga-se ao desprestígio dos valores culturais das sociedades colonizadas.

Podemos pensar no espaço literário como representativo do cosmopolitismo da capital Maputo com hotéis e restaurantes luxuosos, atraindo pessoas do mundo dos negócios, mas, ao mesmo tempo, ela “representa uma encruzilhada de culturas e de nacionalidades diversas, a capital torna-se o lugar por excelência de desigualdades sociais escandalosas” (AFONSO, 2004, p. 366). Aqueles meninos mendigos encontrados pela avó Carolina são agora representados pela Ndzima.

Mia Couto (2005, p. 2) assinala:

As pessoas estão sempre colocadas numa situação de viverem em diferentes mundos e têm que viver em diferentes mundos, têm que fazer alguma pose, alguma representação: se são do mundo rural quando estão no mundo urbano, têm que parecer urbanos. Têm que estar num território um pouco estranho, o que implica lidar com códigos que não são os seus de nascença, não são os seus mais profundos. Isto faz com que as pessoas estejam sempre recriando-se, reinventando-se. [...] As pessoas têm que se recriar em diferentes teatros, diferentes cenários.

Na narrativa, a personagem recria-se no novo palco que escolheu, reinventa a fogueira e os parentes na figura dos mendigos. Desse modo, tem-se a representação da adaptação dos velhos ao contexto urbano numa atitude que lemos como exagero talvez para assinalar, dramaticamente, a condição de desprezo pelos anciãos, agora na categoria de pedintes.

Afonso (2004, p. 405) observa que os

instantes escolhidos para construir as intrigas são raramente acontecimentos espetaculares; representam, antes, a trama do cotidiano de cada herói, indivíduos à deriva na sociedade pós-colonial, que não os aceita, evoluindo dificilmente entre a marginalidade e a tentativa de reconquista de si próprio. As contradições vividas são excessivas, sem que eles possam jamais resolvê-las.

Se estrangeiro é o mundo urbano, Ndzima, agora marginalizada, sucumbe ou tenta uma saída? Os velhos dos contos dos quais nos ocuparemos a seguir, como veremos, encontram uma saída inusitada.

4.3. O aniversário e o Natal: duas possibilidades de subversão da condição da velhice

4.3.1. O aniversário

Um narrador onisciente nos apresenta a estória de um velho no dia de seu aniversário de 93 anos. Observa-se que há duas realidades que correm paralelas na estória: a dos parentes reunidos para a comemoração e a do aniversariante.

O personagem ocupa uma falsa posição de destaque na festa e na família, conforme é ilustrado no trecho: “o velho estava na cabeceira, cabeceando” (COUTO, 1996, p. 55). Para os familiares, o avô cego está entre o dormir e o acordar. Desse modo, protagonizando o papel que lhe cabe, ele “sorria o tempo todo: não queria cometer indelicadeza” (COUTO, 1996, p. 55). Sentindo-se uma espécie de móvel desgastado, pois “deixavam-no poeirando como os demais objetos da sala” (COUTO, 1996, p. 55), apalpa os presentes que recebe. O narrador, então, encaminha uma série de provérbios, muito semelhantes à estruturação de abertura de “Sangue da avó manchando a alcatifa”, como lemos no excerto: “Afinal, não há mão mais segura que a do cego. Porque o cego agarra o que há e o resto não acontece. Lugar de quem não vê está sempre certo: afinal, só erra quem pode escolher. O velho agradece, vidente invisual. Tudo estando longe da vista, perto do coração” (COUTO, 1996, p. 55).

Seguindo o processo de leitura de Martins (2006) em relação aos “improvérbios” de “Sangue da avó manchando a alcatifa”, é possível situar os construtos nas duas realidades de que falamos anteriormente. O personagem, estando ali ficcionalmente para os parentes, apesar de não enxergar, sente a situação em que se encontra. Ele, pelos seus pensamentos interiores que o narrador nos dá a conhecer, apresenta uma lucidez mordaz em relação à sua festa de aniversário, tornando-se, portanto, “vidente”, mesmo sendo cego. O que lhe resta é o mundo

da rua, que, apesar de estar longe de sua visão, está próximo ao seu coração pelo afeto que lá lhe é dedicado, como veremos mais adiante.

A incorporação das vozes proverbiais pode ser uma maneira de chamar a atenção na narrativa para a representação dos “velhos protagonistas como habitantes de regiões sociais do passado que são rejeitados e não podem mais ensinar aquilo que levaram a vida inteira para aprender” (LAURITI, 2009, p. 99). No caso, notamos que tal procedimento, como já ressaltamos no item anterior, é muito usado por Mia Couto, mas de forma irônica.

Sendo a festa muito mais para os familiares do que para o personagem, preferem que o velho esteja em estado de dormência, pois a ausência das luzes pode indicar para os parentes que ele vive constantemente nesse estado, portanto, não incomodando. Como está representando um papel, o personagem foge para o tempo “da memória em que o espaço da rua configura-se como ideal de felicidade e liberdade” (LAURITI, 2009, p.96). Fica-se sabendo que

todos os dias escapa do lar. Quando a cidade refreia o pulso, ele sai à rua. Nunca lhe notaram essas ausências. Nem imaginam que, andando em tropeços tão pequenos que nunca chega a cair, ele diariamente se evade para o jardim público. Vai encontrar seus dois videntes amigos: um gato silvestre e Ditinho, o menino da rua (COUTO, 1996, p. 56).

Duplamente marginalizado como cego e velho, o aniversariante subverte tal condição numa fuga. Essa peripécia marca a saída do núcleo familiar, em que é figura decorativa, para exercer a função de avô junto ao menino da rua. Portanto, dois abandonados se encontram. Segundo Beauvoir (1976, p. 232), “para os trágicos gregos, a criança e o velho se assemelham na impotência”. No caso, “para ambos, o mundo é muito grande” (COUTO, 1996, p. 56) e eles são demasiadamente pequenos, mas companheiros, pois “cansado de puxar estória, o miúdo adormece. Amolecido, o avô também se aplica no banco do jardim” (COUTO, 1996, p. 56). O narrador apresenta um quadro de comunhão entre o velho e o menino em sono, mas não deixa de ser uma cena em que estão expostos, desprotegidos. São guardados apenas pelo gato que “se esfrega, seu todo corpo é uma língua lambendo o velho. O bicho ronrosna, farfalhante” (COUTO, 1996, p. 56). A cena delicada é marcada pelo silêncio da noite, do sono e do felino, emitindo apenas sons surdos e suaves, em oposição ao tempo presente, conforme o trecho: “agora por entre os barulhos que invadiram toda a casa, o avô sente saudade do jardim” (COUTO, 1996, p. 56).

A contradição do silêncio do personagem e do barulho da festa apresenta um descompasso e talvez, a cegueira seja um artifício narrativo para reforçar o isolamento do velho. Outra contradição pode ser vislumbrada através do “espaço onde se desenrolam as

ações dos dois contos, [pois] observa-se a confluência do privado com o público, pelo cruzamento do espaço doméstico, opressor e asfixiante e o da rua livre e feliz” (LAURITI, 2009, p. 95). Isso reforça o desprezo que os parentes têm pelo aniversariante, pois ele busca na rua, na indignação, uma família. Ao lado do menino, o avô se sente vivo.

Sobre essa aproximação entre infância e velhice, faixas etárias dicotômicas, mas que se aproximam na narrativa de Couto, Victor Hugo apontou com muita felicidade as afinidades entre ambas, pois segundo Beauvoir (1976, p. 232),

no seu entender, existe uma comunhão espiritual entre a criança ainda aquém da condição humana e o velho que já está se elevando acima dela. Não lhes convém nem a moral nem a mesquinha razão dos adultos; acham-se todos dois próximos dos mistérios do mundo, próximos de Deus, por sua ingenuidade e por sua sabedoria.

Nas cenas do velho com o menino, se observa que eles, duas criaturas próximas da espiritualidade, pois são livres das interdições sociais por conta de suas idades, estão em um jardim. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008), esse espaço está ligado à simbologia do paraíso celeste, representando, assim, os estados espirituais correspondentes às vivências paradisíacas. O jardim representa um desejo desligado da ansiedade, sendo um lugar de crescimento através do cultivo de fenômenos vitais e interiores. Portanto, a rememoração do lugar pelo personagem durante a comemoração do aniversário é uma busca de si através do outro, no caso, Ditinho. São interessantes as afirmações de Beauvoir (1970) referentes às relações entre a velhice e a infância, pois ao reencontrarem com um esta criança, confundem-se com ela, escapando-lhe à idade. O velho ocupa o seu papel de avô, mas, ao mesmo tempo, é companheiro do menino na rua, renascendo por meio dele. Segundo Lauriti (2009), por intermédio de um projeto de vida, ele recupera a alegria de estar vivo e pode, acrescentamos, rejuvenescer simbolicamente.

Observando a literatura angolana, Padilha (1995, p. 192) assinala:

Há uma série de narrativas em que se pode surpreender a marginalização e/reificação dos velhos no espaço urbano [...] Por outro lado, alguns desses textos também mostram que o novo vai dar sentido ao velho, quando afetivamente os dois segmentos se encontram, operando-se a transformação alquímica.

Ditinho vai assim ser uma saída para o avô em meio ao seu abandono e solidão no término da vida, pois já no final do conto, é significativa a passagem: “e se levanta, puxando o velho por uma escura ruela. O avô ainda se lembra: a minha bengala! Mas Ditinho responde: a sua bengala, a partir de hoje, sou eu” (COUTO, 1996, p. 58). Irmanados, ambos contrapõem a representação da família na comemoração.

A festa de aniversário é, conforme comentamos anteriormente, uma maneira de a narrativa colocar em cena os parentes e o velho, ressaltando, assim, a incompreensão a que estava submetido dentro do núcleo familiar. O avô não é compreendido, mesmo naquilo que pode ensinar, a sua experiência, vista como mania, é representada pela construção do seu próprio caixão. O personagem, como Tarantão, “aprontando longes”, apresenta-se proverbial e sábio no excerto:

O velho, no enquanto, prosseguia a construção. Hoje um toque, amanhã um retoque. Esta é a morada a mais definitiva, obra para nossa eternidade, não será que vale a pena cuidar dela? Vocês estão a vida inteira trabalhando para erguer casa provisória; eu trabalho no definitivo” (COUTO, 1996, p. 56).

Pelo intento de sair da festa, pensam tratar-se de “coisa de menino, delírio infantil” (COUTO, 1996, p. 57). Dessa forma, o narrador ironiza o fato de a velhice ser outra infância. Segundo Secco (1994, p. 100), “pela ludicidade, o velho e o novo se complementam”, mas a autora ainda afirma que, em contextos sociais que atribuem à função de brincar apenas à criança, o lúdico é problemático em relação aos idosos. No caso, os seus desejos representam ações infantis sem nexos, ligadas mais à senilidade.

O avô, então, vai resistindo/fingindo mesmo diante da negativa dos parentes, projetando a sua escapada para a rua, conforme a passagem: “parecia atônito. No restante da noite, ele intervalava a cadeira com repentinos espantos” (COUTO, 1996, p. 57). Inferimos de tal trecho a possível existência de um plano do velho para a sua sobrevivência. Por sua vez, Lauriti (2009, p. 97) chama a atenção para

a presença de uma ambiguidade estruturante, já a partir do próprio título que faz referência tanto à idade do velho, ao momento histórico ou à quantidade de dinheiro que pode bancar o sonho do velho, riqueza esta que pode ser compreendida pela experiência de aproveitar a vida que só a idade traz, única riqueza que se pode acumular.

Acrescentamos que em relação ao momento histórico, o ano de 1993 é posterior ao acordo de paz entre a FRELIMO e a RENAMO, ocorrido em 1992, pondo fim a guerra civil em Moçambique (cf. Couto, 2012). O autor, em prefácio de *Estórias abensonhadas*, afirma: “Estas estórias foram escritas depois da guerra. Por incontáveis anos as armas tinham vertido luto no chão de Moçambique. Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança” (COUTO, 1996, p. 5). Publicado em 1994, o livro tem como ano intercalar 1993, que se tornou significativo para a sua escrita, conforme as palavras do escritor no paratexto:

Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo esse tempo, a terra guardou, inteiras, as suas vozes. Quando se lhes impôs o silêncio elas mudaram de mundo. No escuro permaneceram lunares (COUTO, 1996, p. 5).

Apontamos a possibilidade de o velho simbolizar o próprio país, oculto em seus desejos como uma forma de sobreviver. Mesmo diante da opressão, o avô tem sonhos e planos. No escuro a que está relegado, consegue enxergar melhor do que sua família e, assim, faz a opção por outro mundo: do menino e do gato.

Desse modo, tem-se uma estória de renascimento e, assim, concordamos com Lauriti (2009) em relação à ambiguidade, pois o dinheiro, que, embora não sendo muito para os parentes, é o suficiente para Ditinho e o velho, conforme o seguinte trecho:

A criança se senta, familiar. Coloca a mão no bolso do avô, avalia-lhe o volume da carteira e pergunta:
 – *Então, quantos temos aqui?*
 O velho sorri, leva a mão ao peito e proclama:
 – *Noventa e três!*
 Os olhos do miúdo relampejam:
 – *Tudo isso? Estás rico, vovô.*
 O velho concorda, acendendo um sorriso. O menino tinha o coração em trabalho de parto:
 – *Com esse tanto dinheiro hoje vamos fartar por aí: comer, beber, gargalhotar*
 (COUTO, 1996, p. 5).

Por fim, comemora-se o aniversário do avô, pleno de vitalidade e alegria por proporcionar, ao menino da rua, uma festa. Ao optar por uma não família, composta por frágeis figuras como ele, o personagem nos remete a avó Ndzima e sua dupla marginalização: velha e mendiga. Perguntamo-nos, então, se é o menino que conduz o velho ou o contrário, pois, Mia Couto “estabelece laços de profunda solidariedade entre os velhos e as crianças. Estas devem criar um mundo novo, fundado sobre os valores africanos que aprendem com os avós” (AFONSO, 2004, p. 376). Já Lauriti (2009, p. 98) assinala que o

desfecho proposto por Mia Couto denuncia uma visão otimista que aponta para uma esperança que se aloja na união dos excluídos. Tal desfecho demonstra que há uma saída que está fora da família tradicional, apontando para a reconstrução de uma nova ordem social que possibilitará a crença no futuro; sem dúvida de uma idealização romântica e utópica.

Salientamos que são estórias abençoadas por sonhos e, por isso, concordamos com a utopia a que se referiu Lauriti (2009), mas acentuamos que os parentes do velho estão bem longe da família tradicional das sociedades africanas. O conto pode nos levar a refletir sobre a

descaracterização da estrutura familiar, como foi observado em “Sangue da avó manchando a alcatifa”, e preconizar o retorno das relações tradicionais em que os velhos eram valorizados. No caso da narrativa, verifica-se que o personagem tinha muitos netos: “os netos encheram a sala, os bisnetos sobraram no quintal” (COUTO, 1996, p. 55), mas ninguém o deixa ser avô, por isso a sua busca na rua, o “território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta” (COUTO, p. 5). Assim configura-se a relação entre o velho e Ditinho, “já longe, festejam o tempo, comemorando o dia em que todos os homens fazem anos” (COUTO, 1996, p. 58).

Se sozinho em data importante o avô encontra uma saída, também faz o Tio Bola, personagem do conto que leremos a seguir.

4.3.2. O Natal

O conto “Presepe” do livro *Tutameia: terceiras estórias*, de João Guimarães Rosa, narra a aparentemente simples estória de um velho fazendeiro, octogenário, cuja família o deixa, na noite de Natal, para ir à missa-do-galo na cidade. Acompanhando-o, ficam dois empregados: uma cozinheira cardíaca e um homem semi-imbecil. Tio Bola, como é chamado o personagem, resolve encenar um presépio vivo no curral da fazenda.

O título do conto salta ao olhar do leitor, fazendo com que a intertextualidade com a narrativa bíblica torne-se evidente. A propósito da estória, Galvão (2006) qualifica como uma travessura, uma presepada. O personagem pode estar revivendo um tempo infantil de brincadeiras com jogos teatrais ao encenar o presépio.

Vamos observar essa “presepada” de Tio Bola, no conto, a partir daquilo que Laurent Jenny (1979) define como essencial nos procedimentos intertextuais, ou seja, o trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual. O aproveitamento do texto da tradição bíblica por João Guimarães Rosa, subvertendo, na narrativa, a representação do nascimento de Jesus, funciona como um importante elemento de leitura da estória. Observa-se que na problemática intertextual devem ser considerados dois tipos de relações: a primeira, segundo Nitrini (2010, p. 109), liga “o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas já agora modificado no novo contexto, e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou”.

A narrativa é chamada por Goulart (2000) de uma “representação representada”, é o espaço no qual é modificado o episódio da natividade. Podemos pensar que Tio Bola se

coloca dentro de uma estória, recontando-a. Como um *griot*, encena para o leitor como também para os seus dois acompanhantes, ser o menino sagrado e assim, ao contar uma estória pela ação, não pelas palavras, presentifica o passado tal qual o contador.

No início do conto, o personagem, como já citamos, é apresentado pela decrepitude de sua aparência física. No caso, a velhice está sempre associada “à doença, a dependência, a fealdade. [...] e a proximidade da morte. E todos exorcizam o fantasma de seu futuro, afastando-se dele ou até ensaiando destruí-lo” (MOTTA, 2006, p. 228). Portanto, o abandono de Tio Bola na fazenda pelos parentes, pode representar o afastamento da morte por eles, em noite de comemoração da natalidade.

Vale a pena nos determos um pouco no grau de parentesco do personagem em relação à família. Vera Novis (1989) apontou a insistente recorrência a figura do tio no livro *Tutameia* de Guimarães Rosa. Nos contos denominados de “estórias de aprendizagem” pela autora, predomina, em alguns, uma “caminhada dos personagens em direção a outra metade, ao outro, à iluminação, ao seu complemento, no que são orientados pelos mestres, modelos de completude” (NOVIS, 1989, p. 115). Podemos pensar em Tio Bola como um mestre que, mesmo às avessas, consegue refazer o sentido do Natal, acolhendo, em sua representação, duas figuras desprezadas por todos: Nhota e Anjão. Mesmo abandonado na noite de Natal pelos familiares, que não querem estar com ele, consegue transformar um espaço de solidão, num local de plena alegria e comunhão, principalmente consigo. Tal aspecto nos remete ao avô de “Noventa e três” e a festa de aniversário que proporciona a Ditinho.

Vale ressaltar que tudo isso é operado por uma estratégia narrativa exposta em apenas quatro páginas, em que “a economia de palavras e contenção de gestos” (NOVIS, 1989, p. 26) fazem com que o conto seja aparentemente simples, mas denso e significativo. Podemos observar a presença do narrador *griot*, que valoriza o enredo, no caso, condensando-o, criando expectativas para o leitor. A economia narrativa talvez seja justamente para enfatizar o auto natalino que, se no início pode ser observado como cômico, no final torna-se sublime. O narrador *griot* coloca-se como se estivesse participando também do presépio de Tio Bola, segundo o trecho do conto: “O Anjão, rondava. Nhota, também, com luz em castiçal, corria a casa; não chamava alto, porque lá a doença não lhe dava fôlego. Turro, o boi ainda não se deitara, como eles fazem [...] A gente podia esperar, assim como eles, ocultado num ponto do curral. Tudo era prazo” (ROSA, 2001, p. 176) (grifos nosso). Encena assim, para o leitor, a sua própria presença na estória, escondendo-se para observar melhor a representação natalina do octogenário.

Contando-nos a estória do velho abandonado na noite natalina, o narrador *griot* apresenta a natividade muito peculiar representada pelo personagem no conto, de acordo com o trecho: “Natal era noite nova de antiguidade” (ROSA, 2001, p. 175). Trata-se de “uma noite fora do tempo, noite da eternidade” (ARAÚJO, 2001, p. 227). Tio Bola, apesar da idade, sente-se contagiado pelo nascer/renascer de Jesus e, no caso, resolve estar no lugar do Menino antigo que renasce todos os anos.

É por intermédio de um burro, também abandonado em um curral, que o personagem resolve dar a última pincelada para compor o seu quadro ou costurar o último ponto de sua ficção, integrando o animal à representação, conforme observamos em: “E no pequeno cercado estava já o burro chumbo, de que os outros não tinham carecido. Sem excogitamento, o burrinho dera a Tio Bola o remate da ideia” (ROSA, 2001, p. 175). O burro é, na tradição bíblica, “símbolo de paz, de pobreza, de humildade, de paciência e de coragem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 95) e, na narrativa, é, como Tio Bola, símbolo de esquecimento. É ele, por fim, que simboliza a finalização da ideia do personagem. Nesse sentido, há a recuperação da figura do animal em detrimento do seu abandono.

Toda a ambientação é então criada na representação do octogenário, como ilustrado em: “Lá fora o escuro fechava. [...] Também botara milho e sal no cocho, mandado. Natal era animação para surpresas, tintins tilintos, laldas e loas! O burro e o boi – à manjedoura – como quando os bichos falavam e os homens se calavam” (ROSA, 2001, p.175).

É interessante observamos que o tempo fabular é incorporado ao universo do conto, instala-se como “uma cosmogonia, indicando tempos imemoriais em que os donos da fala eram animais e não homens. Assim sendo, percebe-se o papel pouco significativo que o texto atribui aos seres humanos no quadro do presépio que começava a compor-se” (GOULART, 2000, p. 101). Novamente, tem-se uma inversão na narrativa, pois burro e boi são celebrados no presépio de Tio Bola. Na mesma direção, Tindó Secco (1994, p. 67) expõe que

a pureza desses seres restaura a emoção do nascimento de Cristo e a fraternidade ensinada por este, pois a encenação natalina na fazenda tem vida, passando experiência e sentimento, o que não ocorre, por exemplo, com a missa da cidade, cuja realização cumpre, estritamente, um ritual mais social do que religioso.

O Natal subvertido é a comemoração em que os parentes estão, da qual são excluídos o velho abandonado, a cozinheira cardíaca e um empregado sem importância. Não há lugar para esses personagens junto à família na missa-do-galo. Na releitura do nascimento de Jesus, operada pelo conto, “está implícita um distanciamento crítica entre o texto em fundo a ser

parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia” (HUTCHEON, 1989, p. 48), no caso em questão, a representação do presépio feito nas comemorações natalinas bem como da missa-do-galo que se celebra na ocasião. Isso nos remete a verdadeira comemoração do velho em “Noventa e três” com Ditinho na rua, em oposição à festa de aniversário na casa.

A encenação de Tio Bola é o inverso do Natal de festas, brindes e representações dramáticas e louvores encenados nas igrejas. A representação do personagem não é artificializada como aquela em que estão os parentes, na missa, na cidade. Ao mesmo tempo, não deixa de ser uma celebração e “com isso, Guimarães Rosa põe em questão a festa do Natal, sugerindo uma reflexão sobre o seu significado e sobre a posição que os indivíduos assumem diante dela” (GOULART, 2000, p. 97).

O palco estando pronto, o velho resolve tomar o lugar do menino Jesus na manjedoura, como verificamos no fragmento da estória: “Veio, enfim, à sorrelfa; a horas. Pelas dez horas. [...] Tio Bola tateou o cocho: limpo, úmido de línguas” (ROSA, 2001, p. 175). Disfarçando, esperando não ser percebido por ninguém, o personagem vai celebrar o seu Natal, ocupando a posição do Menino Jesus. Apenas dois animais, elevados a uma condição de importância, estão com ele no momento, conforme a passagem: “Burro e boi diferenciavam-se, puxados de sombra, quase claros. Paz. Sem brusquidão nem bulir: de longe o reconheciam” (ROSA, 2001, p. 175).

Na manjedoura, o octogenário passa a ser o menino Jesus velho, irmanado com os bichos, numa posição de iguais, segundo o trecho: “a noite, o curralete, cheiro de esterco, céu aberto, os dois dredemente – gado e cavaladura. Boi grosso, baixo, tostado, quase rapé. Burro cor de rato. Tão com ele, no meio espaço, de-junto” (ROSA, 2001, p. 176) grifos nosso. No local, Tio Bola está em comunhão com os animais e não numa posição superior a eles, pois, conforme está posto nessa parte do conto, “bicho não é limpo nem sujo” (ROSA, 2001, p. 176). O quadro harmônico sugere uma pintura da natividade.

Remetendo ao texto bíblico, em que o nascimento de Jesus se dá de forma secreta, por causa da ordem de Herodes para que todas as crianças menores de três anos fossem assassinadas, o presépio de Tio Bola também é feito no silêncio, fora do alcance do olhar dos outros.

Já em oposição ao Menino, ele era um pecador, mas a estratégia da onisciência indireta, operada no conto, leva-nos aos questionamentos interiores do personagem sobre a sua posição de pecador, conforme observamos na passagem: “Deitava-se no cocho? Não como o Menino, na pura nueza... O voo de serafins, a sumidez daquilo. Mas, pecador, numa

solidão sem sala. E um tiquinho de claro-escuro. Teve para si que podia – não era indino – até o vir da aurora” (ROSA, 2001, p.176). Silveira (2005, p. 120) chama a atenção para “uma passagem do Evangelho que é dita ou cantada pelos fiéis em voz alta e de modo coletivo durante a celebração: “‘Senhor, não sou digno de que entreis em minha morada...’ Essa passagem inverte, contudo, seu significado na reflexão de Tio Bola”. O personagem, porém, sente-se digno, na sua condição humana, de estar no lugar da criança sagrada.

Para adorar ao novo menino Jesus velho, não há a presença de seres humanos. Mais uma vez, a subversão se instala na narrativa, segundo o trecho: “Viu o boi deitar-se também – riscando primeiro com a pata uma cruz no chão, e ajoelhando-se – como eles procedem” (ROSA, 2001, p. 177). A personificação do animal na estória, atribuindo-lhe o sinal da cruz e o ato de ajoelhar-se diante do cocho, em que se encontrava Tio Bola/Menino Jesus, eleva a condição dos animais em detrimento à dos seres humanos.

Junto ao “presepe”, às avessas, existe toda uma sacralização da natureza, indicando também que, ao redor do palco/curral do velho, tudo renasce, conforme ilustrado em: “Da noite era um brotar, de plantação, do fundo” (ROSA, 2001, p. 177). Inferimos que essa espécie de primavera contraria a imagem clássica da velhice como o outono da vida.

O personagem precisa viver urgentemente a sua encenação, pois a sua idade não lhe permitiria, talvez, outra oportunidade de estar no Natal. Isso pode ser constatado na passagem: “Vez de espertar-se, viver esta vida aos átimos. Soporava. Dormiu reto. Dormindo de pés postos” (ROSA, 2001, p. 177). A esse respeito, segundo Silveira (2005, p. 12):

a fala do narrador, quando observa que o herói “dormiu de pés postos”, aparece para fragmentar este quadro em que a vida parece encontrar a plenitude em sua representação, já que dormir de “pés postos” lembra a morte, a posição dos indivíduos dos “pés juntos” e das “mãos postas” quando colocados no esquife.

Podemos pensar que Tio Bola encaminha-se para o fim de sua vida e, então, que se sente desobrigado com a ordem social que o considera velho e já sem valia para acompanhar a família. Resolve, assim, fazer uma travessura, uma “presepada”, como aludiu Galvão (2006).

O ambiente, no amanhecer, após a noite natalina do octogenário, dá indícios de uma perfeita harmonia entre homens, animais e natureza, como ilustra a passagem: “Orvalhava. A Nhota dormia também, ali, sentada no chão, sem rezungo. O Anjão, agachado, acendera um foguinho. Conchegados, com o boi amarelão e o burro rato, permaneciam; tão tanto ouvindo-se passarinhos em incerta entonação” (ROSA, 2001, p. 177).

Beauvoir (1970, p. 110) expõe:

a existência se fundamenta transcendendo-se. Todavia – sobretudo quando se atinge uma idade muito avançada – esta transcendência esbarra na morte. O velho busca um apoio para sua existência retornando ao tempo de seu nascimento ou, pelo menos, de sua primeira infância. A aliança infância-velhice é interiorizada pelo indivíduo. No momento de sair da vida, ele se reconhece na criancinha que está saindo do limbo.

Somos levados a pensar que o ato de tomar o lugar do Menino, no cocho, seria uma forma de renascimento/transcendência já no final da vida para aproveitá-la; entrar em comunhão com o mundo ao seu redor.

Assim como Maria e José são figuras importantes no texto bíblico, Nhota e Anjão passam a representar essas figuras da tradição bíblica no presépio de Tio Bola. Nesse ponto, a narrativa subverte a imagem dos pais do Menino Jesus. Aqui, vale a pena retomarmos Laurent Jenny (1979) no que diz respeito a sua colocação sobre o trabalho intertextual de recuperar, adaptar, perverter e contradizer o texto original. Podemos observar tal estratégia na figura de Tio Bola/Menino Jesus, à qual já nos referimos anteriormente, e, agora, em Nhota e Anjão que aparecem no final da encenação.

É interessante notarmos que, no decorrer da narrativa, o velho tenta se esquivar dos dois empregados, mas, já no final, eles aparecem juntos, no curral. Os personagens grotescos, nem um pouco semelhantes às figuras bíblicas de José e Maria, completam, entretanto, o quadro do presépio, pois estão, no final da estória, próximos à manjedoura, enquanto Tio Bola/Menino Jesus dormia.

No conto, são dois empregados da família que ocupam os papéis dos pais de Jesus no presépio. Constatamos uma ironia na escolha uma vez que Nhota é definida como “cozinheira cardíaca”, uma espécie de babá de Tio Bola. Isso pode ser observado no trecho do conto: “*‘Mecê não mije na cama!’* – intimara a Nhota, quando, comido o leite com farinha, ele fingia recolher-se” (ROSA, 2001, p. 175). Também “Nhota, em seus cantos, rezava para tomar ar, não baixando minuto, e tudo condenava” (ROSA, 2001, p. 175). A personagem é uma mulher, à beira da morte, que sempre vigiava o velho, ao contrário da Virgem Maria, que “é bíblicamente caracterizada como alguém que não eleva a voz para reclamar ou condenar, a cozinheira possui uma personalidade um tanto quanto autoritária e tem o hábito de tudo censurar” (SANTOS, 2009, p. 6). Reiteramos aqui o fato de que também a cozinheira foi deixada na fazenda, como Tio Bola, pois em tal situação – de quase morte –, também é uma excluída.

O outro empregado é caracterizado em trechos como: “terreiroiro Anjão, imbecil [e] estafermado, no corredor; o Anjão fazia-lhe pelas costas gesto obsceno” (ROSA, 2001, p.

175). O personagem é descrito como mal educado e considerado uma pessoa sem função, um “quase” empecilho que habitava a fazenda, ou seja, mais um excluído. Ele também é apresentado como alguém que gosta de feitiços, segundo observamos em: “ordenou-lhe então – trouxesse ao curral um boi, qualquer! Saiu o Anjão a obedecer, gostava que parecesse feitiço ou maldade” (ROSA, 2001, p. 175)²⁷.

Podemos ver, portanto, a subversão irônica, na narrativa, do papel do pai do menino Jesus que, conforme a tradição bíblica, “é caracterizado como o ‘justo’ e reconhecido pelos cristãos como modelo de pai, de operário (Patrono dos Trabalhadores), protetor da Sagrada Família e da Igreja” (SANTOS, 2009, p. 5). Em contrapartida, esse anjo grande, às avessas, destoa da figura bíblica. A sua inversão, na narrativa, insere-se em um âmbito em que a religiosidade cristã está em desacordo, pois o personagem pode ser adepto de práticas religiosas outras que entrariam em choque com a religião cristã. É justamente tal figura inusitada que irá compor a cena final do “presepe”: “O Anjão se riu para o sol. Nhota entoava o *Bendito*, não tinha morrido” (ROSA, 2001, p. 177). É interessante notarmos que a cozinheira está agradecendo, entoando um cântico religioso, não em louvor ao menino Jesus, mas ao fato de não ter morrido. Vida e morte entram em oposição aqui. Tanto Tio Bola, que, quando termina a sua encenação, seu “corpo todo tinha dor-de-cabeça” (ROSA, 2001, p. 177), como Nhota, representam o oposto do nascimento, pois se encaminham para a morte.

A normalidade do cotidiano volta no desfecho da narrativa, mas fica implícito, na fala de Tio Bola, que toda a sua representação natalina pode ter sido uma oração às avessas, sem deixar de ser genuína como mostra essa parte do conto: “Deu ordens, de manhã, dia: o Anjão soltasse burro e boi aos campos, a Nhota indo coar café. Os outros vinham voltar, da vila, de Natal e missa-do-galo. Tio Bola subiu a escada, de camisolão e alpercatas, sarabambo, repetia: _ *‘Amém, Jesus!’*” (ROSA, 2001, p. 177) grifos nosso. Podemos interpretar que tudo foi consentido ao personagem e que ele esteve em harmonia com a noite natalina.

Em nossa leitura, verificamos que ocorre uma elevação do espírito natalino ao longo do conto, em oposição ao abandono do velho pelos seus familiares nessa noite.

A propósito da estória de Guimarães Rosa, Goulart (2000, p. 103) questiona: “o presépio divergente, estranho e inusitado de Tio Bola não é um convite à reflexão? Ele não se constrói como um cenário que leva a pensar e a discutir a validade de uma representação que os homens vêm fazendo ao longo do tempo e, cada vez mais, tornando-o mera encenação?”

²⁷ De acordo com o *i*Dicionário Aulete, o vocábulo terreireiro significa “morador de terreiro. Frequentador de terreiros; macumbeiro”.

A absorção do texto bíblico e de sua representação ao longo da história ocidental cristã, modificada, no conto, pela travessura do personagem, leva-nos a pensar que Tio Bola consegue trazer, para essa noite, a comunhão com todos aqueles que o cercam: os animais, a cozinheira e o empregado. Assim, o questionamento de Goulart (2000) torna-se claramente sustentável pelo teor da reflexão que proporciona.

O quadro montado pelo narrador *griot* enaltece o velho, enfatizando sua sabedoria e experiência em captar a poesia dos pequenos fragmentos da existência.

Saindo das duas narrativas, “Noventa e três” e “Presepe”, em que dois personagens abandonados subvertem tal condição imposta à velhice, verificaremos no item que segue, como são representados três velhos em uma novela de Guimarães Rosa.

4.4. A estória de três velhos: uma consciência angustiada, um *griot*-louvador e uma fidalga caricatura

4.1. Uma consciência angustiada

“Uma estória de amor”, espécie de colcha de retalhos pelo encaixe das estórias, cantigas e poesias costuradas pelo tear do autor, conforme mencionado em epígrafe já comentada anteriormente, é uma das novelas de *Manuelzão e Miguilim*. Foi a princípio publicada em *Corpo de Baile*, mas depois foi separada, como já mencionamos. É interessante ressaltar que, diferentemente de *Grande: Sertão Veredas*, que tem uma fortuna crítica exaustiva, o conjunto de novelas conta com poucos estudos completos da obra como um todo, sendo alguns apenas fragmentados, privilegiando os textos separadamente. A novela em questão ocupou, segundo Vasconcelos (1997), pouquíssima atenção da crítica. Esse desinteresse pode se dever, provavelmente, à oitava, depois configurada romance: o *Grande: Sertão* entrou no salão primeiro e atraiu a atenção de todos, deixando os demais integrantes do corpo de baile um tanto esquecidos no momento para serem aos poucos retomados.

Do texto impregnado de fotografias visuais e sonoras do sertão mineiro, surge Manuelzão, 60 anos, capataz de um lugar “nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali” (ROSA, 1984, p. 145). O personagem, antes um vaqueiro nômade, mas agora fixado na Samarra, “havia quatro anos, desde quando Federico Freyre gostou do rincão e ali adquiriu seus mil e mil alqueires de terra asselvajada” (ROSA, 1984, p. 151) e entregou para Manuelzão com a missão de criar uma fazenda. Trabalho em andamento com construção de casa e de toda a arquitetura pastoril, o personagem sentindo-se “só, solteirão” (ROSA,

1984, p. 152), decide trazer para junto de si a mãe Quilina e “um filho natural, nascido de um curto caso, no Porto das Andorinhas, e ali deixado [...] E ele estava agora com perto de trinta anos, se chamava Adelço de Tal” (ROSA, 1984, p. 153). Com o filho vêm a nora Leonísia e os sete netos de Manuelzão. Logo após a morte da mãe, o personagem decide construir uma capela na Samarra, antes sugerida por ela. Assim que termina a construção, resolve dar uma festa para a sacração da capela, convidando todos do lugar. Em meio aos preparativos dos festejos e à sua ocorrência, as cenas da novela vão se desenrolando. Miyazaki (1996, p. 149) observa a respeito que “o contínuo do tempo cronológico se subdivide em antes/durante/depois”, mas podemos pensar também em relação ao personagem e toda a inquietação interior que o evento, com seus desdobramentos, afetarão sua subjetividade, como veremos mais à frente.

Manuelzão divide o seu tempo entre as tarefas da fazenda e os preparativos de arrumação da capela para a sacração, conforme o trecho: “a cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea. Alto, no alto animal, ele sobrelevava a capelinha. Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso, na redondeza, o mais vasto” (ROSA, 1984, p. 146). O narrador empreende uma descrição que reverbera a grandeza exterior do personagem e vislumbramos “na voz de comandar mil bois” (ROSA, 1984, p. 146), que ele está em pleno vigor, mesmo sendo um sexagenário em meio às agruras de uma vida de trabalho num ambiente hostil, que poderia levar a um envelhecimento precoce.

À medida que a narrativa avança, a imagem do personagem vai mudando, pois começam a pulular pelo texto as angústias que marcam a sua vida. O conflito interior de Manuelzão é parte importante da novela, pois, conforme Beauvoir (1970, p. 106), “um imenso mal-entendido separa as pessoas que olham de fora o homem ‘bem sucedido’ e na aparente plenitude de seu ser para outrem e a experiência vivida que ele tem de si mesmo”. Manuelzão está pouco a vontade com a sua situação, pois, na Samarra, fazenda alheia, morando em casa alheia, era um “administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado” (ROSA, 1984, p. 150). Observa-se assim uma gradação que expõe uma das facetas do conflito interior do personagem, pois o “quase” e o “meio” indefinem a sua função. Já o termo “certo” o define naquilo que é, ou seja, apenas mais um dos muitos empregados da Samarra. Evidencia-se, com isso, que Manuelzão aos 60 anos não conseguiu, apesar de seus esforços, conforme a passagem a seguir, sair da pobreza, apenas amenizá-la: “sempre puxara por isso, a duras mãos e com tenção teimosa, sem um esmorecimento, uma preguiça, só lutando. Ele

nascera na mais miserável pobrezazinha, desde menino pelejara para dela sair, para por a cabeça fora d'água, fora dessa pobreza de doer” (ROSA, 1984, p. 150).

Temos acesso à interioridade do personagem através de um narrador que mistura um ponto de vista interior e exterior. Está colado a ele e, conforme Bolle (1973), pode-se observar, com isso, uma consciência inquieta, angustiada na narrativa. A estratégia do uso do discurso indireto livre é a única que pode dar vazão ao assunto. Mas “o narrador implícito, que se manifesta claramente no primeiro parágrafo da novela, dilui-se, mas persiste ao longo da narrativa” (MIYAZAKI, 1996, p. 143). Muitas vezes, o leitor vê-se confrontado e confundido com duas vozes narrativas, sendo que uma delas é ativada pela memória de Manuelzão num eterno ruminar de lembranças. Desta maneira, “imerso assim na leitura, apoiado na empatia eufórica do discurso maior em terceira pessoa, a vivência do leitor é quase a mesma que a de uma narração em primeira pessoa. Fica-lhe sempre, no entanto, a impressão de uma bipartição: ao mesmo tempo em que ‘vive com’, o leitor vê o ator vivendo” (MIYAZAKI, 1996, p. 143).

O acesso à “consciência angustiada” do personagem nos leva a verificar a sua preocupação com o olhar do outro do qual falaremos a seguir.

4.1.1. O olhar do outro

Ao longo da narrativa percebe-se que Manuelzão está sempre atento ao olhar do outro sobre a sua figura, tanto em relação ao aspecto físico quanto à sua posição social, conforme os trechos:

Manuelzão ali à porta se entusiasmava, público como uma árvore, em sua definitiva ostentação (EA, p. 149). [...] Manuelzão isso escutou, e no íntimo se agradara. Mas não o deu a entender, não disse palavra. Sua laia de chefe não o consentia. Ele tinha de ser sério severo nos exemplos. [...] ainda podia ensinar as várias aos mais moços: o tanto ser, os tamanhos de Minas Gerais! Seriam pra conhecer o que era um indivíduo boiadeiro-gadeiro, teso feito um jequitibá-legal (ROSA, 1984, p. 149, 158, 195).

Na própria festa, temos a impressão de que ela é organizada muito mais para marcar uma posição social junto aos outros com poderes econômicos do que para sagrar a capelinha. Mas, com o avançar da narração, percebe-se que o personagem não consegue adentrar o mundo dos proprietários, apesar de estar sempre tentando como se vê na passagem: “O preceito dele, Manuelzão, era estar perto das personagens: homem fidalgoeiro, consegue

honras e dinheiro” (ROSA, 1984, p. 209). Portanto, o olhar dos proprietários “fidalgos” elevaria o capataz.

Miyazaki (1996), observando a entrada do discurso direto na narrativa, assinala que a presença da função fática, a única usada no caso, seria a que caberia a um anfitrião, por isso as poucas palavras de Manuelzão. Nos distanciamos dessa leitura, porque acreditamos que isso pode indicar que o personagem estaria pouco à vontade na sua própria festa, pois um anfitrião pode ser efusivo.

O capataz busca a aprovação alheia e a procura para resolver um conflito, pois está sempre desconfiado, mesmo em relação ao filho e aos netos, conforme a passagem: “Os meninos, bem-criadinhos, bonitos, uma cisma achar que dele não gostavam [...] o Adelço, esse, se encobria de não se conhecer sua propensão, criatura de guardadas palavras e olhares baixos. Mas não enganava a Manuelzão: era mesquinho e fornecido maldoso, um homem esperando para ser ruim” (ROSA, 1984, p. 154).

Mesmo estando cercado de gente na festa e pela família no dia a dia, o personagem está profundamente só. Talvez do conflito interno, venha a preocupação com o olhar dos outros. Manuelzão pode estar meio perdido tanto nos festejos quanto em sua própria vida, tentando, assim, se constituir pela aprovação alheia. São quatro os olhares na novela: o do grupo de proprietários rurais que não o reconhece, do povo, do velho Camilo e de João Urúgem, um homem animalizado, após ter fugido do convívio humano devido a uma falsa acusação de roubo lançada contra ele.

Em relação aos personagens abastados presentes na festa, Lima (2001, p.53) assinala que “esforçando-se para macaquear as medidas dos fazendeiros, o dono da festa deseja transitar, simbolicamente, no fechado mundo dos proprietários; ao mesmo tempo, alerta para a inautenticidade da imitação, lança uma visada crítica, ainda que indireta, sobre este grupo”. O personagem não foge de sua identidade, mesmo nas ações miméticas. Talvez a imagem de Camilo e Urúgem, sempre notada por Manuelzão, não o deixe se tornar um imitador. Ao olhar os pobres e vê-los, o capataz liga-se a sua mãe e o seu bem querer a todos aqueles que são frágeis conforme o trecho: “Gostava de todas as criaturas inofensivas e vulneráveis – os meninos, a rolinha pedrês, o velho Camilo” (ROSA, 1984, p. 157). Mas, ao mesmo tempo em que observa com agudeza crítica a divisão social na festa, como se verifica na passagem a seguir, o personagem acredita que, estando do lado destes, fuja de sua condição de pobreza: “Mas – imaginava – aqueles já estavam chegados ali, não tinham precisão de ficar com os balandraus nas costas. Não eram o padre. Até ofendia aos pobres, que nem não tinham direito com o que se cobrir, com bom pano” (ROSA, 1984, p. 164).

Federico Freyre, na condição social de Manuelzão, é figura fisicamente ausente, mas a sua presença é constante na interioridade do personagem, seja pela lealdade que tem para com o patrão, seja pela referência ao seu nome por outros convidados da festa. Ele é corporificado por Manuelzão, que, além de referir-se a ele, compara-se em sua pequenez econômica. É o que se observa no excerto:

a ver, ele, Manuelzão, era somemos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro de comprar. Possuía? Os cotovelos! (ROSA, 1984, p. 239)

No conflito interior, o capataz debate-se na posição social conquistada com muito custo, em especial físico. Araújo (1992, p. 476) assinala que “durante o correr da festa, Manuelzão vai descobrindo, paulatinamente, que não se assemelha tanto a Federico Freyre, como dono de terras e riqueza, mas sim ao velho Camilo, destituído de tudo”. Na saída do comum, da rotina diária do trabalho é que o personagem elabora e abre os olhos para sua condição. Agrava-se, assim, o conflito interior e todo o entusiasmo demonstrado é questionado posteriormente conforme vemos no seguinte trecho:

O destino calça esporas. Tantamente²⁸, agora, já estava melhorado de vida. Surgia com uns fiozinhos brancos se entremeando no baixo do cabelo, que muito aumentava. Mas, ali na Samarra, ele feito se fazia. Separava suas cinquenta vacas, e uns oito entre burros e cavalos, só dele. De bom alarde. E cumpria bem tudo para servir Federico Freyre, leal (ROSA, 1984, p. 188).

Os números precisos da quantidade de cabeças de gado, muares e equinos pode indicar certo orgulho do velho em possuir, mesmo com a sombra da figura do patrão ausente-presente. Mas, ao indefinir a contagem pelos usos dos artigos “umas” e “uns”, como se verifica em fragmento anteriormente citado, Manuelzão tem a consciência de que é apenas empregado e lhe aflige o medo de estar na miséria como se encontra o agregado Camilo.

Ferraz (2010) afirma que os ricos funcionam como figuras com as quais o personagem quer se identificar para escapar da imagem do pai. É o que podemos averiguar com a leitura deste excerto:

Só o medo da miséria do uso – um medo constante, acordado e dormindo, anoitecendo, amanhecendo. Já o pai de Manuelzão tinha sido roceiro, pobrezinho, no Mim, na Mata. [...] Mas o pai de Manuelzão concordava de ser pobre, instruído

²⁸ Martins (2008) assinala que a palavra trata-se de um neologismo que se refere a muito, tanto.

nas resignações; ele trabalhava e se divertia olhando só para o chão, em noitinha sentava para fumar um cigarro, na porta da choupana, e cuspiu muito. Tinha medo até do Céu. Morreu (ROSA, 1984, p. 168).

Conforme Miyazaki (1996), o mundo do pai do capataz é dominado pelo medo. Acrescentamos o conformismo e a falta de sonhos simbolizados pelo não levantar da cabeça rumo ao céu. Perguntamo-nos que, se o personagem não quer se assemelhar à figura paterna, ele descobre que também tem medo e não possui bens materiais, pois tudo é do patrão. A fuga se torna uma não fuga dessa condição, fazendo com que ele se torne semelhante ao seu pai.

Lima (2001, p.111) expõe que “a narrativa se constrói como uma representação em que a historicidade está flagrante, abandonando a visão ingênua de sucesso como fruto do empenho pessoal, sem considerar os condicionamentos que a inserção do sujeito em uma ordem produtiva impõem”. Desconstrói-se, assim, o mito do trabalho que resguardaria uma velhice feliz, pois o que o senhor de Vilamão possui, o velho abastado do qual nos ocuparemos mais a frente, foi herdado e não construído. Manuelzão, imerso na ordem social dos grandes latifundiários, vê-se preso, não tendo saída; assim, faz um balanço de sua vida e tristemente conta o que conseguiu.

Segundo Beauvoir (1970, p. 99), “o homem cujo projeto é progredir, desprende-se do passado; define seu antigo eu como um eu que já não existe e dele se desinteressa”. O personagem tenta esquecer o pai, desligar-se dele e construir uma imagem para si, mas, devido ao aprisionamento da ordem socioeconômica, não tem muito sucesso.

O ponto culminante da preocupação com o olhar dos ricos dá-se no momento em que no meio da festa, durante o almoço, em que ele, estando cercado pelos convivas abastados, resolve dar conhecimento a todos de uma carta de Federico Freyre:

Manuelzão espiou em redor, limpou a goela, ele tinha pensado naquele momento, decidido segurava um copo de cerveja. Mesmo, porém, tirou a carta de Federico Freyre da algibeira, que não seria conveniente fosse ele a pessoa a ler [...] Então Joaquim Leal aceitou o papel em mão, e se levantou para ler, conforme devido. Leu. Esse Joaquim Leal era um bom amigo, de pessoa. Leu correto, os pontos das palavras, mas menos leu: porque faltou dar na voz o rompante fraseado – o ser do sido, a fiúza de Federico Freyre, alta amizade, esclarecendo o acato a ele, Manuelzão, fazedor da Samarra, lugar de gado com todo funcionar, e que tudo se agradecia era a ele mesmo, só a ele, Manuelzão... – faltou o em-tom encarecido. Mas, mesmo assim, os outros entendiam e mais escutavam, aprovando com as cabeças. [...] Aquilo eram proezas para com respeito se dizer: o valer dele, Manuelzão; a Samarra, lugar de bases; Federico Freyre – o poder do dinheiro moderno! Todos, exaltados, falassem: – *Este é o Manuel Manuelzão J. Jesús Roíz Rodrigues!*... Mais falassem. Um pouco, esse respeito, se falou (ROSA, 1984, p. 216-217).

Manuelzão sente, devido ao tom empregado pelo amigo, a falta de corroboração à exaltação de si que esperava. Mas, com a aprovação de todos, pelo menos, ele sentia-se engrandecido, o que se nota na novela pela reduplicação do seu nome.^{29.30} O narrador, então, é mordaz ao comparar o capataz à fazenda, pois pode indicar que, para o latifundiário, ele seria menos importante do que a Samarra. Em relação à carta, Miyazaki (1996, p. 174) assinala que “o desbravamento do sertão, com glorificação do herói, ela é, ao mesmo tempo, a injunção de um novo contrato, ou a renovação do anterior”. A mensagem de Federico Freyre é muito mais uma reafirmação da lealdade que o empregado deve ter com o patrão, do vassalo com o senhor.

Lima (2001, p.100) observa que, “acolhendo os pobres e os ricos, o capataz acreditava que os primeiros devessem demonstrar gratidão pela acolhida e pela mesa farta, testemunhados pelos segundos, o que o entronizaria, pelo menos no plano simbólico, no grupo ao qual tanto desejava pertencer”. Tem-se a angústia entre o que ele é e o que deseja ser e nisso a aprovação tanto dos ricos quanto do povo é importante para o personagem.

Em relação ao olhar do velho Camilo e de João Urúgem têm-se duas posições de Manuelzão que são transformadas na medida em que ele próprio muda na narrativa. Nos ocuparemos dos dois personagens mais à frente, uma vez que o olhar de Camilo é muito significativo, pois o velho tem grande importância no processo de apaziguamento dos conflitos interiores de Manuelzão. Já Urúgem, citado 28 vezes na narrativa, faz um contraponto com o Senhor de Vilamão. Ao mesmo tempo em que o idoso proprietário é saudado por Manuelzão, o homem animalizado também tem importância para ele.

4.1.2. A festa: um repouso do trabalho

Como o próprio título da novela faz alusão, “A festa de Manuelzão” funciona como um repouso do trabalho, tanto para ele, quanto para os seus convidados. Miyazaki (1996, p. 134) afirma que

²⁹ Machado (1991, p. 118) aponta que o nome do personagem está inscrito em várias camadas. “Por um lado, é a soma da *mão* (que comanda), *Noé* (que inicia) e *-zão* (que é grande). Por outro lado, é Manuel Jesus Rodrigues ou Roiz. Manuel diz em hebraico que *Deus está conosco* e anuncia o Messias, *Jesus*. A encarnação cristã é reiterada ainda pelo sobrenome *Rodrigues*, descendente de *Rodrigo*, ou *Ruiz*, descende de *Ruy*, respectivamente Nome e apelido do Cid, o grande herói cristão na expulsão dos árabes muçulmanos da península Ibérica”.

³⁰ Santos (1971, p. 20) afirma que “o sentido no nome *Rodrigo* (do qual temos as formas patronímicas *Roiz* e *Rodrigues* que vem do alemão *Roderich*, de *hrôths* “fama” e *Riks* “rei”, “poderoso”, se conforma, no meio delírio de Manuelzão, ao enxertar ele o próprio nome pela reiteração de cada forma, no sentido de fazê-lo mais extenso e retumbante”.

toda a narrativa corre em dois planos: de um lado, os sucessos da festa a que acorde gente da redondeza toda – das veredas e das chapadas, gente humilde e gente fidalga; de outro, essa subjetividade crítica que, atenta, perscrutando o presente, revendo o passado e imaginando o futuro, cresce até o clímax do fecho.

A festa nos é apresentada tanto pelo narrador quanto pelo próprio Manuelzão que vigia de perto a ordem de tudo. Podemos pensar que, ao tentar ordenar os festejos, o caos, tenha como objetivo organizar o seu próprio mundo interior. A insistência da disposição da narrativa entre passado e presente reforça a ideia de balanço da vida e traz a consciência da morte, do final. É provável que tal fato aumente os conflitos interiores do personagem.

Lima (2001, p.62) observa:

grafados em itálico no original, os lampejos que Manuelzão surpreende, ao vigiar a festa, encadeiam os pensamentos do protagonista, tecendo uma fina rede que o prende simultaneamente ao mundo exterior [...] e ao mundo interior [...]. Por este jogo, ocorre uma simbiose entre os estímulos audiovisuais, centrípetos, que o puxam para a realidade mais imediata [...] e estes mesmos apelos, exercendo uma força centrífuga que o arrasta, pela força da atividade imaginante, para outros tempos e lugares.

Saindo do mundo do trabalho em que consegue comandar, o capataz vê-se m meio à desorganização/organizada da festa que afeta o seu interior. De certa forma, ele vai se render à ludicidade ao ouvir a estória do velho Camilo.

Sendo o universo do personagem organizado pelo trabalho, muito atrelado a sua própria identidade, a de vaqueiro, a péssima convivência com o filho, pela falta de confiança de Manuelzão nele, agrava a situação. Não é possível repousar, devido à falta de alguém que lhe tomasse o lugar, como se observa na passagem: “Carecia de um filho, prossequinte. Um que levasse tudo – ele sabia que o Adelço³¹ não tinha esse valor. Doía, de se conhecer: que tinha um filho, e não tinha” (ROSA, 1984, p. 184). Ferraz (2010, p.122) questiona que “Adelço não tem sobrenome, ele é ‘Adelço de Tal’ – recusa ao reconhecimento da filiação?” Assim, Manuelzão quer do filho lealdade e continuação, mas não o reconhece como notamos pelo excerto:

Sempre aquela miúda dureza, sem teta de piedade nenhuma. Por ora, obedecia a Manuelzão – de que outro jeito ia poder proceder? Mas obedecia soturno. Um dia ele chegasse a mandar, e ai do mundo. Tinha a maldade dum cão mau? Manuelzão se aborrecia, por fora do assunto. Não queria detestar o filho. Seria, porém, aquele, um saído de seu sangue? Se assustava quase, de ter gerado e estar apurando um

³¹Machado (1991, p. 118) assinala que “o nome deste é de origem árabe e designa o *infiel*”. A autora ainda afirma que “em diversas outras ocasiões, o texto acentua que Adelço é trabalho, por oposição ao lazer, e o mouro, por oposição à festa cristã e aos festeiros” (MACHADO, 1991, p. 119). Traz-se, assim, pelo nome, o conflito com um dos nomes de Manuelzão, *Roiz*, e sua origem heroica.

sujeito assim, desamigo de todos. Sua culpa. Se então, mais valesse o rejeitar outra vez e enxotar para os passados – feito a gente está pescando e dá na peneira uma serepente: um cospe um nojo e desiste logo aquilo no movimento das águas, ligeiro, no rio, de donde veio! A vida cobra tudo (ROSA, 1984, p. 154).

O personagem vê o filho com desconfiança e até questiona, várias vezes, com dureza a paternidade. Assinalamos que Manuelzão não pode esperar muito de Adelço, pois ele o abandonou. Suas pretensões de continuidade, de encontrar nele características similares às suas, soaria de forma utópica e romantizada. Não há reciprocidade na relação, pois, como o pai, parece-nos que o filho também está pouco à vontade com a figura paterna. Talvez o capataz, querendo estar em paz com o passado, pois afinal a “vida cobra tudo”, decide trazê-lo para a fazenda, pois Adelço antes era nômade, segundo verifica-se: “trabalhava para toda lavoura e gado, numa fazenda pompeana, beiras do Córrego Boi Morto, depois noutra, entre o Córrego Queima-Fogo e o Córrego da Novilha Brava, depois noutra no Córrego Primavera ou dos Porcos, depois noutra [...] depois noutra, final, no Buriti-do-Açude” (ROSA, 1984, p. 153). Mas, com toda a conflituosa relação entre os dois, Adelço tem algo de Manuelzão: o trabalho e o fato de estar pouco à vontade nos festejos.

Lima (2001) chama a atenção para parada da festa em relação ao trabalho, fato que faz aflorar no personagem sua subjetividade, numa perspectiva crítica do trabalho. Se está pouco à vontade é porque “vê a festa, o arrebatamento dos músicos e dançarinos, o esbanjamento dos peões, com os olhos distantes de quem, esmagado pela banalidade da vida cotidiana e pela alienação do trabalho duro e sem trégua, desaprendeu a fruir do prazer e da alegria” (VASCONCELOS, 1997, p. 99).

Manuelzão tenta manter a ordem exterior e interior em meio às comemorações. Tanto é que não dança, não se diverte, não se embriaga pela música, não se deixa levar; portanto, para ele, a festa perderia o seu ser, aquele ligado ao trabalho. Mas o personagem talvez queira se integrar ao arrebatamento da ocasião pelo olhar que lança ao jovem dançarino Maçarico e toda a sua desenvoltura em seguir as danças, transbordando vitalidade e alegria conforme vemos no trecho: “Esse Maçarico perturbava os olhos da gente, sério zureta, pé de pé, estique se debulhava, leve, um pau-de-imbaré sangrado do leite. Dançava feito urubutinga, e como garrixa faz, dançava a dança do rabo da onça” (ROSA, 1984, p. 206). Mesmo também Promitivo, jovem irmão da nora de Manuelzão, que pelo olhar tenta aprender e apreender a festa como se observa: “mirava, da dança não arredava os olhos. Queria aprender? Ele, aprendia. Tinha os sinais, tinha a lâ. Vadio. Mas não era de uma vadiice que apendoavam as simpatias? A ideia que veio: e se levasse , por companhia só, aquele Promitivo, com a boiada,

que ira ir?” (ROSA, 1984, p. 210) Talvez os dois jovens personagens funcionem na narrativa como um contraponto com a figura de Manuelzão, que não se deixa contagiar, mas, ao mesmo tempo, ao observar o dançarino e querer ter o irmão de Leonísia ao seu lado no projeto de condução de uma boiada após a festa, queira se enredar por ela, pela saída do comum.

Segundo Araújo (1992, p. 470), “a festa de Manuelzão é o Batismo do lugar, sua fundação, seu início – como lugar novo: é a primeira missa”. Portanto, poderemos inferir que o personagem queira a imagem do patriarca fundador, como sugere seu nome, mesmo não tendo um filho que continue sua obra. Tanto que a Destemida, uma personagem de uma estória dita por Joana Xaviel, contadora, “essa, que morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada” (ROSA, 1984, p. 174) enfrenta o patriarcalismo na subversão de uma estória conhecida³². Vasconcelos (1997, p. 139) afirma que “o que a narrativa de Joana propõe, ainda que de modo invertido e negativo, é uma forma de sucessão, que assusta o vaqueiro pela sua crueldade e violência”. Isso talvez levasse Manuelzão a pensar em ficar com a fazenda e com a nora, pois nutria por ela desejos recalcados, o que seria amoral e por isso o seu incômodo com a estória de Xaviel. Além do mais, isso não caberia à imagem de patriarca fundador, o chefe da família.

Se a festa é a parada no cotidiano do trabalho, nela, através dos convidados, tudo está misturado: riqueza, pobreza, saúde, doença, alegria, tristeza, e o personagem, segundo Araújo (1992, p. 478), “quer separar bem as coisas, simplificar o mundo [e] a verdadeira simplicidade é, portanto, aquela que vê, com clareza, os contrários estreitamente vinculados, em sua unidade”. Manuelzão vê a festa e o seu olhar reflete sobre si mesmo, o deixando enxergar os contrários de sua vida.

A comemoração é pensada como um ritual de sagração da capela e homenagem também à mãe do personagem, muitas vezes ao longo da narrativa, assemelha-se a uma santa, pois está ligada ao “domínio do sagrado: a morte, o cemitério, a construção da capela, a homenagem a Nossa Senhora do Socorro, a quem Dona Quilina é frequentemente comparada” (VASCONCELOS, 1997, p. 36). É interessante observarmos conforme Walty (2003, p. 27) que os “‘primitivos’ vivem com seus mortos sob os auspícios do ritual e da festa”. Nesse caso, podemos pensar na ritualística dos festejos pós-morte da mãe de Manuelzão, indicando que ela viveu em paz com sua velhice, ao contrário do filho mergulhado em conflitos interiores

³² Segundo Vasconcelos (1997, p.109), “o episódio da morte do boi pelo vaqueiro que deseja atender a um pedido da mulher aparece numa série de contos populares – *Boi Cardil, Boi Rabil, Quirino, Vaqueiro do rei e Boi Leição*”.

que podem ser observados pela simbologia do pé machucado e pelo esgotamento de um riacho da Samarra, dos quais falaremos a seguir.

4.1.3. Simbologia do riacho e do pé machucado: sinais de velhice ou não

O riacho, em cujas proximidades resolvem construir a casa da fazenda, é assim apresentado:

Se solambendo por uma grota, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, cocegueando de pressas, para ir cair, bem embaixo, no Córrego das Pedras [...] Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar no que era o valor daquilo. Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fio, com regojeio e suazinha algazarra (ROSA 1984, p. 155).

O pequeno rio, quase um personagem na narrativa, tanto pela personificação com que é descrito, quanto pela repetida referência na memória de Manuelzão depois de ter secado, pode estar associado, segundo Araújo (1992), aos pensamentos do capataz em relação à morte, mas, de acordo com a autora,

ao mesmo tempo em que identifica, mais ou menos sem saber, o silêncio do riachinho com a morte, identifica-o, com a festa [pois] o silêncio do riachinho fora, na verdade, o começo da ideia da festa – e de uma festa sagrada. Fora a festa em negativo. Na verdade, a festa é um repouso, no meio da vida de trabalho (ARAÚJO, 1992, p. 471).

Tem-se, assim, a quietude permeando o descanso, mas trazendo a ideia de morte também. O capataz “olha para a natureza que o cerca na Samarra e o olhar que ela lhe devolve é um olho-d’água seco – imagem da morte à qual o vaqueiro dá uma resposta na forma de festa” (VASCONCELOS, 1997, p. 169). Pode ser que, com a ideia de fim, suscitada pelo secamento do riacho e pelos sinais de degradação física do corpo, a festa funcionaria como uma louvação da vida, mas também uma saída dela, pois o personagem, parando o trabalho, deixa a rotina cotidiana e se permite fazer algo de seu desejo, ou seja, além de atender ao pedido da mãe, resolve comemorar com todos.

Portanto, o fim do riacho gera uma ambiguidade na narrativa, pois pode ser vida e morte ao mesmo tempo. Manuelzão “descobre que o afastamento do riacho é, na verdade, sua proximidade extrema, que o seu silêncio é, com certeza, seu canto mais belo, que sua morte é, no fundo, o ‘termo e o começo de tudo’, de uma nova vida, de uma vida eterna” (ARAÚJO, 1992, p. 480). Assim, o capataz fica em paz consigo e libera os seus desejos, pois a parada da

festa é a ponte que liga Manuelzão ao passado, enxergando com isso o presente, refletindo sobre ele e preparando o futuro.

Num outro ponto de vista, Lima (2001, p.51) assinala:

a secura súbita do riacho metaforiza a frustração de seus planos de se estabelecer ali, pois tal qual a água que flui inexorável sempre para um mesmo ponto, sua vida, fluindo de acordo com o sentido por ele definido, deveria materializar seus sonhos com a mesma previsibilidade. No entanto, a interferência do homem contribuiu para degradar aquele espaço, pois, muito provavelmente, construir a casa próxima ao riachinho acelerou a extinção precoce do “fiapo d’água”.

O fim do pequeno rio ligar-se-ia aos conflitos interiores do personagem, mas concordamos parcialmente com Vasconcelos (1997) e Araújo (1992) sobre a possibilidade de interrupção do curso de água representar uma nova guinada na vida do personagem, pois é logo após o episódio que decide fazer a capela, conforme se observa:

Depois, Manuelzão, quando era de estar esmorecido, planejava a capela, a missa; quando em outros melhores ânimos, projetava a festa. Muitos assuntos ele mesmo não sabia que neles não queria pensar. Mas aquela manância da grotta, de ladeira abaixo suas águas, se acabara (ROSA, 1984, p. 156).

Ao mesmo tempo, o vaqueiro, observando o fim do córrego, começa a notar em si “o desmancho, no ferro do corpo. Resistiu. Temia tudo da morte. Pensou que estivesse com mau-olho. Pensou no riachinho secado: acontecimento assim tão costumeiro nesses campos do mundo. Mas tudo vem de mais longe” (ROSA, 1984, p. 156). Talvez a morte da mãe tenha levado o personagem a refletir sobre o assunto e temer. Decide fazer algo que o retirasse do comum, mesmo que tenha a festa como um acontecimento que marque a sua posição social, é ela que funciona como divisora de águas entre passado e futuro. Podemos pensar que “a crise do envelhecimento, entretanto, ao abalar seu poder, gera fendas que o obrigam a fazer um balanço do vivido” (SECCO, 1994, p. 133). Manuelzão descobre-se que é tão perecível quanto o riacho.

É interessante observarmos que, no local,

restavam as duas filas de pequenas árvores, se trançando por cima da deixa do riacho, formando escuro tubo fundo, onde as porcas iam parir seus leitões e as guinés punham ovos. Não se podia derrubar aquela linha de mato, porque, um dia quem sabe, o riachinho podia voltar, sua vala ficava à espera, protegida. [...] E, nas copas do arvoredo, as rolinhas fogo-apagou pregueavam seus ninhos (ROSA, 1984, p. 157).

A ambiguidade da simbologia do córrego fica evidenciada, pois ao mesmo tempo em que o seu fim atrela-se a ideia de morte, deixa toda uma representação de fecundidade no seu leito vazio. Lima (2001) afirma que guardar o canal do riacho é esperança para o futuro. Assim, não se sabe se voltará, mas é substituído por outra espécie de vida.

Se o pequeno rio na novela gera toda a simbologia referida, o pé machucado de Manuelzão também representa uma maneira de observar o personagem. A referência a essa parte do corpo do capataz aparece em meio à festa conforme observamos no trecho:

de repente sentia a dor de uma ferroada no machucado do pé, esbarrava no instante, sem querer se abaixar ou soltar meio-gemido. Avistava o Adelço, perpassante no fundo do corredor – ah esse não dava préstimo de vir acomodar os hóspedes, nas coisas da festa nem ajudava em nada; por certo, o Adelço tinha sofismado sempre a ideia da festa, mesmo sem disso palavra dizer! (ROSA, 1984, p. 163)

A desconfiança em relação a Adelço e a falta de reciprocidade deste em estar com o velho em momento que ele julga importante, além de enaltecimento constante da nora Leonísia na narrativa, demonstrando em alguns momentos desejos que não são de pai, deixa implícito que “o drama de Manuelzão apresenta, ainda que de forma oblíqua, ressonâncias do mito de Édipo³³. Não é acidental que ele apareça ao longo de todo o texto com um ferimento no pé” (VASCONCELOS, 1997, p. 86). Acrescentamos que é justamente quando avista o filho que a dor se manifesta. Parece ser uma relação antiedipiana, pois Manuelzão tem uma estranha ligação com o Adelço, dando a entender, às vezes, desejar o seu lugar.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 696) “o pé seria também símbolo da força da alma, no sentido de ser ele o suporte da posição vertical, característica do homem. Quer se trate do pé vulnerável (Aquiles), ou do manco (Hefestos), toda deformação do pé revela uma fraqueza da alma”. A narrativa, em um momento especial de angústia do vaqueiro, numa noite de insônia, em que ouve através da parede de seu quarto as estórias de Joana Xaviel da cozinha, faz referência ao machucado, conforme o trecho:

A bem ele tinha decidido o cálculo de botar o pé jazendo na cama, ali, para ajudar que o machucado melhorasse. Se não, estaria em pé, sobre-rondando, vigiando o povo todo se acomodar. Só que o sono se arregaçava. Se furtivava o sono, e no lugar dele manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das estórias (ROSA, 1984, p. 179).

³³ Segundo Vasconcelos (1997) a etimologia do nome provém de (rad. *oidein*, ser inchado; *pous*, pés)

Essa noite, momento que consegue ficar só, funciona como um turbilhão na consciência de Manuelzão, demonstrando toda uma vivência de angústias e frustrações. Segundo Vasconcelos (1997, p. 34),

nessa ciranda, embora mediado pelo narrador que se interpõe entre personagem e leitor, o pensamento de Manuelzão passeia solto por temas que vão e voltam – notadamente o amor, o desejo, a inveja e a morte –, uma vez que o fluxo de sua consciência puxa um fio, detém-se nele por alguns instantes, larga-o para se concentrar em outro e logo depois retomar o primeiro, num jogo de livre associação de ideias.

Não conseguindo dormir e perturbado pelas estórias de Xaviel, o capataz repassa a sua vida e traz todos os personagens da narrativa para a sua “consciência angustiada”: o filho, a mãe, a nora, o velho Camilo, Joana Xaviel, o senhor de Vilamão, Federico Freyre, João Urúgem, os hóspedes. Debate-se, entre uma possível saída com a boiada, as durezas do trabalho, o fato de não ter se casado, o riachinho seco, o suposto amor entre a contadora e o velho Camilo, a festa. Descobre-se inseguro e solitário. Conta-se, assim, além das estórias de Joana Xaviel, a de Manuelzão pelo rememorar, mas é uma estória que apenas sua “consciência angustiada” e o leitor têm acesso.

Outro momento significativo da novela que envolve os pés do vaqueiro dá-se no episódio do secamento do riacho, de acordo com a passagem:

Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciosinho que ele fez, a pontuada falta de toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espionar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. [...] Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. Ainda viu do derradeiro fiapo d’água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo (ROSA, 1984, p. 155-156).

São justamente os pés e não a mão, que é referida muitas vezes na narrativa e consta no próprio nome do personagem conforme Machado (1991), como símbolo de força e poder que estão em contato com o barro deixado pelo fim do pequeno rio. Tal fato pode indicar, assim, a fraqueza da vida ligada à ideia de morte, pois o corpo entra em desarmonia através do “peito batendo” de maneira não comum.

Numa outra perspectiva de leitura, Lima (2001, p. 51) afirma que

a impossibilidade de assentar sua vida naquela terra se metaforiza no ‘machucão no pé’: quanto mais tenta pisar com segurança, mais sente o pé latejar; esta dor intermitente não o deixa esquecer sua condição. E para escapar à dor, ele procura, sempre que possível, estar montado, o que indica, de modo indireto, o afastamento da terra e uma sujeição à vida errante de vaqueiro.

O machucado no pé traz para o capataz além da ideia de morte, de fraqueza interior, da aproximação subversiva com a figura de Édipo, a não afirmação de sua identidade como homem sedentário e dono de riquezas, mas empregado que a todo o momento deve estar sujeito às durezas da vida nômade pelo sertão conduzindo boiadas de outro.

O herói em conflito, o sexagenário angustiado, vai ser ajudado por outro velho, Camilo, conforme vamos apresentar no próximo item.

4.2. Velho Camilo: entre o ser e o parecer

O velho Camilo, um personagem que ocupa importante papel na narrativa e na vida de Manuelzão, é um pedinte que vem para a fazenda. A solidariedade religiosa da cultura popular faz com que o velho seja recolhido na Samarra a pedido da mãe de Manuelzão, pois “toda fazenda abrigava um coitado desses, raramente mais de um” (ROSA, 1984, p. 158). A visão que inicialmente o capataz tem do agregado faz parte do senso comum de todos porque é pautada numa hierarquia social. Mas há algo no velho que intriga o vaqueiro e o leitor, como se vê no trecho: “era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vezes a gente fitava nele e tinha a vontade de tomar-lhe a benção” (ROSA, 1984, p. 159). Da posição de cão sem dono que espera caridade ou agressão à de avô, o narrador é simpático a Camilo, sempre o enobrecendo, ao contrário do senhor de Vilamão, caricaturado. A descrição física do velho que começa no trivial é cercada no final de uma áurea de mistério, segundo observa-se na passagem:

Desde os pés espalhados, ele vinha para cima retaco, baixote, poucos fios de barba no queixo, poucas carquilhas nos cantos do rosto clareado austero, fundos olhos azuis, calvície nenhuma, e regularmente grisalho o cabelo, tosado baixo. Seria talvez de todos os homens dali o mais branco, e o de mais apuradas feições, talvez menos mais que o Manuelzão. A vida não lhe desfizera um certo decoro antigo, um siso de respeito de sua figuração. Quem sabe, nos remotos, o povo dele não tinham sido homens de mandar em homens e de tomar à força coisas demais, para terem? (ROSA, 1984, p. 159).

A representação mistura nobreza e dignidade em meio à miséria. O personagem é destacado na aparência física dos demais que habitavam a fazenda, contribuindo, com isso,

para uma espera por parte do leitor e do próprio Manuelzão, que vê pelo agregado que algo acontecerá na narrativa.

A princípio, como ressaltou Araújo (1992), o capataz tem medo de estar na condição de Camilo num futuro: miserável e sozinho, tanto é que a festa permite-lhe enxergar essa condição do velho quando o compara aos outros. É o que se verifica no trecho:

Por que era que ele, Manuelzão, derradeiramente, reparava tanto no velho Camilo? [...] que esse velho Camilo, no diário dos dias, ali na Samarra, se pertencia justo, criatura trivial; mas, agora, descabido no romper da festa, ele perdia o significado de ser, semelhava um errante, quase morto. Porque, assim, clareada uma festa, o velho Camilo se demonstrava a pessoa separada no desconforme pior: botada sozinha no alto da velhice e da miséria (ROSA, 1984, p. 170).

O vaqueiro olha a riqueza de uns, e mesmo de outros, com família, e se volta para Camilo em meio a isso tudo que é duplamente marginalizado, pela pobreza e pela velhice.

Considerando a passagem apresentada a seguir, o clima que antecipa um triunfo do velho na novela faz-se pelas frequentes perguntas do narrador:

Tinha seus ares. A gente se alembando – o pau-d’alho: que em certas árvores dessas, na idade, a madeira de dentro toda desaparece, resta só a casca com os galhos e folhas, revestindo um oco, mas vivos verdes! Mas, por que era que a gente havia de tanto reparar, tanto notar, no velho Camilo? (ROSA, 1984, p. 204)

A pergunta é antecedida por uma comparação, acentuando assim, a longevidade do velho que mantém a dignidade e “ares” em sua exterioridade, demonstrando que tem algo a ensinar, pois “em Camilo, como se verá, o ser verdadeiro encontra equivalência exata no parecer” (MIYAZAKI, 1996, p.163).

O caráter ambíguo do personagem, entre a miséria e a nobreza, é mais uma vez ressaltada quando ele é questionado sobre a possibilidade de se casar, pergunta que é respondida ao dizer que já perdera a oportunidade, conforme mostra a passagem: “Assim respondia. Ao que podia ter respondido torto, repontado. Não o fazia, nunca; falava amansando as palavras. Mas tinha o queixo longe do umbigo” (ROSA, 1984, p. 212). Podendo se valer de uma má resposta devido à impertinência da pergunta, dado o fato que talvez fosse ofensivo a um velho, lhe permitindo então ser descortês, ele demonstra delicadeza, mas, ao mesmo tempo, a posição de altivez indicada pela cabeça alta, deixa o leitor intrigado.

O narrador novamente se vale dos questionamentos numa antecipação em relação ao velho, segundo se verifica: “Como era que tanta composição de respeito aguentava resistir em

miséria tanta, num triste desvalido?” (ROSA, 1984, p. 212). A separação do personagem em relação aos demais é evidenciada no trecho: “o velho Camilo era ali, entre todos, o que sembrava ter mais fineza e cortesia, de homem constituído, bem governado” (ROSA, 1984, p. 225). Miyazaki (1996, p. 189) assinala que “nos dias normais, Camilo se caracteriza pela dissimulação, ou seja, evita trazer ao plano do parecer o seu verdadeiro ser”. O velho vive escondido em sua essência, a qual é camuflada pelo narrador, esperando sua “hora e vez”. A oportunidade lhe é dada por Manuelzão em meio às dúvidas interiores que o atormentam, pois “ia, com a boiada, estava a ponto. Assim, sabendo pressentimentos. Amargava, no acabado. [...] Vezes que sucede de um adormorrer na estrada, sem prazo para um valha-me. Tinha não, tinha medo?” (ROSA, 1984, p. 239). Titubeando sobre partir ou não com a boiada, o vaqueiro solicita, conforme comentamos anteriormente, que o agregado conte uma estória. O velho escolhe o “Romanço do Boi Bonito” ou da “Décima do Boi e do Cavalo”. Vasconcelos (1997, p. 12) afirma que “as narrativas dentro da narrativa exercem sempre um papel iluminador, pois se constituem em portadoras de um segredo ou de um enigma que, ao se contar, oferece a possibilidade de decifração do sentido de uma vida ou do destino de um personagem”. Camilo³⁴ será o iluminador da consciência de Manuelzão, através de uma estória-louvação, como verificaremos a seguir.

4.2.1. A louvação

No fim da festa, à noite, o cenário é armado remetendo à fogueira africana debaixo da árvore, espaço ocupado pelo *griot*³⁵ das sociedades tradicionais africanas para contar estórias. No seguinte trecho, observa-se essa imagem na narrativa: “Tinham levantado as luzes que servissem – as lamparinas de folha. Acendiam o candeeiro, velas. [...] Traziam tamboretas para as pessoas, uns caixotes. [...] No que tinham feito também umas fogueiras, temperando o fresco da noite” (ROSA, 1984, p. 234). Em meio a esse local com todos reunidos, “o velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por

³⁴Em relação ao nome do personagem, Miyazaki (1996, p. 180) afirma que “de um lado, a referência bíblica, ao santo enfermeiro, cuja pertinência está comprovada no nível denotativo por um objeto próprio à ação do santo: o pé machucado de Manuelzão; por outro, a função de mensageiro”. No caso, acrescentamos que se trata do enfermeiro da alma do capataz.

³⁵ Segundo Nascimento (2003, p. 194), a “palavra derivada do português ‘criado’ designa a casta inferior (e seus membros) de poetas músicos depositários da tradição oral, geralmente malinques; são encarregados de declinar elogiar a personalidades de castas superiores.” Assim, podemos pensar que o velho Camilo é um agregado da casa, mas também faz pequenos trabalhos, portanto, pode ser um criado e, guardada as devidas proporções do contexto, a sua estória funciona para os outros personagens da novela, como uma diversão. Bolle (1973, p. 75) assinala que “para os ouvintes, a balada transfigura seu mundo de trabalho em um mundo heroico, um mundo de festa” e, para Manuelzão, em um elogio-louvação, que o resgata da sua angustiada condição.

isso muitos já acudiam, por ouvir” (ROSA, 1984, p. 241). Observa-se que o contador começa a se transformar³⁶, ele, que até o momento, para todos, menos para Manuelzão, passara despercebido, é agora singularizado pelo poder da voz, da palavra. Ainda no começo da estória, mais uma vez a simbologia do espaço do *griot* é lembrada, conforme a passagem: “Com facho, tocha, rolo de cera aceso, e espertem essas fogueiras – seo Camilo é contador!” (ROSA, 1984, p. 242).

Mas o que o velho conta e por que diz pode se aproximar de um ato de louvação. Em algumas culturas da África ocidental, segundo Farias (2004, p. 3),

os louvadores e historiadores orais, (os *jeliw* ou *griots*), que trabalham com a palavra, a música e o canto, são agrupados com os artífices manuais, que trabalham sobre materiais concretos como o ferro, o couro, e a madeira. [...] o *jeli* é visto como um transformador tanto do invisível quanto do concreto, capaz de transformar as emoções das pessoas e gerar nestas bem-estar físico e nobre postura corporal e fisionômica. Ele [...] é capaz de transformar a raiva e o ódio em tranquilidade.

Durante toda a narrativa, o velho, nos momentos em que Manuelzão apresenta sintomas físicos de mal estar, está próximo a ele, como se verifica pelo trecho: “– O senhor sentiu um ar, seo Manuelzão? O senhor está agoniado...” (ROSA, 1984, p. 232). O personagem deixa o leitor entrever também que quer dizer algo: “– Seo Camilo, o senhor estará por me dizer uma coisa? – Particular nenhum, seo Manuelzão. É dúvida? Fio que não terei” (ROSA, 1984, p. 233). A sua estória vai gerar em Manuelzão o bem estar que o louvador *jeli* ou *griot* proporciona com a palavra à pessoa louvada, uma vez que os conflitos interiores do vaqueiro não o deixam tomar decisões e ter paz.

É interessante observarmos que as estórias de Joana Xaviel parecem ter apenas a função de distrair, pois ela está na cozinha, fazendo sua performance para mulheres e crianças, mas Camilo está no centro de todos e o que conta para a plateia talvez tenha a

³⁶ Na novela há um chamado para a audiência da estória do velho Camilo que usa um termo de origem indígena, conforme o trecho: “Povo, povo, trazer um assento de tamborete, para o velho Camilo se acomodar. Maranduba vai-se ouvir!” (EA, p. 242) grifo nosso. Segundo Martins (2008), o vocábulo é tupi e se refere a uma estória inverossímil ou fabulosa. Assim, como Guimarães Rosa em seu léxico faz uso de palavras de origem indígena, nos remetemos à fala do líder xavante Ailton Krenak (1998, *apud* Walty, 2003, p. 38) que afirma: “Quando um velho Xavante conta uma história, ele se transforma. Brota em seu corpo frágil uma força nova. Ele cria gestos, sons, expressões, movimentos. Transporta quem está ouvindo para um tempo mágico. Revive, a cada história, o tempo da Criação. Traz para o presente os ancestrais mágicos que criaram todas as coisas. Incorpora sua força”. Nessa perspectiva, o universo cultural indígena mistura-se ao africano pela simbologia da fogueira e também pela palavra “dunga”, usada repetidas vezes na estória de Camilo, que, de acordo com Martins (2008), tem uma provável origem africana. Com isso, Guimarães Rosa deixa entrever a mestiçagem cultural presente em suas narrativas.

função apenas lúdica, mas, para Manuelzão, não será bem assim. Farias (2004, p. 4) observa que:

se assistimos a um ato de louvação em que tudo funcione da maneira clássica, a impressão que temos não é a de estarmos diante de um jogo de mentiras. Pelo contrário, o que se desenrola na nossa frente parece poder ser alguma forma muito séria de jogo da verdade, em que a veemência do *griot* ou *jeli* que louva, e a reação intensa da pessoa louvada, parecem constituir uma cumplicidade incomparavelmente mais profunda e energizada do que a que existe na lisonja. Acontece uma transformação física que parece involuntária: a pessoa louvada se endireita, parece que cresce, o rosto se alarga, o olhar fica diferente. É como se a mensagem do *jeli* fosse uma poderosa massagem.³⁷

O capataz parece ter uma ligação profunda com o velho Camilo, mesmo antes da estória que vai ser contada. Uma justificativa para essa relação consiste no medo que Manuelzão sente de parecer-se com ele, pois, no momento, a sua visão é a do senso comum, ou seja, todos o viam como um miserável agregado. No entanto, há algo na novela, operado tanto pelo narrador quanto por Manuelzão, que pode indicar que no velho exista alguma coisa a mais do que aquilo que aparenta.

Ao final da estória, conforme o trecho, observa-se que o personagem parece ter retomado a mão forte, a vitalidade simbolizada pelo laço: “– Simião, me preza um laço dos seus, um laço bom, que careço, a quando a boiada for sair... – Laço lação! Eu gosto de ver a argola estalar no pé-do-chifre e o rem pular pra riba!” (ROSA, 1984, p. 257). A mensagem do velho é entendida pelo vaqueiro que, pelo estado de ânimo em que se encontrava, podemos inferir que estava aberto a receber as dádivas proporcionadas pela narrativa-louvação de Camilo.

Hampâté Bâ (1982, p. 209) afirma que:

Quando um velho conta uma história iniciatória em uma assembleia, desenvolve-lhe o simbolismo de acordo com a natureza e capacidade de compreensão de seu auditório. Ele pode fazer dela simples história infantil com fundamento moral educativo ou uma fecunda lição sobre os mistérios da natureza humana e da relação do homem com os mundos invisíveis. Cada um retém e compreende conforme sua capacidade.

Não é por acaso que o velho agregado vai ter como temáticas de sua estória o universo dos vaqueiros, uma dificuldade e a solução desta. Entendemos que a narrativa é escolhida

³⁷Em outro contexto, Zumthor (1993, p. 256) afirma que “uma crença generalizada atribuía ao canto de um jogral ou à leitura em voz alta uma influência benéfica, não somente sobre a melancolia, mas também sobre doenças corporais e até feridas. Diversos reis de Castela e de Aragão achavam, por esse motivo, que a audição de poesia e de música era indispensável à boa ordem de sua vida”.

para Manuelzão, pois há algumas semelhanças entre a estória do capataz com a do personagem do “Romanço do Boi Bonito”, como veremos mais à frente.

Uma vez que Camilo esconde o seu verdadeiro ser, ele tem como o *griot*-louvador, “a capacidade de conhecer e ativar, de fora, a verdade íntima do Outro” (FARIAS, 2004, p. 6). Talvez, o personagem que é socialmente desprestigiado, oposto da figura dos velhos arcaicos que nas sociedades antigas, como observa Secco (1994), tinham as funções de guardiães da memória e de curandeiros, cura Manuelzão com sua narrativa, restaurando a harmonia do corpo e da alma, pois tem, pela sua experiência, um acesso à interioridade do capataz.

Com seus olhos sempre a guiar o vaqueiro, de uma forma implícita, só percebida no final através da estória contada, Camilo, o velho pobre, louva Manuelzão em sua essência, naquilo que ele é, não pelo que tem, uma vez que os personagens abastados da novela exaltam Federico Freyre, pelo que tem. Farias (2004, p. 10) afirma:

O que quer fazer o louvador é chamar ao espelho a imagem que deveria estar lá, e que poderá chegar a estar lá. O louvador dá ao louvado o que este já tem em estado latente, mas às vezes não quer ter, ou não quer utilizar, ou prefere pôr à margem. Outra questão é tentar compreender como é que isso se passa realmente na cabeça do louvado, como funciona esse apelo. É como se, até o momento da louvação, eu, o louvado, estivesse incompleto; é a louvação que me chama a completar-me, e é só se eu a aceito, e se ela produz em mim os efeitos que deve produzir, que eu me completo, que eu culmino em mim mesmo. A louvação é mais do que um elogio, é uma exigência, e pode ser uma exigência muito difícil.

O capataz é, antes da estória-louvação, um ser em conflito entre ter e não ter bens materiais; por desejar o que é dos outros, tanto afetivamente quanto economicamente, sente-se miserável e perdido, jogando fora, com isso, a experiência de vida de um homem com 60 anos. Portanto, o velho Camilo dá a chance ao personagem de ver além de sua “consciência angustiada”, encontrando uma resposta para as suas dúvidas, resposta essa que está escondida nele, uma vez que, como salientamos, está apto a receber a cura. Assim, “a louvação de alguém reproduz, completa, a singularidade dessa pessoa, e ele (ou ela) se rejubila em sua própria singularidade, com a sensação deliciosa de ser maravilhosamente singular” (FARIAS, 2004, p. 13). Manuelzão está, nessa perspectiva, pronto a seguir com sua vida, pois resolve seus conflitos interiores.

Ainda sobre a louvação, Farias (2004, p. 10) expõe que “frequentemente é cantado e tem acompanhamento musical. Às vezes é uma espécie de cantochão, às vezes é simplesmente recitado”. Recorrendo às rimas para marcar o ritmo, a estória do velho também tem acompanhamento musical, como vemos pelo trecho: “Aí, toquem as violas sereno, de

cinco e seis cordas dobradas, de mississol-remilá. O violão tem os mil dedos, fez-se o violão pra se gemer. Seo Velho Camilo em fim de festa, carece de começar” (ROSA, 1984, p. 242).

Araújo (1992, p. 480) assinala que “a música, o canto e a dança são, na verdade, um prelúdio para a história que o velho Camilo conta ao terminar a festa e o conto”. Mas assinalamos que o ritmo do “Romanço” seria uma forma para que Manuelzão entendesse o significado mais facilmente, pois um texto oral “deve ser escutado, decorado, digerido internamente, como um poema, e cuidadosamente examinado para que se possam apreender seus muitos significados – ao menos no caso de se tratar de uma elocução importante” (VANSINA, 1982, p. 158).

Ainda sobre o assunto, no contexto das tradicionais sociedades africanas, Hampâté Bâ (1982, p. 186) afirma:

mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentalmente no segredo dos números. A fala deve produzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação.

Portanto, o discurso de Camilo age sobre Manuelzão não só pela forma poética de alguns trechos da “Décima”, mas pela presença interna da musicalidade das onomatopeias, do canto do misterioso cavaleiro chamado de Menino que domina o boi encantado e pela canção do próprio boi. Se a palavra ritmada é importante para despertar o poder harmônico da estória do velho agregado sobre o espírito do capataz, ela guarda, no interior da narrativa, um mistério em torno do nome do único vaqueiro que consegue vencer o boi, assunto do qual nos ocuparemos a seguir.

4.2.2 Manuelzão e Seunavino

Santos (1971) aborda o sortilégio que se constrói em volta do nome do personagem da narrativa de Camilo a ponto de marcar o caráter métrico dela, como se observa no trecho:

O nome desse vaqueiro, ele mesmo não dizia: – O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se o meu nome arreceberem, sina e respeito eu perdo. Me chamem de nada, até saberem: se sou tolo, se sou ladino. Enquanto eu não tiver nome, me chamem só de Menino...” (ROSA, 1984 p. 243).

Também assinalamos que a nomeação alfabética dos vaqueiros que vieram para caçar o boi, em ordem rítmica na narrativa do velho, pode manter ou mesmo reforçar o mistério do nome do Menino, uma vez que todos são nomeados, mas ele não, conforme uma pequena parte retirada da passagem: “O senhor gritava um nome, tinha! Tomaram o abecê desse alardo. Dou, por volta: Antônios, filho de Ázio; Arrudão; Alamiro Jó de Freitas. O Bó; Birinício; Bastião, do Brejo Preto [...] Cérjo de Souza Vinagres. Duque” (ROSA, 1984, p. 245). Portanto, o anonimato do vaqueiro o singulariza em relação aos outros, despertando no leitor a curiosidade do ocultamento do nome e, quem sabe, construindo significação para Manuelzão.

Tal nome está diretamente relacionado ao do capataz conforme observa Machado (1991). Acreditamos que o mistério, incluindo na estória-louvação, reforça também a denominação do personagem ao final, pois, para ele, o assunto tem importância.

Otto Jespersen (1947, p. 217-218, *apud* Santos, 1971, p. 108) expõe:

Muitos homens primitivos têm medo de dizer seus nomes a estranhos. O nome é uma parte de seu ser e tratam de evitar que outros tenham poder sobre sua pessoa pela posse de seu nome. [...] Os araucanos escondem cuidadosamente seus nomes pessoais dos estranhos; [...] Nas crenças populares refletidas nos contos de fadas, canções e lendas tradicionais encontramos repetidamente a ideia de que o conhecimento do nome de uma pessoa ou coisa proporciona poder sobre as mesmas. (Tradução nossa)³⁸.

Observa-se o caráter encantatório da estória de Camilo que lança mão do universo das lendas e dos mitos, recorrendo ao imaginário como os *griots* ao narrarem. O mistério do nome do Vaqueiro Menino pode ressaltar o tempo fabular presente na narrativa encaixada de acordo com a passagem:

No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era – o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado (ROSA, 1984, p. 255).

³⁸ “muchos hombres primitivos temen decir sus nombres a los extraños. El nombre es una parte de su ser y tratan de evitar que los demás tengan poder sobre su persona al estar en posesión de su nombre.[...] Los araucanos ocultan cuidadosamente su nombre personal a los extraños; [...] En las creencias populares tal como se reflejan en cuentos de hadas, cantos y leyendas tradicionales encontramos repetidamente la idea de que el conocimiento del nombre de una persona o cosa proporciona poder sobre esa persona o cosa.”

O mistério do nome é assim importante para ensinar a Manuelzão o sentido talvez esquecido da essência e da simplicidade das coisas. Com isso, o capataz sente-se revigorado e recuperado em sua interioridade. Vasconcelos (1997, p. 101) assinala que:

Manuelzão tem acesso a uma visão epifânica que é vedada tanto aos outros participantes do círculo da história como ao leitor. O tempo mítico intervém no tempo profano e histórico de forma efêmera e fragmentária, ao passo que a visão reveladora que o mito poderia propiciar, antes gozo coletivo, só é possível a Manuelzão desfrutar.

Apontamos três possibilidades para o acesso apenas do personagem à visão: a primeira é o fato, como já mencionamos, de ele estar aberto a receber. A segunda, se daria devido à idade, que acumula a experiência, já a terceira estaria relacionada à figura de Camilo como curandeiro, *griot* ou *jeli* louvador, que destina a sua sabedoria apenas para Manuelzão. Pois não nos esqueçamos de que é o capataz quem, de certa maneira, restaura o poder do velho ao solicitar-lhe que ensine.

A revelação do nome do vaqueiro misterioso dá-se pouco antes do final da narrativa, como vemos: “– Vosmecê, meu Fazendeiro, há-de me atender primeiro, dino. Meu nome hei: Seunavino... Não quero dote em dinheiro. Peço que o Boi seja soltado. E se me dê este Cavalo” (ROSA, 1984, p. 257).

Machado (1991, p. 121) afirma:

esse Nome fala diretamente ao coração de Manuelzão. Pois ele, Manuelzão, é o construtor da *nave* da primeira igreja da Samarra e o herdeiro da nave fundadora e iniciadora por excelência, a arca de *Noé*. É ele ainda o destinatário do recado transmitido à audiência pelo Nome do vaqueiro, num conselho que orienta sua dúvida nessa estória de amor tentador e proibido. Por meio de uma nova ordenação em suas letras, o Nome SEUNAVINO fala a esse novo patriarca fundador e lhe aponta o caminho a seguir: *Suavim, Noé*. E, suavemente, Manuelzão sai de cena e parte com sua boiada, deixando a nora na Samarra.

Para a autora, que se prende ao fato do desejo do capataz pela nora, o nome é uma seta, apontando o caminho para se desembaraçar do fato. Mas temos que observar que Manuelzão não sucumbe ao erotismo pela mulher do filho, mesmo antes da narrativa, pois respeita a ordem instituída. Tanto é que se incomoda com a subversão de estória, conhecida e contada por Joana Xaviel, como já mencionamos. O personagem substituiu o erotismo pelo paternalismo, uma vez que parece estar ligado a uma religiosidade cristã. Portanto, acreditamos que o nome revelado guarde em si outras possibilidades de leitura.

Segundo Santos (1971, p. 125),

quando o nome é revelado não se chega à chave do mistério procurada. Ao contrário de lucidá-lo, o nome só vem projetá-lo em maior profundidade. A forma SEUNAVINO não é mais que uma ressonância do seu “noa³⁹” MENINO. Não leva a nenhuma explicação, é uma rima; e como tal, escapa para o plano do musical – um feixe de sons irrelacionáveis, a não ser com aquilo que, no ser do personagem, foge à explicação lógica para o plano fantástico. O nome não se atém a nenhuma característica física ou de ação do vaqueiro, É – sem transcender nenhum limite – o de dentro e o de fora do personagem: inexplicável como não se explica o seu gesto, e parentesco com o sobrenatural.

Portanto, o nome que começa como um tabu pelo seu ocultamento permanece ao final quando é revelado. Por isso, pode estar relacionado à visão epifânica que apenas Manuelzão tem acesso.

São importantes as afirmações de Miyazaki (1996) sobre o final da narrativa. Trazemos suas palavras na citação abaixo:

ao fazer coincidir o término do discurso do narrador implícito com o da narração da estória do Boi Bonito, o autor dá à narrativa uma abertura em que se deixa totalmente ao narratário a decodificação de seu sentido, a qual iluminará na medida em que se consiga intuir a decodificação do romance realizada por Manuelzão (MIYAZAKI, 1996, p. 146-147).

Nessa perspectiva, o fechamento ficaria aberto, pois nos indagamos se será a última viagem do vaqueiro ou não. Mas sabe-se que ele aceita uma espécie de destino que pode estar relacionado com o fim de sua vida ou não. É importante frisar que Miyazaki (1996, p.147) afirma que “é só a partir deste final que Manuelzão pode constituir-se como sujeito de um discurso verbal em primeira pessoa”. Talvez o indireto livre, predominante na novela e quebrado no final com a introdução do diálogo entre Manuelzão e o velho Camilo, conforme o trecho a seguir, indique que o personagem possa ter resolvido os seus conflitos de uma “consciência angustiada”.

- Espere aí, seo Camilo...
- Manuelzão, que é que há?
- Está clareando agora, está resumindo...
- Uai, é dúvida?
- Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa – dançação. Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir – mas pra depois se lembrar... A boiada vai sair. Somos que vamos.
- A boiada vai sair! (ROSA, 1984, p. 258)

Vasconcelos (1997, p.123) observa que

³⁹ Segundo Jespersen (1947, p. 214, *apud* Santos, 1971, p. 127), “los polsinesios [sic] llamam *noa* a esta palavra inofensiva que sustituye a la *tabú*.”

essa intromissão do narrador, que se interpõe entre Camilo e o leitor, e a sua escolha de um foco que se coloca de fora em relação ao que se passa no mundo da interioridade do protagonista nestes momentos finais do conto deslocam, de fato, o leitor. Esse procedimento impede ao leitor saber qual a natureza da pergunta formulada por Manuelzão e qual a resposta que o mito encerra.

Para o leitor é fechada a cortina da vida interior do personagem. Somos, assim, convidados a nos retirar e ficar na intuição da pergunta. Conclui-se apenas que Camilo funciona como um mestre para Manuelzão, por isso a sua proximidade para com o capataz e a antecipação por meio de questões formuladas pelo narrador em relação à aparência/essência do velho.

Vale salientar que uma espécie de mote sempre repetido pelo agregado em formas de questões, respondendo a tudo que lhe era falado, a saber, “Será dúvida?” “É dúvida?”, talvez indique que o personagem aponte a direção para o vaqueiro sair de suas dúvidas.

Vasconcelos (1997, p. 124) assinala que “a insistência com que o homem e animal são comparados e associados desde o início do conto [sic] não é, certamente, casual”. A luta entre o boi encantado e o vaqueiro misterioso poderia ser lida como a peleja de Manuelzão com a vida, espécie de boi bravo, mas também encantado. Como precisa de uma existência livre, sem as amarras, sem as travas de sua consciência angustiada, a sua resolução em sair com a boiada pode ser comparada com a liberdade do boi da “Décima”, permitida pelo menino vaqueiro, ao final.

É interessante que um velho mendigo é quem dá a chance ao personagem de resgatar-se enquanto pessoa, pois “subjugado pelo trabalho duro e brutal, também ele, assim como o Boi Encantado, perdeu o dom da fala criadora e do canto” (VASCONCELOS, 1997, p. 125). Camilo é sacralizado e sua estória-louvação ajuda Manuelzão a sair da tristeza. Talvez, no final, o capataz assuma a sua condição de velho, posto que, segundo Vasconcelos (1997), ele se afirma como pai e homem e, dessa forma, reorganiza o seu mundo e segue, abandonando a perspectiva do olhar do outro.

É interessante notar que um velho pobre torna-se superior a um outro abastado, o Senhor de Vilamão, do qual falaremos a seguir.

4.3. O Senhor de Vilamão

O personagem é assim apresentado na novela: “de barba andó, o cabelo total embranquecido, trajado de vestimenta que não se usava mais em parte nenhuma, o cavour – sobretudo preto, com sobre-capinha que batia no cotovelo (ROSA, 1984, p. 163). Destoando

um pouco das figuras presentes na comemoração pela vestimenta antiga, o velho “já estava quase cego, tão velhinho para andar, parecia todo de vidro” (ROSA, 1984, p. 163). Desse modo, sua figuração remete a outros tempos. Além de meio cego, parecia também surdo, pois “pensava que os que falavam com ele estavam era pedindo esmola: respondia que Deus desse, que ele na hora não tinha” (ROSA, 1984, p. 163). Assim, vivia isolado em sua velhice. Manuelzão, que estava no momento ligado à aprovação do olhar alheio,

pronunciava palavreado de mais escolha, mais bem lembrando. Mas aquele se inteirara mesmo ancião, reperdido na palha de uma velhice. Assim, mal enxergava as pessoas, só supunha. Mas representava os altos gestos, talento de sucintos, o estado-mor da fidalguia. Tão esvaziado de si, de ser homem, não tinha mais os temperos do corpo, o que ainda persistia nele era o molde do muito aprendido (ROSA, 1984, p. 163).

O velho atua como um personagem em um palco eternamente montado. Não tem mais vitalidade e impunha uma casca, escondendo, com isso, um conteúdo inexistente. Lima (2001, p. 79) afirma que “a figura do senhor de Vilamão, [...] ruína humana, acena para um tempo passado que se mantém como emblema de caducidade, impossível de alterar”. O personagem é quase um fantasma, bem ao contrário de Manuelzão, cuja “consciência angustiada” simboliza, acima de tudo, a vida que pulsa, o estar nela. Não está, assim, imobilizando em seu “molde” como o fidalgo rural.

A princípio, para o vaqueiro, a presença do abastado fazendeiro pode garantir uma aproximação do mundo dos poderosos, pois ele admira o velho pelo que tem, conforme mostra o trecho:

O senhor do Vilamão, miúdo mansinho de tão caduco, o pai dele tinha sido o maior de todos os fazendeiros, no rumo de Paracatu. Um faraó de homem, dono de quinhentos escravos, fazenda de toda gala. Ainda ele mesmo, o senhor do Vilamão, persistia rico no que herdou, também com fazendão, quantidade de vaqueiros, enxadeiros, malados e meeiros, e assistia numa casa enorme, com capela por dentro – mas espaçosa, possuindo nobre altar, com douração, com os ornatos todos – onde cabiam bancos de jacarandá, de recosto, e a gente admirava a cruz e os instrumentos do martírio, repintados, em amarelo e azul, no forro branco do teto. Lá, naquela fazenda Atrás-dos-Morros, se servia vinho comercial, bebidas de sala; mesmo em dias sem festa se comiam eram iguarias. Só as riquezas que guardavam em arcas de roupa! O senhor do Vilamão ainda vestia camisas de Holanda, que prendia com botão brilhante, e aplicava os punhos, duros de goma. E agora estava ali, hóspede dele, Manuelzão, tinha vindo para a festa! (ROSA, 1984, p. 183).

Os detalhes da descrição das suntuosas posses do fazendeiro podem estar presentes para evidenciar um contraste com a Samarra, pois a fazenda, além de ser modesta, ainda estava no começo e não pertencia a Manuelzão. Ao contrário do senhor de Vilamão, o capataz não herdara nada de seu pai. A casa construída e principalmente a capela pequenina

não tinham a grandeza das outras. Mas esse personagem “nobre” dava, de certa forma, uma aprovação à festa do capataz. O narrador é, então, irônico, pois sugere

depois que embora fosse, alguém perguntando, ele por caduquice podia desprezar no dizer: – “A Samarra? É uma capelinha branca, com tanta parede e janelas nenhuma, tão pequenina cruz, piando de pobre...” Mas tinha vindo. Estava sendo convidado de festa do Manuelzão. O que mal dissesse, ninguém se importava. (ROSA, 1984, p. 183).

A sua condição de velho senil é ressaltada, mas se entrevê que a comparação pode ser uma crítica do narrador ao vaqueiro, que dá até o momento, dava muita importância ao fazendeiro pelas suas posses. Tanto o *cavou* que o personagem impunha quanto o seu comportamento parecem evidenciar apenas o ter, a aparência, em detrimento ao ser, a essência, como vimos através de Camilo. Em relação à gestualidade, “ela é interpretada e valorizada como expressão de uma performance social” (MIYAZAKI, 1996, p. 167). Por isso, talvez, Manuelzão tente copiar o senhor de Vilamão. Mas a figura de João Urúgem, citada 28 vezes na narrativa, ocupando, com isso, um lugar importante na novela, pode ajudar o capataz a não tentar adentrar um mundo que tem a sombra da injustiça social. Miyazaki (1996, p. 169) assinala que “rivalizando com o Senhor de Vilamão, João Urúgem duas vezes merece do narrador uma página quase inteira”.

Lima (2001) relata que o personagem é um “ancião sem herdeiros” e tal fato pode simbolizar a esterilidade que atravessa a existência física e remete ao plano espiritual, o que acentuaria a crítica social da narrativa à condição do velho fidalgo.

Desse modo, o narrador deixa ver que a sua posição social foi obtida pela ocupação violenta e bárbara de terras indígenas, conforme mostra o seguinte trecho:

Trisavô, tataravô dele, tinham desbrenhado os territórios, seus homens de arcabuz sustentando de guerrear o bugre, luta má, nas beiras de campo – frechechê e tiroteio. [...] Agora, o senhor do Vilamão, velhinho, quase cego, nem tinha filhos, nem tinha parentes, mas todo o mundo o prezava (ROSA, 1984, p. 191).

O fazendeiro tem, assim, uma falsa autoridade, a qual está em contradição a Urúgem cuja “acusação infundada contra aquele homem pobre levou-o a se excluir do convívio, roubando-lhe os atributos humanos, amargurando-o e inviabilizando suas possibilidades de reinserção naquela comunidade” (LIMA, 2001, p. 110).

O narrador às vezes recorre ao humor e mesmo ao estereótipo da gula excessiva ligada a imagem da velhice para, de certa forma, castigar a figura de Vilamão. É o que vemos na passagem:

costumava guardar na algibeira certa quantidade de doces ou quitandas, mesmo uma vasilha com torresmos na farinha um criado carregava, ao alcance da mão dele; qual estava revertido a roer sem esbarrar alguma coisazinha, lambareiro com o paladar aflito da velhice; mas, aquilo, podendo, ele disfarçava (ROSA, 1984, p. 208).

Indagamos se o personagem não está na novela para ressaltar, por contraste, o velho Camilo, que, como vimos, merece do narrador, além de simpatia, um papel essencial na condução da novela, pois intervém diretamente na vida do protagonista.

Eclea Bosi (1994, p. 85) afirma que “no romance moderno, o herói sofre as vicissitudes do isolamento e, se não consegue expressá-las de forma exemplar para nós, é porque ele mesmo está sem conselho e não pode dá-lo aos outros. O romance atesta a desorientação do vivente”. Nesse aspecto, podemos observar que, enquanto impera o discurso em onisciência indireta, Manuelzão é o herói em conflito, angustiado, mas, quando o narrador Camilo, como aquele aludido por Benjamin (1936:1994), se interpõe na novela, tudo se resolve. É justamente com a experiência advinda da velhice, por meio do narrador oral, que “Uma estória de amor” termina. Ao recuperar esse narrador, o escritor mineiro retoma os velhos que na novela são de três tipos: Vilamão, oco e estéril; Camilo, grávido de sabedoria; e Manuelzão, uma “consciência angustiado” que se recupera.

Sobre a representação da velhice em Guimarães Rosa, Secco (1994, p. 68) expõe que “na ficção rosiana, o envelhecimento se apresenta sempre com conotações de vida, como um momento privilegiado do existir”. Talvez por isso a narrativa, além de ser, como sugere Araújo (1992, p. 486), “uma história de amor, de caridade”, é também uma celebração da velhice.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir é sempre muito difícil, ou, como diria o próprio Guimarães Rosa, dificultoso. Portanto, vamos apenas tecer alguns fios em torno dos contos analisados para que possamos alinhar um esboço da representação da figura do velho na literatura de Mia Couto e Guimarães Rosa. Porém, antes de começar os alinhavos, é importante ressaltar que a aproximação, através do “comparatismo da solidariedade” das duas literaturas, se propôs a não estabelecer apenas analogias, mas observar a cultura do outro e com ela estabelecer um diálogo, visando aprender com as vozes dos personagens velhos, representados nas narrativas selecionadas.

Agrupamos os contos que estão em diálogo para que pudéssemos ressaltar como o tema da velhice se liga a outros. Inicialmente, frisamos a aprendizagem com seus lugares físicos, reais e simbólicos, ao mesmo tempo, a canoa, o cavalo e a casa barco, onde um mestre e um aprendiz interagem. São espaços de separação em que os velhos estão, saindo com isso do cotidiano, do ordinário do dia-a-dia, para buscarem ensinar, através das atitudes exemplares, primeiramente não compreendidas, pois só assim o processo da aprendizagem aconteceria. A canoa não é utilizada pelo avô em “Nas águas do tempo” para instruir o neto sobre a pesca, o cavalo deixa a função ligada ao trabalho e passa a simbolizar a tomada das rédeas da própria vida e da liberdade para Tarantão e a casa barco, a estranha construção de Tiane Kumadzi, é mais um projeto que o velho deseja construir com seu aprendiz, mas que, frustrado, torna-se o próprio velho.

Transitando entre a tradição/aldeia e a modernização/cidade, Ndzima e Carolina, as avós miacoutianas, lutam para tentar preservar a tradição frente ao seu esfacelamento por elementos da cultura estrangeira provenientes do processo de colonização, representados simbolicamente pelo semáforo e o aparelho de televisão. Mas é uma luta inglória, pois Carolina, para a família, como Ndzima, para o neto, são consideradas loucas ou estranhas após as suas ações de rompimento com uma situação que as aprisionava em um mundo desconhecido, posto que esse universo tivesse, de certa maneira, esquecido a tradição. Tal fato só aumenta a percepção de estranheza do leitor para com a situação, pois, ao voltar para a aldeia, arrasada pela guerra, sozinha, a avó morreria sem ninguém que lhe amparasse? Já Ndzima e sua hiperbólica ação de voluntariamente torna-se uma mendiga, sofrendo as agruras de habitar as ruas, dormindo ao relento, próximo ao barulho do tráfego, reforça o

estranhamento do leitor para com o desfecho do conto. As duas narrativas, com as voluntárias ações das personagens, abrem o questionamento sobre a descaracterização da cultura tradicional das sociedades africanas que cuidava dos idosos e valorizava-os. Tal tema, o do abandono dos velhos, universaliza as histórias de Mia Couto, pois é possível estabelecer um paralelo com os personagens rosianos Tarantão e Tio Bola, uma vez tratar-se de assunto semelhante, embora em contextos históricos diferenciados.

Observamos também que as avós dos contos encontram saídas, mesmo que inusitadas, como também o avô de “Noventa e três”, para situações que aparentemente não existem. O velho, de 93 anos, celebra a vida numa festa simbolizada pela quantia de dinheiro que tem no bolso, dividida com o menino de rua e o gato, pois “a porqueira imortal”, aludindo a metáfora para as moedas que o velho Tarantão joga no chão, disputadas por todos, não tem importância e apenas serve para a sua comemoração.

Já Ndzima, encontra a sua saída na companhia dos mendigos do semáforo. Ao mesmo tempo, lembra o neto de sua existência através da carta que lhe envia com as notas encarquilhadas, recebidas como esmolas, pois, também para ela, o dinheiro é apenas uma ponte que pode trazer-lhe o neto. No sentido contrário, ao enviar-lhe as notas, talvez a avó desejasse chamar sua atenção para o pouco valor que a “porqueira imortal” tem, pois é um elemento também estrangeiro, em detrimento à importância que ela ainda dá ao neto, à família, à tradição. A sua atitude extrema, talvez tenha como objetivo despertar o jovem para a valorização dessa tradição, da cultura em meio à descaracterização que o contato colonial causou. Ao desconstruir a própria imagem de avó voluntariamente, tornando-se uma mendiga, perdendo a sua identidade, Ndzima, quiçá, volte a fazer acender a fogueira no quintal de sua casa, na aldeia, o espaço familiar, pois o neto, no final da narrativa, sugere tal intenção ao ter as faces acesas por luzes da velha fogueira que precisa voltar a crepitar no ambiente familiar.

Dessa maneira, o narrador *griot* cumpre a sua função de chamar a atenção para situações invertidas: uma avó mendiga, outra considerada louca, numa sociedade tradicional, e um avô desprezado. Por intermédio desses personagens, o narrador *griot* faz uma reflexão sobre o esquecimento da tradição simbolizada pelos velhos abandonados, aproximando-se, de certa maneira, da figura tradicional das sociedades africanas, que, além de divertirem o público, também ensinavam. Esses narradores miacoutianos fazem o contraponto entre a experiência autêntica, do narrador tradicional, do *griot*, simbolizados por Ndzima e Carolina, e o mundo fraturado, ou seja, o espaço urbano, uma vez que as avós estão tentando desesperadamente lutar contra a morte das tradições. Ao pô-las em cena, o narrador miacoutiano encena a angústia de narrar em mundo esfacelado, em que as experiências autênticas estão se perdendo.

Ao não nomear também os personagens velhos, nos contos “Nas águas do tempo” e “Noventa e três”, o narrador pode estar enfatizando a figura do avô, dado que os velhos estão em situação antagônica. O neto, no primeiro conto mencionado, se relaciona com o avô, valorizando aquilo que lhe é ensinado. Já o personagem de “Noventa e três” é apenas um objeto da casa, envelhecido, empoeirado e esquecido, que passa a ser avô apenas para o menino de rua, já que é deliberadamente destituído de seu papel social pela família que o coloca, com a sua cegueira, na penumbra do esquecimento. Talvez resida na não nomeação, a importância que a palavra avô carrega nas narrativas.

O conceito de velhice, no qual os personagens de Mia Couto estão inseridos, seria “uma etapa prestigiada de existência humana” (SECCO, 1994, p.11). O escritor moçambicano toma a figura do velho, nesse aspecto a que nos referimos, mas também contrapõe tal lugar conceituado da ancestralidade, pois as representações em seus contos “faz-se espaço de denúncia da exclusão do velho dos modernos hábitos levados à África, os quais, com alguma frequência, contribuem para o silenciamento das formas de educação tradicional que têm no idoso a figura mais importante.” (FONSECA, 2003, p. 68).

Aproximados de datas comemorativas, o aniversário e o Natal, o tema do abandono, da solidão e da descaracterização da condição dos idosos, ou seja, da importância que eles deveriam ter no núcleo familiar, é apresentado também por Guimarães Rosa em “Presepe”. Observamos que tanto este conto como “Noventa e três”, aproximam-se pelo tema do abandono dos velhos de “Tarantão, meu patrão”, pois o protagonista está sendo submetido a um retiro em sua fazenda, longe dos parentes, sendo tratado de males físicos pelo sobrinho médico. No desenrolar das histórias e aproveitando a condição de exilados de suas próprias famílias, mesmo que estejam cercados por elas, como é o caso do avô de “Noventa e três”, os velhos partem do abandono para subverterem tal condição. Assim, as narrativas sugerem uma redenção para os personagens através da busca da alegria na rua, pelo avô de 93 anos, pelo renascimento simbólico de Tio Bola, em seu “presepe” e, por fim, pelo discurso eloquente de Tarantão, cercado pelo seu séquito e por familiares, a que não temos acesso, mas pela sugestão da voz embargada do narrador Vagalume, ao lembrar, são palavras que já não cabem num tempo em que a sociedade desvaloriza os velhos, afastando-os, desterrando-os para outras paragens, não permitindo que eles ensinem, posto que sejam seres plenos pela idade alcançada. Nessa perspectiva, os contos mencionados recuperam a sabedoria dos velhos, dando-lhes oportunidade de erguerem suas vozes, convidando o leitor a uma tomada de consciência sobre o esquecimento da velhice e fazendo também uma reflexão sobre a própria condição humana.

Salientamos ainda que as datas importantes, como aniversário em “Noventa e três”, o Natal em “Presepe” e também a festa de coroação da santa em “Uma estória de amor”, podem funcionar como momentos de ruptura e balanço da vida.

O avô do conto de Mia Couto dá vazão ao seu desejo de ir para a rua, lugar de felicidade, após, em meio à cegueira dos parentes que não conseguem vê-lo, enxergar a vida que pulsa ainda dentro de seu corpo de 93 anos, resolvendo, na clarividência paradoxalmente consentida a um cego, fazer um balanço da vida. Com isso, permite-se festejar com Ditinho e o gato, desprendendo-se dos fios familiares, num total abandono, pleno e liberto de seu indesejado papel social de “avô para ninguém”.

Já Tio Bola faz uso da data importante, também de comemoração, para romper com a imagem do velho às portas da morte, sofrendo as mazelas físicas da passagem do tempo, encenando, de maneira realista, com a presença dos animais, do coxo e de seu próprio corpo, a harmoniosa noite natalina, numa espécie de despedida da vida, num balanço, talvez. Também se permite gozar a liberdade de ser o Menino sagrado, posto que fosse digno de tal condição, uma vez que os seus 80 anos podiam consentir a colocação de seu desejo em prática.

Manuelzão, por sua vez, na parada da festa, uma espécie de repouso do tempo, permite-se voltar para o seu próprio ser e perscrutar os sinais físicos e psicológicos, indícios para o rompimento com a vida anterior que estava levando, ou seja, o sonho fracassado de ser um abastado proprietário, a não aceitação do filho e o desejo contido pela nora.

Constatamos que, na estória de Manuelzão, ao por em cena três velhos: uma consciência angustiada, um *griot* louvador e uma fidalga caricatura, a narrativa apresenta a problemática entre velhos que possuem bens materiais e outros que não. Com isso, a novela “Uma estória de amor” abre um diálogo com as figuras de Tio Bola e Tarantão, fazendeiros, mas cujas condições econômicas e sociais não lhes garantem a atenção e a proteção de seus familiares. Eles, ao contrário, são uma espécie de estorvo pelos sinais da idade, uma vez que estão às portas da morte.

Portanto, as narrativas sugerem uma crítica ao abandono da velhice, tanto para os ricos, quanto para os pobres, pois Manuelzão aspira possuir bens materiais para garantir uma velhice tranquila, espécie de aposentadoria, para não terminar como o velho Camilo, na mendicância. Mas, ao investir os velhos de uma sabedoria não aproveitada pelos seus familiares, mas por terceiros, como no caso de Vagalume e mesmo do leitor, no caso de Tio Bola, as estórias deixam entrever, de maneira irônica, a faceta cruel da desvalorização da plenitude da sabedoria, da experiência, centrada na figura do mais velho, mesmo para as

estruturas familiares economicamente estáveis. Em “Uma estória de amor”, o ápice de tal questão está na importância que o velho Camilo, desprovido de bens materiais, um mendigo, tem na novela, em detrimento à representação caricata do senhor de Vilamão.

Um aspecto que coloca em diálogo também o personagem Manuelzão com os outros velhos das narrativas estudadas é o fato de serem viúvos ou não terem um cônjuge. Sugerimos que a situação enfatiza a condição de solidão dos personagens, pois relações afetivas talvez pudessem transformar os enredos. Por isso, para nós, a insistência no tema, exceto em relação ao avô de “Nas águas do tempo”, que está integrado, de maneira harmônica, com o neto, reforça a questão.

A solidão afetiva é acentuada na novela; Manuelzão vê o fato de nunca ter se casado, como algo que auxilia a sua condição de alguém que não conseguiu deixar a marca de seus pés no chão, ou seja, que fracassou em seus desejos tanto econômicos quanto afetivos. Nota-se que o personagem inibe o erotismo de seus pensamentos pela nora Leonísia, como também pela contadora Joana Xaviel. Isso ajuda a aumentar a sua angústia interior, pois ele não sabe o que fazer com a pulsão sexual que o atormenta. Parece-nos que o fato declarado humaniza o capataz em relação aos demais velhos das outras narrativas que nos parecem construídos como tipos, no caso específico de Mia Couto, para reforçar a tese do confronto entre tradição e modernidade no contexto moçambicano que esqueceu os velhos. Em relação a Tarantão e Tio Bola, sugerimos que eles parecem imersos numa aura de sacralidade, desde o início das estórias, que os conduzem a uma ascese, apesar das tentativas iniciais de apresentá-los como senis e decrepitos. Não devemos nos esquecermos de que o narrador *griot*, nas estórias de Guimarães Rosa, oculta mais do que revela, sendo um artista em esconder a verdade através do manejo da palavra.

Mas, se Manuelzão passa a maior parte da narrativa em conflito interior, pensando fisicamente, moralmente e psicologicamente, parece-nos que ele está sendo preparado para uma redenção conduzida por uma espécie de guia, mestre, o velho Camilo. A diferença entre os personagens de Guimarães Rosa pode ser observada através do gênero escolhido, uma vez que na novela há a possibilidade de desenvolver algumas facetas do personagem que não seria possível em “Presepe”. O conto, apesar de denso, concentra-se mais na representação dentro da representação, não abrindo possibilidade, posto que se trate de um gênero sucinto.

Já em relação a “Tarantão, meu patrão”, não se trata do gênero conto, pois é uma estória relativamente extensa. Sugerimos que a construção do personagem não permite a ele, durante a cavalgada, a incerteza, a angústia, o vacilar entre o desejo sexual e a preocupação com o olhar do outro, como no caso de Manuelzão. A decisão do velho Tarantão tem um objetivo,

que, se o narrador tenta esconder do leitor, fica a impressão de que aquilo que a narrativa promete pelas atitudes endiabradas do fazendeiro, no início, não será cumprido, pois se trata de um personagem que não vacila, titubeia ou sofre pela indecisão, como Manuelzão. Ao contrário, o velho parece ser o único na cavalgada que sabe o que está acontecendo do início ao fim, pois, além de comandar os cavaleiros, o estranho séquito é um mestre que ensina. Assim, Vagalume se aproximaria de Manuelzão, já que ambos aprendem pelo discurso dos velhos de olhos azuis, Tarantão e Camilo.

Se Manuel inicia a velhice, os outros personagens de Guimarães Rosa estão no fim dela. Talvez resida, na questão, o fato de a novela “Uma estória de amor” permanecer com um final aberto, pois não temos acesso ao efeito provocado pela estória do velho Camilo sobre o personagem. Tudo aquilo que apresentamos, através do item sobre a louvação, na análise, são hipóteses. Portanto, concordamos com as reflexões de Miyazaki (1996) e Vasconcelos (1997) sobre o assunto, no que tange à ambiguidade que tal fato abre na novela. Mas os indícios escondidos pelo narrador *griot*, no final da narrativa – que, mais uma vez, assinalamos tratar-se de um artista em ocultar a verdade –, apontam que a estória de amor de Manuelzão, após a louvação, seja com a vida, pois se reconcilia com as suas identidades de vaqueiro, pai, sogro e avô, começando, assim, o envelhecer.

Já os outros dois personagens, Tarantão e Tio Bola, estão no final da vida, da velhice. Dessa forma, a representação realista do presépio funciona como uma despedida de Tio Bola. Mesmo que ele se importe com o olhar do outro, para não ser ridicularizado, o velho, na sua solidão, é acompanhado por aqueles que talvez sejam mais importantes que os familiares: o burro, o boi, a cozinheira cardíaca e rabugenta e o empregado meio imbecilizado, criaturas tão sós quanto ele. Tarantão observa o prenúncio da morte e “ganha o mundo, para pelejar a esmo, em ritmo de farsa, parodiando antigos e gloriosos rasgos dos Roldões e pares de Carlos Magno” (NUNES, 1976, p. 178). Realiza, assim, também como o octogenário de “Presepe”, uma espécie de representação paródica, mas que, no fundo, intenta resgatar, pelo menos para o narrador Vagalume, mesmo às avessas, alguns valores como a sabedoria dos velhos.

A importância do olhar do outro para a construção da imagem do velho é significativo nas narrativas. Constatamos que esse olhar ainda incomoda alguns velhos, como Tio Bola, que encena, em surdina, o seu presépio, por não querer parecer grotesco. O narrador se vale da visão de Anjão e Nhota para apresentar os estereótipos que se tem da velhice na sociedade: o velho ridículo e infantil.

Já Tarantão, no seu rompante, é alheio ao olhar daqueles que o cercam, mesmo que tal visão esteja carregada de estereótipos, como os de Vagalume, no início, e de todos aqueles

que são encontrados pelo velho na sua cavalgada: o padre, as pessoas na procissão e os familiares no batizado da filha do sobrinho na cidade. A vestimenta e as ações do personagem, ao longo da narrativa, sugerem a ambiguidade da representação, pois, se o olhar do outro castiga o velho, a sua essência está além da aparência, como Camilo, entre o ser e o parecer. Sua irracionalidade inicial é substituída pela tranquilidade do final em que ele fica mudo, partindo para a sua ascese. Antes disso, entretanto, modifica, pelo menos, a visão do narrador.

A avó Carolina também não se importa com o olhar dos parentes, pois, após tentar ser aquilo que não é, por aceitar as roupas oferecidas pelos parentes que não fazem parte de sua cultura, a personagem, ao retomar o lenço e a capulana, passa a sentir-se simbolicamente liberta para agir, espatifando a televisão e simbolicamente a condição de inutilidade em que se encontrava na casa dos filhos. Ndzima, levando os seus hábitos tradicionais para a cidade, simbolizados pela cangarra de galinhas no automóvel, e verificando o preparo dos alimentos e da arrumação do local de dormir, sacralizados em sua cultura, não é afetada pelo olhar do outro, ao contrário do neto, que sente vergonha da avó.

Manuelzão é a princípio guiado pelo olhar do outro, mas, depois, conseguindo ver através da essência do velho Camilo, foge do senso-comum da aparência. Parece liberta-se das amarras ocasionadas pela lente alheia.

Já a cegueira do velho de “Noventa e três” é um paradoxo da construção do olhar, pois cegos são e estão os parentes que não notam o seu papel de avô, pleno de visão interior, possuidor daqueles mesmos olhos que se voltam para dentro, como disse o avô de “Nas águas do tempo” em confissão para o neto.

É interessante também observarmos, na tentativa de concluir esses alinhavos entre as narrativas, que conforme Secco (2003, p. 104), “mesmo nas atuais representações literárias africanas sobre a velhice, não se notem personagens preocupados com as rugas e com os desgastes corporais da idade”. A aparência física e a sua conseqüente degradação pela passagem do tempo não têm importância para as avós Carolina e Ndzima, tampouco para Tiane Kumadzi e os avôs de “Noventa e três” e “Nas águas do tempo”. Suas preocupações são de outra natureza, como a importância dos velhos na transmissão do conhecimento. Sugerimos que as rugas são, nesses universos narrativos, sinais exteriores que valorizam os velhos.

Podemos estabelecer um paralelo com os personagens das histórias de Guimarães Rosa, uma vez que tais preocupações parecem não afetá-los. Os velhos estão distanciados dessa problemática quando ela se apresenta de maneira externa, mas, em Manuelzão, os sinais de

desgaste físico, espécie de gatilho interior disparado que afeta a sua interioridade, produzindo, com isso, angústia, a deterioração corporal é sinal para que ele reavalie a sua vida e encontre, mesmo de maneira utópica, uma saída. Se ela não nos é dada a conhecer pelo narrador, como comentamos, fica a sugestão que tal saída beneficiou o capataz, pois Guimarães Rosa sempre parece estar protegendo os seus personagens, guiando-os para uma espécie de ascese. O presépio de Tio Bola, a cavalgada quixotesca e utópica de Tarantão e toda a sua lucidez, escondida pelo imaginário social daqueles que o veem como louco, são exemplos de tal fato. Portanto, os velhos representados no conjunto de contos do autor mineiro, como aqueles de Mia Couto, se aproximam mais uma vez: não se importam com a aparência física, reforçando a ideia da essência acima da aparência, o invisível do ser sobre o visível do parecer. Talvez resida, nessa representação física extrema, como a de Tio Bola, a ironia do contador de histórias, Guimarães Rosa, que, ao colocar, em cena, um octogenário no final da vida, dá-lhe a oportunidade de brincar, fazer uma travessura, que reverbera a alegria, sinal de vitalidade, nem que seja a última, posto que seus pés estivessem juntos ao dormir no coxo.

A propósito da figura do velho, na literatura do escritor mineiro, Secco (1994, p. 70) assinala que “apenas ilusoriamente os velhos procuram seus duplos jovens, porque, na verdade, não precisam de máscaras rejuvenescedoras. O *speculus* rosiano não reduplica aparências, mas as profundezas das personagens, onde pulsa o élan vital de cada ser”. Tio Bola e Tarantão não estão tentando reviver a juventude de outrora, pois não desejam abandonar a sua condição de velhos, mesmo porque não precisam. Estão cheios de vitalidade para pôr em prática seus desejos, sendo que, em “Tarantão, meu patrão”, o personagem, em seu estado de encapetamento, esbanja energia por todos os poros, enfrentando uma cavalgada em um ambiente geograficamente hostil.

Concordamos com Secco (1994), em relação à representação dos dois personagens. Observa-se que as narrativas parecem desentranhar, do senso comum, o esquecimento da sabedoria e da experiência ligadas à figura do velho. No que tange a esse aspecto, os dois velhos das histórias de Guimarães Rosa aproximam-se, guardando as devidas proporções do contexto sociocultural, da imagem do ancião das tradicionais sociedades africanas, que era valorizado pelo acúmulo da experiência e pela sua transmissão. Entretanto, em “Tarantão, meu patrão”, a transmissão da aprendizagem se dá meio às avessas, pois, para aprender com o mestre Tarantão, o aprendiz Vagalume tem que desaprender, ou seja, abandonar o senso comum ligado ao imaginário social com seus estereótipos que desprezam a condição humana da velhice. Por sua vez, Tio Bola ensina àqueles que puderam compartilhar a sua

representação natalina, os leitores, através do olhar atento do narrador *griot* e sua crítica à mecanicidade das representações natalinas, conforme observou Goulart (2000).

Pondo fim aos alinhavos e com o tecido feito, podemos constatar que Guimarães Rosa resgata, de certa maneira, na figura do velho, a do contador de estórias. O mundo arcaico, rural, em que os contadores, como no caso de Camilo, em “Uma estória de amor”, são valorizados, é trazido pelo autor em plena década de 50, do século passado, momento em que o Brasil voltava-se para a modernização. Os narradores rosianos, *griots* modernos, além de prestigiarem os personagens velhos pela experiência que possuem, desconstroem, com suas estórias, cheias de embustes e ocultamentos, alguns estereótipos ligados à figura do idoso. Com isso, nós que simbolicamente estamos em torno da fogueira em que o escritor mineiro conta as suas estórias, também aprendemos.

Em relação a Mia Couto, diante das representações da velhice apresentadas no trabalho, questionamos: Colocar os velhos na situação de excluídos não seria uma forma de dizer, no caso de Couto, que o período pós-independência esqueceu os valores culturais? Os seus narradores, *griots* modernos, jogam com a crítica política e social, pois as dicotomias são gritantes em seus contos. A tradição torna-se um lugar utópico, impossível de ser retomado, e a modernização, espaço de exclusão social, não só dos idosos, mas daqueles que não têm voz ou vez.

BIBLIOGRAFIA

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, História e Política: Literaturas de língua portuguesa no século XX**. SP: Ateliê, 1989.

_____. Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 87-96, 1998.

_____. Literatura, cultura e comunitarismos. In: SECCO, Carmem Lúcia T.; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Org.) **Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. p. 144-153.

ABREU, Luís Machado de. A velhice como cesura. In: FERREIRA, Antonio Manuel.(Org.) **A luz de saturno: figurações da velhice**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 7-14.

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano: escritas pós-coloniais**. Lisboa: Caminho, 2004.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: SOW, Alpha Ibrahima; BALOGUN, Ola. (Org.) **Introdução à cultura africana**. Trad. Emanuel L. Godinho, Geminiano Cascais Franco, Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 95-136.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do pai. A África na filosofia da cultura**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAUJO, Heloísa Vilhena de. **As Três Graças**. São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. **O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa**. SP: Mandarim, 1998.

_____. **A raiz da alma: corpo de baile**. São Paulo: EDUSP, 1992.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARRIGUCCI JR. Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 40, 1994, p. 7-29.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARBOSA, Sônia Aparecida. **A viagem e os viajantes em “- Tarantão, meu patrão...” de Primeiras estórias**. 2003. 22 f. Trabalho de Conclusão do Curso (Especialização em Teoria e Crítica da Literatura Fundamentos da Leitura Crítica da Literatura) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2003.

BARBOSA, Maria J. Somerlate. Que idade tem a velhice? In: _____. (Org.) **Passo e Compasso: nos ritmos de envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003 (Memória das Letras, 17). p.9-22.

BARROS, Myriam Moraes Lins. Testemunho de vida: um estudo antropológico de mulheres na velhice. In: _____. (Org.) **Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p. 113-166.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice 2: as relações com o mundo**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

_____. **A velhice 1: a realidade incômoda**. 2. ed. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difel, 1976.

BENITO, Ana Belén García. El comunicador Mia Couto. **Limite**, Espanha, vol. 1, pp. 91-102, 2007.

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.[1936] p.165-196.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.[1933] p.114-119.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo. Centro Bíblico de São Paulo: Ave Maria, 1964.

BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano /Edoardo Bizzarri**. São Paulo: T.A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1972.

BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3.ed. SP : Cia das Letras, 1994.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: BOSI, _____. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia**. SP: Ática, 1988. p. 10-32.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 37.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Trad. de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André-Marie. **O que é literatura comparada?** Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CABRAL, Monica Serpa. Uma visão bipolar da velhice no conto literário de temática açoriana. In: FERREIRA, Antonio Manuel. (Org.) **A luz de saturno: figurações da velhice**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 67-76.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. Literatura como sistema. In: _____. **Formação da literatura brasileira**; São Paulo: Martins, 1959; 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007. p. 25-27.

- CANOÃS, Cilene Swain. **A condição humana do velho**. São Paulo: Cortez, 1985.
- CARVALHAL, Tania F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1991. (Princípios, 58)
- CASTRO, Dácio Antônio de. **Primeiras estórias: roteiro de leitura**. SP. Ática, 1993.
- CAVACAS, Fernanda. **Mia Couto: brincadeira vocabular**. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros / Instituto Camões, 1999.
- CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vega, 1994.
- CHAVES, Rita. Guimarães Rosa: do sertão as savanas. **Ângulo**, São Paulo, n. 115, out/dez, p. 136-143, 2008.
- _____. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Cultural, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**; coordenação Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. 22. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CHEVRIER, Jacques. As literaturas africanas no domínio da investigação comparatista. In: CHEVREL, Yves; BRUNEL, Pierre. (Org.). Trad. Maria do Rosário Monteiro. **Compêndio de literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 229-259.
- COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o “Homo Ludens”. In: COUTINHO, Eduardo F.. (Org.). **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, 6). p. 253-266. (Texto originalmente publicado em 1974)
- COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: _____. (Org.) **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, 6). p. 202-234.
- _____. A literatura comparada e a *Weltanschauung* pós-moderna. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, n. 7, p. 25-38, 2005.
- COUTO, Mia. “Nas águas do tempo”. In: _____. **Estórias abensonhadas**. RJ: Nova Fronteira, 1996.
- _____. “Noventa e três”. In: _____. **Estórias abensonhadas**. RJ: Nova Fronteira, 1996.
- _____. “Sangue da avó manchando a alcatifa”. In: _____. **Cronicando**. 8. ed. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. “A casa marinha”. In: _____. **Contos do nascer da terra**. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. “A avó, a cidade e o semáforo”. In: _____. **O fio das missangas**, SP: Companhia das Letras, 2009.

_____. Entrevista com Mia Couto. In: _____. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vega, 1994. p. 275-291.

_____. **Mia Couto e o exercício da humildade**, em entrevista para a Folha de São Paulo [julho 2002]. Entrevistadora: Marilene Felinto. Disponível em <<http://www.macua.org/miacouto/MiaCoutoexerciciodahumildade.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

_____. **Mia Couto e a paz**, em entrevista para a Revista para a Revista do Brasil, São Paulo [junho 2012]. Entrevistador: Estevan Muniz. Disponível em <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/72/entrevista/view> >. Acesso em: 27 jul. 2012.

_____. **O prazer quase sensual de contar histórias**, em entrevista para o Globo, caderno Prosa & Verso, do Rio de Janeiro [junho 2007]. Entrevistador: Sergio Fonseca. Disponível em <<http://flip2007.wordpress.com/2007/06/30/o-prazer-quase-sensual-de-contar-historias-entrevista-com-mia-couto/>>. Acesso em: 03 mar. 2012.

_____. **O jogo das reinvenções**, em entrevista para Storm, de Portugal [março 2005]. Entrevistadora: Sophia Beal. Disponível em <http://www.lainsignia.org/2005/marzo/cul_030.htm>. Acesso em: 23 mar. 2012.

_____. Pensatempos: textos de opinião. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

_____. **O estorinhador Mia Couto. A poética da diversidade**, em entrevista para a revista Quinto Império, Lisboa [dezembro 2002]. Entrevistadora: Celina Martins. Disponível em <<http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese, mimese da crise**. São Paulo: Ática, 1978.

CRAVERINHA, José. Prefácio à edição portuguesa. In: COUTO, M. **Vozes anoitecidas**. 9. ed. Lisboa: Caminho, 2008. p. 9-12.

CUNHA, Betina Ribeiro R. **Um tecelão ancestral: Guimarães Rosa e o discurso mítico**. SP: Annablume, 2009.

DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas cidades, 1975.

DEBERT, Guita Grin. A Antropologia e o estudo dos grupos e das categorias de idade. In: Barros, Myriam M. L. (Org.). **Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p. 49-68.

EL FASI, Mohammed. (Org.) **História geral da África, III: África do século VII ao XI**. Trad. David Yann Chaigne... [et al.]; revisão técnica: Kabengele Munanga. Brasília: UNESCO, 2010. 3 v.

FARIAS, Sahel Paulo F. de Moraes. **Griots, louvação oral e noção de pessoa**. São Paulo: Casa das Áfricas, 2004. Disponível em: <
http://www.casadasafricas.org.br/site/index.php?id=banco_de_textos&sub=01&id_texto=10 >
 Acesso em: 08 nov. 2011.

FAVIER, Jean. **Carlos Magno**. Trad. Luciano Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

FERRAZ, Luciana Marques. **A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim**. 2010. 186 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28092010-155602/es.php> > .
 Acesso em: 01 nov. 2011

FERREIRA, Ana Maria T. Soares. **Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto**. 2007. 560 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2007. Disponível em:
 <<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/2869/1/2007001353.pdf> >. Acesso em: 18 dez. 2011.

FERREIRA, Manuel. Literatura moçambicana. **Revista Colóquio Letras**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 101, 1988. p. 132-133.

FILHO, João Correia. Rememorações de seu Zito. **Revista Cult**, São Paulo, n. 43, p. 50-55, fev./ 2001.

FONSECA, Maria Nazareth S.; CURY, Maria Zilda F. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

_____. Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas. In: BARBOSA, Maria José S. (Org.) **Passo e Compasso: nos ritmos de envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003 (Memória das Letras, 17). p.63-80.

GALVÃO, Walnice N. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 20 e 21, dezembro: IMS, 2006. p. 144-186.

GOULART, Audemaro Taranto. O "Presepe" de Guimarães Rosa: a representação representada. In: I Seminário Internacional Guimarães Rosa, 1998, Belo Horizonte. **Revista Veredas de Rosa I**, Belo Horizonte, n. 1, 2000. p. 97-103.

GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1997.

HAMILTON, Russel G. Um cronista-mor contemporâneo, jornalista jocoso queixatório, contador de histórias realista-mágicas e manipulador “imaginadâncio” de linguagem. In: SECCO, Carmem Lúcia T.; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Org.) **Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. p. 83-90.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A noção de pessoa entre os *fula* e os *bambara*. Trad. Tradução de Daniela Moreau, **Thot**, n. 64, 1977. São Paulo: Casa das Áfricas, 2006. Disponível em: <

http://www.casadasafricas.org.br/site/index.php?id=banco_de_textos&sub=01&id_texto=7
Acesso em: 04 nov. 2011.

_____. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.) **História Geral da África I/Metodologia e pré-história da África**. Trad. Beatriz Turqueti... [et al.]; revisão técnica Fernando A. Albuquerque Mourão *et al.* São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. p. 181-218.

HUTCHEON, Linda. Definição de paródia. In: _____. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 45-106.

HUIZINGA, Johan. O jogo e a poesia. In: _____. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: EDUSP: Perspectiva, 1971. p. 133-150.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

KOUROUMA, Ahmadou. **Alá e as crianças-soldados**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. (Nota de tradução)

LAURITI, Thiago. “Feliz aniversário” e “Noventa e três” o silenciamento da velhice nas narrativas de Clarice Lispector e Mia Couto. **Saber Acadêmico: Revista Multidisciplinar da Unesp**, São Paulo, n. 7, 2009. p. 91-99.

LARANJEIRA, José Luis Pires. Mia Couto, sonhador de verdades, inventor de lembranças. In: _____. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p. 312-319.

LEITE, Ana Mafalda. Gêneros orais representados em Terra Sonâmbula de Mia Couto – reinvestir a memória da tradição oral de um estatuto literário. In: _____. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Edições Colibri, 2003. p. 43-64.

_____. As personagens-narrativas em Mia Couto. In: _____. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Edições Colibri, 2003. p. 65-74.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **África: Revista do centro de Estudos Africanos**, São Paulo, n.18-19, 1995-1996, p. 103-118.

LEMO, Virgílio de. Mia Couto, Moçambique ou o olhar dos sonhos. **Latitudes, Cahiers Lusophones**. Montreal, n. 3, jul. 1998. p. 25-27. Disponível em < http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_3_5.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2011.

LEPECKI, Maria Lúcia. Mia Couto: vozes anoitecidas, o acordar. In: _____. **Sobreimpressões: estudos de literatura portuguesa e africana**. Lisboa: Caminho, 1988. p. 175-178.

LIMA, Deise Dantas. **Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Ed. da UFF, 2001.

LIMA, Luiz Costa. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, 6). p. 500-513. (Texto originalmente publicado em 1963)

- LIMA, Susana Moreira de. **O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas**. 2008. 194 f. Tese (Doutorado em Literatura brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/1894>>. Acesso em: 15 mai. 2011.
- LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: COUTINHO, Eduardo F. **João Guimarães Rosa. Ficção Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar S. A, 1995. v. 1 (Texto originalmente publicado em 1946).
- LOPES, José M. da Silva. Velhos, doidos e maus: aspectos da representação da velhice na arte ocidental. In: FERREIRA, Antonio Manuel.(Org.) **A luz de saturno: figurações da velhice**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 267-282.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F.. (Org). **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, 6). p. 62-97. (Texto originalmente publicado em 1973)
- MACEDO, Tânia; CHAVES, Rita. Entrevista com Mia Couto. **Veredas**, Porto Alegre, v.7, p. 219-233, 2006.
- _____; MAQUÊA, Vera. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas-Moçambique**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007, 5 v.
- MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa a luz do nome de seus personagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MACHADO, Alvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MADELÉNAT, Daniel. Literatura e sociedade In: CHEVREL, Yves; BRUNEL, Pierre. (Org.). Trad. Maria do Rosário Monteiro. **Compêndio de literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p.101-130.
- MAGALHÃES, Dirceu Nogueira. **Invenção social da velhice**. RJ: Edição do Autor, 1989.
- MAQUÊA, Vera. Entrevista com Mia Couto. **Via Atlântica**. São Paulo, n. 8, 2005. p.206-217.
- MARTINS, J. Cândido. Sol de inverno: “Em nome da Terra”, de Virgílio Ferreira: velhice, memória e consciência do corpo. In: FERREIRA, Antonio Manuel.(Org.) **A luz de saturno: figurações da velhice**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 39-52.
- MARTINS, Celina. **O entrelaçar das vozes mestiças: análise das poéticas da alteridade na ficção de Édouard Gissant e Mia Couto**. Estoril: Príncípia Editora, 2006.
- MARTINS, Nilce. **O Léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MAZRUI, Ali A.; ANDRADE, Mario. et al. O desenvolvimento da literatura moderna. In: _____. WONDJI, Christophe. (Org.). **História geral da África: África desde 1935**. Trad.

Luís Hernan de Almeida Prado Mendoza; revisão técnica Kabengele Munanga. Brasília: UNESCO, 2010, v. 8. p. 663-696.

MATTA, Inocência. Prefácio. In: FONSECA, Maria Nazareth S.; CURY, Maria Zilda F. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 7-10.

MATUSSE, Gilberto. **A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. 1993. 184 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas comparadas portuguesa e francesa)- Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 1993. Disponível em: <<http://www.saber.ac.mz/bitstream/123456789/1817/1/LTP-005.pdf>>. Acesso em 10 abr. 2011.

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. Nas veredas: uma história de amor. In: _____. **Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1996. p. 133-206.

MOTTA, Alda Britto. Chegando pra idade In: Barros, Myriam M. L. (Org.). **Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p. 223-235.

MOURÃO, Fernando A. Albuquerque. Múltiplas faces da identidade negra. **África: Revista do centro de Estudos Africanos**, São Paulo, n.18-19, 1996. p. 5-21.

MUNANGA, Kabengele. Aspectos do casamento africano. **Dédalo**, Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n. 23, 1984, p. 163-170.

NIANE, Djibril Tamsir. **Sundjata ou a epopeia mandinga**. Trad. Oswaldo Biato. São Paulo: Ática, 1982.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 3. ed . SP: Edusp, 2010.

NOA, Francisco. Colonialidade, nacionalidade e transnacionalidade literária em Moçambique. In: VI SEMINÁRIO DE LITERATURA BRASILEIRA, 2012, Montes Claros. **Minas e o Modernismo: memórias, subjetividades e ruínas**. Montes Claros: Unimontes, 2012.1 CD-ROM.

NOVIS, Vera. **Tutameia: engenho e arte**. SP: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. SP: Perspectiva, 1976.

OLIVEIRA, Silvana. Linguagem e loucura em João Guimarães Rosa. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, n. 3, p. 197-205, 2005.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Ninguém: de *Os Lusíadas* a representação da velhice no século XIX. In: BARBOSA, Maria José S. (Org.) **Passo e Compasso: nos ritmos de envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003 (Memória das Letras, 17). p. 223-236.

PADILHA, Laura C. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. SP: Pallas, 1995.

PASCHOARELLI, Luis Carlos. Os estudos de Leonardo da Vinci e sua ação precursora na ergonomia. In: SILVA, José Carlos Plácido (Org.) **A evolução histórica da ergonomia no mundo e seus pioneiros**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 11-15.

PATRAQUIM, Luis Carlos. Como se fosse um prefácio. In: COUTO, Mia. **Vozes anoitecidas**. 9. ed. Lisboa: Caminho, 2008. p.13-17.

PEIXOTO, Clarice. Entre o estigma e a compaixão e os termos classificatórios: velho, velhote, idoso, terceira idade... In: BARROS, Myriam M. L. (Org.). **Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p. 69-84.

PETROV, Petar. Intertextualidade e criação literária: Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Mia Couto. **Veredas**, Porto Alegre, v.7, p. 67-81, 2006.

PINHO, Sebastião Tavares de. Gerontologia e literatura: o tema da velhice desde Cícero a Lopo Serrão. In: FERREIRA, Antonio Manuel.(Org.) **A luz de saturno: figurações da velhice**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 217-228.

PINTO Maria Isaura Rodrigues. Raízes do popular na escritura rosiana. **Soletras UERJ**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 08, p. 181-189, 1994.

RIFIOTIS, Theophilos. O ciclo vital completado: a dinâmica dos sistemas etários em sociedades negro-africanas. In: BARROS, Myriam M. L. (Org.). **Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p. 85-112.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 29-58.

_____. Os prefácios de Tutameia. In: ROSA, João Guimarães. **Tutameia: terceiras estórias**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.p.14-20.

_____. As estórias de Tutameia. In: ROSA, João Guimarães. **Tutameia: terceiras estórias**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.21-27.

ROSA, João Guimarães. “Presepe”. In: _____. **Tutameia: terceiras estórias**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. [1967]

_____. “Tarantão, meu patrão”. In: _____. **Primeiras estórias**. s. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. [1962]

_____. “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”. In: _____. **Manuelzão e Miguilim**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. [1956]

_____. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Trad. Erlon José Paschoal; organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. Entrevista. [novembro, 1966]. Entrevistador: Arnaldo Saraiva. **Conversas com Escritores Brasileiros**, Porto: ECL, 2000.

SALGADO, Maria Teresa. Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2004. p. 297-308.

SANTOS, Adilson dos. A reatualização de um quadro da fé cristã em “Presepe”, **Plural Pluriel - Revue des Cultures de Langue Portugaise**, Paris, n° 4-5, 2009. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=189:a-reatualizacao-de-um-quadro-da-fe-crista-em-presepe&catid=72:numero-4-5-guimaraes-rosa-du-sertao-et-du-monde&Itemid=55> . Acesso em: 12 dez. 2011.

SANTOS, Julia Conceição Fonseca. **Nomes de personagens em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: INL, 1971.

SANTILLI, Maria Aparecida. O fazer-criar, nas histórias de Mia Couto. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, p. 99-109, 1999.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Moçambique: alegorias em abril. In: _____. **A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos**. 2ª. ed. RJ: Quartet, 2008. p. 73-88.

_____. Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, n. 9, p. 71-84, 2006.

_____. Mia Couto e a incurável doença de sonhar. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. (Org.). **África & Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p. 261-286.

_____. No compasso de rugas e desejos: erotismo e envelhecimento no imaginário das literaturas africanas e brasileira. In: BARBOSA, Maria J. Somerlate. (Org.) **Passo e Compasso: nos ritmos de envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003 (Memória das Letras, 17). p.83-105.

_____. **Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira**. RJ: Graphia, 1994.

_____. **A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos**. 2ª. ed. RJ: Quartet, 2008.

SERRANO, Carlos. A dimensão ritual na solução de conflitos na justiça tradicional de sociedades africanas. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo, n. 24-25-26, p. 163-173, 2005.

SILVA, Alberto da Costa e. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses**: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SILVEIRA, Regina da Costa. Veredinhas da infância em “Presepe”, de João Guimarães Rosa. **Revista Brasileira de Ciências do Envelhecimento Humano**, Passo Fundo, v.2, n. 2, jul./dez. 2005. p. 9-15.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. SP: Perspectiva, 1988.

SIMÕES, Maria João. Velhice dos estereótipos de velhos: ironia em O’Neil e Mário de Carvalho. In: FERREIRA, Antonio Manuel.(Org.) **A luz de saturno: figurações da velhice**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 39-52.

SPERBER, Susi Frankl. **Caos e cosmos**. SP: Duas Cidades, 1976.

_____. **Guimarães Rosa: signo e sentimento**. SP: Ática, 1982.

STUCCHI, Deborah. O curso da vida no contexto da lógica empresarial: juventude, maturidade e produtividade na definição da pré-aposentadoria. In: Barros, Myriam M. L. (Org.). **Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p. 35-46.

SUBUHANA, Carlos. **Minha história/trajetória de vida inserida na problemática da construção da cidadania e da nação moçambicana**. São Paulo: Casa das Áfricas, 2006. Disponível em: <<http://www.casadasafricas.org.br/site/img/upload/749450.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

TROUSSON, Raymond. **Temas e mitos: questões de método**. Trad. Tereza Castro Rodrigues. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

TRIGO, Salvato. **Ensaio de literatura comparada: afro-luso-brasileira**. Lisboa: Vega, 1986.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski... [et al.]. In: TOLEDO, Dionísio de O. (org.) **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 105-118.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (Coord.) **História Geral da África I/Metodologia e pré-história da África**. Trad. Beatriz Turqueti... [et al.]; revisão técnica Fernando A. Albuquerque Mourão *et al.* São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. p. 157-179.

VASCONCELOS, Sandra Gardini T. **Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa**. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 1997.

VENANCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África lusófona**. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

ZAMPARONI, Valdemir. **Terras negras, donos brancos: o processo de expropriação na região de Lourenço Marques - 1896/1930**. Casa das Áfricas, 1996. Disponível em: <http://www.casadasafricas.org.br/site/?id=banco_de_textos>. Acesso em: 12 mar. 2012.

ZHIRMUNSKY, Victor M. Sobre o estudo da literatura comparada. Trad. Ruth Persice Nogueira. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.) **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 199-214. (Texto originalmente publicado em 1967)

ZILBERMAN, Regina. **Do mito ao romance; tipologia da ficção brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WALTY, Ivete L. Camargos. Velhice, marginalidade e oralidade: resistência ou exclusão. In: BARBOSA, Maria J. Somerlate. (Org.) **Passo e Compasso: nos ritmos de envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003 (Memória das Letras, 17). p. 23-36.

Sites consultados

<http://www.bibliacatolica.com.br/01/47/14.php#ixzz1zkwz7zza>